

ДЕПАРТАМЕНТ ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
Государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»
(ГАОУ ВО МГПУ)

Институт гуманитарных наук и управления
Кафедра русской литературы

СЕМАНТИКА САДА И ЛЕСА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Москва
2017

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2=411.2)я43
С 30

*Печатается по решению
Редакционно-издательского совета ГАОУ ВО МГПУ*

Ответственные редакторы:

доктор филологических наук, профессор *А.И. Смирнова*,
кандидат филологических наук, доцент *И.Н. Райкова*

Рецензенты:

профессор Московского педагогического
государственного университета, доктор филологических наук,
профессор *Е.Г. Чернышева*;
доцент Московского городского педагогического университета,
кандидат филологических наук, доцент *Л.И. Щелокова*

С 30 **Семантика сада и леса в русской литературе и фольклоре:** сборник научных статей / отв. ред.: А.И. Смирнова, И.Н. Райкова. – М.: МГПУ, 2017. – 292 с.

Сборник включает научные статьи по материалам докладов участников межвузовской научной конференции «Семантика сада и леса в русской литературе и фольклоре» (г. Москва, 15 апреля 2016 г.). Адресован преподавателям, исследователям, аспирантам, студентам, а также всем интересующимся отечественной литературой и культурой.

ISBN 978-5-243-00442-8

© ГАОУ ВО МГПУ, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I. Локусы леса и сада:

русский фольклор, литературно-фольклорные связи

<i>Добровольская В.Е.</i> Лес vs сад в русской волшебной сказке: сюжетная функция локусов.....	5
<i>Райкова И.Н.</i> «В лес по грибки, в сад по ягодки...»: локусы леса и сада в детском фольклоре.....	19
<i>Джанумов С.А.</i> Концепт «лес» в творчестве А.С. Пушкина ...	31
<i>Абашева Д.В.</i> Символика сада в поэме Н. Языкова «Липы»....	41
<i>Самоделова Е.А.</i> «Я одинокий, как в лесу»: концепт «лес» в жизни и творчестве Е.В. Честнякова.....	51
<i>Чернова А.Е.</i> Образы леса и сада в лирике Николая Рубцова....	62
<i>Новицкая М.Ю.</i> Семантика сада и леса в поэзии иеромонаха Романа (Матюшина): авторская модель жизненного пути человека.....	74

Раздел II. Семантика сада и леса:

вегетативный код русской литературы XVIII – начала XX века

<i>Романова Г.И.</i> Немецкий ландшафт в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина	91
<i>Васильев С.А.</i> «...В дремучих лесах, как в раю» (семантика леса, сада etc. в повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза»)	100
<i>Полтавец Е.Ю.</i> Вегетативный код и мотив самопознания в произведениях Л.Н. Толстого.....	108
<i>Полосина А.Н.</i> Садово-парковое искусство в жизни и творчестве Л.Н. Толстого	119
<i>Карпачева Т.С.</i> Образ сада в эпилоге романа Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные».....	132
<i>Криволапова Е.М.</i> Символика сада в системе метафизических представлений З.Н. Гиппиус (на материале ранних рассказов)	143
<i>Калинина К.С.</i> Образ сада в романе И.А. Новикова «Из жизни духа».....	152

<i>Громова А.В.</i> Мотив леса в повести Вс.В. Иванова «Цветные ветра».....	158
<i>Щербаков С.А.</i> Семантика сада и леса в творчестве новокрестьянских поэтов	168
<i>Михайлова И.П.</i> «Сколько в нем оттенков и печали...» (о семантике сада в курских текстах первой трети XX века)	178

Раздел III. Райский сад vs таинственный лес в пространстве текста новейшей русской литературы

<i>Степанова Н.С.</i> Сиреневый сад и зачарованный лес: семантика сада и леса в русских романах В.В. Набокова	186
<i>Матвеева И.И.</i> Образ леса в творчестве А.П. Платонова.....	196
<i>Пепелина Н.Е.</i> «Среди курских лесов...» (семантика леса и сада в творчестве Е.И. Носова)	207
<i>Шафранская Э.Ф.</i> Яблоневые сады как паттерн алма-атинского текста.....	213
<i>Смирнова А.И.</i> Философия леса в романе А.А. Кима «Отец-лес»	222
<i>Гаврилина О.В.</i> Балкон, веранда и сад как пространство женщины в прозе Ирины Полянской	232
<i>Ладохина О.Ф.</i> Образ райского сада в современной литературе (на материале романа И. Бояшова «Эдем»)	241
<i>Герасимова С.В.</i> Гефсиманский сад в русской поэзии	247
<i>Вэнья Лу.</i> Мотив листвы в лирике Н. Рубцова и поэтическая традиция.....	259
<i>Кудрина Е.В.</i> Образ сада в пьесах Нины Садур	267
<i>Васильева С.С.</i> Семантика «вишнёвого сада» в региональной драматургии (по пьесе «Вишнёвый ад Станиславского» Олега Богаева)	276

Сведения об авторах	284
----------------------------------	-----

РАЗДЕЛ I
ЛОКУСЫ ЛЕСА И САДА:
русский фольклор, литературно-фольклорные связи

В.Е. Добровольская
(Москва)

ЛЕС VS САД В РУССКОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКЕ:
СЮЖЕТНАЯ ФУНКЦИЯ ЛОКУСОВ

В статье рассматриваются функции леса и сада в русских волшебных сказках. Автор отмечает, что эти два локуса не противопоставляются друг другу по принципу природа / культура. Они являются двумя пограничными отрезками сказочного пространства, один из которых выполняет функцию границы между мирами, преграды на пути героя; другой — является окраиной сказочных миров, опасным пространством, где наносится ущерб герою или героине, ликвидация которого и становится толчком для развития сказочного сюжета.

Ключевые слова: волшебная сказка; фольклор; пространственные реалии.

The article deals with functions of forests and the gardens in Russian fairy tales. The author notes that these two loci are not opposed to each other on the basis of the nature-vs.-culture opposition. They are two border areas of human world in fairy tales, one of which serves as a border between worlds and an obstacle in the way of the hero; and the other is a wild periphery of human world, a dangerous area, which may be harmful to the hero or heroine, and liquidation of such a garden becomes an impetus for the development of a fabulous story.

Keywords: fairy tale; folklore; space; locus.

Лес и сад в русском фольклоре, на первый взгляд, представляют собой классическую бинарную оппозицию природа / культура — один из вариантов противопоставлений «свое / чужое», «животное / человеческое», «языческое / христианское» и т. п. В этой оппозиции лес выступает как естественное, дикое, не подвластное человеку пространство, а сад — как объект культурного воздействия, освоенная людьми территория.

Действительно, лес — это локус, наделенный признаками удаленности и непреодолимости, близкий к категории «того света», место обитания мифологических существ, своеобразная территория небытия. Он, безусловно, «чужое» пространство. Подробная библиография о лесе как о локусе, наделенном в мифологических представлениях признаками удаленности, опасности, принадлежности к сфере чужого, приведена в статьях В.В. Иванова и Т.А. Агапкиной [9: с. 49–50; 1: с. 97–100].

Если мы обратимся к анализу отдельных фольклорных жанров, то отношение к лесу как к территории, наделенной семантикой чужого, опасного пространства, только усилится.

Так, в заговорах это место, куда отсылают болезни: «Роки-пророки, идите на пушу, на болоты, на темные леса... , где люди не ходят и собаки не брешут, петухи не поют...» [28: с. 459]. Лес в данном случае осознается не просто как далекое, а именно как необитаемое, «пустое место», где ничего не происходит. Пустота не свойственна освоенному человеком пространству, в то время как упоминаемый в заговорах лес, место отсылки болезни, всегда отдален от человеческого мира, не заселен и заброшен. В нем не могут обитать существа из мира живых, но для болезни, как мифологического персонажа, лес привлекателен, потому что он принадлежит «иному миру». В восточнославянской традиции «иномирность» леса связана с его пустотой и отсутствием каких-либо звуков, характерных для человеческого жилья. Здесь не лают собаки, не поют петухи и т. д. В заговорной традиции других славянских народов подчеркивается, что в лесу, куда отсылают болезнь, не светит солнце и луна, не дуют ветры, не течет вода. Подробно образ такого «пустого» леса в заговорах рассмотрела И.Ф. Амроян [3: с. 87–92], отметив его мифологическую природу и связь с потусторонним миром.

В колыбельных песнях лес выступает опасным локусом, куда серенький волчок унесет ребенка, если тот не заснет. В лесу ребенка ожидает один из самых значимых страхов детства — потеря контакта с матерью:

Баю-бай, баю-бай,
Не ложись, Ксения, на край,

А то с краю упадешь,
Всю головку расшибешь.
Придет серенький волчок,
Схватит Ксеню за бочок
И утащит во лесок
Под ракитовый кусток,
Зароет в песок —
Не увидишь ты лесок.
Зароет в ямку —
Не увидишь мамку [29: с. 141].

За темные леса в сказке Лиса уносит глуповатого и любопытного Петушка. «Мимо леса» идет кукушка, «темным лесом» едет машина в некоторых вариантах считалок, по лесу в поисках принцессы ходит козел в детских играх, из-за леса едет дедушка Егор и т. д. В детском фольклоре лес — место встречи с персонажами, от которых зависит определенное благополучие ребенка и которые совершают таинственные, не всегда объяснимые действия.

В духовных стихах мать Федора Тирона змей уносит за «леса темные»:

Где не взялся змей огненный,
Об двенадцати головах,
Об двенадцати хоботах,
Унес его родимую матушку
За море за синее,
За горы высокия,
За луга за зелёныя,
За леса за тёмныя,
Во те во пещеры белы каменные,
Своим детям на съедение [10: с. 550, № 125].

В данном случае лес выступает не местом обитания мифологического противника, а границей, отделяющей мир героя от мира огненного змея. Для обычных людей он преграда, но Федор Тирон его преодолевает и сражается со змеем в его мире. Несмотря на то, что ряд исследователей указывали на связь данного

стиха с былинной «Добрыня и змей» [6: с. 682–722], множество христианских мотивов (обращение за помощью к Божьей Матери, использование Евангелия и т. п.), о которых писала В.А. Бахтина [4: с. 336–350; 5: с. 271–283], позволяет говорить о том, что лес в данном случае является еще и составной частью оппозиции «языческое / христианское», отделяя мир святого змееборца от царства его противника.

Лес как «иномирное» пространство появляется и в преданиях об обмираниях. В ряде вариантов данных текстов человек странствует во сне именно по лесу, который является «тем светом». Иногда он идентифицируется с адом, поскольку, именно находясь в лесу, персонаж оказывается свидетелем адских мук.

В свадебном обряде в причитаниях невесты лес — это мир жениха, чужое и опасное пространство. В темном лесу невеста теряет ключи от красоты и воли «девичьей», в «сыры боры» и «в темные леса» улетает девичья молодость, из-за темного леса приезжают сваты, за дремучие леса увозит невесту жених.

Сад же по логике должен быть своим пространством, участком окультуренной природы, подчиненной человеку.

Однако в фольклоре у сада существенно больше черт, сближающих его с лесом, чем противопоставляющих ему. Это тоже чужое пространство, может быть, не такое опасное, как лес, но не менее таинственное. В фольклорной традиции он часто ассоциируется с раем, но и в этом случае связывается с «тем светом», представлениями о смерти и умирании. В ряде локальных традиций некрещеных детей или других «неправильных» покойников хоронят в саду [25: с. 10–13]. У некоторых славянских народов в садах голосят по покойному, совершают различные магические обряды, чтобы предотвратить стихийные бедствия [2: с. 530–533].

С другой стороны, сад связан с беззаботной порой, с девичьей волей. Посещение сада в песнях — это своеобразная форма девичьего досуга (девушка сажает, поливает, ходит слушать туда соловья и т. д.). Поскольку сад принадлежит девушке, то в песнях постоянно возникает мотив топтания сада — действие, которое символизирует покусение на девичью волю.

Как видно из вышеприведенных примеров, в русском фольклоре лес и сад — это не два пространства, противопоставленных друг другу по принципу природа / культура. Для русской фольклорной традиции лес и сад — это участки мифологического пространства, чужие для человека, таинственные и отчасти опасные.

Именно такой мифологической семантикой обладают лес и сад в русской волшебной сказке, где они являются двумя локусами, играющими роль пограничного пространства, отделяющего мир героя от «иногo» мира. Однако данное сходство весьма условное. Лес и сад — два разных «пограничных» пространства, каждое из которых наделено своим набором признаков и функций.

Лес в русской волшебной сказке — это прежде всего трудный участок дороги, который должен преодолеть герой. Герой идет или едет по лесу; лес такой дремучий, что там только узенькая тропинка. Иногда герой попадает и вовсе «в такой лес, что никак ему не выйти» [22: с. 58].

В лесу обычно происходит встреча героя с неким мифологическим персонажем. Чаще всего это помощник героя, который указывает ему дальнейший путь, рассказывает о необходимости совершения тех или иных действий, дарит ему какие-либо чудесные предметы. Таким чудесным мифологическим помощником оказывается Баба-Яга, избушка которой стоит в самой гуще леса, «куда дальше и ходу нет». Именно то, что лес является местом обитания Бабы-Яги, заставляет считать его неким особым пространством сказки. Мифологическая природа Яги, ее связь с миром мертвых и инициальными обрядами убедительно доказана в целом ряде работ [16: с. 82–232; 26: с. 28–37; 24: с. 142–156; 11: с. 181–186; 12: с. 33–44; 13: с. 5–12; 27: с. 10–52; 7: с. 24–35]. Являясь местом обитания такого мифологического персонажа, как Яга, лес выступает в роли пограничья, преодолев которое герой попадает в «иной мир». Сам лес, таким образом, осознается как периферия «иногo» мира, пространство, где герой может получить помощника и советы, локус, обитатели которого знают, как себя вести и что делать в «ином» мире. Недаром именно хозяйка вертящейся избушки рассказывает герою о чудесных деvушках-птицах и дает совет

похитить платье одной из них, дарит герою шестикрылого коня, дает чудесный клубочек, указывающий дорогу, награждает героиню чудесными предметами, способными спасти ее суженого Финиста Ясна Сокола. В конце концов, Яга просто кормит и поит доброго молодца, помогая ему тем самым преодолеть тяжелый путь.

Даже если Яга выступает первоначально противницей персонажа, то при правильном поведении герой, а чаще героиня может получить подарки, которые в дальнейшем помогут в выполнении тех или иных трудных задач либо просто обеспечат удачное замужество. Так, в сказке о родной дочери и падчерице (СУС 480) Баба-Яга настроена против героини и задает ей трудные задачи: решетом натаскать воду в баню, вымыть ее детей, «а это оказались лягушки, жабы да мыши» [17: с. 94]. Но когда героиня справляется с трудной работой, Яга награждает ее сундуком с подарками и дает девушке «юбка, черну шубку да красные сапожки» [17: с. 95].

Точно так же действует и другой хозяин леса — Морозко. Он тоже живет в лесу, он хозяин стихии, и правильное поведение падчерицы в его пространстве вызывает в нем желание наградить девушку и наказать ее невежливую сестру: «А приехал старик в лес — дочь жива и здорова, в белой шубке, в валенках, и приданого целый воз. ... Меня, говорит, пожалел Мороз» [21: с. 123]. Так же действуют и другие персонажи — хозяйева лесной избушки: кобылячья голова, медведь и т. п. Героиню-падчерицу, девушку-бесприданницу отвозят в лес умирать, а она возвращается с богатыми дарами и новым статусом — богатой невесты.

Лес может стать местом, где герой находит свою жену. Обычно этот мотив встречается в сказках «Пойди туда, не знаю куда» (СУС 465 А). Казалось бы, герой отправляется в лес, в который он ходит постоянно: он царский охотник и лес — это своеобразное место его службы, но именно в день встречи с чудесной голубкой он заходит в поисках дичи так далеко, что «места глухие, незнакомые», «в далекий лес, где ни разу не был» и т. д.: «попал за тридевять земель, в тридесятое государство — в такой дремучий лес, что кроме неба да деревьев ничего не видать» [15: с. 120, № 214].

Именно здесь стрелец встречает чудесную голубку, которая, попав к нему в дом, обретает человеческий облик и помогает ему справиться с трудными задачами, которые придумывает для стрельца царь. Таким образом, лес является местом временного пребывания мифического персонажа — девушки-птицы, прекрасной волшебницы.

Мифологические персонажи — Яга, Морозко, кобылячья голова, медведь, чудовище и т. п. — не способны покидать пространство леса. Они передвигаются по нему, но выйти за его пределы в мир падчерицы они не могут. Другие персонажи способны покинуть непроходимую чащу и, не потеряв магических способностей, поселиться в мире героя. Это указывает на то, что лес, в котором произошла встреча, — всего лишь пограничье «иноного» мира, пронизываемое как для героя из мира людей, так и для волшебных персонажей.

На пограничное положение леса указывает и то, что лес может стать местом поединка или местом приобретения чудесных диковинок. Именно тут герою удается победить Мужичка-с-ноготок-борода-с-локоток, который появляется в лесной избушке из подземного мира — постоянного локуса его обитания (СУС 303).

В сказках сюжетного типа СУС 518 в лесу герой отбирает у ссорящихся леших или чертей чудесные диковинки: сапоги-скороходы, шапку-невидимку, драчун-дубинку и т. п. «Когда он проезжал по дремучему лесу, то вдруг слышит в стороне громкие удары, как будто гремит гром. Он направил своего коня богатырского к тому месту, где слышались эти удары. Когда он подъехал, то увидел — дерутся два черта... “Мы шли вместе и нашли три драгоценные вещи: шапку-невидимку, драчун-дубинку и талисман-дощечку. И никак не можем разделить поровну”... Оне встали рядом, а он стал им подсчитывать, и со счетом три они пустились бежать. А Иван-царевич спокойно взял все три вещи, надел на себя шапку-невидимку, стал невидим и поехал дальше» [23: с. 103, № 12].

В дремучем лесу обманутый неверной царевной герой находит волшебные ягоды или яблоки, способные изменять внешность:

«Убежал в лес; идет, и захотелось ему есть. Смотрит: яблоки краснее растут, он сорвал одно и съел, и сделался оленем; съел другое — рога приросли... Идет дальше, попадаются белые яблоки, он только съел одно, рога отпали, и он стал красавцем» [19: с. 98, № 48].

Только в том случае, когда в лес попадают дети или девушка, он может рассматриваться как собственно «иной» мир. Однако победа героев (например, спасение брата, которого утащили гуси-лебеди, и получение чудесного светящегося черепа) указывают на то, что действие происходит не в ядре «иногo» мира, а все-таки на периферии, так как в противном случае победить персонажа «на его территории», где он выступает в сильной позиции, героине не удалось бы.

О том, что лес — это место перехода из одного сказочного пространства в другое, свидетельствуют и сказки, в которых героиня или герои скрываются в лесу от преследований злой мачехи. Девушка, убежавшая из дома после того как мачеха-колдунья превратила ее братьев в воронов, живет в дупле старого дерева в самой гуще леса. Ее братья — принимая человеческий облик — живут в лесной избушке. Именно из леса царевич увозит девушку в свой мир, а братья снова становятся людьми, только попадая из леса в мир царевича, который противопоставлен миру их родного дома.

В сказках типа СУС 706 и СУС 709 в лесу скрывается оклеветанная героиня. Брат или слуги мачехи приводят ее в лес и оставляют там на смерть: «Вот привез он сестру свою в лес и посадил её и говорит ей: “Ну, сестра, я много терпел от тебя бед! Теперечь пришло времечко, и я тебя убью!”... Вот как сделал эвто, потом отсек сестре руки да ноги, и оставил её так в лясу, а сам уехал домой» [8: с. 303, № 73]. Именно скитаясь по лесу, безрукая царевна находит реку или колодец, с помощью воды из которого возвращает себе прежний облик: «А ребенка ей привязали к груди, так она с ним и ходила по темному лесу... И когда она опустила отрубленные руки в воду, то вдруг у ее приросли руки, и она взяла своего ребенка» [23: с. 137, № 22].

В ряде вариантов сказки «Аленький цветочек» (СУС 425 С) купец в поисках подарка для младшей дочери оказывается в темном лесу, где «перед ним становится торная тропинка, а назад отворотиться — непроходимая чаща леса» [23: с. 111, № 14]. Именно в глухой чаще находится и дворец Чуда морского — зверя лесного, и сад, где растёт аленький цветочек.

В сказках в лесу героя превращают в животное или камень. Злые сестры именно в лесу убивают братца или младшую сестру за кувшинчик ягод: «Девушки ушли в лес и стали радильно брать ягоды, и самая младшая дочь всех скорее набрала чашечку ягод... Она из зависти, чтобы не купил отец ей нарядов, взяли ее и убили...» [23: с. 141, № 24]. Закопав жертву, они забывают о ней, но на могиле умершего вырастает тростник, из которого делают дудочку. Этот чудесный инструмент рассказывает всем о совершенном преступлении.

Иногда лес становится знаком, неким идентификатором магической силы героя. В царстве Морского царя одной из трудных задач является уничтожение леса за одну ночь. Лес, а точнее, его уничтожение, в данном случае несет определенную информацию о герое. Если в случае с вырыванием деревьев с корнем речь идет о физической силе героя (он так силен, что может вырвать с корнем столетний дуб), то в случае с лесом ситуация другая. Герой сам не вырубает лес, но он обладает магическими помощниками, способными осуществить невыполнимую работу. Именно наличие таких помощников является знаком того, что персонаж, появившийся в Подводном царстве, — истинный герой.

Наконец, в сказках с мотивом чудесного бегства лес создается, то есть герой сам формирует пространство. Спасаясь от преследования, он бросает на землю гребенку или щетку. Эти предметные реалии превращаются в лес и становятся на некоторое время преградой для противника: «Тогда бросили они щетку, и стала чаща» [20: с. 113, № 71].

Как видно из вышеприведенных примеров, лес в волшебных сказках — это пограничное пространство, локус обитания помощника и дарителя, место поединка, где силы героя и его протагониста

равны. Он является преградой, которую необходимо преодолеть, и объектом трудной задачи, которую нужно выполнить.

На первый взгляд, сад в волшебной сказке не обладает ни таким разнообразием функций, ни такой мифологической семантикой. Он, скорее, символ богатства и изобилия. Традиционно именно в саду находятся чудесные диковинки. В саду растет чудесная яблоня с золотыми яблоками, которые ворует Жар-птица, в саду Царь-девицы находится яблоня с молодильными яблоками и колодец с живучей / цилючей водой, в саду у царя Долмата висит клетка с Жар-птицей, у другого царя в саду стоит конюшня со златогривым конем. Чудище, владеющее аленьким цветочком, также хранит свое сокровище в саду. Отметим, что сад в этом случае — необходимое дополнение к дворцу, причем это могут быть царские палаты в мире героя или же терем в тридесятom государстве. Он может находиться посередине шумного города или же, как в ряде вариантов сказки «Аленький цветочек», — в глубине лесной чащи. Сад этот необыкновенен и прекрасен, он поражает воображение обилием, разнообразием и необычностью растительного мира и, конечно, чудесной диковинкой, которая даже в таком изобилии рассматривается как некое чудо чудное и диво дивное: «И чего уже в этом саду не было! Всякие разные фруктовые деревья, которые цвели, на которых росли яблоки, не простые, а золотые, и всякие роспевали райские птицы разными голосами, и цвели всякие везде цветы <...> на этом бугре в золотом кубке растет такой красоты алый цветочек, что он никогда в жизни не видел» [23: с. 111, № 14]. Таким образом, сад в волшебной сказке — это прежде всего место сосредоточения чудесных диковинок.

В тоже время сад — это место, откуда противники героя похищают женщин. Так, Вихрь или Змей уносит из сада царских дочерей. Он встречается в сказках СУС 300, СУС 301А, СУС 312 и др. Кощей также похищает Василису Премудрую из сада.

Такой сад по вариантам может описываться довольно подробно: «Такой богатый, что ни в каком государстве лучше нет», «большой и славный», там чудесные деревья и лазоревые цветы: «Жил-был царь и у него было три дочери, да такие красавицы...

любили они по вечерам гулять в своем саде, а сад был большой и славный. Вот змей черноморский и повадился туда летать. Однажды дочери царя припоздали в саду, засмотрелись на цветы, вдруг откуда ни взялся змей черноморский и унес их на своих огненных крыльях» [14: с. 199, № 131]. Часто при описании сада используется устойчивый общенародный эпитет «зеленый».

Но и герой или его помощник может похитить девушку из сада. Так, Серый Волк (СУС 550) крадет Василису Прекрасную от мамок и нянек, когда она гуляет по саду, окруженному золотой решеткой: «...королевна Елена Прекрасная пошла в сад прогуливаться со своими нянюшками и с придворными боярынями. Когда она вошла в сад и подходила к тому месту, где серый волк сидел за решеткою, — вдруг серый волк перескочил через решетку в сад и ухватил королевну Елену Прекрасную, перескочил назад и побегал с нею что есть силы-мочи» [14: с. 334, № 168]. Герой в ряде сказок выманивает героиню из сада на корабль заморскими диковинками или игрой на гусях.

В саду происходит превращение героини. Так, колдунья превращает молодую княгиню в белую уточку, а злая кормилица — купеческую дочь в рысь именно в саду.

В отличие от других фольклорных жанров в волшебных сказках сад может быть связан не только с женскими, но и с мужскими персонажами. Так, здесь скрывается герой, который вынужден был бежать из отцовского дома и, изменив внешность с помощью лохмотьев и бычьего пузыря, наняться садовником к царю. Однако главным в данном случае является не пребывание героя в саду, а его поведение там. Обычно герой уничтожает имеющийся сад и создает на его месте сад чудесный: «Так выдернул он царский сад с корнями, что нету ничего, чистое поле. Ночью налетел ветерок и разнес пепелок. ...Незнайка лег спать, просыпается, лежит в беседке на перине, там лебяжий пух. А сад весь покрыт белым полотном, а цветочки на яблоньках так и горят огнем. Чудо чудное, диво дивное» [18: с. 105]. Если в рамках трудной задачи лес должен быть уничтожен, то сад, наоборот, должен быть высажен,

создан за одну ночь. Создавая такой сад, герой подтверждает этим свой необычный статус, свою связь с иным миром.

Крайне редко сад может стать местом зачатия героя. Так, в одной из сказок сборника Ончукова царевне во время прогулки по саду «ветер заваял, ей подол подынулся, и она понесла. Сына родила, Ивана Ветровича» [20: с. 347, № 107].

Сад — своего рода пограничное пространство. Он необходим сказочному сюжету для того, чтобы женские персонажи оказались вовлечены в сказочное действие. Героиня не может быть похищена из дома: там она выступает в сильной позиции. При этом для многих героинь появление за пределами дома практически невозможно: княжеской жене нечего делать в поле или в лесу. Похищаемая и превращаемая в животное женщина — обычно персонаж, имеющий высокий социальный статус, поэтому единственное место, где она может оказаться в слабой позиции, — это сад.

Чудесные диковинки не могут находиться в центре мира: ни своего, ни иного, иначе их нельзя было бы похитить. Значит, они располагаются на периферии миров.

Сад, в отличие от леса, может располагаться как на окраине мира героя, так и на окраине мира антагониста. В любом случае проникает в него и наносит ущерб персонаж «иного», по отношению к местоположению сада, мира.

Таким образом, для русской волшебной сказки лес и сад не являются оппозицией по принципу природа / культура. Это два пограничных отрезка сказочного пространства, один из которых выполняет функцию границы между мирами, преграды на пути героя; другой — окраина миров, опасное пространство, где наносится ущерб герою или героине, ликвидация которого и становится толчком для развития сказочного сюжета.

В значительной степени мы можем говорить о том, что оппозиция между лесом и садом носит гендерный характер. Лес — это пространство, связанное с мужчинами. Героиня крайне редко появляется в лесу, и в большинстве случаев ей либо дают там совет или чудесные предметы (как в сказках, где жена ищет мужа), либо девушка получает награду за правильное поведение (как в сказках о мачехе и падчерице), либо доброта и отзывчивость

к окружающим персонажам помогает ей спастись («Гуси-лебеди»). Исключение составляет сказка «Чудесная дудочка», где героиня гибнет в лесу. В любом случае героиня не должна преодолевать лес — она должна из него вернуться, в то время как герой обязательно проходит через лес.

Сад же — это главным образом женское пространство. Мудрые родители запрещают героине появляться в саду. Сад — это особо охраняемая территория: вокруг него стена, на стене струны, на струнах колокольцы, вокруг стража. Мужчина в саду — обычно похититель. И только в случае сказки, где сад уничтожается и создается, герой может некоторое время находиться в саду.

Литература

1. *Агапкина Т.А.* Лес // Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н.И. Толстого. Т. 3: К (Круг) – П (Перепелка). М.: Международные отношения. 2004. С. 97–100.

2. *Агапкина Т.А.* Сад // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / под ред. Н.И. Толстого. Т. 4: П (Переправа через воду) – С (Сито). М.: Международные отношения. 2009. С. 530–533.

3. *Амроян И.Ф.* Концепт «пустое место» и его реализация в русских, болгарских и чешских заговорах // Вестник Карагандинского университета. 2006. № 4. С. 87–92.

4. *Бахтина В.А.* Федор Тирон в письменно-устной традиции и иконографии // Литература, культура и фольклор славянских народов: материалы XIII Междунар. съезда славистов (Любляна, авг. 2003 г.). М., 2002. С. 336–350.

5. *Бахтина В.А.* Духовный стих о Святом Феодоре Тироне (этно-региональные трансформации) // Народные культуры Русского Севера. Фольклорный этнитет этноса / отв. ред.: В.М. Гацак, Н.В. Дранникова. Архангельск: Поморский университет, 2004. № 2: Материалы российско-финского симпозиума. С. 271–283.

6. *Веселовский А.Н.* Калики перехожие и богомильские странники // Вестник Европы. 1877. № 4. С. 682–722.

7. *Добровольская В.Е.* Баба-Яга: к вопросу об исконной природе и возможной эволюции персонажа // Образный мир традиционной культуры: сб. статей. М.: ГРЦРФ, 2010. С. 24–35.

8. *Зеленин Д.К.* Великорусские сказки Пермской губернии. СПб.: Дмитрий Буланин. 1997. (Studiorum slavlicorum monumenta. Т. 12).

9. *Иванов Вяч. Вс. Лес* // Мифы народов мира. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 49–50.
10. Калеки переходные: Сборник стихов и исследование П. Бессонова. М.: Типография Бахметева, 1864. Вып. 5.
11. *Лаушкин К.Д. Баба-Яга и одноногие боги* // Фольклор и этнография. Л.: Наука, 1970. С. 181–186.
12. *Назирова Р.Г. Череп на шесте. Международные параллели к одному русскому сказочному мотиву* // Фольклор народов РСФСР: сб. статей. Вып. 9. Уфа, 1982. С. 33–43.
13. *Назирова Р.Г. Избушка на курьих ножках* // Фольклор народов РСФСР: сб. статей. Вып. 17. Уфа, 1990. С. 5–12.
14. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева в трех томах / изд. подгот. Л.Г. Бараг, Н.В. Новиков. Т. 1. М.: Наука, 1984.
15. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева в трех томах / изд. подгот. Л.Г. Бараг, Н.В. Новиков. Т. 2. М.: Наука, 1985.
16. *Потебня А.А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. 2. Баба Яга* // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских. М., 1865. Кн. 3. С. 82–232.
17. Русские народные сказки о мачехе и падчерице / сост., вступ. статья и прил. Е.И. Лутовиновой. Новосибирск: ВО «Наука», Сибирская издательская фирма, 1993.
18. Русские народные сказки. Сказки рассказаны воронежской сказочницей А.Н. Корольковой / сост. и отв. ред. Э.В. Померанцева. М.: Наука, 1969.
19. Русские сказки и песни в Сибири. (Записки Красноярского подотдела Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского Географического Общества по этнографии 1902 и 1906 гг.). СПб.: Тропа Троянова, 2000. Т. 1. (Полное собрание русских сказок. Предреволюционные собрания. Т. 3).
20. Северные сказки. Сборник Н.Е. Ончукова: в 2 кн. СПб.: Тропа Троянова, 1998. Кн. 1. (Полное собрание русских сказок. Предреволюционные собрания. Т. 1).
21. Сказки Заонежья / сост. Н.Ф. Онегина. Петрозаводск: Карелия, 1986.
22. Сказки и легенды Пушкинских мест. Записи на местах, наблюдения и исследования члена-корреспондента АН СССР В.И. Чернышова. СПб.: Наука, 2004.
23. Сказки И.Ф. Ковалева / зап. и коммент. Э. Гофман и С. Минц. М.: Изд. Гос. лит. музея, 1941. (Летописи Государственного литературного музея. Кн. 11).

24. Толстой И.И. «Гекала» Каллимаха и русская сказка о бабе-яге // Статьи о фольклоре: сб. статей. М., Л.: Наука, 1966. С. 142–156.
25. Толстые С.М. и М.Н. Погребения в саду у «горюнов» Сумской области // Живая старина. 2003. № 2. С. 10–13.
26. Топоров В.Н. Хеттская *sašū.gi* и славянская баба-яга // Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР. 1963. Вып. 38. С. 28–37.
27. Топоров В.Н. Заметки по похоронной обрядности (К 150-летию со дня рождения А.Н. Веселовского) // Балто-славянские исследования. 1985. М.: Наука, 1987. С. 10–52.
28. Фольклор старообрядцев Литвы. Т. 1: Сказки. Пословицы. Загадки. Вильнюс: Изд-во Вильнюсского пед. университета, 2009.
29. Фольклор Судогодского края. М.: ГРЦРФ, 1999.

И.Н. Райкова
(Москва)

«В ЛЕС ПО ГРИБКИ, В САД ПО ЯГОДКИ...»: ЛОКУСЫ ЛЕСА И САДА В ДЕТСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

В статье на основе кроссжанрового анализа русской детской фольклорной традиции рассматриваются пространственные природные локусы леса и сада как мифологизированные, семантически нагруженные. Показано, что отношение этих двух локусов не сводится к бинарной оппозиции «свое – чужое». В народных представлениях и большинстве текстов детского фольклора налицо сочетание, соположение, взаимные переходы и даже тождество леса и сада.

Ключевые слова: детский фольклор; пространство; природа.

In the article on the basis of cross-genre analysis of Russian children's folklore traditions natural spatial loci of the forest and garden are examined as mythologized, semantically loaded. It is shown that the ratio of these two loci is not reduced to the binary opposition "own-vs.-alien". In the people's beliefs and most of the texts of children's folklore there is a combination, juxtaposition, mutual transitions and even the identity of the forest and garden.

Keywords: children's folklore; space; nature.

Детский фольклор наполнен движением, перемещениями героев в пространстве, что буквально сопряжено с реальной всё возрастающей двигательной активностью ребенка и с расширением освоенного им пространства, а символически — с народными представлениями о росте, развитии, взрослении, социализации человека как пути, движении; ход времени ассоциируется с пространственным перемещением¹.

Ребенок вступает в мир, постепенно (сначала при помощи взрослых, затем без нее) открывая окружающее пространство для себя и себя в нем, воображая его, играя в него, в том числе уподобляя себя ему и наоборот. Так, в игре-потешке, сопровождаемой жестикуляцией, голова и лицо ребенка становятся «строительным материалом» для дома:

Крыша, стены, потолок,
Окна, двери и звонок —
Дзы-ы-ынь!²

Макушка головы при этом уподобляется крыше, щеки — стенам, лоб — потолку, глаза — окнам, открытый рот — дверям, нос — звонку: в финале потешки он неожиданно для ребенка «звенит», подтверждая метаморфозу и вызывая восторг играющих.

Ребенок сам дитя окружающей природы: в русских поверьях и родительских толкованиях вопроса появления младенца на свет говорится, что его находят в капусте, в огурцах, на грядке или его приносит аист. В региональных вариантах упоминается и лес как место находки (как правило, отцом): «В Пензенской губ. давали развернутое объяснение; говорили, что ребенка “отец нашел в лесу маленьким и мертвым, привез домой и положил в пичурку, где он и ожил”» [1: с. 235]. В прибаутках также есть мифологический мотив «растительного» происхождения младенца: он якобы вырос в лесу, на дереве, прежде чем попасть в человеческий мир:

А ту-ту, ту-ту,
Я на елочке расту.

¹ Подробнее см.: [6].

² Самозапись автора статьи по воспоминаниям детства (1970-е гг.).

Ветер елку укачал,
Я с елочки упал,
Я упал на пенек,
Стал пригожий паренек;

Я не тятькин сынок,
И не мамкин сынок,
Я на дереве рос,
Меня вихорь занес,
Пал на пенек,
Стал кудрявый паренек [4: с. 155].

Так в шуточной форме выражается народное представление о приходе души младенца из далекого, неведомого мира — того же, куда потом уходят души умерших.

Мир, который постепенно открывается ребенку, необходимо структурировать, обозначить границы и переходы между его частями. Соответственно пространственные локусы детского фольклора имеют особое значение, разнообразны и с трудом поддаются систематизации, если учесть к тому же, что детский фольклор — огромный пласт текстов в вариантах и целая жанровая подсистема, причем динамично меняющаяся от эпохи к эпохе.

Самое крупное деление — на земной мир и мир загробный, обозначенный, в частности, как «сыра земля». Земной мир в свою очередь делится на условные подпространства «здесь» — и «где-то там», «своя» — «чужая» сторона:

Спи-ко, Валенька, покрепче,
С тобой некому водиться.
Нету тетушек родных,
И нету бабок жалобных.
Тетушки родны
Да на чужой на стороны,
Бабки жалобны
Да во сырой они земли... [5: с. 104]

Свой мир постепенно, с взрослением ребенка расширяется. Очень приблизительно это можно представить так: колыбель (люлька, зыбка) → дом, который редко в детском фольклоре называется избой (чаще предстает идеализированно как терем или дворец) → двор и хозяйственные постройки (гумно, ток, мельница) → забор, тын, ворота → **сад, огород** → улица → базар → река, берег, мост → поле, луг → **лес, бор, поляна, болото** → погост (кладбище) → горы → море → небо с небесными светилами.

Нельзя не согласиться с В.В. Головиным, который в монографии о колыбельных песнях, подробно исследуя категорию пространства в этом жанре и производя лексические подсчеты по собранию А.Н. Мартыновой [3], замечает, что локусы ландшафтного комплекса «могут осмысляться в двух измерениях: в реальном и мифологическом пространстве. В колыбельной песне они четко разделяются в зависимости от содержания текста и его образного ряда. Например, “море” в случае употребления: “будешь в море рыбу ловить” определяется как реальное пространство; в случае: “серые коты из-за моря (заморья) шли, много сна принесли” — как мифологическое. В двух измерениях может выступать лес (“реальный” лес, где будет охотиться и ставить силки ребенок в будущем и лес “мифологический”, куда его уносит волчок или откуда кот приносит пояс). Но в подавляющем большинстве случаев (более чем 1 к 10), лес (лесок), море (заморье), сарай <...> выступают как мифологическое пространство» [2: с. 181]. Это характерно и для других жанров детского фольклора, к которым мы обращаемся.

Как и в жанрах «взрослого» фольклора, в детском творчестве реализуется традиционная оппозиция: лес как «чужой», опасный, стихийный локус (лес темный, дремучий, непроходимый, далекий, бескрайний, таящий в себе неизвестность) — сад как «свой» локус, близкий, непосредственно граничащий с домом (*зелен сад*, наполненный светом, упорядоченный, возделанный человеком, имеющий видимые границы).

Ребенка в колыбельной песне, если он ляжет с краю, т. е. на некой опасной границе локусов, грозятся утащить в лесок, за/под

ракиновый кусток (*придет серенький волчок и ухватит за бочок*). Образ ракинового куста, имеющий в русском фольклоре, например песенном, как известно, грустные, траурные коннотации, добавляет враждебности образу леса. С другой стороны, уменьшительно-ласкательный суффикс (не *лес*, а *лесок*, детский вариант леса) смягчает опасность.

Туда же, напротив, прогоняют от ребенка враждебных ему мифологических существ, олицетворенное «бессонье»:

Я качаю день и ночь,
Отойди, бессонье, прочь!
Отойди и отвались,
В темном лесе заблудись,
В темном лесе, во кустах,
Во березовых листах¹.

Дремучий лес как символ загробного мира предстает в знаменитых «смертных» колыбельных — тематической группе песен, генезис и функции которых вызвали в науке оживленную и долгую дискуссию. Как известно, в этих песнях изображаются смерть, похороны и поминки младенца; лес фигурирует именно при описании похорон:

Еще завтра мороз,
Мы снесем на погост.
Кладем чурочку в могилочку,
Под белой камешок,
Под сыпучий песок,
Под дремучий лесок [5: с. 110] (вариант: *во дремучий во лесок* [5: с. 111]).

Если вспомнить о «растительных» мифологических версиях происхождения младенца, нельзя не поддержать сторонников гипотезы о магической инициационной функции такого рода текстов (во всяком случае как одной из функций): символическая «колыбельная» смерть как преобразующие «перероды» [2: с. 167–174].

¹ Самозапись автора статьи по воспоминаниям детства (1970-е гг.)

Смертельная опасность леса изображается и в фольклоризованной детской песенке неизвестного автора на примере незадачливого козлика, от которого остались *рожки да ножки*.

Докучная сказка оценивает лес еще и как далекий локус: *Хочешь сказку про лису?* / (Предполагается утвердительный ответ ребенка. — *И.Р.*) *Она в лесу* [4: с. 103]. То есть она далеко, ее не найти: как лису, так и не рассказанную сказку. В этом же значении (издалека) — в прибаутке: *Из-за лесу, из-за гор / Едет дедушка Егор* [4: с. 145].

Что касается характерных для «взрослого» фольклора, а именно устной мифологической прозы, опасных духов-хозяев лесного локуса, то в детской традиции они единичны и встреча с ними персонажей-детей имеет благополучный исход. Так, прибаутка повествует:

Шли мы из лесу домой,
А навстречу лесовой:
«Где были?» —
«Гуляли
В лесу на поляне» [4: с. 148].

Лесовой, вполне сообразно своей функции защитника лесного царства, выспрашивает детей, что они видали и что брали в лесу.

«Ничего не брали —
Веничков маненечко
Да камышу на дудки
Петьке да Васютке» [4: с. 148].

Обратимся к локусу сада. Сад очень близко, он становится прямым продолжением дома. В колыбельной песне говорится, что ребенка качают не в зыбке, а на качелях, которые висят в саду. Вероятно, здесь можно предположить влияние на детский фольклор молодежной традиции, ведь качели в саду были календарно приуроченной забавой молодежи обоего пола (*на Святой неделе вешали качели*), а детское творчество вбирало в себя то, что

уходило из быта взрослых. И качает ребенка на качелях не кто иной, как котик — сам олицетворение спокойного сладкого сна:

Лели-лели-лели,
Висят в саду качели.
Пока ребята спят,
Качает кот ребят.
Баю-бай [5: с. 113].

Если ребенка Сон уносит в сад, это окрашено позитивно, в рот ему падают ягоды:

Березонька скрип, скрип,
Моя доченька спит, спит.
Моя доченька уснет,
Ее Сон унесет.
Унесет ее в садок
Под малиновый кусток.
А малина упадет,
Дочке в ротик попадет.
Спи, дочка маленькая,
Малиночка сладенькая [5: с. 53].

Этот «садок» из детских снов — маленький райский сад, по которому летает душа спящего.

Прикосновение к садовым плодам по абсурдной, казалось бы, логике считалок связано с последующим рождением детей; на самом деле это выражение устойчивой в традиционной культуре идеи связи плодородия земли с чадородием, женской репродуктивностью:

Катилось яблочко мимо сада,
Мимо сада винограда.
Кто поднимет, тот и выйдет.
Одна баба подняла,
Семерых родила [4: с. 242].

Сам ребенок (точнее, девочка — в этом случае акцентирована гендерная принадлежность) уподобляется сладким садовым плодам, ягодам и блюдам из них:

Заусните, душочки малиновые... [5: с. 63];

Наша доченька в дому —
Что оладушек в меду,
Сладко яблочко в саду.
Матке — радость,
Бабке — сладость,
Батюшке — утеха [5: с. 155];

Ягодна наливка,
Пшениная калитка... [5: с. 161] (в другом варианте — *ягодна калитка*: имеется в виду карельский открытый пирожок с начинкой).

Частотность в детском фольклоре рифм *в саду — в меду, садовый — медовый* свидетельствует о семантике сада как сладкого, не только безопасного, но и приятного, притягательного места.

— Куколка, муколка,
Где ты была?
— Я в садочке чай пила! [4: с. 248]

Появление в саду вора — такое же происшествие, как и появление его в доме: *Дора-дора помидора, / Мы в саду поймали вора* [4: с. 268].

Интересно, что вора в этой считалке наказывают необычным способом: *Мы связали вору ноги* (варианты: *привязали руки-ноги; мы связали руки, ноги*) / *И пустили по дороге* [4: с. 268]. Не задержали, арестовали, как делают взрослые, а отпустили, но отпустили таким образом, что надо еще суметь уйти. По детской игровой логике это как раз правильное наказание: занятие воровством само по себе противоестественно — так теперь и передвигайся противоестественным способом!

Подрастающий ребенок и подросток в играх сам становится творцом и возделывателем собственного сада. Так, в игре «Садовник» он любовно отбирает для него цветы, которые еще *не надоели*:

— Я садовником родился,
Не на шутку рассердился —
Все цветы мне надоели,
Кроме... [4: с. 314]

Сад как *царский* локус волшебной сказки переносится в сказку докучную, детскую сказку-обманку, эксплуатирующую в игровых целях поэтику волшебной сказки:

Жил-был царь,
У царя был сад,
В саду был кол,
На колу была мочала... [4: с. 104]

Однако земной мир в детском фольклоре не мыслится непроеходимым — всё в нем переплетено и связано переходами, переправами, тропами (*уж как шла лиса по тропке*), поэтому важную роль играют ворота (*вдруг из-под собаки лают ворота*), мосты (*на мосту ворона мокнет*), броды (*пришел медведь к броду — бултых в воду!*) и т. п. Этой спаянностью мира можно объяснить и появление лесной птицы кукушки в саду:

Шла кукушка через сад —
Поклевала виноград... [4: с. 255];

лесного зверька зайца в избе, что, согласно народной примете, опасно и может повлечь за собой смерть хозяев дома или пожар: *набежали зайньки укачивать младенца;*

Пойди, зайка, ночевать,
Мою Сашеньку качать [3: с. 138].
И напротив — прогулки домашнего любимца котика по лесу:
Пошел котик во лесок,
Нашел котик поясок [4: с. 151].

Заметим: и находит он в лесу не нечто из дикой природы, а предмет домашний, человеческий — элемент одежды, который

не только не опасен, а, напротив, является известным оберегом от нездоровья и несчастья.

В шуточной прибаутке «удалые молодцы», которые на самом деле оказываются трусами, бегут в лес прятаться от домашней скотины, что, конечно же, по своей абсурдности вызывает у ребенка смех, но в то же время утверждает его в мысли, что не так страшен лес, если кто-то в него прячется от опасности:

А как наши молодцы
Испугались овцы,
Один в поле, другой в лес,
И на ольху третий залез [4: с. 147].

В ряде текстов сад и лес — почти синонимы, они различаются только по тому, какие природные дары приносят:

Спи, дитя, мило,
Скажи, куда ходило.
— В лес по грибки,
В сад по ягодки,
По черну черничку,
По алу земляничку [5: с. 105].

Тождество усиливает смысловая подмена: *по ягодки* ходили в сад, но перечислены явно лесные ягодки — черника и земляника. Поэзия соотносится с реальностью прошлого: по грибы, по ягоды и по орехи в ближайший лесок бегали именно крестьянские дети, а не взрослые люди. Это занятие считалось посильным для них — в те времена, когда ягод и грибов в лесах было так много, что их не *искали*, а действительно *собирали*. В наши дни автор этих строк случайно услышала разговор двух подростков: «Ты любишь *искать грибы?*» — «Да, это прикольно».

В потешках пальчики изображают детей, которые самостоятельно, без взрослых ходят в лес:

— Пальчик-мальчик,
Где ты был?
— С этим братцем

В лес ходил.
С этим братцем
Щи варил,
С этим братцем
Песни пел [4: с. 98].

То есть, оказывается, в лес ходить не страшно, это так же естественно, как в сад, а может быть, даже интереснее, так как подразумевает некое приключение:

Ехали-ехали
В лес за орехами,
С кочки на кочку,
С кочки на кочку... [4: с. 95] —

ребенок весело «скачет» в лес на коленях взрослого в потешке-«поскакушке».

Лес и сад как абсолютно равноценные, почти тождественные локусы фигурируют и в тех поэтических формулах колыбельных песен, которые изображают с прогностической целью благостное будущее ребенка: это поход в сад за яблочком, в лес за ягодой, в лужи. Формулы имеют, как отмечает В.В. Головин, и молодежно-свадебную символику: *во зеленый сад пойдешь, разгуляешься* [2: с. 31, 112, 153].

Лес оказывается вполне доступным для цивилизации. Так, считалка рисует следующие картинки:

Ехал поезд по грибы,
Стук, стук, перестук.
Пересчитывал столбы.
Стук, стук, перестук.
У последнего столба
Он увидел два гриба:
Боровик и шампиньон.
Кто не верит, выйди вон [4: с. 278–279];

Шла машина темным лесом
За каким-то интересом... [4: с. 271]

Таким образом, локусы леса и сада в русском детском фольклоре представляют собой важнейшие пространственные реалии в общей пространственной картине, они мифологизированы и семантически нагружены. Классическая оппозиция «свое – чужое» не покрывает всего многообразия смыслов, ими выражаемых, и отношений между ними. И лес, и сад — открытые природные локусы, населенные растениями, животными, приносящие маленькому человеку свои дары. В большинстве текстов материнского и собственно детского творчества, как и в целом в традиционной культуре детства, нет противопоставления сада и леса, а есть их сочетание, соположение, переходы и даже тождество.

Литература

1. *Баранов Д.А.* Объяснение происхождения детей // Русские дети: Основы народной педагогики. Иллюстр. энцикл. СПб.: Искусство–СПб., 2006. С. 234–236.
2. *Головин В.В.* Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Турку: Åbo Akademi University Press, 2000. 451 с.
3. Детский поэтический фольклор: Антология / сост. А.Н. Мартынова. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. 577 с.
4. Детский фольклор / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. М.Ю. Новицкой и И.Н. Райковой. М.: Русская книга, 2002. 560 с. (Б-ка русского фольклора; Т. 13).
5. *Лойтер С.М.* Детский поэтический фольклор Карелии: исследование и тексты. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. 440 с.
6. *Райкова И.Н.* Мотив передвижения в детском и молодежном фольклоре // Мотив в структуре художественного текста: сб. науч. ст. / сост. и отв. ред. И.Н. Райкова. М.: МГПУ, 2016. С. 40–54.

КОНЦЕПТ «ЛЕС» В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА

На широком материале поэзии и прозы А.С. Пушкина и русского фольклора в статье раскрываются фольклорные ассоциации концепта «лес» в творческом сознании писателя. Представлено смысловое и художественное богатство пушкинских эпитетов леса, их связь с фольклорной традицией.

Ключевые слова: Пушкин; поэзия; концепт; традиция; фольклор; эпитет.

On rich material of poetry and prose of A. Pushkin and Russian folklore in the article the folklore associations of the concept “forest” in the creative mind of the writer. The conceptual and artistic wealth of the Pushkin’s epithets of a forest, their relationship with the folk tradition are presented.

Keywords: Pushkin; poetry; concept; tradition; folklore; epithet.

Среди пейзажных зарисовок в художественном мире Пушкина лес занимает особое место. Составителями четырехтомного «Словаря языка Пушкина» (М., 1956–1961) подсчитано, что слово «лес» встречается в творчестве поэта 201 раз (без учета лексического материала в разных типах вариантов текстов: в черновых и белых рукописях, копиях и т. д.) [10: с. 471]. Если прибавить к этому производные слова от указанного слова («лесистый» (7 раз), «лесной» (20 раз), «лесок» (7 раз), «лесочек» (2 раза)), то получится, что Пушкин так или иначе изображает лес довольно часто — 237 раз (для сравнения: слово «сад» и производное от него уменьшительное слово «садик» встречается в произведениях поэта только 140 раз, т. е. почти на сто раз меньше) [11: с. 13–14].

Но дело, разумеется, не только в частотном употреблении слова «лес», а в том, в каком значении и с какой целью поэт использует этот концепт. Как поясняет в словарной статье «Концепт» Г.В. Якушева в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (М., 2001),

концепт «существует в определенной “идеосфере”, обусловленной кругом ассоциаций каждого отдельного человека, и возникает в индивидуальном сознании не только как намек на возможные значения, но и как отклик на предшествующий языковой опыт человека в целом — поэтический, прозаический, научный, социальный, исторический. К. не только “подменяет”, облегчая общение, значение слова, но и расширяет это значение, оставляя возможности для домысливания, дофантазирования, создания эмоциональной ауры слова» [3: стб. 393–394].

Какие же поэтические и иные ассоциации вызывает в творческом сознании Пушкина концепт «лес»? Прежде всего, фольклорные. Характерно, что бóльшая часть эпитетов, которые Пушкин прилагает к слову «лес», пришли из русского народного поэтического творчества. Как и в фольклоре, их основная черта — устойчивость, постоянство. Неслучайно и в устном народном творчестве такие эпитеты называются постоянными: «дремучий лес», «темный лес», «зеленый лес», «густой лес», реже — «кудрявый лес», еще реже — «муромский лес».

Итак, «дремучий лес»: «Проехал он в дремучий лес...» (поэма «Руслан и Людмила») [7: т. IV, с. 41], «меня в дремучий лес сманил» (поэма «Братья-разбойники») [7: т. IV, с. 148], «Гряди во мрак лесов дремучих...» (стихотворение «Кольна (Подражание Оссиану)», тяготеющее к балладному жанру) [7: т. I, с. 29], «Леса дремучие бегущих укрывают...» (стихотворение «Воспоминания в Царском Селе») [7: т. I, с. 80], «Зашла я лес дремучий...» (простонародная баллада «Жених», основанная на сказочном сюжете о девице и разбойниках, широко распространенном как в восточнославянском, так и в западном фольклоре) [7: т. II, с. 412], «Вот пермские дремучие леса...» (трагедия «Борис Годунов») [7: т. VII, с. 43] «То думала <...>, что медведь / Тебя в лесу дремучем одолел...» (драма «Русалка», имеющая несомненную фольклорную основу) [7: т. VII, с. 189–190], «Посреди дремучего леса на узкой лужайке возвышал <ось> маленькое земляное укрепление...» [7: т. VIII, с. 221], «Не мудрено, что почернелые скалы, дремучие леса и озера наводили на нее уныние» (статья «О г-же Сталь и о г. А. М-ве») [7: т. XI, с. 27].

То, что эпитет «дремучий» действительно фольклорный, подтверждает, например, текст русской народной волшебной сказки «Горюшко», где несколько раз этот эпитет встречается: «И пошли они в *дремучий* лес (здесь и ниже курсив мой. — С.Д.) [9: с. 324], «И ушла, а ее (героиню сказки Ньюшу. — С. Д.) оставила в *дремучем* лесу [7: т. XI, с. 27]. А в конце сказки Ньюша «словно причитывает»: «Ай, жила я у родителя богатого, / да ходила я ко бабушке-задворенке, / да не знала я горя лютого; / отвела меня бабушка в *дремучий* лес...» [7: т. XI, с. 326]. Об этом же пишет и крупнейший отечественный фольклорист XX в. В.Я. Пропп в своем фундаментальном труде «Исторические корни волшебной сказки»: «4. *Лес*. Идя “куда глаза глядят”, герой или героиня попадает в темный, дремучий лес (курсив В.Я. Проппа. — С. Д.). <...> Этот лес никогда ближе не описывается. Он дремучий, темный, таинственный, несколько условный, не вполне правдоподобный» [6: с. 57].

Обратимся ко второму из перечисленных выше В.Я. Проппом фольклорных эпитетов к слову «лес»: «*темный* лес». В творчестве Пушкина он встречается столь же часто, как эпитет «дремучий» и, как правило, в лирических стихотворениях: «И вот уже Тоскар подходит / К местам, где в *темные* леса / Бежит седой источник Кроны...» (здесь и ниже курсив мой. — С. Д.) («Кольна (Подражание Оссиану)») [7: т. I, с. 30], «О, скоро ль, *темный* лес, / В туманах засинеешь / На западе небес?» (стихотворение «Фавн и пастушка» с подзаголовком «Картины») [7: т. I, с. 276], «Увижу ль вновь сквозь *темные* леса / И своды скал, и моря блеск лазурный, / и ясные, как радость, небеса?» (стихотворение «Кто видел край, где роскошью природы...») [7: т. II, с. 191], «Из *темного* леса на встречу ему / Идет вдохновенный кудесник...» («Песнь о вещем Олеге») [7: т. II, с. 243], «Он заехал в *темный* лес / (Видно, вел его сам бес)...» (сказка «Царь Никита и сорок его дочерей») [7: т. II, с. 251], «Где нивы светлые? где *темные* леса?» (стихотворение «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...») [7: т. III, с. 236].

Не только в поэзии, но и в художественной прозе Пушкина можно найти данный эпитет, и также в фольклорном ореоле,

связанном с мотивом разбоя. В «Капитанской дочке» Хлопуша, отказываясь последовать призыву кровожадного Белобородова повесить Петра Гринева, говорит с достоинством: «Но я губил супротивника, а не гостя; на вольном перепутьи да в *темном* лесу, не дома, сидя за печью; кистенем и обухом, а не бабьим наговором» [7: т. VIII, с. 349].

О фольклорной природе этого эпитета ярче всего свидетельствуют многочисленные примеры его употребления в народных лирических песнях: «В *темном* лесе, в *темном* лесе. / За лесью, за лесью...»; «В *темных* лесах кукушечка куковала, / В тереме Авдотьюшка плакала...» (здесь и далее курсив мой. — С.Д.); «Мне привиделось, молоденьке, / Всё горы-то крутые, / Всё речки-то быстрые, / Всё леса-то *темные*, / Всё звери-то лютые»; «Я поду с горя в *темны* леса...»; «Мне навстречу — злы чужи люди, / <...> / Увезли в леса во *темные*»; «Из-за лесу, лесу *темного*, / Из-за садику зеленого / Вылетало стадо лебединое...»; «Из-за лесу, лесу *темного*, / Из-за садику зеленого / Заходила туча грозная...»; «Я пойду ли, молодец, с горя в *темный* лес...»; «Из-за лесу было, лесу *темного*, / Из-за гор то было, крутых гор, / Там идет-идет православный царь...»; «Пойду с горя в *темны* леса, / В *темны* леса, в чисты поля» [5: с. 202; 235; 239; 254; 267; 299; 311; 428; 456; 469].

Как и в народных лирических песнях, эпитет «*зеленый лес*» приходит на ум Пушкину в связи с узником, посаженным в тюрьму и мечтающем о вольной жизни в лесу: «Как в лес *зеленый* из тюрьмы / Перенесен колодник сонный / Так уносились мы мечтой / К началу жизни молодой» (одно из лирических отступлений в первой главе «Евгения Онегина», где автор и его герой вспоминают свои юношеские годы) [7: т. VI, с. 24] (ср. в разбойничьей лирической песне «Не шуми мати, зеленая дубровушка...» [5: с. 425], дважды введенную Пушкиным в свою художественную прозу: в первый раз в романе «Дубровский» [7: т. VIII, с. 222], где процитированы только две первые строки этой песни, и второй раз в «Капитанской дочке» [7: т. VIII, с. 330–331], где приведен полный текст этой песни из сборника М.Д. Чулкова).

Также всего лишь один раз в произведениях поэта мы находим отмеченный выше В.Я. Проппом в монографии «Исторические корни волшебной сказки» не совсем фольклорный эпитет «таинственный», приложенный к слову «лес»: «Прости, светило дня, прости, небес завеса, / <...> / Безмолвие *таинственного* леса (здесь и ниже курсив мой. — С. Д.)» (стихотворение «Элегия» (1816)) [7: т. I, с. 216].

По каким-то причинам Пушкин по возможности старался избегать эпитета «*густой*» в связи с лесом, но довольно часто использовал его по отношению к конкретным деревьям. Если говорить о лирике, то сразу вспоминается хрестоматийное, знакомое еще со школьных лет: «И навестим поля пустые, / Леса, недавно столь *густые*, / И берег, милый для меня» (стихотворение «Зимнее утро») [7: т. III, с. 184]. И дважды этот эпитет «*густой* лес» встречается в прозаическом контексте: «К вечеру пришли мы в долину, окруженную *густым* лесом, и наконец мог я выспаться вволю, проскакав в эти два дня более осьмидесяти верст» («Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года») [7: т. VIII, с. 472]; «"На берегу этой реки есть место, нарочно созданное для индийского табора: прекрасная пристань, маленькая долина, *густой* лес, прислоненный к холму..."» (статья «Джон Теннер» (1836), которая содержит обширный пересказ и цитирование (в переводе с французского), записок (в оригинале на английском языке) Джона Теннера, мальчиком похищенного североамериканскими индейцами, воспитанного ими и выросшего среди них. Поскольку здесь мы имеем опосредованный перевод, то можно с полным основанием считать, что эпитет «*густой* лес» собственно пушкинский [7: т. XII, с. 121].

Только дважды встречается в творчестве Пушкина эпитет «*кудрявый* лес», и оба раза в лицейских стихотворениях 1814 г.: «Ты пренеслась мечтой / В поля, где от дубравы / В дол веет ветерок, / И шепчет лес *кудрявый*» (послание «К сестре», обращенное к родной сестре поэта — Ольге Сергеевне Пушкиной) [7: т. I, с. 41]; «Опустели злачны нивы, / Хладен ручеек игривый; / Лес *кудрявый* поседел; / Свод небесный побледнел» (стихотворение

«К Наташе» (точный адресат стихотворения не установлен) [7: т. I, с. 58]. Обращает на себя внимание, что здесь Пушкин прибегает к приему одушевления природы путем перенесения на нее человеческих чувств и описаний (ср. в поэме «Полтава»: «Его кудрявые седины, / Его глубокие морщины, / Его блестящий, впалый взор, / Его лукавый разговор / Тебе всего, всего дороже...» [7: т. V, с. 32]).

Лишь один раз в творчестве Пушкина, в поэме «Руслан и Людмила», мы находим фольклорный эпитет «муромские леса»: «”Людмила спит, — сказал Фарлаф: — / Я так нашел ее недавно / В пустынных муромских десах / У злого лешего в руках“» [7: т. IV, с. 78]. Характерно фольклорное обрамление этой реплики Фарлафа, ибо мифологический персонаж «леший», как известно, сказочное существо, живущее в лесу (ср. в знаменитом «прологе» к поэме, появившемся впервые во втором издании «Руслана и Людмилы» в 1828 г.: «Там чудеса: там леший бродит...» [7: т. IV, с. 5]).

На фольклорную природу эпитета «муромский лес» намного позже Пушкина указал М.Н. Загоскин в своем историческом романе «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», впервые опубликованном в 1829 г. В 1830 г. в № 5 «Литературной газеты» Пушкин не только откликнулся на издание этого романа Загоскина специальной и в целом сочувственной рецензией, но и высоко оценил произведение Загоскина именно за его фольклорный колорит, за правдивое и верное изображение русской старины, указав, впрочем, на отдельные погрешности и неточности в использовании и цитировании народных пословиц и фразеологизмов: «Как живы, как занимательны сцены старинной русской жизни!.. Разговор (живой, драматический везде, где он простонароден) обличает мастера своего дела» [7: т. XI, с. 92–93].

В третьей части романа, в обширном лирическом отступлении, предвещающем появление Кирши и Алексея на хуторе у боярина Тимофея Федоровича в муромском лесу, Загоскин говорит о тех подспудных фольклорных ассоциациях, которые вызывает одно упоминание муромских лесов у русских писателей:

«Знаменитые в народных сказках и древних преданиях дремучие леса *Муромские* (здесь и ниже курсив мой. — С. Д.) и донные пользуются неоспоримым правом — воспламенить воображение русских поэтов. <...> Одним словом, и в наше время многие воображают *муромские леса*

Жилищем ведьм, волков,
Разбойников и злых духов.

Но, к сожалению юных поэтов наших и к счастью всех путешественников, они давно уже потеряли свою пиитическую физиономию. Напрасно бы стали мы искать окруженную топкими болотами долину, где некогда, по древним сказаниям, возвышалось на семи дубах неприступное жилище Соловья-Разбойника; никто в селе Карачарове не покажет любопытному путешественнику того места, где была хижина, в которой родился и *сиднем* (курсив М.Н. Загоскина. — С. Д.) сидел тридцать лет могучий богатырь Илья Муромец. О ведьмах не говорят уже и в самом Киеве; злые духи остались в одних операх, а романтические разбойники, по милости классических капитан-исправников, вовсе перевелись на святой Руси...» [1: с. 165–166].

Упоминание, правда, уже не о «муромских лесах», а о «муромских разбойниках», мы находим в повести Пушкина «Станционный смотритель». Показательно, что здесь у Пушкина дорожная тема овеяна фольклорными ассоциациями, фольклорными образами и мотивами. В самом начале повести в риторическом вопросе, обращенном к читателям, Пушкин сразу вводит нас в круг привычных житейских и народнопоэтических представлений: «Кто не почитает их (станционных смотрителей. — С. Д.) извергами человеческого рода, равными покойным подьячим или, по крайней мере, муромским разбойникам? (курсив мой. — С. Д.)» [7: т. VIII, с. 97].

Как и в фольклоре, в творчестве Пушкина лес ассоциируется с волей, иногда с разбоем, часто с живой и неповторимой в своей красоте природой. В полном соответствии с традициями русского народного поэтического творчества в отдельных произведениях

Пушкина узник в тюрьме стремится на волю, в лес. Так, в неоконченной поэме «Братья разбойники» (1821–1822) важное место в поэтике произведения занимает антитеза «тюрьма – воля». Тюрьма ассоциируется с мраком, «смрадной темнотой», духотой, звоном цепей, воля, свобода — с «легким шумом залетной птицы», с «дремучим лесом». Основные лирические мотивы поэмы близки народным песням, имеют если не прямую, то отдаленную поэтическую аналогию с целым рядом разбойничьих («удалых») и тюремных лирических песен: «Не стая воронов слеталась / На груды тлеющих костей, / За Волгой, ночью, вокруг огней / Уда- лых шайка собиралась»; «В товарищи себе мы взяли / Булатный нож да темну ночь...»; «Теперь он без меня на воле / Один гу- ляет в чистом поле, / Тяжелым машет кистенем...» и т. д. [7: т. IV, с. 145; 146; 148].

Так и в данной поэме Пушкина лес является символом сво- боды. Приведем все случаи употребления этого образа в поэме: «Бывало только месяц ясный (тоже фольклорный эпитет. — С. Д.) / Взойдет и станет средь небес / Из подземелия мы в лес / Идем на промысел опасный» (здесь и далее курсив мой. — С. Д.); «Он (младший брат. — С. Д.) умирал, твердя всечасно: / “Мне душно здесь... я в лес хочу...”»; «Не он (старший брат. — С. Д.) ли сам от мирных пашен / Меня в дремучий лес сманил...»; «Он ви- дел пляски мертвецов, / В тюрьму пришедших из лесов...»; «Взя- ла тоска по прежней доле; / Душа рвалась к лесам и к воле...»; «За нами гнаться не посмели, / Мы берегов достичь успели / И в лес ушли...» [7: т. IV, с. 146–147; 147; 148; 148–149; 149; 150].

Правда, Ю.В. Манн в монографии «Поэтика русского романтиз- ма» (М., 1976) был не совсем согласен с однозначным толкованием леса как символа свободы: «Рассмотрим с точки зрения сказанно- го один сквозной стилистический образ поэмы. Я говорю об обра- зе леса. Обычно этот образ толкуется как символ воли (свободы). Но его контекстные связи показывают, что дело обстоит сложнее. Вот все случаи употребления этого образа. <...>». (И далее сле- дуют приведенные мною выше цитаты из поэмы, местами более расширенные, а где-то более сокращенные. — С. Д.). Приведа эти

фрагменты поэмы, исследователь приходит к следующему выводу: «То “лес” соотносится с “волею”, “воздухом полей” и противостоит “душным стенам” тюрьмы, “цепям”, — то оказывается в одном ряду с “опасным промыслом”, “ночью”, “убийством”, “пляской мертвецов” и противостоит “мирным пашням”. То лес — убежище от погони, то — источник кошмарных видений. То страстная мечта “алчущего” воли, то — мучительное видение больной совести. “Лес” двуслачен, как двуслачна “разбойничья вольность”» [4: с. 61].

Это не совсем так. Думается, в пушкинской поэме лес имеет более однозначную трактовку именно как символ воли, свободы, что вполне естественно в мечтах узников, томящихся в неволе. Такое представление о лесе вполне согласуется с русским фольклором, в частности, с приведенными выше народными лирическими песнями. Другой исследователь русского романтизма, В.И. Коровин, отмечал в одной из статей: «В братьях-разбойниках горит пламень свободы, и этим они привлекательны, поскольку стремление к свободе — истинно человеческое стремление. Порыв к свободе, выраженный в словах младшего брата, в его тоске по воле (“Мне душно здесь... я в лес хочу...”) принимал отчетливую политическую окраску, хотя Пушкин в поэме непосредственно не касался политических проблем» [2: с. 223–224]. К сказанному выше можно добавить, что для братьев-разбойников лес притягателен еще и потому, что он укроет от всех преследований, от всех напастей.

Рамки статьи не позволяют нам во всей полноте представить богатство и художественное многоцветие пушкинских эпитетов леса, особенно в самом разнообразном контексте его произведений. В заключение приведем аргументированное суждение исследователя системы пейзажных образов в русской поэзии М.Н. Эпштейна: «Пушкин значительно обогатил флору русской поэзии, предпочитая нежным ивам и березам Жуковского такие стройные, величавые деревья, как дуб и сосна. В изображении растительности преобладают крупные, “собираательные” ее формы — *лес* (курсив мой. — С. Д.), бор, роща; одним из первых поэтизирует сады» [12: с. 214].

Литература

1. *Загоскин М.Н.* Юрий Милославский, или Русские в 1612 году: Исторический роман в трех частях. М.: Панорама, 1991. 240 с.
2. *Коровин В.И.* Романтизм в русской литературе первой половины 20-х годов XIX в. Пушкин // История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790–1825). М.: Наука, 1979. С. 183–254.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
4. *Манн Ю.В.* Поэтика русского романтизма. М.: Наука, 1976. 376 с.
5. Народные лирические песни / вступ. статья, подгот. текста и примеч. В.Я. Проппа. Л.: Сов. писатель, 1961. (Б-ка поэта. Большая серия.) 611 с.
6. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки / отв. ред.: В.И. Еремина, Н.М. Герасимова. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1986. 366 с.
7. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 16 т. [Б.м.]: Изд-во АН СССР, 1937–1949.
8. Русские народные Песни / вступ. статья, составл. и примеч. А.М. Новиковой. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. 735 с.
9. Сказки: Кн. 1 / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ю.Г. Круглова. М.: Сов. Россия, 1988. 544 с. (Б-ка русского фольклора; Т. 2).
10. Словарь языка Пушкина: в 4 т. Т. 2: 3 – Н. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1957. 806 с.
11. Словарь языка Пушкина: в 4 т. Т. 4: С – Я. М., 1961. 1045 с.
12. *Эштейн М.Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 303 с.

Д.В. Абашева
(Москва)

СИМВОЛИКА САДА В ПОЭМЕ Н. ЯЗЫКОВА «ЛИПЫ»

Фольклор и литература, взаимодействуя в процессе тысячелетнего развития, соприкасаются в области ценностных ориентаций народного и авторского сознаний, вырабатывая иерархию духовных ценностей человека, создавая символическую картину мира. Основой этой картины являются образы, прошедшие трансформацию в народном сознании. Таково поэтическое восприятие символа «липовый сад» в поэме Н. Языкова «Липы». Концентрация духовного и материального опыта человечества (народа) проявлена в произведении, которое поэтически своеобразно на конкретном этапе развития литературы входит в художественный мир автора. Исследованию этих процессов в поэме Н. Языкова «Липы» посвящена статья.

Ключевые слова: символ; липовый сад; поэтика; реализм; амбивалентные черты.

Folklore and literature interaction in the course of a thousand years of development in the field of touch people's value orientations and the author's consciousness, producing the hierarchy of human spiritual values, creating a symbolic picture of the world. The basis of this painting are images that have passed the transformation in people's minds. This is the poetic perception of the character — "Lime Orchard" in the poem N. Iazykov "Linden". The concentration of the material and spiritual experience of mankind (the people) is manifested in the product, which is poetically peculiar to a particular stage of development of the literature included in the artistic world of the author. Investigation of these processes in the poem N. Iazykov "Linden" in an article.

Keywords: symbol; garden lime; poetic realism; ambivalent character.

Поэма Н. Языкова «Липы» (9 апреля 1846 г.) — отклик на новые времена и свидетельство перехода к реалистическим принципам изображения действительности. Впервые поэма была опубликована в альманахе «Утро» в Москве, накануне отмены крепостного права в 1859 г. «Липы» были посвящены автором А. М. Я. — брату Александру Михайловичу Языкову.

Это произведение Н. Языкова не привлекало внимание исследователей: оно не вписывалось в созданный критикой портрет «поэта-романтика» или «махрового националиста», в этом произведении нет ни романтики, ни национализма.

Эпиграф к поэме взят из предисловия к «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина: «И вымыслы нравятся, но для полного удовольствия должно обманывать себя и думать, что они истина». Это высказывание направляет внимание читателя на проблему соотношения вымысла и реальности.

Д.С. Лихачев, характеризуя «Историю государства Российского», писал о Н.М. Карамзине: «...Создавая занимательное чтение, он не поддавался безудержному полету фантазии, соблазну угодить неподготовленному читателю, не сочинял альковных историй и не снижал образы государственных деятелей до уровня обывательских интересов. Он был исследователем, стремящимся установить прежде всего правду, но рассказать эту историческую правду так, чтобы о ней было интересно читать» [3: с. 5].

Н.М. Языкова сближает с Н.М. Карамзиным в этом произведении стремление рассказать ту историческую правду, которую он наблюдал; создавая художественный вымысел, он отбирает только такие детали, символические образы, которые передают исторически конкретно современную ему обстановку и в то же время ставят вопросы вечные о власти, семье, государственном устройстве, народе.

Главный герой повествования князь Петр Ильич Хрулев («На поприще служения своего // Блистает он чинами и звездами, // Он и богат, и знатен, и силен...») [4: с. 561]) озабочен устройством бульвара в Бузане («Куда его судьба перенесла!»). Он предполагал «Лишь осенью деревья насадить; // Но вдруг приказ: с бульваром поспешить! // И чтобы он к шестнадцатому мая // И непременно весь отделан был. // Об этом он бумагу получил // За чаем...» Выполнить такой приказ очень сложно: «Срок очень мал... Где я возьму такую тьму людей? Бульвар велик... стоят жары... и где набрать деревья?» Завязка сюжета связана с необходимостью насадить деревья, устроить бульвар с садом в приказном порядке и в короткие сроки.

К 50-м годам XIX в. образ сада в русской культуре проявлялся в мифах, легендах, фольклорной лирике, философских трактатах, в поэзии. Он приобрел устойчивые амбивалентные черты, связанные с фольклорной поэтикой, счастья–несчастья: цветущий сад — символ счастья, засохший сад — несчастья и гибели («Цвели, цвели цветики да завяли, // Любил меня миленький да покинул»). В системе аллегорий сад, деревья персонифицируют и место отдыха, и выбора пути (герой на распутье перед деревом). Эти устоявшиеся символы формируются и в поэме Н. Языкова.

Жизнь и заботы высокопоставленного и не очень высокого чиновничества стали предметом исследования в поэме Н. Языкова «Липы». Поскольку сам Петр Ильич Хрулев не привык напрягаться работой, он приказал лакею: «Крумахера ко мне!» *Ирония* — основа поэтики в поэме: Крумахер «ничуть не удивился // Разумному приказу и сказал: “Так надобно не мешкая за дело — // И чтоб оно без усталости кипело: // Прикажете, я завтра же начну // Распоряжаться, мигом поверну // Работу к спеху...”» [4: с. 565]. Н. Языков подчеркивает обычность таких приказов и «умение» Крумахера организовать дело:

«...множество народу
Собьем из подгородных деревень;
Велим ему работать целый день
Вплоть до ночи, возить к деревьям воду,
И для поливки буду высылать
Моих пожарных», — докладывал он П.И. Хрулеву.

На замечания князя: «Трудно лип достать, // Их сотни две потребно для бульвара» — Крумахер отвечает: «И это ничего. // Нас липы не задержат; сад у Кнара // Весь липовый; достанем у него // И липы все как на подбор прямые // И чистые; ну именно какие нам надобно. // Я сам к нему зайду...» Князь с чувством исполненного долга:

...Пужинал, потом на ложе сна
Лег, и заснул, как отрок беззаботный [4: с. 563].

Мотив прекрасного сада проходит через всю поэму. Картины природы диссонируют с деятельностью людей. Князь видит сон, где он сидит с министром и докладывает о проделанной работе: согнал людей, нашел липы и т. д. «...Он таки поставил на своем // И, так сказать, преодолел природу». Н. Языков высмеивает чиновничество, подобострастие, стремление выслужиться, получить вельможное внимание. П.И. Хрулев видит во сне: министр доволен, а самое главное:

Князя всенародно
Он тут же и не раз благодарит,
И князь в восторге. Он едва стоит,
Он очарован ласковым воззреньем
Вельможных глаз на слабый, малый плод
Его трудов, усилий и хлопот;
Он поражен приливом и волненьем
Сладчайших чувств; он ими поглощен
И три разá он видит тот же сон.

Князь готов «*преодолеть природу*» ради получения ласкового взора начальства. Ироничный талант Н. Языкова придает этому выражению многогранный смысл. Для устройства прекрасного места для отдыха — бульвара необходимо уничтожить сад — символ рая на земле. Преодолеть и природу человеческую.

Во второй части поэмы действие переносится в семейство аптекаря Кнара. Примечательно, что героем поэмы стал *немец* Кнар, который противостоит Крумахеру. Оба они служат русскому государству, только Крумахер в лице Петра Ильича Хрулева, а Кнар «занимается важно медициной», лечит людей в Бузане.

Идиллически нарисована жизнь семейства Кнара. В эту спокойную семейную жизнь врывается Крумахер выполнять приказанье Князя. *Липовый сад* *вырастает до символа семейства* Кнара:

Его жена любила так же нежно
И постоянно липовый свой сад,
Приют своих семейственных отрад.
Она об нем заботилась прилежно,

И процветал Алинин сад, предмет
Ее живой заботы многих лет [4: с. 565].

Алина, жена Кнара, получив сад в наследство, «деревья в нем садила — Не просто; нет, она была весьма // Замысловата...» Из сада она сделала «Альбом родных и милых ей людей», каждое дерево носило имя близкого человека, сад «Напоминал ей сладко, вновь и вновь, // Ее семью, и дружбу, и любовь» [4: с. 565]. В образе Алины соединились все начала сентиментализма:

...В дни юности своей
Она сама здесь некогда гуляла,
Влюбленная, и томною мечтой
Питалася, беседа с луной
Задумчиво, и «Вертера» читала
Здесь вместе с ней жених ее гулял
И в первый раз ее поцеловал [4: с. 566].

Традиции мира семьи позволяют Н. Языкову раскрыть тему быстротечности жизни, преемственности поколений, поставить вопрос о смысле жизни. Сад был до сих пор символом жизни, семьи, ее традиций. Мировосприятие Алины определялось прекрасным садом — символом дружной семьи, мирной жизни.

Вместе с этим Н. Языков раскрывает хрупкость семейного мира в столкновении с машиной государственных чиновников, стремящихся во что бы то ни стало выслужиться. Простые радости семейного быта не трогают сердца П.И. Хрулева и Крумахе-ра. Н. Языков сталкивает две системы общественных отношений: российскую и западноевропейскую. Несмотря на то что Кнар и Крумахер — люди одной национальности, они образно и персонафицированно воплощают очень конкретно два абстрактных понятия: произвол и законность.

Законность не может противостоять произволу русских Хру-левых и Крумахеров — таков пессимистический вывод Н. Язы-кова. Он первым из русских поэтов поставил вопрос о юриди-ческих, законных правах человеческой личности, попираемых

власть предержажшими. Приход Крумахера всполошил семью, возмутил спокойствие. Н. Языков мастерски передает психологическое состояние героев:

«Ах боже мой! Крумахер к нам идет!
Что это значит?» — жалобно сказала
Алина и хотела выйти вон;
Но в дверь стучат. Так точно, — это он.
И муж ее немедленно смутился,
Насунился и книгу отложил.
Крумахер величаво поклонился
И сел [4: с. 567].

Дурные предчувствия оправдались: крумахеры с добром не приходят. Он потребовал лип:

— эта весть
Хозяину пришлось не по нраву:
Насилие, неуважение к праву
Он видел в ней... [4: с. 567–568]

Николай Богданович впервые Языковым назван по имени отчеству именно в момент его наивысшего протеста:

Вскочил со стула, выступил вперед
И объявил, что лип он не дает,
Во что б ни стало. Он разгорячился
И ну твердить: «Где ж правда, где закон?» [4: с. 568].

Вопрос Николая Богдановича Кнара не просто остался без ответа, а на него в поэме дан наглядный ответ. Причем Н. Языков подчеркивает, что Крумахер «мирволил» аптекарю Кнару, — «Кнар человек известный,

Почтенный немец, говорят, и честный,
И многими уважен и любим:
Зачем его дразнить или над ним
Ругаться!» [4: с. 568].

Простолюдины показаны в поэме глазами Крумахера, как масса, с которой можно не считаться, делать все что угодно: «велеть работать целый день», «сбить из подгородных деревень»; это толпа, на которую можно глядеть свысока. Улица «кипела»

Народом и телегами, и сам
Крумахер горделиво по толпам
Расхаживал; полиция кричала
И гневалась жестоко на народ [4: с. 567].

«Омраченность густою сенью невежества», которую отмечал Н.М. Карамзин, осталась и во времена Н. Языкова. Народ ничего не знает об уважении к праву, закону. О них речь не идет. Беззаконие и насилие воспринимаются им как норма жизни. Полицмейстер указывал квартальному Калинкину, правой руке Крумахера, «грубейшему» человеку: «...рабочих понукай // Как можно чаще, — наш народ лентяй» [4: с. 569].

Представление о народе как о стаде, за которым нужен глаз да глаз, чтобы принудить его работать, свойственное крумахерам, передано Н. Языковым в поэме очень достоверно. Но даже и почтенный и уважаемый аптекарь Кнар не может рассчитывать на справедливость. Первоначально он надеется:

Ты лжешь, Крумахер! Завтра же чем свет
Иду сам к князю, смело, откровенно
С ним объяснюсь и липы отстою:
Я защищаю собственность мою!
Я прав и в том уверен несомненно [4: с. 568].

Но завтра у сторонника закона и права — нет! Все разрешается ночью, «без шума, тихомолком». Отдавая свои бесчеловечные приказы, и Петр Ильич Хрулев, и Крумахер не мучаются никакими угрызениями совести, они спят спокойно: «Крумахер потянулся, / Прилег к подушке, раза два зевнул / Глубоко и приятно — и заснул, И захрапел» [4: с. 569]. Они уверены, что стараются для государства, народа и родины.

Неблаговидным делам людей Н. Языков противопоставляет в 3-й главке поэмы прекрасную природу:

Лазурный неба свод
Был чист и ясен. Солнечный восход
Багряными, златистыми лучами
Блистательно его осиявал;
Багряными, златистыми столбами
Река блистала: ярко в ней играл
Прекрасный день... [4: с. 569].

Под «благовест», который гудит над городом, «к заутре-
ни протяжно приглашая Благочестивый православный люд...»,
ведут к Крумахеру купца Жернова, второго обладателя липовых
деревьев:

— «Лип не дает, кричит и гонит вон!»
— «Лип не дает, нет это, брат пустое!
Ты лип нам дашь, ты мало, знать, учен:
Буянить вздумал. Ты не уважаешь
Начальников, полиции мешаешь!
Ах ты разбойник! Мы тебя уйдем».
«В тюрьму его! Там будет он смиреннее —
В тюрьму его! Да насчитать ему...»
(И отвели несчастного в тюрьму).

Н. Языков раскрывает здесь сам процесс появления «разбой-
ников» на Руси. Досталось от Крумахера и квартальному Мордве,
который привел Жернова: «...Иди же и, как знаешь, как я велел,
все сделай поскорей, Да ради бога, будь ты посмелей!»

В эпилоге поэмы Н. Языков возвращается в семейство Кнара,
который собирается к князю, а дети с Алиной идут «Предохра-
нять свой сад...»:

Вдруг слышит крик; Полина
И Макс бегут, и плачут, и кричат:
«Папá, папá, иди скорее в сад;
Мамá больна, в сад воры приходили
И взяли наши липы»... [4: с. 570]

В уста детей Н. Языков вложил правду о произошедшем: они указывают на настоящих воров-разбойников. Алина не перенесла разорения сада, умерла, семья уничтожена. Противостояние семьи государственным чиновникам завершилось уничтожением семейных традиций и самой семьи, где со смертью матери наступит хаос и горе. *Сад семьи* уничтожен, для героев исчезли представления о земном рае. Нет никакой надежды на исправление непоправимого — Алина умерла. На уничтожении семейных ценностей не построить общенародного благополучия, мотив разорения семьи символизируется уничтожением сада. Сад для поэта — символ семьи, его уничтожение не принесет блага и горожанам. В творчестве Н. Языкова мотив сада тесно переплетен с мотивом общественного устройства. Развязка показывает полное торжество Крумахера:

Бульвар кипит работой. Горделиво
Князь и Крумахер смотрят на него...
Бульвар «поспел в срок», и даже прежде срока.
...И не прошло недели,
Как и прелестный, райский князев сон
Сбылся точь-в-точь, каким приснился он [4: с. 571].

Мотив сна наяву подчеркивает абсурдность, но и жестокую правду рассказанного. Стремящимся выслужиться чиновникам не важны ни право, ни закон, ни частная собственность, ни семья и ее устои. Все растоптано во имя в общем-то благого дела — бульвара для горожан, но сделанного с истинно русским размахом и деспотизмом. Бульвар из украденных лип, липовый сад стал символом беззакония и насилия.

Сатирический, реалистический талант Языкова, его бытописание отразились в этой поэме в полной мере.

В поэме нет и тени официальной идеализации народа, русского государства и власти. Здесь есть боль за русского человека, русскую землю и пессимистическая констатация факта — всё, даже и благородные намерения, превращается в дорогу, ведущую в ад: райского сада на земле не получилось.

Возвращаясь к эпитафии, надо отметить, что этим строкам у Н.М. Карамзина предшествовали слова: «Еще не зная употребления букв, народы уже любят Историю: старец указывает юноше на высокую могилу и повествует о делах лежащего в ней Героя. Первые опыты наших предков в искусстве грамоты были посвящены Вере и Деисанию; омраченный густою сению невежества народ с жадностью внимал сказаниям Летописцев. И вымыслы нравятся; но для полного удовольствия должно обманывать себя и думать, что они истина» [2: с. 5]. Н. Языков, создавая поэму «Липы», ощущал себя летописцем своего времени. Творя вымышленное повествование-поэму, он передавал и подчеркивал потомкам в эпитафии ее историческую правду. Именно эта правдивость так испугала цензуру.

Н.М. Языков подчеркнул эпитафией из Н.М. Карамзина истинность своего повествования и положения на Русской земле. «Была липка, а стала лутошка, как ободрали» [2: с. 9]. Название же после прочтения приобретает двойственный смысл и аллегоричность.

Липой в народе называют и что-то не настоящее, поддельное. Этот бульвар, готовый до срока, — та самая липа, которая не внушает доверия и может быть разоблачена. Такое разоблачение и делает в своей поэме Н. Языков — реалист и сатирик, гражданин, согласный с Карамзиным в том, что «мир не сад, где все должно быть приятно: она (история. — Д.А.) изображает действительный мир» [3: с. 253].

Такой же действительный «мир не сад» часто изображает и литература. Судьба сада и лип в поэме становится символическим осмыслением исторической судьбы России, предостережением современникам и потомкам. Н. Языков этой поэмой отдал и свой долг «бытописателя» новым, 50-м годам.

Литература

1. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. II. М.: Русский язык, 1979.
2. *Карамзин Н.М.* История государства Российского. Кн. 1. М.: Книга, 1988.
3. Повесть временных лет // Памятники литературы Древней Руси. М.: Наука, 1978.
4. *Языков Н.* Поэма «Липы» // Языков Н.М. Полн. собр. стихотвор. М.; Л.: Сов. писатель, 1964. С. 561–573.

«Я ОДИНОКИЙ, КАК В ЛЕСУ»: КОНЦЕПТ «ЛЕС» В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ Е.В. ЧЕСТНЯКОВА

В статье рассматривается концепт «лес» как ведущий образ в поэзии и живописи Е.В. Честнякова, приводятся воспоминания современников и экспедиционные фольклорные записи автора о важности леса для крестьян Костромской обл.

Ключевые слова: жизнь и творчество Е.В. Честнякова; поэма «Титко»; Кологривский р-н Костромской обл.

There is taking the concept “forest” as the leading image in the poetry and painting by E. Cheztnyakov, bringing the memoirs of contemporaries and the field folkloric recordings by author about the importance of the forest for peasants of Kostroma region.

Keywords: life and creation by E. Cheztnyakov; poem “Titko”; Kologriv district of Kostroma region.

Предложенные наблюдения — лишь первые подступы к данной теме, чрезвычайно важной и характерной для творчества Е.В. Честнякова, изобилующей прекрасным художественным материалом и философскими раздумьями. К сожалению, не все литературные сочинения художника найдены и опубликованы, не все его записи прочитаны, далеко не полностью проведена текстологическая работа и атрибуция рукописей и копий.

Концепт «лес» является частотным в творчестве Е.В. Честнякова и находится в главной дуальной оппозиции: «лес как родное пространство крестьян» и «сад как благодатное место горожан» (то есть «лес свой // сад чужой»). Концепты «лес» и «сад» вступают между собой в сложные контекстуальные отношения, имеют свои семантические приоритеты в различных жанрах и областях искусства в разные периоды творчества Ефима Честнякова. Концепт «лес» обладает целым набором индивидуальных смыслов, которые можно расположить по шкале «реальность – фантастика – аллегория».

Е.В. Честняков жил в лесистом краю — в Кологривском уезде/районе — в самой отдаленной части Костромской губ./обл., в заповедной тайге Европейской части России, где деревья (преимущественно ели) не вырубались на протяжении нескольких сотен лет, где раскидистые кроны днем создают тьму, похожую на ночную.

Местные жители говорят: там днем темно, как ночью, потому что растут огромные ели, которые никогда не подвергались вырубке, а под ними располагаются многолетние папоротники высотой почти в рост человека. Такой девственный еловый лес — мистически-страшное и одновременно величавое зрелище, и людей тянет туда, как к природному чуду.

Лес окружал Е.В. Честнякова повсюду. Неслучайно в 2006 г. был образован заповедник «Кологривский лес», захватывающий 4 района Костромской обл., включая «малую родину» Честнякова.

Индустриальная заготовка древесины в советский период истории изменила природный ландшафт и социальную среду Кологривского р-на и соседних районов: построены лесозаготовительные поселки, проложены узкоколейные железные дороги, приглашены на работу лесорубы и, как результат, в большом объеме вырублены столетние еловые леса.

Честняков предугадывал подобную ситуацию и в пьесе «Марк устроитель» подчеркивал экологические задачи сохранения природных богатств. Учителю А.Г. Громову он говорил о необходимости сохранения леса: «Красоту надо беречь. <...> Общество надо такое Охраны организовать. Штрафовать надо за необдуманное разрушение, за уничтожение и лесов, и зверей» [1: с. 296]. Честняков рассказывал о целесообразности постройки изб из обожженной глины вместо бревен, чтобы сохранить лес, причем для большей убедительности привлекал автобиографический образ героя: «А Назар думает строить глинобитный дом с водопроводом. Я давно говорил Счастливецеву <директору Кологривского училища>, что надо использовать глину для построек. <...> Сколько бы они спасли от огня, от пожаров. Да и лес надо экономить, беречь» [1: с. 313].

Однако до сих пор охота и рыболовство, сбор грибов и ягод в лесу являются любимым занятием местных жителей, которые прекрасно ориентируются в глухих чащобах и потому почти не верят в леших и водяных, хотя дали прозвище Леший одному мужчине, поселившемуся в лесной избушке, и допускают существование лохматого лесного человека огромного роста. В XIX в. в Кологривском уезде проживало двое «волосатых людей» обычного роста — Андриан Евтихийев и Федор Петров, которых предприимчивые устроители аттракционов объявили отцом и сыном (хотя они не были родственниками, а один из них имел собственную семью), заставляли вести себя по-звериному и вывозили на показ публике в Санкт-Петербург и даже за границу¹.

Фольклор Кологривского уезда/района содержит множество художественных образов и отражает большое число поведенческих нормативов, связанных с лесом. К примеру, существует твердое убеждение, что если смазать оголенные части тела соком листьев красной рябины, то клещ не нападет на человека (зап. от В.В. Тужикова, 1964 г.р., г. Кологрив, зап. 2015 г.). В канун Егорьева дня 5 мая поют обрядовую песню «Батюшка Егорий...», в которой закликают святого Георгия — покровителя домашнего скота — не позволить волку съесть скотину, пасущуюся в лесу. Число подобных фольклорных примеров можно продолжить.

В разных произведениях, созданных в различные творческие этапы жизнедеятельности Честнякова, лес является выразителем главного ландшафта, но при этом лесной пейзаж всегда разноплановый. Кроме того, лес — обладатель различных фигуративных смыслов — символических, аллегорических, эмблематических и т. д.

Лес мыслится аллегорией большого чуждого города, по которому блуждают заезжие одинокие путники: «Он в городе, но как в лесу» («Разговор Девы с Марком»); «Я одинокий, как в лесу» («Хоть тут и много ходит люда...») [6: с. 88, 107]. В городе не хватает свободы и ощущения собственного пространства не только приезжим, но даже коренным жителям: «Желаю вам: жить

¹ Интересное. Волосатые люди // Новые люди: информационный интернет-проект. URL: <http://newpeople.ru/volosatyie-lyudi.html> (дата обращения: 12.05.2016).

и расти, как трава...» («Не свой»); «Здесь не у каждого жилища, // Кой-где — подобие норы» («Хоть тут и много ходит люда...») [6: с. 111, 107].

Честняков окончил Новинскую учительскую семинарию и учительствовал в Кинешме и Костроме, неоднократно выезжал из родной деревни Шаблово в Санкт-Петербург в 1899–1903, 1904–1905 и 1914 гг., а в 1903–1904 гг. обучался живописи в Казани. Российская столица произвела противоречивое впечатление на Честнякова: с одной стороны, она была центром культуры, к сожалению, во многом недоступной для приезжих и не обладавших определенным цензом, а с другой — вообще столпотворением несчастных бесправных людей без жилья, без денег.

В ряде произведений Честнякова появляется сказочный лес, населенный мифологическими и волшебными персонажами: гномами, феями, русалками, белыми девами и т. д., репрезентирующими восточные и западные рефлексии автора, а также воплощающими национальную картину мира.

Лесное царство у Е.В. Честнякова — одновременно русское и иноземное: в нем обитают лесные феи, лесные девы и русалки-ундины («Русалки-ундины // И феи лесов» из стихотв. «Русалки») [6: с. 62]), гномы (поэма «Титко»). К примеру:

Тогда иди к избушке в лес...

Томится всюду, как Орфей,

И любит вест, русалок, фей (поэма «Марко Бессчастный»)

[6: с. 87–88].

В целом получается такая мозаичная картина идеализированного леса, созданного по литературным канонам Серебряного века: в лесу «Белая девушка, дочь лесника» пела жениху песни «Под голос зеленого гула в лесу» («Лесная дева»); там находится «избушка в лесу» («Ему давно твой образ снится...») [6: с. 77, 87]. Это идеализированный лес.

Лес выглядит вместилищем Священной истории и сакральным местом: с райским виноградом; с толстыми деревьями, в чьих объемных дуплах живут святые-столпники.

Лес оказывается всеобщим защитным пространством, в котором скрываются разбойники и притесненные добродетельные люди.

Через лес проходят вектор мировой цивилизации и сама ее материальная плоть и идейная суть, лес выступает основой всех дел и мыслей человечества: от романтических полуразрушенных башен-руин до воплощения мечты о «Грядущем Светограде» [6: с. 97].

Наконец, лес оказывается реалистичной и заповедной тайгой — частью природы Среднерусской равнины, с грибами и ягодами, с цветами и птицами.

По мысли Честнякова, лес должен быть максимально приближен к крестьянину: «Да и ягоды, грибы, // Чтобы были у избы?» («Общинная земля») [6: с. 103]. В стихотворении «Набросок с натуры» дается обзор с небольшой горы близкого пространства, распростершегося сразу же за деревней:

Я вижу с Шабалы домашнюю картину <...>
Травой покрыт зеленый луг.

Река манит и освежает,
Она блестит и отражает
И берега, и небеса,
И хвойно-лиственные леса.
Они под дымкой дождевой
Стоят безмолвно за рекой.
Народу здесь не до гульбы:
По лыка ходят, по грибы...
Бывает много здесь черницы,

Малины, клюквы, голубицы.
Над склоном ласточки снуют [6: с. 121–122].

Лес мыслится кормильцем, в лес деревенские жители ходят за лесными дарами: даже у художника вместо кистей и красок «Лежит коробица // С грибами на пне» («Автопортрет») [6: с. 59].

Лес одушевлен и, как близкий родственник, посылает привет уехавшим в города жителям: «Нас не забывайте. // То же Вам

хотят сказать // Лес, поля и гряды...» («Эмигрантам из деревни») [6: с. 107].

Однако эта картина противоречива, поскольку лес, хоть и родной, свой, выступает естественным и необходимым продолжением деревни и даже собственной избы, но при этом он глухой и дикий, засоренный испорченными деревьями; в нем вынужден пастись скот за неимением лугов: «Скотина бродит по лесам среди выскорей, сучков», «Довольно пни в лесу ломать» («Эмигрантам из деревни») [6: с. 106]. Выскорь — это поваленное бурей, вывернутое с корнем дерево, обычно елка, у которой корневая система располагается почти горизонтально и близко к поверхности земли и поэтому большое хвойное дерево неустойчиво к сильным порывам ветра (зап. от В.П. Лебедева, 1931 г.р., род. в д. Шаблово, зап. в 2015 г.).

Сильнейшее влияние на образ леса и его философское наполнение у Е.В. Честнякова оказал русский фольклор, и в частности волшебные сказки и сказки о животных. Согласно поэтическим законам волшебной сказки, лес (часто с избушкой Бабы-Яги) выступает границей «этого света» и «того света», куда попадает герой из своей деревни (если он «крестьянский сын») или царства (если он Иван-царевич). Е.В. Честняков усиливает роль пограничья, ставя между деревней и лесом часовню — вполне реальную, имевшуюся в Шаблово при жизни художника: «И часовенку прошли, // И в лесочек уж зашли» (поэма «Титко») [6: с. 194]. Дальше герои Е.В. Честнякова — дочь с отцом — оказались в сказочном лесу, причем автор без каких-либо объяснений переносит туда своих персонажей из вроде бы реального леса:

Испугалась вдруг Одара:

Там сидит медведей пара.

У большого — пот по лбу,

Пестерь грузный на горбу.

И девонька там сидит, —

И не плачет, не кричит.

Другой — с липовой ногой

И с березовой клюкой... (поэма «Титко») [6: с. 194]

В данном описании сказочного леса Е.В. Честняков свел в одну сюжетную конструкцию сразу два сюжета русских народных сказок: «Медведь (леший, чародей, разбойник) и три сестры» (СУС 311 [5]; он более известен по версии «Машенька и медведь») и «Медведь на липовой ноге» (СУС 161 А* = АА*161 = АТ 163 В*). Заметим, что медведь в русских сказках выступает антагонистом героя, однако в разных сюжетах тот состязается с ним в игре в прятки, в дележе урожая и т. д. и в результате оказывается победителем. Но в различных сказках медведь, никогда не выглядя благодушным, в неодинаковой степени враждебно настроен к человеку. Так, в сюжете «Машенька и медведь» главный лесной зверь выполняет указание девочки отнести заплечный короб («пестерь» на костромском диалекте) с пирожками к бабушке с дедушкой, а в сюжете «Медведь на липовой ноге» он обижен человеком, лишившим его задней лапы (фактически превратившим в инвалида), и потому всегда мстит ему (даже в версии с благополучной концовкой, в которой дед с бабой остаются живы).

И вот Е.В. Честняков, прекрасно зная оба сказочных сюжета, объединяет их (чего никогда не случилось в фольклорной сказке и невозможно для фольклора) и делает друзьями людей — девочки Дарьи и ее отца. Началом дружбы послужило угощение — согласно народному обычаю всегда угощать гостя, делить с ним хлеб: «Дал им Титко пирожка — // И признали в нем дружка» (поэма «Титко») [6: с. 194]. Более того, хозяева леса подарили людям сказку: «Мы, медведи, говорим: // Титка сказкой одарим» [6: с. 194] — и заодно «девоньку» из первого сказочного сюжета. Сами лесные звери отправились в свой сказочный лес, чтобы и дальше творить волшебство: «И побрели медведи в лес // Творить дары других чудес» [6: с. 194]. Герой воспринял чудесный дар медведей как прекрасную данность — даже не удивился такому повороту событий: «И медвежьей сказки мир // Титко бережно хранил...» [6: с. 194]. Титко расценивает этот «мир чудной, — // Мир крестьянский» как явь и считает его возможным распространить на всех крестьян: «Что таким-де чудным миром // Всех медведи одарили» [6: с. 195]. Крестьяне просят показать им «новый мир, // Что медведко подарил» [6: с. 197].

Собственно говоря, в поэме «Титко» заглавный герой со своей женой укрывается от революции 1917 г. и ее последствий в лесу, спасаясь от гибели крестьянского мира (как исконного общинного мироустройства), обзаводится там детьми, строит «легкий дом-аэроплан» (он же «домик снов»). Мечта Титка — «летучие дома // И висячие сады» [6: с. 202], навеянные народными сказками и средневековыми переводными повестями (вспомним «Висячие сады Семирамиды»).

Е.В. Честняков описывает жизненный путь Титка как стремление «вновь добраться // До природной стороны», где он далее «Среди леса делать стал // Ложку, плошку и горшок, — // Со старанием, как мог» [6: с. 186, 188]. В отличие от медведей — лесных жителей, благосклонных к Титку и его семье, враждебным персонажем оказывается человек, призванный оберегать лес, — лесник:

Про них лесничий разузнал,
Властям доложил — так и так,
В лесу-де он нашел бродяг [6: с. 190].

Изначально Титко стремился прочь из деревенского общества, разрушенного революцией, в спасительный лес, а тот отгорожен высокой стеной (тут возможная аллюзия на «Соловьиный сад» (1915) А.А. Блока и спор с ним с позиций крестьянина, сознательно противопоставившего себя барину-горожанину). Увиденный лесной пейзаж — совершенно неожиданный, это не привычный лес Центральной России, не тайга Костромской губ., но лес, который изображен Честняковым с нарочитых позиций романтизма, воспевавшего старинные башни (вплоть до античных руин) и эмблематических животных, и дополняя его утраченной картиной христианского рая:

Неведомо в какой стране
Пришли к разрушенной стене.
Уже видать: за много лет
Здесь стерся человеческий след.
Природно-дикий виноград

Охотно стали есть и брать.
Прошли и в башню осторожно,
Глядят на камни из окошка.
Вдруг услышали рыки льва,
Зашевелилася трава.
По скалам проскакала лань <...> [6: с. 190–191].

Далее Е.В. Честняков описывает мытарства своих героев. Конечной точкой их путешествий должно стать идеальное сказочное поднебесное царство-государство, которое у художника всегда располагается на лесной территории (ведь даже поле на родной Костромской земле крестьяне создавали путем выкорчевывания леса): «Искали в поле, иль в лесу // Жизнь — поднебесную красу» [6: с. 192]. И герои уподобляются святым отшельникам — становятся столпниками в лесу: «Находят дерево с дуплом. // И чуть не с избы толщиной» [6: с. 192]. Согласно пословице, «Сколько волка не корми, он в лес смотрит», а у Е.В. Честнякова «Тит, как волк, смотрел на лес» [6: с. 204].

Таким образом, сюжет поэмы построен как побег из разрушенного крестьянского мира в лес, выступающий во многих ипостасях: 1) защитника, спасителя, хранителя в буквальном и переносном смысле; 2) укрытия всех бродяг и разбойников; 3) сказочного царства — воплощения вековой мечты крестьян, а также местообиталища волшебных сказочных зверей — медведей; 4) романтического пространства с типовыми псевдоантичными символами-эмблемами; 5) священного места — с объемными дуплами в толстых деревьях, в которых живут святые-столпники; и, наконец, 6) обычной Костромской тайги с лесным богатством — грибами и ягодами, дровами и бревнами для постройки жилища со двором.

Е.В. Честняков отождествляет своего главного героя с собой: «Тит Назаров — это я. // По известной вам причине // Я живу в избе-овине» [6: с. 196]. Действительно, по рассказам местных жителей Кологривского р-на, художник построил из двух старых овинов для сушки льна двухэтажное жилище необычной архитектурной

конструкции (с театром на первом этаже, с «шалашкой» на втором — она тоже упомянута в поэме).

Указанием на лесное царство служит дальнейшее знакомство крестьян с постройками, обычно выстроенными охотниками или лесниками и типичными для тайги: «Титко в сказку их повел, — // В диво-займище свое» (оно же «займище искусств») и «Титок стал строить городок. // Его Кордоном он нарек» [6: с. 197, 201]. По записным книжкам Е.В. Честнякова и по воспоминаниям односельчан известно, что художник слепил из глины, обжег в печи и раскрасил множество фигурок-«глинянок» (800 или 400 штук), совокупность которых он назвал «Кордоном».

Остался ли доволен Е.В. Честняков — «автогерой» своей поэмы — жизнью в лесном краю? Ответ — «нет», с объяснением в фигуративности лесной тематики: «Вот почему не до улыбок, // Когда наш быт болотно-зыбок» [6: с. 205].

Иногда лес представляет у Е.В. Честнякова специфический образ, который сам является средством создания произведений искусства. Так, художник делился своим суждением с учителем А.Г. Громовым: «Зеленый, например, и синий цвета дают резкость, как отдельные деревья в лесу» [1: с. 309]. Честняков раскрывал свою лабораторию поэтического творчества, уподобляя его лесу: «Речей рифмованных подбор // Похож на рощу или бор» («Критика») [6: с. 141].

Образ дерева применяется Е.В. Честняковым для наглядности мысли, в которой для убедительности приведено подобие поговорки, своеобразная фольклорно-пословицная формульность: «Совершенного разумения не было и нет, но оно будет прибывать, как из малого семени вырастает большое дерево» [3] (со слов В.П. Лебедева). Другой вариант этой мысли Честнякова опубликовал сам мемуарист: «Он говорил: “Религия — это обрядовая и застывшая форма, а христианство — это непрерывное совершенство, и оно прибывает, как из малого семени вырастает большое дерево. Христианство призвано совершенствовать народ”. <...>» [2].

Эти вариативные записи высказывания Честнякова (очевидно, неоднократного) повторяют фразу самого художника из его записной книжки: «Царство небесное подобно зерну горчичному:

кажется меньше всех семян, но вырастает большим деревом, на котором укрываются птицы» [4: с. 21].

Показательно, что даже утилитарные вещи крестьян Кологривского уезда оказываются произведениями народного искусства и украшены лесными орнаментами. Например, в Центре народного творчества и туризма «Горница» (г. Кологрив) хранится деревянная «пасошница», все ее 4 доски изнутри содержат простейший повторяющийся узор елки, который должен отпечататься на творожной пасхе и на ней запечатлеть елочки. На домотканом льняном полотенце вышита сложная красно-черная композиция, состоящая из центрального дерева с дубовыми листочками и большим цветком в центре и из двух цветущих деревьев, похожих на большие цветы, по краям. На более позднем хлопчатобумажном «вафельном» полотенце изображена пара диковинных сине-красных птиц наподобие павлинов, индюков или петухов, смотрящих на зеленую елочку в центре и разгуливающих по траве с цветами. Е.В. Честняков жил среди подобных бытовых изделий, любовался их красотой и с детства учился декоративно-прикладным приемам народного искусства.

Литература

1. *Громов А.Г.* Воспоминания о Е.В. Честнякове // Честняков Е. Поэзия / сост., вступ. ст. Р.Е. Обухова. М.: Компьютерный аудит, 1999. С. 288–318.
2. *Лебедев В.П.* Сделаем шаг к совершенству (Еще раз о Ефиме Васильевиче) // Кологривский край. 1997. 26 июня. № 72.
3. *Назарова А.Г.* О Ефиме Честнякове. Экспедиционные записи. URL: <http://cosmograph.ru/efim-chestnyakov-3702/> (со слов В.П. Лебедева; дата обращения: 22.03.2016).
4. *Поваров В.Г.* Ефим Васильевич Честняков как оригинальный теософ. Кострома, 1999 (самиздат; машинопись с автографом). Автор родом из Кологривского у., несколько раз видел Честнякова.
5. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л.: Наука, 1979. 437 с. (СУС).
6. *Честняков Е.* Поэзия / сост., вступ. ст. Р.Е. Обухова. М.: Компьютерный аудит, 1999. 336 с.

ОБРАЗ ЛЕСА И САДА В ЛИРИКЕ НИКОЛАЯ РУБЦОВА

В статье рассматриваются закономерности изображения леса и сада в лирике Николая Рубцова, выявляется их значение для определения бытийных особенностей времени и пространства, а также становления других поэтических образов, характерных как для стихотворений Рубцова, так и для русской поэзии в целом.

Ключевые слова: художественный образ; фольклор; поэзия; фольклорная идеальность мира.

Image patterns of forest and gardens in the lyrics of Rubtsov are considered in the article, their importance is revealed for determining the existential characteristics of time and space, as well as the formation of other artistic images characteristic of both Rubtsov poems, as well as for Russian poetry in general.

Keywords: artistic image; folklore; poetry; folklore ideal world.

В поэзии Николая Рубцова старинные деревни, села с колокольнями, что раскинулись по холмам, белые храмы, тихие реки, болота, усыпанные клековкой, и глухие сказочные леса создают типичный пейзаж русской земли. Неповторимый образ малой родины — вологодской стороны — расширяется до обобщенного образа всей России. Давно прошедшие события веют здесь смутной грустью:

В твоей судьбе, — о, Русская земля! —

В твоей глуши с лесами и холмами,

Где смутной грустью веет старина... [6: с. 173]

Именно лесная глушь, овевая «смутной грустью» народных песен, хранит память об исторической судьбе России. Непроходимые леса в художественном мире Рубцова соотносятся с особой, сказочной реальностью, с «краем чудес», где слышится детское пение:

Знаешь, ведьмы в такой глуши
Плачут жалобно.
И чаруют они, кружа,
Детским пением,
<...>
Таковы на Руси леса
Достославные,
Таковы на лесной Руси
Сказки бабушки.
Эх, не ведьмы меня свели
С ума-разума
песней сладкою —
Закружило меня от села вдали
Плодоносное время
Краткое... [6: с. 147–148]

Кроме ведьм, насылающих чары «детским пением» или «сладкой песней», лес в народном представлении был населен и другой нечистой силой — чертями, кикиморами и лешими:

Спасибо, край чудес!
Но мы не бедные...
А чем утешены,
что лес покинули,
Все черти, лешие
И все кикиморы? [6: с. 145]

«Достославные» леса Руси полны волшебства, загадки и таинственности. Лес — это и пространство тихой красоты, похожей на сновидение:

Чтоб такой красотой в тиши
Все дышало бы,
Будто видит твоя душа
сновидение [6: с. 147].

В сказочном лесу лирический герой увлечен тем, что собирает грибы:

Сапоги мои — скрип да скрип
Под березою,
Сапоги мои — скрип да скрип
Под осиною,
И под каждой березой — гриб,
Подберезовик,
И под каждой осиною — гриб,
Подосиновик! [6: с. 147]

«Скрип да скрип» — поэтическая формула, которая встречается в произведениях русского народного творчества. В сказке «Медведь на липовой ноге», например, проходя по деревне, медведь голосит:

Скрип-скрип — липовая нога,
Скрип-скрип — березовая клюка! [8: с. 80]

А в колыбельной песне поется:
Ворота-то скрип-скрип,
А Коленька спит-спит [8: с. 67].

Неслучайно этот рефрен вносит особую сказочность в обыденный сбор грибов. Обилие грибов, особенно рыжиков, создает в душе радостное настроение и непреходящее ощущение счастья.

Или, например, в стихотворении «Гуляевская горка» в старом бору, где прежде «веселились русские князья» и каждодневно гуляла «прекрасная царевна», теперь задумчиво бродит лирический герой, вспоминая прежние годы и радуясь, если находит белый гриб:

Да! Но и я вполне счастливый тип,
Когда о ней тоскую втихомолку
Или смотрю бессмысленно на елку
И вдруг в тени увижу белый гриб! [6: с. 228]

Авторскому сознанию Н.М. Рубцова свойственно именно такое, радостное и беззаботное, восприятие грибного леса, что

отражается не только в стихах, но и в письмах поэта. «Сейчас земля пошла плодоносить: всюю созревают ягоды, встречаются и грибы, правда, еще редко» [7: с. 304], — пишет Рубцов из с. Никольское В.Ф. Бокову 15 июля 1964 г. «В Николе я решил прожить вплоть до сентября, так как в лесу поспело много брусники. Да и рыжики, должно быть, скоро пойдут» [7: с. 312], — сообщает он С.П. Багрову в августе 1964 г. Однако такие ожидания чаще не оправдываются.

Нередко в лесу поют дети:

Как просто в прекрасную глушь листопада

Уводит меня полевая ограда,

И детское пенье в багряном лесу,

И тайна древнейших строений и плит... [6: с. 231]

Так, константа детского пения в багряном лесу в стихотворениях Рубцова транслирует радостное, жизнеутверждающее настроение (глушь листопада — прекрасна, а само пение названо чудесным).

Детский хор, звон бубенцов и мимолетные приглушенные голоса образуют таинственную мелодию человеческого бытия. Этому музыкальному орнаменту соответствует и глубинная, невыразимая сущность образа Родины. Так в лирике Рубцова воплощается сокровенный диалог человека и мира.

Наиболее выразительно проявляется этот диалог в стихотворениях «Журавли» (1965) и «Последний пароход» (1969). И в том и в другом звучание мира достигает, кажется, своего предела; так, что поэт уже не облакает неземную мелодию в какую-либо привычную музыкальную форму — от детского хора и звона бубенцов до неясных голосов, — но говорит прямо: согласным хором, вбирая небесные звуки, поют темный лес и стаи журавлей. Подобная напряженность проистекает из особой пограничной ситуации, когда жизнь и смерть, совмещаясь, становятся почти неразличимыми.

В «Последнем пароходе» лирическое переживание связано со смертью известного вологодского поэта Александра Яшина,

которому и посвящено это стихотворение. Именно смерть человека вызывает отклик природы, суровое и грустное звучание иной реальности. Точнее, не вызывает, но обнажает скрытые в обычное время (суеютой ли, привычными делами, страстями) глубины реальности. Именно теперь, в том самом месте, где раньше смех царил и лад:

Одно поют своим согласным хором
И темный лес, и стаи журавлей
Над тем Бобришным дремлющим угором...

<...>

Скажите мне, кто в этом виноват,
Что пароход, где смех царил и лад,
Стал для него последним пароходом?
Что вдруг мы стали тише и взрослей,
Что грустно так поют суровым хором
И темный лес, и стаи журавлей
Над беспробудно дремлющим угором... [б: с. 410–411]

Происходит нравственное становление человека: «мы стали тише и взрослей». Смерть оказывается не только концом, страшным завершением и антиподом всего живого, но и «проводником» к миру сакральному и вечному, источником повышенной сердечной чуткости.

Присутствует в лирике Николая Рубцова и другой образ леса: не светлый и беззаботный, где так хорошо найти белый гриб, где слышится детское пение, которое оказывается проводником в иную, небесную реальность, — но лес мрачный, пугающий, зловещий. Как правило, лесная глушь становится страшной в тот момент, когда герой приходит на болото.

Так, в стихотворении «Осенние этюды» явление потустороннего мира начинается со звука. Далее лирический герой видит змею, болотную гадюку, а над его головой кружатся и кричат птицы. Прекрасный и светлый мир (названный в стихотворении миражом) исчезает, лес неожиданно становится зловещим и мрачным, а лирического героя охватывает тревожное настроение:

Змея! Да, да! Болотная гадюка
За мной все это время наблюдала
И все ждала, шипя и извиваясь...
Мираж пропал. Я весь похолодел.
И прочь пошел, дрожа от омерзенья,
Но в этот миг, как туча, над болотом
Взлетели с криком яростные птицы,
Они так низко начали кружиться
Над головой моею одинокой,
Что стало мне опять не по себе... [6: с. 383]

Тревожное настроение рождает предчувствие неизвестной беды:

С чего бы это птицы взбеленились? —
Подумал я, все больше беспокоясь. —
С чего бы змеи начали шипеть? [6: с. 383]

То, что пугающая встреча происходит именно на болоте, показательно. В волшебных сказках болото является участком обитания сверхъестественных существ: по частотности упоминаний первое место среди болотных жителей занимает царевна-лягушка, а второе — черти. Все это дает основание рассматривать болото «как “плохое”, опасное для человека место, где обитают или могут появиться различные сверхъестественные существа» [5: с. 394–395].

Кроме того, болото — это еще и чужое место в системе оппозиции *свой/чужой* и *близкий/далекый*, болото ближе всего к лесу. Несмотря на пространственную отдаленность и чужеродность, болото, по справедливому замечанию А.В. Рафаевой, противопоставлено *далекому* иному царству. Но пространственные особенности в этом случае оказываются не главными. Иное царство формируют, прежде всего, аксиологические свойства божественного мира.

Иногда в стихотворениях Рубцова между человеком и грозным лесом существует некоторая видимая тонкая преграда — оконное стекло. «Ужас ночи» лирический герой наблюдает, укрывшись в теплом доме:

Порой без мысли и без воли
Смотрю в оттаявший глазок.
И вдруг очнусь — как дико в поле!
Как лес и грозен и высок! [6: с. 426]

Нечистая сила в художественном мире Н.М. Рубцова кроется в темных лесах, на болотах, обступает человека со всех сторон (неслучайно на земле, у ног, шипит гадюка, а над головой кричат зловещие птицы), как только он окажется один в позднее время вне дома. Подобный принцип разделения пространства на свое и чужое свойственен фольклорному сознанию. В славянской мифологии лес — это «локус, наделенный признаками удаленности, непроходимости, необъятности, сближаемый с тем светом и понимаемый как место обитания хозяина леса и других мифологических существ (русалок и т. д.), а также как пространство небытия (наряду с морем и горами). Лес противопоставлен дому/двору/саду в рамках оппозиции чужой – свой» [1: с. 97]. Вспомним, что такие же свойства определяют и образ болота. Чужеродное, отдаленное от человека, пространство леса и болота одновременно противопоставлено и далекому иному царству.

В ряде фольклорных текстов «лес напрямую связывается с тем светом и смертью» [1: с. 97]. Следовательно, лес и болото — тот свет — заключают в себе небытие, тогда как вневременность сказочного иного царства вбирает признаки живой вечности. Свойства иного царства воплощаются в образе сада. При этом в лирике Николая Рубцова образ сада также разнообразен: он может быть связан как с иным царством, а может и оставаться конкретной исторической деталью, не поднимаясь на высоту духовных обобщений. Приведем два примера. Заросший сад окружает разрушенную дворянскую усадьбу в стихотворении «В старом парке».

Лирический герой идет по заброшенной, забытой всеми усадьбе и невольно вспоминает барина, который когда-то здесь жил:

Здесь барин жил.
И может быть, сейчас,

Как старый лев,
Дряхлея на чужбине,
Об этой сладкой
Вспомнил он малине,
И долго слезы
Катятся из глаз... [6: с. 275]

В нескольких строках воссоздается судьба дворянства: вспоминая родную землю, барин плачет на чужбине. Стихотворение Рубцова «В старом парке», написанное в 1967 г., перекликается со стихотворением И.А. Бунина «И снилось мне, что осенней порой...» (1893). Знаком ли Рубцов с поэзией Бунина — неизвестно; мы не находим сведений об этом ни в воспоминаниях, ни в личных записях. Но как бы там ни было, поэтическая ситуация повторяется почти дословно, с той разницей, что лирические герои как бы меняются местами. Лирическим героем стихотворения Бунина оказывается тот самый барин, о судьбе которого размышляет лирический герой Рубцова. Барин Бунина возвращается во сне в свою усадьбу, разрушенную и забытую:

...И снилось мне, что осенней порой
В холодную ночь я вернулся домой.
По темной дороге прошел я один
К знакомой усадьбе, к родному селу...
Трещали обмерзшие сучья лозин
От бурного ветра на старом валу...
Деревня спала... И со страхом, как вор,
Вошел я в пустынный, покинутый двор [3: с. 88].

Если в стихотворении Рубцова тревожно стонут сосны, то лирический герой Бунина, погружаясь в тоскливый гул сада, ищет «отцом посаженную ель». Оба произведения изображают запустение. Бунин больше описывает разрушения внутри помещения, комнат, где прошло его детство; Рубцов обращает внимание на заброшенность парка, он ходит вокруг дома, но внутрь не заглядывает. Характерны образы, передающие запустение: старый

особняк, заросшие крапивой тропы, малинник и крупные плоды редких вишен. Так неухоженный сад становится исторической приметой времени.

Иной образ сада представлен в стихотворении «В горнице». Земной мир и мир потусторонний оказываются единими:

В горнице моей светло.
Это от ночной звезды.
Матушка возьмет ведро,
Молча принесет воды...

Красные цветы мои
В садике завяли все,
Лодка на речной мели
Скоро догниет совсем.

Дремлет на стене моей
Ивы кружевная тень,
Завтра у меня под ней
Будет хлопотливый день!

Буду поливать цветы,
Думать о своей судьбе,
Буду до ночной звезды
Лодку мастерить себе... [б: с. 318]

С одной стороны, ничего сверхъестественного вроде бы не происходит: в горницу заходит матушка, приносит воды, а лирический герой между тем, мысленно обозревая свой садик, собирается в скором времени заняться налаживанием хозяйства — починить лодку и полить красные цветы.

С другой стороны, стихотворение исполнено таинственного смысла. Для чего, например, могла использоваться вода, набранная в ночное время? Ведь по народным поверьям, ходить ночью за водой категорически запрещено, это то самое время, когда вода становится нечистой и содержит отрицательные магические

свойства: «...Широко известный запрет ходить за водой ночью мотивировался тем, что в ночное время вся вода в источниках оказывается “нечистой”, что в ней “дьяволы купаются” и т. п. По сербским поверьям, набранная ночью вода, безусловно, нечистая, не годится пить такую воду» [4: с. 39]. Думается, найти и указать причину (если это вообще возможно), по которой матушка ночью пошла за водой, не столь важно. Существенно другое: необычность и неоднозначность самого действия, наделяемого в народных представлениях мистическим смыслом.

Молчание матушки также переводит событие из обычного, мирского измерения в область таинственного, ведь «молчание — форма ритуального поведения, соотносимая со смертью и сферой потустороннего», более того, «отказ от речи часто выявляет принадлежность некоего лица к потустороннему миру и сверхъестественным силам» [2: с. 292].

Матушка переступает временную границу, является из мира усопших, но ее приход никак не нарушает тишины и покоя светлой горницы. Ничто не тревожит лирического героя, ничто не угнетает, как, например, в стихотворении «Памяти матери»:

Вот он и кончился, покой!
Взметая снег, завывла вьюга.
Завыли волки за рекой
Во мраке луга.
Сижу среди своих стихов,
Бумаг и хлама.
А где-то есть во мгле снегов
Могила мамы.

Там поле, небо и стога,
Хочу туда, о, километры!
Меня ведь свалят с ног снега,
Сведут с ума ночные ветры!
Но я смогу, но я смогу
По доброй воле
Пробить дорогу сквозь пургу
В зверином поле!..

Кто там стучит?
Уйдите прочь!
Я завтра жду гостей заветных...
А может, мама?
Может, ночь —
Ночные ветры? [6: с. 210]

В этом стихотворении четко вырисовывается картина двое-мирия: существует пристанище живых — комната лирического героя, а где-то далеко, во мгле снегов, простирается царство усопших — кладбище. Этот и тот свет направлены друг к другу: с одной стороны, лирический герой стремится «по доброй воле» навестить родную могилу, а с другой — сама матушка стучится в дом. Покой кончился не из-за смутных видений, пугающих звуков, но именно из-за трагической разобщенности двух миров.

Пространственно-временные координаты стихотворения «В горнице», напротив, образуют идеальное царство, существующее обособленно, вне линейных законов земного времени. Константа фольклорной идеальности мира предполагает единство мечты и действительности и выполняет символическую и фатическую функции. Противоречие между невидимым, идеальным миром и реальностью оказывается полностью разрешенным благодаря символической многомерности стихотворения. Горница, матушка, звезда, цветы, лодка и другие символы в одинаковой степени принадлежат сразу двум мирам: как небесному, так и земному. Даже то, что подвержено разрушению (в садике завяли цветы, догнивает лодка), не исчезает окончательно и бесследно, но должно обновиться («буду поливать цветы», «буду до ночной звезды лодку мастерить себе»).

И сад, и лес в поэтическом мире Рубцова связаны с образом Родины. Грибной лес, наряду с селами на холмах, храмами, древними погостами, березами, вереницами птиц, избушками и цветущими лугами, составляет национальный пейзаж. Лес может быть как светлым, солнечным, так и мрачным, пугающим. Второе состояние возникает чаще всего, когда лирический герой выходит

к болоту. Именно тогда лес становится чужим, противопоставленным далекому иному царству, небесному измерению вечности. Действие, которое происходит в саду, может содержать в себе конкретные приметы времени, а может, как, например, в стихотворении «В горнице», совершаться не в обыденной реальности, но на границе двух миров — земного и потустороннего. Перед нами уже не страшное небытие лесного болота, смерть без возможности воскрешения, но иное царство, которое существует вечно и вне времени. Мир видимый и невидимый оказываются едиными, а красные цветы, увядшие в саду, могут вновь расцвести. Уже навсегда.

Литература

1. *Агапкина Т.А.* Лес // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 13 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого. Т. 3. М.: Международные отношения, 2004. С. 97–100.
2. *Агапкина Т.А.* Молчание // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 13 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого. Т. 3. М.: Международные отношения, 2004. С. 292–296.
3. *Бунин И.А.* Стихотворения // И.А. Бунин. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1965. 596 с.
4. *Виноградова Л.Н.* «Та вода, которая...» (Признаки, определяющие магические свойства воды) // Признаковое пространство культуры. М.: Индрик, 2002. С. 32–60.
5. *Рафаева А.В.* «И заехал в такие места пустынные, что только леса да болота»: болота и пустыни в русской волшебной сказке // Универсалии русской литературы. Т. 3. Воронеж: Научная книга, 2011. С. 380–398.
6. *Рубцов Н.М.* Сочинения: Прижизненные издания; Избранное // сост. Н.И. Дорошенко. М.: Российский писатель, 2006. 520 с.
7. *Рубцов Н.М.* Собр. соч.: в 3 т. / сост., вступ. ст., примеч. В.Д. Зинченко. М.: Терра, 2000. Т. 3. 430 с.
8. Русское народное поэтическое творчество: хрестоматия / сост.: М.А. Вавилова, В.А. Василенко, В.И. Игнатов и др.; под ред. А.М. Новиковой. 2-е изд. М.: Высшая школа, 1978. 527 с.

М.Ю. Новицкая
(Москва)

СЕМАНТИКА САДА И ЛЕСА В ПОЭЗИИ ИЕРОМОНАХА РОМАНА (МАТЮШИНА): АВТОРСКАЯ МОДЕЛЬ ЖИЗНЕННОГО ПУТИ ЧЕЛОВЕКА

В статье представлены результаты анализа образов сада и леса в поэтических произведениях и. Романа (Матюшина). В ходе исследования семантики этих образов показано направление развития их внутреннего значения как смыслового ядра авторской модели жизненного пути человека.

Ключевые слова: концепты «лес» и «сад»; контент-анализ; смысл жизни; индивидуальная многозначность образов; авторская модель.

This article analyses the concepts of the Garden and the Forest in the poetic works of priest Roman (Matyushin). Study of semantics of these concepts shows the direction of the development of their inner meaning as the semantic core of author's model of the human path of life.

Keywords: concepts of "Forest" and "Garden"; content analysis; the meaning of life; the individual ambiguity of concepts; author's model.

Концепты «сад» и «лес» в русском фольклоре в основном противоположны по смыслу. Лес — чужое пространство, населен враждебными человеку мифическими существами, и человек в этом пространстве не хозяин, а гость. И потому он испрашивает у лесных хозяев разрешения войти в их владения, соблюдает определенные правила поведения в лесу, чтобы не раздражать хозяев и не погибнуть. В противоположность лесу сад — культурное пространство, созданное самим человеком для своей пользы и радости, символ ожидания любви и плодоношения, место бытия чувств и переживаний человека, вложившего свой труд в создание этого культурного локуса. Таким образом, в русском фольклоре «лес» и «сад» являются важными концептами, которые во многом противостоят друг другу в структуре народнопоэтической картины мира.

В авторской картине мира и Романа, поэта, отчетливо манифестирующего в своем творчестве православное мирозерцание, концепты «лес» и «сад» изначально не противостоят друг другу. Оба они, сад и лес, выступают как Божьи творения. При этом Рай и Райский сад, Эдем, сотворенный Господом, является первообразом, образцом для созидательной деятельности человека как со-Творца, действующего совместно с Богом. Рассмотрим, какие духовные смыслы этого первообраза выявляет поэт в образах «леса» и «сада», постоянно и последовательно возникающих в его стихотворениях на протяжении многих лет и устойчиво сопрягающихся с другими, столь же значимыми в его поэзии образами. Эти постоянство, последовательность, устойчивость позволяют увидеть проступающую в кажущейся мозаичности стихотворений параллель между библейской историей человечества и индивидуальным жизненным путем человека. На основе контент-анализа всего массива поэтических текстов и Романа (Матюшина) [1] попробуем через смысловое ядро «сад/лес» определить, как выстроена авторская модель этого пути.

Человечество в лице Адама и его потомков получает от Бога бесценный дар; теряет его; получает Заповеди, исполняя которые можно вернуться к Богу. Вот и человек, рождаясь на свет, получает в дар свой Рай — безгрешное, чистое Детство. Память о нем проходит через многие стихотворения и Романа, вызывая за собой образы отца и матери, которые, на первый взгляд, возникают в совершенно реальной житейской обстановке. Отец в воспоминаниях поэта выступает как добрый посредник между ребенком, лесом и его обитателями:

Придя из леса, по привычке

Отец улыбкой согревал:

— Тебе гостинец от лисички, —

Ломоть замёрзший подавал <...> [1: *Придя из леса, по привычке*].

Часто и теперь, в иночестве, пребывание в лесу для поэта становится возвращением в Детство, а стилистика стихотворений,

рожденных встречей с лесом, словно несет в себе лексику и теплые, житейские интонации, унаследованные от отца:

<...> Паучок опустился в лукошко,
Чуть помедлил — и вниз головой.
А в опалой дубовой ладошке
Цéло море воды дождевой.
У воды комары обсыхают,
Тишину среди мхов сторожу.
Запах детства вдыхаю, вдыхаю,
И дитём на лисичку гляжу [1: *Прохожу меж березок и сосен*].

В лесу — как в детстве — человеком обретается простота и безыскусность природной жизни:

Последний сбор — лисички, зеленúшки.
Прощальный дар последним грибникам.
Ноябрьский дождь, затихли и лягушки,
А нам милы́ любые облака <...>
Последний дождь. Назавтра обещали
Ветра́, снега́, и то сказать — порá!
...Как обречённо смотрят в час прощальный
Лисички, зеленушки из ведра! [1: *Последний сбор — лисички, зеленúшки*].

Поэт-монах видит лес во всем многообразии мира растений и животных — живого, растущего, трепещущего полнотой бытия:

И это тоже утешенье:
Дождаться зоревóй поры́,
Стать на причале без движенья,
Глядеть, как плавают бобры.
Везде поют, кричат и плещут,
Повсюду жизнь, она чиста.
В кругах воды животрепещет
Бобрам светящая звезда <...> [1: *И это тоже утешенье*].

В этой, казалось бы, просто пейзажной зарисовке выстроена невидимая чистая вертикаль, связывающая Небо и Землю. Оказывается,

что мы зрим, по слову поэта, «безмятежную юдоль», где «<...> Десницы Божьей узнавань / Душе являет час святой. / Под журавлиные зыванья / Бобры играют со звездой».

Символом Детства в поэзии и Романа является и яблонево́й сад, неразрывно связанный с образом Матери и Родины-Руси:

Давным-давно, совсем ещё ребёнком,
Когда мечтой и чистотой дышал,
При матушке, да на родной сторонке,
Под листопадом яблоньки сажал <...>

Воспоминание о посадке яблоневого сада в стихотворении многослойно. На первый взгляд, это лирическое описание конкретного события, полное тонких и конкретных деталей:

<...> И осень чаровала и дымилась
Картофельной ботвою по полям.
И матушка мне что-то говорила,
Да кто же помнит сказанное нам! <...>

Это и метафора человеческого труда, продолжающего первозданную творческую работу Бога на Земле, когда человек как Его со-Творец создает реальные земные сады «здесь и сейчас». Но посадка яблонь это и путь возрастания человеческой души, которая в свой час неминуемо покинет яблоневый Рай Детства:

<...> Длинною с детство счастье земное,
Пройдёт оно — и каждый станет сир...
А яблони, посаженные мною,
Так разрослись!.. Им тесен детский мир. <...>

Рефреном после каждой из трех этих строф звучит щемящий вопрос:

<...> Родина, моя Родина,
Родниковая тихая Русь!
Родина, моя Родина,
Неужели к тебе не вернусь? <...>

Четвертая строфа стихотворения подготавливает расширение образа яблоневого сада-Детства до святого для поэта образа Родины-Руси:

<...> В чужом краю душой не отогреться,
О сердце, сердце, прошлым не живи!
Когда б ни Бог, зовущий всех нас в Детство,
Кто выжил бы без смысла и Любви? <...>

После этой строфы оба вопроса разрешаются утверждением:

<...> Родина, моя Родина,
Родниковая тихая Русь!
Родина, моя Родина,
Я вернусь, непременно вернусь [1: *Давным-давно, совсем ещё ребёнком*].

Однако, чтобы вернуться в утраченный яблоневый сад Детства, человек должен пройти через многие испытания, искушения, заблуждения. Одно из таких искушений — это «здесьшний сад», «смертный сосуд бытия», образ, несущий в поэтике и. Романа, несомненно, отрицательные коннотации, особенно явственные в стихотворениях 1990-х гг.:

Земля — приют несовершенства.
Повсюду зрак неполноты.
Душе, взыскующей Блаженства,
Опасны здесьшние сады <...> [1: *Земля — приют несовершенства*].

Примирение с природой произойдет позже — «Нет разницы кем быть — землёй, травой, / Животным, человеком <...>». А пока, в стихотворениях 1990-х гг., звучит мотив, утверждающий лживость «здесьшних садов» для человека, который покинул Райский сад Детства и еще не обрел возвратного пути к нему:

<...> Улетучились думы мои,
И омылась душа тишиной.
Пусть о чём-то поют соловьи,

Я приветствую голос иной.
И сирень для меня отцвела,
Не волнует, как давеча, грудь <...>
Погребальное в цвете фаты
Старый сад неспроста усмотрел.
Всё обман! Даже эти цветы.
Слава Богу, хоть к ночи прозрел.
Соловьи, умолчите на миг.
Что свистеть до утра без конца?
Я смирился, к утратам привык,
Обретаю в утратах Творца <...> [1: *Отойди, отойди,
грусть-печаль*].

Однако обретение Творца сначала проходит через мучительный разрыв всех связей личности с миром природы и людей. Он, этот разрыв, представлен в страшной по ощущению холода и отчужденности картине весеннего ледохода:

Отошли от меня, отошли от меня до единого
Говорящие мне — впрочем, что поминать их слова.
И плыву в никуда обречённую рыхлую льдиною,
Обгоняя в пути торжествующие дерева.

Ледоход, ледоход — наконец-то оковы разрушены,
Замутнели ручьи, полноводней река, что ни день.
И застряну в кустах, чтобы ночью под звёздное крошево,
Схоронясь ото всех, растворяться в холодной воде.

И не станет меня, и река не замедлит движения,
Разольётся вовсю, затопляя чужие края.
Одинокий олень, лобызая своё отражение,
На коленях губами коснётся души моя [1: *Отошли от меня,
отошли от меня до единого*].

Душа в ранней поэзии и Романа также предстает в образе сада, который не просто последовательно развивается, следуя

естественным законам природы, а переживает в течение жизни под напором уродующих стихий мучительные метаморфозы:

<...> Я повсюду твердил об одном:

Наши души — поваленный сад.

И спускался на самое дно,

Чтоб оттуда взывать к Небесам <...> [1: *Был я молод, как всё под луной*].

Угрозой для души выступает ложный Эдем — Город, Рай для плоти, Рай для мертвых душ, где за счет растений царствует асфальт, бетон, где объявлена война земле и Божьему саду:

И посетил я град большой,

Безумный край.

Хотя, для тех, кто мёртв душой,

Он просто рай <...> [1: *И посетил я град большой*].

Однако это не просто город, а то городское пространство, которое заполняют чуждые ритмы, смыслы, образы. Горький жизненный опыт и глубинная память поэта-монаха о детстве убеждает в том, что спасением для души может стать только обращение к традиционным ценностям России-Руси:

Зазывают в Эдем. Но лукавые речи не слушай:

Что красоты чужие, коль нет Чистоты и Любви?

Рай для плоти всегда опаляет и совесть и душу,

Есть наследие — Русь — обрети, обживи, обнови <...> [1: *Зазывают в Эдем*].

Однако современную Россию поэт видит с болью. Теперь это страна, пустившая под топор свои сады — человеческие души и взамен воспринявшая плоды иной культуры. Страна, утратившая свою душу. Так приходит понимание, что антитезой Небесному Божьему Саду, куда взывает поэт, выступают не обычные земные сад и лес, которые по-прежнему хранят верность Небесам, а та обманная подделка, удобный для плоти город, умерщвляющий человеческие души-сады:

<...> Режет уши мне неродной мотив.
Ритмы чуждые, где вы взяли их?
Кто сады свои под топор пустил,
Тот питается от плодов чужих.
Я сыграл бы вам, если б только смог,
Но напевы те вам негожие,
И в чужой земле, как сказал пророк —
Никому не петь песни Божии! <...> [1: *Много думал я о судьбе своей*].

Мучась и страдая в поисках путей к Богу, поэт точно знает, что в современном городе их не найдет. Вот почему он жаждет вырваться из ложного Эдема и получить милость Божью — умереть среди берёз:

<...> Я умру, но только бы не здесь —
Не в больничных суетных палатах.
Для меня, надеюсь, место есть
Средь берёз в медсёстринских халатах <...> [1: *Я умру, но только б не сейчас*].

И уже обрета свой путь, инок настойчиво выверяет свое назначение, понимая ответственность поэтического слова. Оно должно нести духовную пользу читателям и слушателям, исходя от человека с живой, горящей душой, которая отвергла «здесьшний сад», чтобы ее «глаголы» приближали к Саду небесному:

<...> Радеем о подсвечниках золотых,
А людям и огарка не зажгли!
Зажжёт ли тот, кто сам душой потух,
Кто возлюбил всем сердцем здесьшний сад? <...>
[1: *А горький опыт жесточайших лет*].

<...> Господи, дай мне сказать
Нужное детям Твоим <...>
Не восхвалять здесьшний сад,
Не удалять от Небес <...> [1: *Нужно глаголы беречь*].

Уже, казалось бы, после преодоления искушений ложным Эдемом, пришло точное знание:

<...> А истина — не в суете,
Не в многословьи-мельтешеньи —
В зверье, растениях, воде —
В том, что не носит искаженья,

Что не испачкала рука,
Что указует путь к иному...
Постой в тиши у родника —
И прикоснёшься к неземному.

Благословен полёт листа,
Свечение звезды дрожащей...
Вот жизнь, которая чиста,
Другой не знаю настоящей! [1: *Когда прозреешь и поймёшь*].

Однако душа, которая чувствует в себе отсутствие Рая, опасается разрушить своей дисгармоничностью цельность райской гармонии природы:

<...> И глазами, и сердцем вбирай
Бирюзовую чистую гладь...
Я бы раем назвал этот край,
Да куда вот себя подевать? [1: *Отгоняя сердечную муть*].

И если в Детстве естественно наяву возноситься в небесную Лазурь, прозревая детской душой Царские чертоги, Небесные сады, то душа, заблудившаяся среди страстей, только во сне может прикоснуться к ним:

<...> Порою снятся Царские Чертоги,
Плоды садов, цветов благоуханье,
Одежды белые, Любовь отца <...> [1: *Прекрасен мир, зело-зело прекрасен!*]

Оказывается, что для души путь к Небесному Чертогу проходит через Гефсиманский сад как пространство неусыпной —

по примеру Христа! — молитвы. И только молитва, как лестница, милостиво спущенная с небес, ведет в Райский сад, где Правда, Красота, Жизнь:

Сам Господь нашей жизнью поруган,
Человечество тонет во зле.
Чтобы люди не съели друг друга,
Должен кто-то прощать на земле.

Но Христова дорога к Чертогу
Пролегла в Гефсиманских садах...
Укрепись, подражающий Богу,
Ты помилован Им до Суда [1: *Сам Господь нашей жизнью поруган*].

Молитва — лестница из Рая
Для всех, желающих спастись.
На чудо-лестницу взирая,
Встань, лежащий, укрепись! <...> [1: *Молитва — лестница из Рая*].

И вот когда душа пройдет через свой Гефсиманский сад, очистится молитвой от скверны ложного Эдема, тогда и уврачуется болезненное нарушение цельности райского пространства, возникнет чувство единения с реальной земной Природой, которая и есть Богосотворенный сад:

Лазурь, и зелень, и вода —
Всё чисто, благостно и нóво.
Мы всё допущены сюда
Воспеть доверие Христово <...>

Ни суеты, ни слов пустых.
Земля в сияниях небесных.
О сколько же покоя в них,
У меньших братьев безсловесных!

О Богосотворённый сад,
Исполненный благословенья!..
И листья, и трава слезят
Творцу слезой благодаренья [1: *Лазурь, и зелень, и вода*].

Только молитва преодолевает мучительное разъединение человеческой души-сада и Богосотворенного сада на Земле и тем самым воссоздает полноту Небесного Божьего сада. Знаком этой полноты выступает единение символических цветов — зеленого и лазури:

Цвет голубой и цвет зелёный,
Что боле радости виной?
Иль тот небесный, отдалённый,
Иль этот близкий нам, земной?

Я разрывался в раздвоеньи,
В непостоянстве, как во зле,
Искал порою утешенье
То в небесах, то на земле.

Цвета, любимые доселе,
Причина тишины и бурь, —
Жизнеликующая зелень
И духоносная лазурь.

Душе! Едино на потребу!
Мимоходящим отболей!
...И снова радуемся небу,
Не забывая о земле [1: *Цвет голубой и цвет зелёный*].

Автор находит поэтическую формулу для того единства земного и Небесного, которое осуществлено в человеческой душе, омытой, очищенной молитвой:

<...> Полнолуние, полногладие,
Всё окутано новизной.

И земля моя, как предградие
Града Вечного надо мной [1: *Полнолуние, полносветие*].

Так в стихах и. Романа (Матюшина) выражается обретенная опытным путем евангельская истина «Царство Божие внутрь вас есть» [2], когда через Преображение души, познавшей благодать, совершается Преображение мира:

Свежесть, и покой, и благодать.
Всё — добро, когда душа поёт.
Повелел ей мир преобразать
Сам Преображающий её <...>

И стою, блаженствуя душой,
Думы ясны — не о чем мечтать.
Вот и ты не лишней, не чужой, —
Свежесть, и покой, и благодать [1: *Свежесть, и покой, и благодать*].

Покинув яблонево́ый сад Детства, пройдя через муки и искушения ложным Эдемом, через отрицание земных садов и горькие метания между земным и небесным, человеческая душа благодаря молитве обретает чувство благодати, блаженства, тишины, чистоты. И возвращается, как заблудившееся дитя, в райский сад:

Полночь. Храм. Над куполом луна.
Колыбелит душу Млечный Путь.
— Господи! Какая тишина!
Словно в детстве, выдыхает грудь.

Красоты устам не передать.
Разве Божье людям по плечу?
— Господи! Какая благодать!
Как ребёнок, в Небеса шепчу.

И, как в детстве, слёз не утаю,
Услыхав Архангельскую Весть...

Что мне рай! Я и сейчас в раю.

Главное, что Ты на свете есть! [1: *Полночь. Храм. Над куполом луна*].

И теперь душа всюду в мире природы видит знаки единогодушного, всецелого стремления к Единому Богу, когда деревья и все, что тянется вверх, указывает нам путь к Небу:

Мы вширь растём, к земному клоним взор,

И потому немирствие ярится...

В едиnodушии сосновый бор:

Он устремленьем к Небу единится [1: *Мы вширь растём*].

Над болотом светло́ и бело́.

Словно Небо великим туманом

На смиренную Землю сошло.

Выдыхаю восторженно: Лёпо!

Как же Милостив Ты, Боже мой!

И деревья восходят на Небо,

Увлекая и нас за собой [1: *Над болотом светло и бело*].

Как в детстве, когда дитя, в силу своего роста и особой любопытной зоркости, отчетливо видит то, что взрослый и не замечает, прозревая, преображенная душа ценит все, что глядит вверх и тянется к Небу:

Пожалей, дорогой, пожалей

Всё кругом до последней былинки.

Мудрость Божия здесь на земле

Познаётся не только в великом.

Ничего не растёт просто так,

Потому не сломай без потребности

Одинок торчащий сорняк,

Прославляющий землю и небо <...> [1: *Пожалей, дорогой, пожалей*].

Бережное, дружественное православное отношение к Божьему творению преобразует суеверное народное правило входа в лес в монастырский обычай иноков творить молитву перед дверью кельи собрата:

У входа в лес всегда стучу:

Никто не входит в дом без стука.

Молитву краткую шепчу —

И вот ужé в гостях у друга <...> [1: *У входа в лес всегда стучу*].

В соответствии с православным мировидением во множестве произведений автором четко выстроены духовные соотношения размеров и масштабов, вертикалей и горизонталей, ценностей и антиценностей:

<...> Душа моя, роднись и дале с Небом!

Ты рано возлюбила лик Христов,

И предпочла высокое пустому.

Леса и степи — смуте городов,

Скопление звёзд — скоплению людскому <...> [1: *Под вечер возвращаемся к тому*].

Это четкое видение истинных духовных параметров окружающего мира позволяет и. Роману тонко и верно продолжать замечательную мировую и отечественную литературную традицию в стихотворениях, посвященных природе, изображая ее как величественный храм, в котором неустанно, как и на небесах, творится молитва. В нем небесный свод — грандиозный купол; звезды — православный хор; деревья — монахи, птицы — богомольцы...:

Полночью, лунной полночью

Шорохи в саду, старом саду <...>

Руки деревья пóдняли

В праздничных кружевах.

Служится служба Господня,

Слышите эти слова?

— «Христос рождается, славите,
Христос с небёс, срящите,
Христос на землі, возно́ситея,
Пойте Го́сподеви вся земля!» <...>

Светом исполнясь внутренним,
Светится Млечный мост.
Правит Святую Утреню
Хор православных звёзд <...> [1: *Полночью, лунной полночью*].

<...> Мотив божественный мерцаая,
Светила разведали тьму.
Ряды деревьев чернецами
Внимали звёздному псалму.

Луны блестящее кадило
Курилось дымкой облаков.
И всё пустое отходило
Затихнуть где-то далеко <...>

И моему настрою слитно
Со всех сторон, со всех концов
Пел «Да исправится молитва...»
Хор придорожных чернецов [1: *Прозрев необратимо поздно*].

<...> За окном морозится — январь,
Млечный Путь без края и конца.
Всякое дыхание и тварь
Славит, славит Своего Творца <...>

Сосны клонят головы свои,
Совершая воздеянье рук,
И перебирают в забытьи
Чётки ледяные на ветру <...>

Служит Богу весь подлунный мир,
Тихий лес над спящею рекой.
О, места, забытые людьми,
Лобызаю дивный ваш покой <...> [1: *Слава Богу, снова я один*].

Тема «Служба в Храме Природы» по своему значительному месту и духовному смыслу в поэзии и. Романа (Матюшина) заслуживает отдельного исследования. В данной же статье в связи с концептами «сад / лес» хочется только отметить разворачивание этой темы в ритме годового литургического круга, естественно сопряженного с сезонными природными циклами:

<...> Так чудно, так похоже на Служенье,
И здесь поют хоры́, и здесь кадят,
И птицы-богомолки без движенья
На ветках, как на лавочках, сидят.

Молчальники дубы стоят рядами,
Сама Земля моление таит.
И облака́ расходятся Вратами,
И солнышко о Солнце говорит [1: *Уже заря. Хотя ещё не лето*].

Среди произведений названной тематики для завершения данной статьи следует указать стихотворение, поэтический сюжет которого представляет Пасхальную литургию. Это путь к обновлению души через ее слияние с полнотой Божьего мира, где равновелики в своем служении Творцу и роцца, и река, и болото, и сад, и Ангелы в небе:

Я шёл один. Свеча и Крест в руке.
Десная фимиамом воскуряла.
И столько было силы в огоньке,
Что тьма, обуревающая, не объяла <...>

— Христос воскрес! — осенял Крестом,
В таком безлюдьи отклика не чая.

Но роща и река, и эта топь,
— Воскресе! — тихим эхом отвечали.

Выходит, не один взирал горé?
И не один стремился Крестным ходом?
Со мной, благоговейно замерев,
Встречала Праздник Божия природа.

Места́ мои! В забытой стороне,
Познал я, лобызая Воскресенье,
Что Ангелы слышнее в тишине,
И ближе Небо в здешнем отдаленьи [1: *Я шёл один. Свеча
и Крест в руке*].

В поэзии иеромонаха Романа (Матюшина), лирический герой которого ищет ответы на духовные вопросы о смысле жизни, концепты «лес» и «сад» сложны и многогранны. Являясь ядром авторской модели жизненного пути человека, они вобрали в себя и следы народно-православной основы образов, и плоды развития их в лоне литературной традиции, при этом никогда не утрачивая собственной самобытности, индивидуальности, рожденной многолетним глубоким личностным опытом творческого восприятия и поэтического преображения реального природного пространства родной земли.

Интернет-источники

1. URL: http://www.soulibre.ru/Категория:Поэзия_Иеромонаха_Романа. – Стихотворения иеромонаха Романа в алфавитном порядке (1139 стиха).
2. URL: <http://www.pravoslavie.ru/6718.html> — Православие.RU. Отвечает иеромонах Иов (Гумеров).

РАЗДЕЛ II
СЕМАНТИКА САДА И ЛЕСА:
вегетативный код русской литературы
XVIII – начала XX века

Г.И. Романова
(Москва)

НЕМЕЦКИЙ ЛАНДШАФТ
В «ПИСЬМАХ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА»
Н.М. КАРАМЗИНА

В статье подчеркнута условность пейзажей в «Письмах русского путешественника», тяготеющих к различным поэтическим жанрам литературы XVIII в., — легенде, элегии, пасторали, диалогу. Поэтические пейзажи оттеняются реалистичными, а в некоторых случаях и сугубо практическими замечаниями героя книги.

Ключевые слова: Карамзин; пейзаж; легенда; элегия; пастораль; диалог.

This article focused the fictitious nature of the landscape in the “Letters of a Russian Traveler”, which is inclining to various poetic genres in the literature of the 19th century — legend, elegy, pastoral, dialogue. Poetic landscapes make clearer realistic and in some cases practical observations of the hero of the book.

Keywords: Karamzin; landscape; legend; elegy; pastoral; dialogue.

«Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина (1791–1792) отличает от различных описаний путешествий и путевых заметок важная особенность — их подчеркнутая литературность. Наряду с этнографическими, географическими деталями, фактами социальной жизни общества автор, а за ним и путешественник обращается к фактам культурно-исторической значимости, преимущественно литературным. Карамзин ко времени своей поездки — сложившийся профессионал, литератор, переводчик. Эта черта отчасти характерна и его герою, который в разных странах посещает библиотеки, театры, описывает книжные ярмарки,

касается журнальной полемики, беседует о литературе не только с литераторами, которых посещает, но и со своими случайными спутниками, интересуется тем, что читают обыватели (т. е. массовым чтивом). Как нам уже приходилось отмечать, русский путешественник в письмах представляет читателям картину зарубежной литературы своего времени, рассказывая не только о писателях, которых он посещал, об их произведениях, но и излагая свою систему взглядов на литературную иерархию [5].

Подчеркнутая литературность проявилась и в описании земель, по которым проезжает путешественник, в том, как показана «чужестранная» природа. Путешествие начинается с окраины Российской империи, с прибалтийских или, как называли эти места, остзейских земель. В целом ландшафт не удостоился внимания путешественника, заявившего, что Лифляндию «не жаль проехать зажмурясь» [1: с. 64]. Думается, речь идет не о бедности природы, сходной с окрестностями под Петербургом, а об обыденности и привычности пейзажей, не вызывающих литературных ассоциаций. Привлекало то, что будило поэтическое вдохновение.

Герой Карамзина в своем странствии побывал во всех знаменитых и не очень европейских парках, садах и прочих «гульбищах» и запечатлел их в письмах. Недаром, исследуя «Поэзию садов», Д.С. Лихачев приводит пространную цитату из Карамзина, в которой описаны сады Версаля [3: с. 18–19], и далее не раз основывается на описаниях, данных русским путешественником XVIII в. Однако, как отметили исследователи, «Карамзин слишком легко представлял как личные впечатления то, что почерпнул из литературных источников, и не описывал того, что видел своими глазами» [4: с. 573], а в «Письмах...» «не только литература переливалась в жизнь, но и жизнь становилась формой литературного творчества» [4: с. 528]. Реальный пейзаж под пером путешественника становится поэзией, и в этом проявлялось понимание и роли поэта («Что есть поэт? искусный лжец: / Ему и слава и венец!» — «К бедному поэту») и назначение поэзии:

И часто прелесть в подражаньи
Милее, чем в Природе, нам:

Лесок, цветочек в описаньи
Еще приятнее очам.
Карамзин. Дарования (1796)

Впечатления от реального ландшафта сливаются с устоявшимися представлениями о тех или иных природных явлениях и пейзажах, с местными народными сказаниями и легендами, складываются в своеобразные литературные миниатюры. Их поэтичность и условность проявляются в том, что эти пейзажи драматизированы, имеют своеобразный сюжет. Кроме того, очевидна их близость жанрам *легенды, элегии, диалога, пасторали*.

В письмах герой Карамзина пересказывает несколько легенд. Такова история священного дуба на прусской земле. Она рассказана монахом-доминиканцем Симона Грунау в «Прусской хронике» (1529), двадцать четыре главы которой описывают прусские пейзажи. Хроника написана на немецком языке, имеет сложную историю создания, в частности легенда о священном дубе, как подозревают исследователи, заимствована из еще более древнего источника. Впервые рукопись была опубликована в 1876 г., т. е. почти через сто лет после написания «Писем...», и вряд ли Карамзин мог ее читать. Однако отдельные фрагменты хроники копировались письменно и стали частью местного фольклора. Так что русский путешественник мог где-то прочитать, а вернее, услышать легенду о священном дубе (от своих попутчиков или от местного населения).

«...Гордый дуб, почтенный старец в царстве растений, претечение бурь и вихрей, пал под сокрушительною рукою победителей, уничтожавших все памятники идолопоклонства: жертва невинная! — Суеверное предание говорит, что долгое время не могли срубить дуба; что все топоры отскакивали от толстой коры его, как от жесткого алмаза; но что наконец сыскался один топор, который разрушил очарование, отделив дерево от корня; и что в память победительной секиры назвали сие место Heiligenbeil, то есть секира святых. Ныне эта секира святых славится каким-то отменным пивом и белым хлебом» [1: с. 79].

Несмотря на то, что и до нынешних дней многовековые деревья охраняются как памятники, а в восемнадцатом столетии они встречались чаще, и путешественник описал старый дуб, скорее всего, с натуры, данный фрагмент из письма воспринимается как поэтический вымысел. В самом деле, здесь нет ни одной детали, соответствующей натуралистической зарисовке: пышные эпитеты и метафоры, которыми награждено дерево (*величественный дуб, дуб, священный, гордый дуб, естественный храм, алтарь язычества, претыкание бурь и вихрей, жертва невинная*) призваны вызвать у читателей поэтические ассоциации, напомнить об истории, а не передать точное зрительное представление. В данном случае дуб — только предлог для изложения этиологической (о происхождении и смысле природного явления) легенды, в которой осмысляются события, связанные с историей: о том, как в Средние века рыцарями Тевтонского ордена были завоеваны балтийские племена и пресеклось язычество. Красота, мощь, необычность дуба вызывают мысли о древней истории народа. Это описание не лишено и своеобразной иронии — заключительное замечание, нарочито прозаическое, подчеркивает дистанцию между позициями субъектов речи.

Предлогом для рассказа древней легенды о любви монаха и монахини становятся ландшафтные особенности («первобытная дикость всей природы») в окрестностях Эйзенаха: «...Тут возвышаются два камня, в которых воображение находит нечто похожее на человеческие фигуры и о которых, по старому преданию, рассказывается следующая сказка. Молодой монах влюбился в молодую монахиню. Из сей народной сказки сочинил Виланд прекрасную поэму под титулом "Der Monch und die Nonne" ("Монах и монахиня")» [1: с. 147].

Будить воображение путешественника, вызывать воспоминания, вести к размышлениям о смысле жизни — в этом смысл быстрой смены ландшафта, картин местности. Показательно в этом отношении описание берлинского сада, расположенного неподалеку от дворца кайзера. Этот сад путешественник называет «славным гульбищем» [1: с. 92]. Широко распространенное русское слово «гульбище» (его использовал в 1770-х гг. Фонвизин в своих письмах из заграничных путешествий) здесь подходит как нельзя

более: точно передает смысл названия парка, указом Фридриха Великого ставшего доступным для населения (“Lustpark für die Bevölkerung”). Кайзер не любил охоту, и дикие животные свободно жили в этом парке, отсюда слово «зверинец», которым Карамзин называет этот парк. В середине XIX в. здесь будет основан крупнейший в Европе зоопарк (Тиргартен).

Описание «зверинца» также имеет литературную основу, здесь приводится обширный фрагмент — якобы цитата из письма А* (А.М. Кутузова): «...вступил я нечаянно в сию аллею. До того места освещало меня лучезарное солнце, но вдруг исчез весь свет. Я поднял глаза и увидел перед собою сей путь мрачности. Только вдали при выходе виден был свет. Я остановился и долго глядел. Наконец одна мысль пробудила меня... “Не есть ли, — думал я, — не есть ли тьма сия изображение твоего состояния, когда ты, разлучившись с телом, вступишь в неизвестный тебе путь?”»

В данном фрагменте запечатлена интересная особенность садового искусства: организация окружающего пространства, в данном случае сочетание тенистых и открытых солнцу аллей. Резкая смена света и тени способствует перемене настроений, дает иное направление мыслям прогуливающегося, что и было запечатлено в письме, сочувственно процитированном путешественником. И здесь романтическая рефлексия завершается констатацией бытового факта («В зверинце много кофейных домов. Мы заходили в один из них, чтобы утолить жажду белым пивом, которое мне очень не полюбилось»), — эмоциональным снижением философских размышлений. Отметим, что аллюзии на данный фрагмент «Писем...» Карамзина встречаются в русской литературе XX в.: в «Зверинце» (1909, 1911) В. Хлебникова, цитата из которого взята В. Шкловским в романе «Зоо. Письма не о любви, или Третья Элоиза» (1923) в качестве эпиграфа:

ЗВЕРИНЕЦ

О, Сад, Сад!

Где железо подобно отцу, напоминающему братьям, что они братья, и останавливающему кровопролитную схватку.

Где немцы ходят пить пиво...

Велимир Хлебников. Садок Судей 1-й

Особое впечатление в письмах русского путешественника производят описания знаменитых садов Европы: во французском Версале и Сан-Суси в Потсдаме. В описании парка Сан-Суси («образца ландшафтного дизайна», как отмечено в материалах ЮНЕСКО) угадываются и основные особенности паркового западноевропейского искусства (устройство холма, с которого обозревается пространство, сочетание растений со скульптурой), и назначение сада для философских размышлений (прогулки Фридриха Великого с мудрецами). Устройство сада отражало гармоничность существования человека в окружающей природе. Описание дано в нехарактерном, а точнее, не утвердившемся еще в русской поэзии конца XVIII в. жанре элегии.

«С горы, скрытой уступами (которые один другой закрывают, так что, взглянув снизу вверх, видишь только одну зеленую гладкую гору), сошли мы в приятный сад, украшенный мраморными фигурами и группами. Здесь гулял Фридрих с своими Вольтерами и Даланбертами. “Где ты теперь? — думал я. — Сажень земли вместила прах твой. Любезные места твои, для украшения которых призывал ты лучших художников, теперь осиротели и пусты”...»

В организации данного фрагмента, его построении, лексике, в основном мотиве «Где ты теперь? Где прошлая жизнь?», в размышлениях о бренности всего земного очевидны элегические черты. В русской поэзии время расцвета жанра элегии наступит позднее (в творчестве В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова):

Прохожий, помолись над этою могилой;
Он в ней нашел приют от всех земных тревог;
Здесь все оставил он, что в нем греховно было,
С надеждою, что жив его спаситель — бог.

В.А. Жуковский. Сельское кладбище. Элегия (1839)

Еще один жанр, к которому прибегает Карамзин при описании чужеземного ландшафта, — пастораль. Интересно, что в поэтическом творчестве Карамзин эпизодически использовал данную форму, как, например, в следующем примере:

Многие барды, тоны унизив,
Сельскую радость поют —

Нравы невинных, кротких пастушек,
Вздохи, утехи любви.

К Д(митриеву), 17 ноября 1788

В «Письмах русского путешественника» пасторальные мотивы звучат в связи с мейсенскими пейзажами. Мейсен — саксонский город, в котором производится фарфор. Конец XVIII в. признан периодом расцвета европейского фарфора, в росписи которого широко применялись пасторальные сюжеты, до наших дней популярны статуэтки пастушков и пастушек — персонажей прециозной (жеманной) поэзии.

«Молодая крестьянка с посошком была для меня аркадскою пастушкою. “Она спешит к своему пастуху, — думал я, — который ожидает ее под тенью каштанового дерева, там, на правой стороне, близ виноградных садов. Он чувствует электрическое потрясение в сердце, встает и видит любезную, которая издали грозит ему посошком своим. Как же бежит он навстречу к ней! Пастушка улыбается; идет скорее, скорее — и бросается в отверстие объятия милого своего пастуха”. — Потом видел я их (разумеется, мысленно) сидящих друг подле друга в сени каштанового дерева. Они целовались, как нежные горлицы» [1: с. 118].

В мифологическую страну пастухов, в «блаженную» Аркадию, воспетую в эклогах Вергилия, а в русской литературе в «Еклогах» А.П. Сумарокова, уносит изображение русского путешественника, созерцающего саксонский ландшафт. Жанр пасторали в данном случае означает полную переработку впечатлений от реальной действительности в поэтический вымысел, что и подчеркнуто самим автором в замечании: «видел я их (разумеется, мысленно)».

Диалог — жанр, сформированный в античной литературе, представлявший собой прозаические «мимы», т. е. бытовые сценки в диалогической форме. Позже оформился как философско-публицистический жанр, представляющий собой собеседование или спор двух или более лиц. Получил распространение во Франции в XVII–XVIII вв. [2: с. 225]. Хозяин, показывая

русскому путешественнику свой сад, ведет беседу: «“Какова эта темная аллея?” — “В жаркое время тут хорошо прохладиться”, — отвечал я. — “А эта маленькая беседка под ветвями каштановых деревьев?” — “Тут прекрасно сидеть ввечеру, когда луна покажется на небе и свет свой прольет сквозь развесистые ветви на эту бархатную зелень”. — “А этот холмик?” — “Ах! Как бы я желал встретить тут восходящее солнце!” — “А этот маленький лесок?” — “Тут, верно, поют весною соловьи так спокойно и весело, как в самых диких местах природы, нимало не подзвывая, чтобы сюда заманивало их искусство”. — “Что вы скажете об этом домике?” — “Он построен на то, чтоб быть жилищем философа, любящего простоту, уединение и тишину”. — “Теперь вам надобно согласиться выпить у меня чашку кофе”» [1: с. 151].

Риторичность вопросов, логика их следования и поэтичность ответов путешественника выдают условность, вымышленность диалога в целом. «Наводящие» вопросы указывают на достоинства ландшафта и организацию пространства в саду. Его собеседник не только соглашается с ним, но и развивает в своих ответах взгляды на предназначение сада и основные принципы его устройства. Главными из них являются красота и удобство для человека в любое время суток, сохранение естественности («простоты») для привлечения птиц, наличие уединенных, укромных уголков, подходящих для философских размышлений и любования природой.

Карамзин еще не раз обратится к жанру философского диалога в своем творчестве. В 1797 г. будет написан «Разговор о счастии», в форме беседы Филалета и Мелодора. Здесь вновь зазвучат пасторальные мотивы: «Когда чувствительный пастух видит и любит милую пастушку; вздыхает, краснеет перед нею; ласкает её овечек; усыпает цветами тропинку, по которой она часто ходит; играет на свирели нежную песню, между тем как пастушка сидит на берегу ручейка, и задумчиво смотрится в зеркало воды кристальной: тогда я вижу намерение Природы — она говорит в его сердце...»

Несмотря на поэтичность восприятия природы и условность ее описания в «Письмах русского путешественника», нельзя сказать,

что герой (а за ним и автор) не видит реальности. Видит и, более того, взор его весьма прагматичен, в некоторых случаях суждения героя свидетельствуют о практичности и трезвом подходе к природным богатствам. Так, он замечает, что «берег реки покрыт лесом, которым сам герцог исключительно торгует и который составляет для него немалый доход...» [1: с. 64]. Лес, как известно, оставался важной статьёй дохода любого землевладельца во все времена. Этот факт отражен во многих произведениях русской литературы XIX–XX вв. Например, в романе А.И. Гончарова «Обыкновенная история» (1848): «А лес-то, лес-то как разросся! Подумаешь, как велика премудрость божия! Дровец с своего участка мало-мало на тысячу продадим!», или в пьесе А.Н. Островского «Лес» (1871) и др.

Отмечены в письмах путешественника и такие социально-экологические задачи разведения садов в городе, как очищение воздуха и место прогулки и отдыха горожан. В Кенигсберге, обобщая свои наблюдения, он излагает свои взгляды на обустройство городов: «...испарения садов освежают и чистят воздух, который в больших городах всегда бывает наполнен гнилыми частицами» [1: с. 77].

Помимо этого, сад, как понял его назначение русский путешественник, — это возможность сочетать приятное с полезным вдали от городского шума. Одно из распространенных занятий в садах Европы — чтение. Путешественник отмечает: «в Лейпциге в загородном саду много студентов и филистеров... Одни читали или держали перед собой книги» [1: с. 131]. Не только деревья, кустарники, цветы, скульптуры и садовые постройки, но и книги воспринимаются как атрибуты садово-паркового искусства.

Таким образом, в «Письмах русского путешественника» созданы литературные пейзажи, отражающие различные художественные течения своего времени, зарисовки, тяготеющие к различным поэтическим жанрам, характерным для литературы XVIII в. В изображении немецкого ландшафта, главным образом искусных садов и парков, использованы поэтические жанровые традиции легенды, элегии, пасторали, диалога. Словесные пейзажные зарисовки помогают путешественнику и читателям его писем постигать семантику европейского садово-паркового искусства. Поэтические описания оттеняются

реалистичными замечаниями героя о природных богатствах, а в некоторых случаях и сугубо практическими суждениями, выявляющими и утилитарность его взгляда на преобразование природы.

Литература

1. *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника // Карамзин Н.М. Сочинения: в 2 т. Л.: Худож. лит., 1984. Т. 1. С. 5–505.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. С. 225–227.
3. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М: Согласие, 1998. 470 с.
4. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н.М. «Письма русского путешественника». М.: Наука, 1987. С. 525–606.
5. *Романова Г.И.* Немецкая драма в восприятии русского театра // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2016. № 2.

С.А. Васильев
(Москва)

«...В ДРЕМУЧИХ ЛЕСАХ, КАК В РАЮ» (СЕМАНТИКА ЛЕСА, САДА etc. В ПОВЕСТИ Н.М. КАРАМЗИНА «БЕДНАЯ ЛИЗА»)

Из весьма богатой пейзажной составляющей образности повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» в статье выбран материал, связанный с есом, рощей, садом. Причем не только в их эксплицитном проявлении в художественной ткани произведения, но и скрытом, метонимическом, символическом. Ассоциации, связанные с лесом, по-разному высвечивают главных персонажей повести — Лизу и Эраста, формируют новые содержательные планы повести. Один из значимых аспектов внутренней формы произведения — представление о потере целомудрия Лизой и трагическом разрешении любовного конфликта как о потерянном Рае.

Ключевые слова: дубовая роща; лес; идиллия; райский сад; христианское начало.

From a very rich landscape component of the imagery of the N. Karamzin's novel "Poor Liza" in the article of the selected material associated with forest, grove, garden. Not only in their explicit manifestations in the artistic fabric of the work, but hidden, metonymic, symbolic. Associations with forest, in different ways highlight the main characters in the story, Liza and Erast, form the new comprehensive plans of the novel. One of the most important aspects of the inner form of the work is the idea of loss of chastity, Lisa, and love the tragic resolution of the conflict as a Paradise lost.

Keywords: oak grove; forest; idyllic; garden of Eden; the beginning of the Christian.

Хрестоматийное творение Н.М. Карамзина, с именем которого связывается расцвет русского сентиментализма, находится у истоков русской повествовательной прозы конца XVIII–XIX в. Оно породило, как известно, обширную литературную традицию. Без ее знания и понимания невозможно осмыслить ни место в истории русской литературы, ни ключевые содержательные планы ряда повестей начала XIX в. (см.: [8]), «Барышни-крестьянки» А.С. Пушкина, романа Ф.М. Достоевского «Бедные люди», повести А.И. Куприна «Олеся», многих других произведений.

Вместе с тем, как отмечает Т.А. Алпатова, «"Бедная Лиза" Н.М. Карамзина — на первый взгляд, удивительно ясная (и благодаря сжатости, словно бы предсказуемости самого сюжета), и благодаря особому эмоциональному колориту и "прозрачности" нравственного содержания) — но все же парадоксально — одна из самых "странных" повестей русской литературы» [1: с. 42–43]. Такая «странность», т. е. многоплановость и даже неисчерпаемость художественного содержания, обусловлена, по выражению А.А. Потебни, той свойственной произведению «гибкостью образа», силой «внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание» [7: с. 28].

Одним из важнейших проявлений авторского стиля и способов создания внутренней формы произведения является пейзаж [5: с. 61–80]. Луг, роща, лес, другие элементы пейзажа, как давно замечено, являются одним из главных художественных инструментов писателя-сентименталиста в формировании образно-

эмоциональных планов своего произведения; в связи с повестью Н.М. Карамзина он многократно привлекал внимание исследователей ([3; 6] и др.). Отмечался прежде всего параллелизм между состоянием природы и переживаниями героини, а также углублением конфликта и развитием сюжета. Вместе с тем внутренняя форма произведения классика русской литературы и юбиляра 2016 года настолько богата, что и в отношении особенностей и функций, казалось, давно исследованного пейзажа и его дальнейшей детализации могут быть сделаны некоторые новые наблюдения.

Именно с пейзажной зарисовки, где упоминаются поле, луга, роща, начинается произведение. Через пристрастие к нему и к размышлениям на лоне природы впервые вводится образ повествователя, способного и призванного не резонерствовать, а резонировать, сопереживать, как бы совершающего «”духовное странствие” в поисках истины» [1: с. 43] — «по лугам и рощам, по холмам и равнинам» «без плана, без цели — куда глаза глядят» [2: с. 605].

Некоторые детали, например, *дубовая* роща, «под тению дерев» которой нашли себе приют «молодые пастухи» на противоположном берегу Москвы-реки, указывают на это: дуб не только символизирует мировое древо и вечную жизнь, но и несет с собой семантику сакральной жертвы [9: с. 114].

Пасторально-идиллические ассоциации (подробнее см. [3: с. 86–87; 1: с. 46–51] и др.) вызывают не только упомянутые пастухи, но и «хлебом покрытые поля, *лесочки*, три или четыре деревеньки» (здесь и далее выделено нами. — С.В.) [2: с. 606] — с дальнейшей перспективой — село Коломенское. Им предшествуют и отчасти дополняют ассоциации готические: «...в *густой зелени древних вязов*, блистает златоглавый Данилов монастырь...»

Хижина Лизы стоит «сажнях в семидесяти от монастырской стены, подле березовой рощицы, среди зеленого луга...» [2: с. 607]. Локация дома — хижины (авторский поэтизм, подчеркивающий особенное, любовное отношение к изображаемому) соединяет и строго духовное (монастырь) и чувственно-природное,

идиллическое, тоже по-своему проникнутое духовным началом (ср.: «Луг духовный» Иоанна Мосха). «Лесочки» левого берега Москвы-реки, ассоциирующиеся с Лизой, упомянутая роща, не всегда явно, а нередко имплицитно содержащиеся в образной ткани произведения, становятся кормильцем Лизы и ее матушки после смерти отца: «...Лиза, не щадя своей нежной молодости, не щадя редкой красоты своей <...> весной рвала цветы, а летом брала ягоды — и продавала их в Москве» [2: с. 607]. Именно с дарами весенних лугов и «лесочков» — ландышами, которые «становятся символом чистоты, робости, застенчивой красоты девушки» [1: с. 46] Лиза и встретила Эраста: «Прошло два года после смерти отца Лизина. Луга покрылись цветами, и Лиза пришла в Москву с ландышами» [2: с. 608]. Завязка сюжета: знакомство и взаимная симпатия Лизы и Эраста — имеет продолжение вновь через метонимическое появление луга и леса — ландыши. Лиза исполнила пожелание Эраста о том, чтобы покупателем ее цветов был только он: «На другой день нарвала Лиза самых лучших ландышей и опять пошла с ними в город. Глаза ее тихонько чего-то искали. Многие хотели у нее купить цветы, но она отвечала, что они непродажные, и смотрела то в ту, то в другую сторону. Наступил вечер, надлежало возвратиться домой, и цветы были брошены в Москву-реку. “Никто не владей вами!” — сказала Лиза, чувствуя какую-то грусть в сердце своем» [2: с. 609]. «Гибель» ландышей в Москве-реке из-за отсутствия Эраста, предвещающая и ассоциативно указывающая на кончину самой героини — тоже в воде, после вероломной измены возлюбленного, — одно из многих фактов неповторимого соединения идей, обуславливающих содержательное богатство повести.

«Сердечная радость» Лизы, узнавшей, что она любит и любима, выплескивается в любовании природой, полем: «“...Ах, матушка! Какое прекрасное утро! Как все весело в поле! Никогда жаворонки так хорошо не певали, никогда солнце так светло не сияло, никогда цветы так приятно не пахли!” — Старушка, подпираясь клюкою, вышла на луг, чтобы насладиться утром, которое Лиза такими прелестными красками описывала. Оно в самом деле показалось

ей отменно приятным; любезная дочь весельем своим развеселяла для нее всю натуру» [2: с. 613].

Следующий за этим короткий монолог матушки выводит образные планы поля, луга, леса на новый семантический уровень. Создается особый «изгиб» внутренней формы произведения, обусловленный «конфигурацией» авторского стиля [4: с. 233], — ассоциации с райским садом — Эдемом и далее — с его потерей, памятование о чем — горькая, но целительная пища для души: «Ах, Лиза! — говорила она. — Как все хорошо у господина бога! Шестой десяток доживаю на свете, а все еще не могу наглядеться на дела господни, не могу наглядеться на чистое небо, похожее на высокий шатер, и на землю, которая всякий год новою травой и новыми цветами покрывается. Надобно, чтобы царь небесный очень любил человека, когда он так хорошо убрал для него здешний свет». И далее в словах матери звучит предупреждение-пророчество о земном горе и фактически — потерянном рае: «“Ах, Лиза! Кто бы захотел умереть, если бы иногда не было нам горя?.. Видно, так надобно. Может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших никогда слезы не капали” А Лиза думала: “Ах! Я скорее забуду душу свою, нежели милого моего друга!”» [2: с. 613].

Встречи Лизы и Эраста происходят не просто на лоне природы, а прежде всего в дубовой роще, которая несет и сюжетобразующую функцию: «<...> Лиза и Эраст, боясь не сдержать слова своего, всякий вечер виделись (тогда, как Лизина мать ложилась спать) или на берегу реки, или в березовой роще, но чаще всего под сению столетних дубов (в сажнях осьмидесяти от хижин) — дубов, осеняющих глубокий чистый пруд, еще в древние времена ископанный» [2: с. 613].

«*Страстная дружба невинной души*» (курсив автора. — С.В.) [2: с. 614] — уникальная карамзинская художественная формула чувства Лизы — связана и с ее изменившимся восприятием природы, имплицитно — рощи, «лесочков». Она, «забывая свою душу», всюду видит лишь возлюбленного, и природа для нее важна теперь уже постольку, поскольку напоминает о нем же: «Чудно! Чудно, мой друг, что я, не зная тебя, могла жить спокойно и весело! Теперь

мне это непонятно, теперь думаю, что без тебя жизнь не жизнь. А грусть и скука. Без глаз твоих темен светлый месяц; без твоего голоса скучен соловей поющий; без твоего дыхания ветерок мне неприятен» [2: с. 614].

Уже не «лесочки», не дубовая роща, ассоциативно связанные с образом Лизы, а «дремучие леса» упоминаются Эрастом в вечер потери Лизой целомудрия, когда она, узнав о сватовстве богатого крестьянина, с красными от слез глазами пришла на свидание. Причем в его словах эти леса некоторым диссонансом связываются с раем (обычно — садом): «Эраст целовал Лизу, говорил, что ее счастье дороже ему всего на свете, что по смерти матери ее он возьмет ее к себе и будет жить с нею неразлучно, в деревне и в *дремучих лесах, как в раю*» [2: с. 615]. Отмеченный диссонанс: дремучие леса — рай, ассоциативно связанный с упомянутой в начале произведения «густой зеленью древних вязов», позволяет говорить о двух своеобразных лейтмотивах: луга, поля, рощи, «лесочка» — для Лизы (в перспективе пейзажного плана левого берега Москвы-реки — село Коломенское) и «дремучих лесов», «густой зелени древних вязов» (в перспективе пейзажа правого берега Москвы-реки — Данилов монастырь) — для Эраста.

Характерный речевой образ «в дремучих лесах, как в раю» ассоциируется с потерей невинности и тьмой, отсутствием всякого пейзажа, упоминания о любимой дубовой роще: «<...> мрак вечера питал желания — ни одной звездочки не сияло на небе — никакой луч не мог осветить заблуждения» [2: с. 615]. Карамзин создает отнюдь не ожидаемый идиллический, а многогранный, емкий образ, в котором через упоминание о смерти соединяются представления и об инициации девушки, и о потере целомудрия как потерянном рае (именно так, широко, понимается в христианской культуре грехопадение первых людей, следствием чего и стало их изгнание из Эдема): «Ах, я боюсь, — говорила Лиза, — боюсь того, что случилось с нами! Мне казалось, что я умираю, что душа моя... нет, не умею сказать этого!..» [2: с. 615]. Гром, непогода лишь усиливают эти семантические планы: «“Эраст, Эраст! — сказала она. — Мне страшно! Я боюсь, чтобы гром

не убил меня, как преступницу!” Грозно шумела буря, дождь лился из черных облаков — казалось, что натура сетовала о потерянной Лизиной невинности» [2: с. 616].

Расставание Лизы и Эраста произошло в той же любимой героиней дубовой роще: «Утренняя заря, как алое море, разливалась по восточному небу. Эраст стоял под ветвями высокого дуба, держа в объятиях свою бледную, томную, горестную подругу, которая, прощаясь с ним, прощалась с душою своею. Вся натура пребывала в безмолвии» [2: с. 618]. Относительный покой обретает она только в «густоте леса», как отмечалось, ассоциирующейся с Эрастом: «С сего часа дни ее были днями тоски и горести, которую надлежало скрывать от бедной матери: тем более страдало сердце ее! Тогда только облегчалось оно, когда Лиза, уединяясь в густоту леса, могла свободно проливать слезы и стенать о разлуке с милым» [2: с. 618].

Последнее душевное потрясение, непосредственно предшествующее гибели Лизы, она переживает, неожиданно для себя оказавшись в своей любимой дубовой роще: «Она вышла из города и вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда, под тению древних дубов, которые за несколько недель перед тем были безмолвными свидетелями ее восторгов. Сие воспоминание потрясло ее душу; страшнейшее сердечное мучение изобразилось на лице ее» [2: с. 620]. Н.И. Николаев отметил: «Потрясение, которое переживает героиня при этой картине, вызвано воспоминаниями не столько о “восторгах”, сколько тем, что в момент этих “восторгов” ускользало из поля ее зрения: “безмолвие” природы» [6: с. 177].

Там же ее тело нашло и вечный приют, туда же, под сень дубовых листьев приходит и повествователь: «Ее погребли близ пруда, под мрачным дубом, и поставили деревянный крест на ее могиле. Тут часто сижу в задумчивости, опершись на вместилище Лизина праха; в глазах моих струится пруд; надо мною шумят листья» [2: с. 620–621]. Сакральная жертва (как отмечалось, одно из символических значений дуба) любви и одновременно — гибель потерявшей целомудрие и символически изгнанной из рая девушки состоялась. По мнению Н.И. Николаева, «самоубийство

Лизы — акт глубоко творческий, поэтому и не вызывающий авторского осуждения. Она не бежит от мира, не осуждает его, подобно Мелодору, а стремится в его объятия, навеки вливаясь в гармонию культурно-исторического ландшафта, с описания которого Н.М. Карамзин начал свою повесть, и, фактически, завершает ее» [6: с. 177–178]). Не осуждающая — даже Эраста — любовь повествователя — отражение божественного человеколюбия не позволяет увидеть финал произведения однозначно пессимистическим и трагическим. Лиза хотя и совершает грех (прежде всего — забывая свою душу, а затем и теряя целомудрие), своей гибелью — в изображении Н.М. Карамзина — отстаивает нравственную высоту и бескомпромиссный идеал любовного чувства, не желающего мириться с изменой.

Итак, образы природы — луга, рощи, леса, символически — сада etc., пейзаж в целом играют одну из определяющих ролей в формировании содержания повести. Среди них значимыми являются образы поля, луга и особенно дубовой рощи близ пруда и Лизиной хижины. Дуб, его листья, крона приобретают символические значения — полноты жизни и любви, сакральной жертвы, мемориальное, указывающее на вечную жизнь; сопровождают и отчасти определяют развитие сюжета (последнее душевное потрясение Лизы).

Особую роль в произведении имеют упоминания леса, иногда имплицитные, — редкие, но семантически очень насыщенные. «Лесочки» ассоциируются с Лизой (а также — левобережье Москвы-реки вплоть до села Коломенского), густота леса — с Эрастом (как и правобережье Москвы-реки вплоть до утопающего «в густой зелени древних вязов» Данилова монастыря, возможно, скрытого указания на необходимость покаяния для героя, считавшего себя убийцей Лизы). Потеря целомудрия художественно осмыслена автором как внутренне пережитая Лизой смерть, обусловленная не только инициацией, но и — и это главное — потрясением, аналогичным изгнанию человека из рая, потерей райского сада, обещанного Эрастом («будет жить с нею неразлучно, в деревне и в дремучих лесах, как в раю»).

Литература

1. *Алтаова Т.А.* Н.М. Карамзин: проблемы творчества. М.: Спутник, 2011. 72 с.
2. *Карамзин Н.М.* Бедная Лиза // Карамзин Н.М. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 1. М.; Л.: Художественная литература, 1964. С. 605–621.
3. *Кочеткова Н.Д.* Герой русского сентиментализма: Портрет и пейзаж в литературе русского сентиментализма // XVIII век. Сб. 15. Л.: Наука, 1986. С. 70–96.
4. *Минералов Ю.И.* Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальный стиль): учебное пособие. М.: ВЛАДОС, 1999. 360 с.
5. *Минералова И.Г.* Анализ художественного произведения: стиль и внутренняя форма: учебное пособие. М.: ФЛИНТА, Наука, 2011. 256 с.
6. *Николаев Н.И.* Пейзаж в «Бедной Лизе» Н.М. Карамзина // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. СПб.; Самара: НТЦ, 2005. С. 170–178.
7. *Потебня А.А.* Мысль и язык // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. С. 22–54.
8. Русская сентиментальная повесть. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1979. 336 с.
9. *Шейнина Е.Я.* Энциклопедия символов. М.: ООО «Издательство АСТ», Харьков: ООО «Торсинг», 2002. 591 с.

Е.Ю. Полтавец
(Москва)

ВЕГЕТАТИВНЫЙ КОД И МОТИВ САМОПОЗНАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л.Н. ТОЛСТОГО

Одним из наиболее важных концептов толстовского творчества является «настоящая жизнь». Это, по Л.Н. Толстому, постоянные нравственные и духовные усилия, это стремление к нравственному самосовершенствованию, как и стремление к познанию собственного бессознательного. Подобные процессы обычно описываются психологами с помощью так называемой вегетативной и «древесной» схемы. Поэтому в статье рассматривается растительная семантика произведений Толстого как вегетативный и «древесный» код, который помогает проникнуть в сущность духовной эволюции толстовских персонажей.

Ключевые слова: вегетативный код; «древесная» схема; медитация; нравственное самосовершенствование; Л.Н. Толстой.

“True life” is one of the most important concepts of Tolstoy’s works. In the opinion of Leo Tolstoy “true life” means the intensified moral and spiritual efforts. It also means an aspiration to moral self-improvement as well as aspiration to comprehend one’s own subconscious. Similar process is usually described by psychologists through the use of the so-called “vegetative” and “tree-like” scheme. So the article investigates vegetable semantics of Tolstoy’s works as a vegetative code and a “tree-like” code which helps us to gain an insight into certain spiritual evolution of Tolstoy’s characters.

Keywords: vegetative code; “tree-like” scheme; meditation; moral self-improvement; Leo Tolstoy.

«Настоящую жизнь» своих героев Л.Н. Толстой показывает как процесс достижения целостности, нравственного совершенства и соединения с космосом, а также познания собственного бессознательного. Эти процессы описываются в аналитической психологии «древесной» и «вегетативной» схемой. «Известно много примеров того, что древнее дерево или растение является символом роста и развития психической жизни человека» [17: с. 156]. В «Символах трансформации» К.Г. Юнг прибегает к примерам из мифологии (Древнего Египта, Упанишад, Древней Греции), демонстрирующим вегетативную семантику как семантику духовного роста и самопознания. Рассматривая феноменологию духа в сказке, Юнг останавливается на сюжетах, в которых герой «взбирается на гигантское мировое дерево и уже совсем наверху, в светлом сверхмире обнаруживает свою деву-Аниму» [16: с. 172], что символизирует «восхождение сознания чуть ли не из животных областей к многообещающей вершине, откуда сознанию раскрывается самый широкий горизонт» [16: с. 172–173]. В «Психологии и алхимии» утверждается, что серии сновидений развиваются по спиралевидному принципу. «Можно провести параллель между такими спиралевидными движениями процессами роста у растений, потому что ведь и растительный мотив (дерево, цветок и т. д.) тоже часто возвращается в таких сновидениях и фантазиях и тоже спонтанно изображается на рисунках» [15: с. 257].

Предположим, что фитосемантика в произведениях Толстого — один из вариантов кодифицирования духовного роста, нравственного самосовершенствования, эволюции персонажей.

(Наиболее яркие примеры — знаменитая метанойя князя Андрея около дуба в «Войне и мире», «вегетативный» зачин «Воскресения» как пасхально-сотериального жанра). Конечно, такой подход к мифопоэтике и одновременно к исследованию психологической концепции Толстого может вызвать возражения, однако невозможно и утверждать, что творчество Толстого представляет собой такую художественную систему, для которой этот подход не является адекватным.

В «Воспоминаниях» (1906), как и в художественных произведениях, Толстой противопоставляет любителей растений и любителей охоты в качестве различных психологических типов, причем любители растений (дадим им условное наименование «садовников») в изображении Толстого, как правило, склонны к физическому труду, разведению цветников, оранжерейных растений, посадкам леса, да и в целом внимательны ко всякого рода растительности. На первых же страницах «Воспоминаний» Толстой задает и вегетативный, и охотничий код, характеризуя своего отца как заядлого охотника, а деда, князя Н.С. Волконского, любившего, кстати, физический труд, — как садовника: «Охоты он терпеть не мог, а любил цветы и оранжерейные растения» [8: т. 14, с. 385]. С вегетативным кодом связаны уже ранние произведения Толстого. Это, во-первых, посвященный И.С. Тургеневу рассказ «Рубка леса» (1855) с его символическим названием и психологическими «очерками разнообразных солдатских типов» [9: с. 562], что с восторгом отметил Н.А. Некрасов, назвав рассказ «вещью, донныне небывалой в русской литературе» [9: с. 562]. (Позже соотношение людей и «деревьев в лесу» становится предметом беседы тургеневских героев в романе «Отцы и дети».) Во-вторых, это рассказ «Три смерти» (1859), в черновиках имевший название «Дерево», рассказ психологический, философский и танатоборческий, осознанный самим Толстым как этапный и отразивший еще севастопольские размышления Толстого о создании новой «практической» религии. Наконец, это повесть «Казачи», фито-семантика которой прямо подчинена инициационным мотивам и сюжету самопознания.

Мифологема садовника в Ветхом и Новом Завете имеет фольклорные корни и претерпевает интереснейшую эволюцию. А начало берет от не лишнего правдоподобия предания пяти-тысячелетней давности. Саргон Древний (аккадский правитель, основатель державы в Двуречье, XXIV в. до н. э.), рожден жрицей, которой нельзя было становиться матерью. Она положила ребенка в просмоленную корзину и пустила ее по реке Евфрат, т. е. здесь та же модель, что и в библейском сюжете о Моисее. В реке ребенка находит водовоз, и выросший Саргон становится садовником, помогая приемному отцу поливать сад. Богиня Иштар встретила его, полюбила и сделала царем. Те же мотивы (любовь богини и садовника) содержатся в шумерском мифе о богине Инанне, в эпосе о Гильгамеше (там Иштар предлагает свою любовь садовнику Ишшулану). (Стихотворение Н.А. Некрасова «Огородник» вполне соответствует этой модели). Согласно одному из древнегреческих пересказов, Гильгамеш, кроме того, и сам воспитан садовником (дед приказал сбросить ребенка с башни, но орел подхватил мальчика и принес его в сад, где его усыновил садовник).

В Псалтири Бог — садовник Вселенной, он насаждает и поливает все леса и поля: «да радуется поле и все, что на нем, и да ликуют все деревья дубравные пред лицом Господа» (Пс. 95: 12–13). В «Песни песней» «обнесенный стеной сад служит символом целомудрия невесты» [7: с. 1021]; ситуация «богиня и садовник» инверсирована: Соломон — царь, а садовница Суламифь — «простая девка на баштане» [1: с. 62] (если воспользоваться отсылкой в строках И.А. Бунина к тому же локусу сада, закономерно, наподобие острова, противопоставленному у Бунина морю). Таня в одноименном рассказе Бунина заклинает возлюбленного вернуться к ней «во зеленый сад». В славянском фольклоре сад также может символизировать девушку, девичью волю, «девушка пускает в свой сад только милого» [6: т. 4, с. 531].

Сцены Благовещения в иконографии и в изобразительном искусстве, как правило, содержат соответствующую символику: «таинственное плодородие запертого сада» [11: с. 320], где

сад — сама дева Мария. Однако новозаветная символика добавляет и новые обертоны в библейский образ сада. Гефсиманский сад в Новом Завете «в свете обычных представлений о саде выглядит почти антисадам — сюрреалистическим извращением привычного образа сада» [7: с. 1021], так как стал «местом мучений, страданий, предательства, ареста и насилия» [7: с. 1021]. А образ садовника — это теперь образ Иисуса, так как Магдалина принимает воскресшего Иисуса за садовника (Ин. 20: 15). Таким образом, сад становится и местом воскресения, пасхальным локусом, а с мотивом садовника — «гарденера» — в русской и западноевропейской культуре связывается мифологема сада, традиционно включающая не только семантику первоначального рая, но и Гефсиманского моления (т. е. сада как места сакральной жертвы), и преображения, и сотерии. Сад — это «святое место, в котором было принято поворотное решение, изменившее ход человеческой истории» [7: с. 1021], и это жертвенное решение было принято Богом-садовником. Поэтому дендро- и флорофилы у Толстого заметно одухотвореннее и самоотверженнее, чем другие персонажи (мотив дерева, например, является лейтмотивом образа князя Андрея в «Войне и мире»).

Семантика «садовника» — это семантика духовного роста, взращивания в себе импульсов к саморазвитию и самопознанию, просветления и даже преображения. Если символика охоты сводится к разгулу страстей, и если «охотник — архетипический персонаж, символизирующий поиск мимолетных ощущений и пути собственного спасения» [3: с. 313], т. е. большей частью хюбристичен, то «садовник» — жертвенен, смиренен. Различные фольклорные традиции знают образы «проклятого охотника» и «дикой охоты», понятие же о диком или проклятом «садовнике» отсутствует. «Охотник» ищет спасения для себя, «садовник» — для мира. Оленин «Казак» сочетает в себе «охотника» и «садовника», и эта двойственность — источник мучительного раздвоения в его душе и непреодолимого для него противоречия на пути к «настоящей жизни» по-толстовски.

Однако к сотериальному, в духе христианства, пониманию «садовника» может быть перекинут мостик и от языческого,

античного сада как прибежища философа и его учеников (афинская философская школа «Сад Эпикура», где все ученики были садовниками т. е. ухаживали за растениями в перерывах между философскими беседами). И уже в «век Августа» ««вопросы культуры» решаются в Риме не на агоре, не в ликеях и академиях, а в общении с просвещенными друзьями на виллах и в садах» [2: с. 62–63]. Учение Эпикура ценят Лукреций и Цицерон, Вергилий и Гораций, а искусные садоводы у римлян зовутся «топиариями»: строителями топосов. Кстати, именно по Эпикуру счастье есть «избавление от каких-либо зол» [13: с. 821], так что в «Войне и мире» богучаровская беседа князя Андрея и Пьера о добре и зле, а также воспоминания Пьера в плену о князе Андрее и его воззрениях на счастье вполне сопоставимы с этой эпикуровской философией. И как бы ни осуждались последователи Эпикура в новозаветном «Послании к Ефессянам», сам принцип отождествления работы в саду с мыслительной и душевной работой дошел до нас еще от Дипилонских ворот (где в Афинах Эпикур купил в 306 г. до н. э. участок земли для своего сада), как и важнейшие положения эпикуровской критики теодицеи.

В предания Ясной Поляны представление о возделывании сада как о духовном развитии и самосовершенствовании заложено дедом Толстого, Н.С. Волконским, и матерью, М.Н. Волконской (Толстой). Недаром ею составлены «Опись саду» и каталог яснополянкой флоры — на высоком для той эпохи научном уровне. Оранжерея, заложенная дедом, была для юного Толстого «самым любимым уголком усадьбы» [5: с. 301], как пишет Н.А. Никитина. «Здесь, в этом таинственном и поэтичном месте, рождались грезы» [5: с. 301]. Духовные запросы владельцев Ясной Поляны всегда шли рука об руку с вниманием к устройению садов и насаждению лесов еще и потому, что составление каталога флоры какого-нибудь имения, какой-нибудь местности равносильно самопознанию и самоидентификации местных жителей. «Всегда имей в библиотеке новую книгу, а в саду — новый цветок», — учил Эпикур.

Имплицитные отсылки к философии Эпикура, в частности, к «Письму к Менекею», в «Исповеди» Толстого соседствуют

с вегетативными мотивами, пусть не сада, а леса и дерева. В «Исповеди» блуждание по лесу — метафора философского поиска, а дерево, на которое влезает путник, чтобы осмотреться и найти верную дорогу к дому, — метафора человеческого познания и мышления, т. е. задолго до К.Г. Юнга у Толстого появляется метафора вполне в духе юнгианской «древесной схемы». Дерево полезно хотя бы тем, что с его помощью путник понимает: никакие человеческие знания и науки к *дому*, т. е. к божественной истине, не ведут. И до написания «Исповеди» Толстой обращался к вегетативному коду для описания процесса самоанализа; так, в июле 1865 г. он пишет в письме А.А. Толстой: «А как переменяешься от женатой жизни, я никогда бы не поверил. Я чувствую себя яблоней, которая росла с сучками от земли и во все стороны, которую теперь жизнь подрезала, подстригла, подвязала и подперла <...>. Так я и расту: не знаю, будет ли плод и хорош ли, или вовсе засохну, но знаю, что расту правильно» [8: т. 18, с. 632].

Именно в 1860-е гг., в период написания «Войны и мира», вегетативный и териоморфный коды окончательно дифференцируются в творчестве Толстого. «Одна из наиболее существенных мифологем... не всегда имеющих достаточно чётко выраженную проблематику познания, состоит в том, что у дерева находится некое сокровище (материальное или даже духовное), охраняемое змеем, драконом и т. п.; мифологический герой должен найти это сокровище, открыть его, познать. Подобная схема, трактуемая как архетипическая, обнаруживается в преобразованном виде в некоторых текстах, связанных с изложением техники медитации» [10: с. 407]. Медитации князя Андрея в эпизодах с дубом, с березами в Отрадном и на Бородинском поле, с засохшей магнолией и сливовыми деревьями (от которых отбегают набравшие слив крестьянские девочки) в Лысых Горах — открывают этому герою Толстого новое понимание жизни и новые свойства его собственной души. В Отрадном, открыв окно, князь Андрей видит «кудрявую растительность с серебристыми кое-где листьями и стеблями» [8: т. 5, с. 163] под деревьями, далее его взгляд останавливается на березе, «большом кудрявом дереве, с ярко-

белым стволом и сучьями» [8: т. 5, с. 163] (кудри — символ счастья, серебро — женский и лунный знак), потом он смотрит на небо. Это не просто пейзаж лунной ночи, пусть даже символический, а «древесная» схема процесса постижения мира и самого себя. В.Н. Топоров, итожа работы Юнга, подчеркивает, что «древесная» схема «создается в ходе самопознающей индивидуации, продолжающей на микроскопическом уровне макроскопический процесс» [10: с. 407], она намечает пути к «той цели (духовная интеграция путём открытия сферы бессознательного, с одной стороны, и направления движения к духовному идеалу, с другой), которую ставит перед собой процесс самопознания» [10: с. 407]. Эта «древесная» схема и раскрывается у Толстого с помощью древесной метафоры: бессознательное стремление к счастью («кудрявая растительность» под деревьями), сознательное стремление к совершенству («белый ствол березы») и восхождение к идеалу (лунное небо, «светлый сверхмир», по Юнгу). Такое «шаманское восхождение» соответствует душевному состоянию героя: «В душе его вдруг поднялась такая неожиданная путаница молодых мыслей и надежд, противоречащих всей его жизни, что он, чувствуя себя не в силах уяснить себе свое состояние, тотчас же заснул» [8: т. 5, с. 164].

И перед Бородинским сражением Наташа вспоминается князю Андрею в связи с ее рассказом о том, как она заблудилась в лесу. («Заблудиться в лесу или найти дорогу через него — соответственно метафоры отсутствия опыта или достижения знания о мире взрослых или о себе самом» [11: с. 193]). Толстой изображает в этом случае воспоминание в воспоминании: довольно сложная лабиринтно-«древесная» схема. Однако вегетативный код принадлежит Наташе лишь в восприятии князя Андрея, в то время как териоморфная сущность Ростовых реализуется автором — в сценах охоты, особенно загонной (на зайца и волка), после которой Наташа внутренне готова к измене Болконскому. «Есть два сорта мужчин — охотники и неохотники» [8: т. 18, с. 720], — делится Толстой своими наблюдениями в одном из писем с А.А. Толстой. В «Войне и мире» в категорию охотников попадают, как видим, не только

герои-мужчины; в «Анне Карениной» охотниками показаны Константин Левин и Стива (хотя в их случае ситуация смягчается тем, что охота не загонная, а засадная).

Вегетативный код духовной эволюции толстовских героев ярко представлен еще в двух произведениях: повести «Ходите в свете, пока есть свет» (1884–1887) и рассказе «Божеское и человеческое» (1903–1906). В «Божеском и человеческом» сон Светлогуба о дереве, усыпанном черешнями, которые падают на землю, завершает метаною героя, причем образы сна архетипически близки образам буддийской медитации: волокнам голубого лотоса и лучам, подобным «ливням из разнообразных драгоценных камней, которые дождем падают сверху» [4: с. 98], изгоняя несчастья из мира. Сам Будда, как известно, переживает просветление под деревом Бодхи. В «Ходите в свете, пока есть свет» христианин Памфилий — садовник-виноградарь, обращающий в христианство своего друга Юлия, который, опростившись и отказавшись от богатства, именно во время работы в винограднике переживает духовное возрождение. Таким образом, в повести доминирует новозаветная символика виноградника и виноградной лозы, но она накладывается на античное, эпикуровское понятие философского сада; не исключено, что к этому переплетению смыслов отсылает и имя «Памфилий» (античный философ Памфилий был учеником Платона и учителем Эпикура).

В целом семантика сада в усадебном тексте русской классики — это семантика ухоженного, упорядоченного, любовно и заботливо возделываемого локуса, символизирующего душу человека и любовь. Большинство любовных объяснений совершаются в саду, под деревом, в роще. Достаточно вспомнить в русской литературе карамзинскую «Бедную Лизу», «Евгения Онегина», романы Гончарова и Тургенева (Лиза Калитина у Тургенева — обладательница не только знакового имени, но и знаковой фамилии как аналога женского символа: сад с калиткой противопоставляется запечатанному, запретному саду; у Толстого же образ запертого вишневого сада уже противопоставляется образу дороги в романе «Семейное счастье»). Любовная семантика сада

восходит не только к восточной образности «Песни песней», но и к тому мудрому представлению о любви как душевной работе, которое высказывает у Шекспира такой весьма одиозный персонаж, как Яго: «Каждый из нас — сад, а садовник в нем — воля. <...> Твоя любовь — один из садовых видов, которые, хочешь — можно возделывать, хочешь — нет» [14: с. 290]. Интересно, что именно А.А. Фет, мастер любовных садов и цветов, создатель рассказа «Кактус» о цветке, «взлжавшем любви», прибегает к неожиданной метафоре, говоря не о любовных сюжетах Толстого, а о его философии: «Лев Николаевич до того всесторонне окружил частоколом наш умственный русский сад, что, куда бы мы ни пошли, приходится лезть через его забор» [12: с. 299].

«Умственный сад» толстовской художественной философии в своем не только символическом, но и прагматическом аспекте эволюционировал в сторону новозаветного вегетативного кода. Это закономерно в свете нарастающей гомилетической направленности толстовского творчества. «Путь зерна» как жертвенный путь к преображению намечен уже в «Войне и мире»: в замечании автора о том, что хлеба́ 1812 г. сгорали и осыпались, в разговоре князя Андрея с Алпатычем о погибшем урожае. Евангельские строки об упавшем в землю и проросшем зерне (Ин. 12: 24) применяет к себе Светлогуб в «Божеском и человеческом». И это не просто сравнение, а реализация медитативной техники преображения, подобной преображению воскресающего в новом растении зерна. Новозаветный вегетативный код в этом рассказе переводит изображение самопознания в картину преображения: террорист превращается в ангела, обнимающего любовью весь мир.

Что же касается яснополянской религии дерева и образа зеленой палочки («вегетативность» ее вне сомнения), то о них нужно говорить в рамках отдельной работы, как и о толстовском «лабиринте сцеплений», который в качестве символа эстетической и эпистемологической концепции предвосхитил теорию «ризомы», нового вегетативного кода культуры XX в., не отменившего, однако, «древесную» схему, о чем свидетельствует творчество Х.Л. Борхеса («Сад расходящихся тропок»), У. Эко и других мастеров.

Литература

1. *Бунин И.А.* Несрочная весна. Стихотворения. Избранная проза. М.: Школа-Пресс, 1994. 544 с.
2. *Вулих Н.В.* Эстетика и поэзия римского сада // Античная культура и современная наука. М.: Наука, 1985. С. 62–67.
3. *Кирло Х.Э.* Словарь символов. М.: Центрполиграф, 2007. 525 с.
4. *Конзе Э.* Буддийская медитация. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1993. 144 с.
5. *Никитина Н.А.* Князь Н.С. Волконский — герой ампира // Яснополянский сборник. 2002. Тула: Ясная Поляна, 2003. С. 295–303.
6. Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т / под общ. ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 2002–2012.
7. Словарь библейских образов. СПб.: Библия для всех, 2005. 1424 с.
8. *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: в 22 т. М.: Художественная литература, 1978–1985.
9. Л.Н. Толстой в русской критике. М.: ГИХЛ, 1952. 680 с.
10. *Топоров В.Н.* Древо познания // Мифы народов мира. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 406–407.
11. *Тресиддер Д.* Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. 448 с.
12. *Фет А.А.* Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1982. 461 с.
13. *Шахнович М.М.* Эпикур // Античная философия. Энциклопедический словарь. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 815–822.
14. *Шекспир В.* Трагедии. М.: Правда, 1983. 672 с.
15. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.
16. *Юнг К.Г.* Структура психики и архетипы. М.: Академический проект, 2009. 303 с.
17. *Юнг К.Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж.Л.* и др. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 2008. 352 с.

*А.Н. Полосина
(Ясная Поляна)*

САДОВО-ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО В ЖИЗНИ И В ТВОРЧЕСТВЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

В статье пойдет речь о садово-парковом ансамбле Ясной Поляны, который существует более двух веков. В замысле планировки и архитектуры яснополянского имения отразилась как в зеркале незаурядная личность деда Л.Н. Толстого князя Н.С. Волконского. При нем был разбит на месте глубокого голого оврага небольшой изящный парк в английском стиле, который называли «аглицким садом». Традицию украшать сады продолжили отец и мать Толстого. При них усадьба была широко распланирована и красиво построена. Продолжая традицию родителей, начиная с весны 1863 г. Толстой сажал сады, березовые рощи и ели.

Ключевые слова: особняк; классицизм; образы леса и сада; возвращение к природе.

The main issue of the article is Yasnaya Poliana garden ensemble which has been existing for more than two centuries. The project of layout and architecture of Yasnaya Poliana estate reflects as a mirror the outstanding personality of prince N. Volkonsky, Leo Tolstoy's grandfather. In his (Volkonsky) time a small refined park in English style which was called an English garden was laid out at the territory of a deep bare ravine. Tolstoy's father and mother continued the tradition of decorating the gardens. In there time the estate had been widely laid out and elegantly built. Carrying on parents' tradition starting from the spring of 1863 Tolstoy had been planting gardens, birch groves and spruces.

Keywords: mansion house; classicism; image the garden of the forest; return to nature.

Одна из немногочисленных в Тульской обл. в силу своего выдающегося мемориального значения архитектура усадьбы Ясная Поляна, ее общая композиция, стилистические особенности зданий, принципы построения парков дошли до нас в своем основном первоизданном облике.

Садово-парковый ансамбль Ясной Поляны существует более двух веков. В замысле планировки и архитектуры яснополянского

имения отразилась как в зеркале незаурядная личность деда Л.Н. Толстого князя Н.С. Волконского. Ко времени переезда его из Петербурга в Ясную Поляну уже существовал так называемый дом Волконского, большой пруд и липовый парк «Клины».

В основе планировки усадьбы в стиле «зрелого русского классицизма» лежат такие принципы, как симметрия, «трехчастная группировка зданий; доминирующее значение главного господского дома»; «два фланкирующих боковых флигеля значительно меньших размеров»; «курдонер перед главным домом» и идущая от него аллея к въезду на усадьбу, в большинстве случаев заканчивающаяся воротами, обелисками, в нашем случае, въездные башни» [15: с. 38–39, 40]. От этой композиции сохранилось два флигеля, один из них — в первоначальном виде.

Большой барский дом был утрачен в 1854 г., въездная аллея «прешпект» также утратила свой выход к курдонеру, заросшему высокой зеленью. Второй боковой флигель расстраивался, в нем жил Толстой со своей семьей. К этому дому примыкает старинный липовый парк «Клины», разбитый в классическом стиле, по образцу французских регулярных парков. Свое название парк получил из-за своей планировки: внешние аллеи замыкаются квадратом, внутренние пересекаются в центре и делят территорию на восемь треугольников — «клинов». Лаконично и точное описание парка дал в свое время сам писатель, назвав «Клины» «квадратом и звездой». Французский «регулярный» парк «Клины», с аллеями, расположенными звездой, находился рядом с жилым домом и, вероятно, был заложен прежними владельцами Ясной Поляны еще до прадеда Толстого князя Сергея Федоровича Волконского [15: с. 87–89]. Липовые аллеи образуют почти правильный квадрат. Этот величественный парк с большими массами липовых деревьев имеет оригинальную особенность: во внутренних клиньях посажены яблони по инициативе матери Толстого. Толстой ошибочно считал, что парк основан его дедом.

Выйдя в отставку в 1799 г., князь переехал в Ясную Поляну. Он окружил себя садовниками, архитекторами и занялся переустройством усадьбы, которая в течение двадцати двух лет

постепенно превращалась в «дворянское гнездо». Строились дома, разбивались парки, прокладывались аллеи. В начале XIX в. был создан ландшафтно-архитектурный ансамбль усадьбы. Вышеупомянутый регулярный парк «Клины» и пейзажный «Английский сад» (или «Нижний парк») — стили, существовавшие в садово-парковом искусстве России в ту эпоху, — ему удалось органично соединить. Вольтер не раз заявлял, что практическая деятельность людей важнее всех метафизических «мудрствований». «Будем возделывать свой сад!» — восклицает он в «Кандиде», имея в виду, что следует трудиться и бороться.

По мнению исследователя яснополянских лесов К.С. Семенова, «усадьба была широко распланирована и красиво построена» [9: с. 5]. Сын Толстого С.Л. Толстой оценил в ней широту размаха, красивую планировку, солидность и изящество построек.

Как известно, Ясная Поляна — это прообраз Лысых гор в «Войне и мире». «Генерал-аншеф князь Николай Андреевич, по прозванию в обществе *le roi de Prusse*, с того времени, как при Павле был сослан в деревню, жил безвыездно в своих Лысых Горах с дочерью, княжною Марьей» [12: т. 9, с. 105]. «Прежде чем ехать в армию <...> князь Андрей заехал в Лысые Горы. <...> Последние три года в жизни князя Андрея было так много переворотов, так много он передумал, перечувствовал, перевидел (он объехал и запад и восток), что его странно и неожиданно поразило при въезде в Лысые Горы все точно то же, до малейших подробностей. <...> Он, как в заколдованный, заснувший замок, въехал в аллею и в каменные ворота лысогогорского дома. Та же степенность, та же чистота, та же тишина были в этом доме, те же мебели, те же стены, те же звуки, тот же запах и те же робкие лица, только несколько постаревшие» [12: т. 11, с. 34].

Небольшой изящный парк в английском стиле, который называли «аглицким садом», был разбит на месте глубокого голого оврага при князе Н.С. Волконском. В этом живописном уголке Ясной Поляны все напоминало Толстому о матери. Нижний парк был любимым местом ее прогулок, она сажала там розы, орешник, бересклет, кусты которого, неприметные летом, осенью

вспыхивают яркими розово-красными «кострами», живописно разбросанными по всему парку. А у Верхнего пруда до сих пор живы потомки когда-то посаженных ею серебристых тополей. «Нынче утром обхожу сад, — пишет Толстой в дневнике — и, как всегда, вспоминаю о матери, о “маменьке”, которую я совсем не помню, но которая осталась для меня святым идеалом. Никогда дурного о ней не слышал. <...> Какое хорошее к ней чувство. Как бы я хотел такое же чувство иметь ко всем» [12: т. 56, с. 133].

Кроме кн. Волконского традицию украшать сады продолжили отец и мать Толстого. Скорее всего, в 1820 г. по инициативе родителей Толстого на Верхнем пруду были посажены тополя. Это известно из письма тетки гр. А.И. Остен-Сакен и гр. М.Н. Толстой к их дальней родственнице Т.А. Ергольской. Николай Ильич Толстой послал ей «три куста [саженца] тополевого дерева и столько [же] бузины». Он дает ей «наставление, как с ними обращаться: садовник советует все кусты посадить в кадочки и держать их зиму в комнате, а весной можно без всякого страху пересадить в сад. Кажется, ты должна мной быть довольна, с большой аккуратностью об всем тебе написала» [13: с. 124], — заканчивает письмо Мария Николаевна. Не исключено, что саженцы тополей из этой же партии были посажены на берегу Верхнего пруда для укрепления берега.

Почему именно тополя, а не другие породы деревьев? Если «умный, гордый, даровитый» дед Толстого, князь Волконский», по духу *libre penseur*, обожал Вольтера, и был «старым вольтерьянцем» [12: т. 3, с. 259], как назвал его Толстой, то Руссо нашел своих почитателей среди просвещенных русских аристократов среднего поколения — мать Толстого М.Н. Толстая, тетки А.И. Остен-Сакен и П.И. Юшкова, Т.А. Ергольская и отец Толстого. Из письма 1826 г. к Ергольской известно, что мать Толстого «с Полиной, Николаем иногда вместе читают и спорят об Эмиле, которого она [Полина Юшкова] начала читать» [13: с. 136]. Любимые авторы вызывают повышенный интерес и к их творчеству, и к жизни кумира, и ко всему, что с ним связано. В связи с этим вспомним, что за год до кончины Руссо жил у своего друга маркиза

де Жирардена в Эрменонвиле. В конце июня 1778 г. в его честь был устроен праздник на острове среди парка. Руссо так понравился остров, что он просил похоронить его в этом месте. Через несколько дней 2 июля 1778 г. Руссо во время прогулки внезапно скончался. Его желание было исполнено: он был похоронен в парке на «острове тополей» Ив. Туда вскоре устремились паломники. Отправиться из России в паломничество во Францию было неосуществимо. А посадить тополя в память о Руссо — посылно. Скорее всего, в Ясной Поляне тополя были посажены на берегу Верхнего пруда не столько для укрепления почвы, сколько в знак памяти о Руссо. В «аглицком» парке на Верхнем пруду сохранилось двенадцать величественных серебристых тополей, которым от 160 до 200 лет. Разумеется, тополей было больше. В путеводителе по заповеднику ученый-лесовод К.С. Семенов пишет о тополе, в который ударила молния: он существовал еще в 1956 г.

Древнегреческий царь Мидас всё превращал в золото. Подобно А.С. Пушкину, владевшим даром, сопринродным дару Мидаса, и всё *превращавшим в поэзию*, Толстой всё «превращал в литературу». Впервые описание ночного пейзажа с тополем дано в повести «Семейное счастье»: «Из-за деревьев виднелась светлая крыша оранжереи, и из-под оврага поднимался растущий туман. Уже несколько оголенные кусты сирени все до сучьев были светлы. <...> В аллеях тень и свет сливались так, что аллеи казались не деревьями и дорожками, а прозрачными, колыхающимися и дрожащими домами. Направо в тени дома все было черно, безразлично и страшно. Но зато еще светлее выходила из этого мрака причудливо раскидистая макушка тополя, которая почему-то странно остановилась тут, недалеко от дома, наверху в ярком свете, а не улетела куда-то, туда далеко, в уходящее синеватое небо» [12: т. 5, с. 88].

Затем в «Четвертой русской книге для чтения» появляется рассказ «Старый тополь». «Пять лет наш сад был заброшен; я нанял работников с топорами и лопатами и сам стал работать с ними в саду. Мы вырубали и вырезывали сушь и дичь и лишние кусты и деревья. Больше всего разрослись и глушили другие деревья — тополь и черемуха. <...> За прудом стоял огромный в два обхвата

тополь. Вокруг него была полянка; она вся заросла отростками тополей. Я велел их рубить: мне хотелось, чтобы место было веселее, а главное, — мне хотелось облегчить старый тополь, потому что я думал: все эти молодые деревья от него идут и из него тянут сок. Когда мы вырубали эти молодые топольки, мне иногда *жалко* (курсив мой. — *А.П.*) становилось смотреть, как разрубали под землею их сочные корни, как потом вчетвером мы тянули и не могли выдернуть надрубленный тополек. Он изо всех сил держался и не хотел умирать. Я подумал: видно, нужно им *жить* (курсив мой. — *А.П.*), если они так крепко держатся за жизнь. Но надо было рубить, и я рубил. Потом уже, когда было поздно, я узнал, что не надо было уничтожать их. Я думал, что отростки вытягивают сок из старого тополя, а вышло наоборот. Когда я рубил их, старый тополь уже умирал. Когда распустились листья, я увидел <...> что один сук был голый; и в то же лето он засох. Он давно уже умирал и знал это и передал свою жизнь в отростки. От этого они так скоро выросли, а я хотел его облегчить — и побил всех его детей» [12: т. 22, с. 290–291].

По Толстому, в животных и в растениях есть «тайная, но близкая человеку жизнь» [2: с. 100]. Идеи этого рассказа — растение умнее человека и жалость ко всему живому: к растению и к животному — впервые были выражены в повести «Казачи». Во время охоты на кабана в кавказском лесу Ерощка, как естественный человек, объясняет Ленину, что животное предпочтет избежать встречу с человеком, чем напасть на него: «Ты думал, он дурак, зверь-то? Нет, он умней человека <...> Глуп человек, глуп, глуп человек! — повторил несколько раз старик и, опустив голову, задумался» [12: т. 6, с. 57–58]. Рассказ Толстого «Старый тополь» произвел сильное впечатление на Д.С. Мережковского [8: с. 104–105] и на В.В. Вересаева, которые цитируют его в своих книгах о Толстом целиком или в отрывках.

Как отметил Д.С. Лихачев, сады и парки «связаны <...> не только «с идеями и вкусами общества, но <...> с бытом их хозяев, с укладом жизни. <...> Сады устраивались для размышлений, для поэтических мечтаний, для празднеств, для официальных приемов, для любовных

утех и интимных свиданий» [7: с. 13.]. Мать Толстого жила в эпоху романтизма и могла ходить в «аглицкий» парк для меланхолических прогулок или проводить время на скамейке в конце парка, над Нижним прудом, ожидая возвращения мужа из его поездок.

Что касается русских пейзажных ландшафтных садов, то в Ясной Поляне, если бы березовая Афонина роща, Абрамовская посадка и Елочки как рукотворные творения Толстого и его жены имели не заброшенный, а ухоженный и более или менее упорядоченной природой вид, то они могли бы перейти в категорию русских пейзажных садов как отражающие русскую природу. Лесу «Старый заказ» ухоженность тоже не помешала бы. Ведь это место захоронения Толстого. А каждый многовековой дуб рощи «Чепыж», свидетель трех поколений владельцев, мог бы иметь уникальный статус памятника природы. Еще сын Толстого С.Л. Толстой в 1927 г. считал, что дубовую рощу «Чепыж» следовало бы сделать заповедным лесом, так как он представлял из себя ценность не только в связи с памятью о Л.Н. Толстом, но и как часть засеки — «девственного леса, который в самой засеке начинает исчезать» [16: с. 369].

Таким же памятником природы можно считать яблоневые сады, которые, продолжая традицию своей матери, Толстой сажал в Ясной Поляне начиная с весны 1863 г. Жена писателя, С.А. Толстая, в «Моей жизни» вспоминала, что он посадил большой яблоневый сад в связи с рождением первого сына Сергея [10: т. 1, с. 114]. Толстовские сады обрамляют центральную часть яснополянской усадьбы со всех сторон. Каждый участок получил свое название: «Сад в Клинах», «Старый сад», «Сад за домом Волконского», «Сад у пруда», «Красный сад», «Молодой сад». Описание одного из этих садов встречается в романе «Семейное счастье». Скорее всего, речь идет о «Саде за домом Волконского»: «Сад уже был весь в зелени, в заросших клумбах уже поселились соловьи на все петровки. Кудрявые кусты сирени кое-где как будто посыпаны были сверху чем-то белым и лиловым. Это цветы готовились распускаться. Листва березовой аллеи была вся прозрачна на заходящем солнце. На террасе была свежая тень. Сильная

вечерняя роса должна была лечь на траву. <...> Дурачок Никон ездил с бочкой перед террасой по дорожке, и холодная струя воды из лейки кругами чернила вскопанную землю около стволов георгин и подпорок» [12: т. 5, с. 73].

В «Описи саду» первых десятилетий XIX в., составленной дочерью Волконского М.Н. Толстой, дано представление о садах Ясной Поляны того периода. Кроме регулярного сада, у дома западнее был устроен «Новый регулярный сад» по принципу первого, то есть из восьми «клинов». В каждом «клину» двух регулярных садов были размещены по 22–37 (первый сад по «Описи») и 26–43 («Новый регулярный сад») яблони семи и более сортов с учетом их декоративных особенностей: Титовка, Грушовка, Боровинка, Апорт, Плодовитка, Харламовка, Коричное, Скрыжапель, Антоновка, Бель, Белый налив, Коробовка, Бабушкино, Мирончик, Розмарин, Аркады, Карвиль, Зеленка и др. Всего 30 сортов разных сроков созревания. Декоративное оформление каждого «клина» дополняли «линии» смородины (черной, красной, розовой) и крыжовника; или «угол» малины; либо: ковер из земляники или клубники, рабатки с цветами, «клин розонов», гряды овощных культур. «В “Английском саду” помимо рябины (2), елок (10), сирени белой (5), сирени синей (2) и прочих кустарников было посажено 11 вишен любских, 59 яблонь. В этом саду был устроен каскад из трех прудов, по берегам которых устроено 16 “клумбов”» [6: с. 363–364]. Как видим, сорта яблонь и кустарников отличались большим разнообразием.

Из повести «Семейное счастье» известно, что вдоль аллеи высаживали георгини: «Всё было светло и облито серебром росы и месячного света. Широкая цветочная дорожка, по которой с одного края косо ложились тени георгин и подпорок, вся светлая и холодная, блестя неровным щебнем, уходила в тумане и вдаль. Из-за деревьев виднелась светлая крыша оранжереи, и из-под оврага поднимался растущий туман» [12: т. 5, с. 388].

Из воспоминаний сестры жены Толстого Т.А. Кузминской известно, что в 1863 г. Толстой «насадил яблочный сад, сажал цикорий» [5: с. 212] и что его очень занимала посадка еловых лесов.

В садово-парковую систему Ясной Поляны, кроме яблоневых садов, входят парки: «Клины» и «Нижний пейзажный», четыре пруда, купальня, теплица, грунтовые сараи, павильон, прешпект и т. д.

Прямая аллея «прешпект» упоминается в дневнике в апреле 1858 г. «Проезжая через прешпект, нахлынули воспоминания молодости» [12: т. 48, с. 13]. В «Войне и мире» князя Василия Курагина «встретили на прешпекте (так назывался проспект) кучера и официанты, с криком провезли его возки и сани к флигелю по нарочно засыпанной снегом дороге» [12: т. 9, с. 263]. Описание майского прешпекта 1897 г. дано в письме Толстого к жене: «Утром опять игра света и теней от больших, густо одевшихся берез прешпекта по высокой уж, темно-зеленой траве, и незабудки, и глухая крапивка, и все — главное, маханье берез прешпекта такое же, как было, когда я 60 лет тому назад в первый раз заметил и полюбил красоту эту» [12: т. 84, с. 281].

Французский славист Поль Буайе, обожавший Толстого, впервые увидел своего кумира на прешпекте, «в конце высокой березовой аллеи; направляюсь к площадке, окружающей дом, на которой в хорошую погоду происходят семейные трапезы, и вдруг вижу перед собой Толстого» [1: т. 2. с. 266].

При кн. Волконском в Ясной Поляне существовала оранжерея, которая при Толстом сгорела. На ее месте построили теплицу. Она находилась между парком «Клины» и «пейзажным» парком. Из воспоминаний свояченицы Толстого Т.А. Кузминской известно, что в 1863 г. «в саду была теплица для зимних цветов и оранжерея с персиками чудной породы». В эту теплицу в 1860–1870 гг. Толстой уходил заниматься, когда приезжали соседи, которых принимала и угощала Т.А. Ергольская.

В повести «Детство» говорится, что в оранжерее выращивали, кроме вышеприведенных культур, еще и персики: «Весна чудо как хороша: балконную дверь уж выставили, дорожка к оранжерее четыре дня тому назад была совершенно суха, персики во всем цвету, кой-где только остался снег, ласточки прилетели, и нынче Любочка принесла мне первые весенние цветы» [12: т. 1, с. 79]. О персиках идет речь в письме 11 августа 1864 г.

С.А. Толстой к Толстому, в котором она сообщает, что «гуляла с Серёжей и была по всем садам», что тульский торговец, покупавший фрукты по окрестным имениям, Пушкин «собирает с Кузьмой персики и сливы», и Кузьма — садовник при оранжерее — «очень деятелен, исключая огородной части» и что «тетенька (троюродная тетка Л.Н. Толстого и его воспитательница. — *А.П.*) наша все похаживает по дорожкам с зонтиком, и всё хочется ей съесть: и персики, и петуха, и яблоки» [12: т. 83, с. 43]. Действительно, в дворянских усадьбах, кроме оранжерей, теплиц, зимних садов, в эти годы существовали еще грунтовые сараи, в которых росли южные плодовые деревья, овощи и цветы. В Ясной Поляне было два грунтовых сарая. Весной 1865 г., как пишет свояченица Толстого Т.А. Кузминская, «вокруг дома все было вычищено. Садовник Кузьма сажал цветы и зорко наблюдал за грунтовым сараем — персиковым и вишневым» [5: с. 212].

В «Войне и мире» узнаются многие яснополянские пейзажи и аллеи. В описании имения Лысые Горы упоминаются «прешпект», оранжерея, яснополянские садовники, липовые аллеи парка, каменные ворота въезда, оранжерея, кадочные цветы и цветы в горшках. Так, из «Войны и мира» мы узнаем, что в большом доме, в котором прошло детство Толстого, была «цветочная» с кадочными цветами. «Когда Наташа вышла из гостиной и побежала, она добежала только до цветочной. В этой комнате она остановилась, прислушиваясь к говору в гостиной и ожидая выхода Бориса. Она уже начинала приходить в нетерпение и, топнув ножкой, собиралась было заплакать оттого, что он не сейчас шел, когда слышались не тихие, не быстрые, приличные шаги молодого человека. Наташа быстро бросилась между кадок цветов и спряталась. <...> Борис, подите сюда, — сказала она с значительным и хитрым видом. — Мне нужно сказать вам одну вещь. Сюда, сюда, — сказала она и привела его в цветочную на то место между кадок, где она была спрятана» [12: т. 9, с. 52].

Одними из самых загадочных и безымянных персонажей произведений Толстого были садовники и безымянный архитектор, за исключением последнего садовника Антона Денисовича

Соанса. В дневнике писателя в июле 1858 г. упоминается некий «Иван Иваныч страстный и славный садовник» [12: т. 48, с. 16]. Комментаторы юбилейного собрания сочинений предположили, что, возможно, это — Иван Иванович Сахаров, переписчик рукописей Толстого, но был ли он садовник, остается неизвестным. Других сведений о нем нет. С.А. Толстая в марте 1867 г. пишет в дневнике, как сгорела дотла оранжерея и как Толстой «вытащил детей садовника и их имущество». Она сожалеет, что все растения, заведенные еще дедом и которые росли и радовали три поколения, — все сгорело. <...> Ужасно Левочку жалко. <...> Он так любил и занимался последнее время растениями и цветами и радовался, что все растет заведенное им вновь» [11: т. 1, с. 81].

В «Войне и мире» старый князь Болконский был резок и требователен с людьми, которые окружали его, от дочери до слуг. И «несмотря на то, что он был в отставке <...> каждый начальник той губернии, где было имение князя, считал своим долгом являться к нему и точно так же, как архитектор, садовник или княжна Марья, дожидался назначенного часа выхода князя в высокой официантской» [12: т. 9, с. 122–123].

Из другого эпизода романа мы узнаем имя архитектора, который в большинстве случаев упоминается как штаффаж для обрисовки образов главных героев. «Михаил Иваныч архитектор, явившийся к княжне Марье с заспанными глазами» [12: т. 11, с. 149]. В эпилоге романа мы уже видим его «за длинным столом в двадцать приборов, за которым собрались все домашние. За столом были мать, жившая при ней старушка Белова, жена, трое детей, гувернантка, гувернер, племянник с своим гувернером, Соня, Денисов, Наташа, ее трое детей, их гувернантка и старичок Михаил Иваныч, архитектор князя, живший в Лысых Горах на покое» [12: т. 11, с. 261].

Многие современники Толстого воспринимали Ясную Поляну как «прекрасную барскую усадьбу для лета. <...> Вполне обеспеченное существование. Большая, дружная семья, счастливые дети, бесчисленные, милые внучата. Всегда полный дом самых избранных гостей» [2: с. 100].

Публицист М.О. Гершензон в «Воспоминаниях о Л.Н. Толстом» пишет о своем посещении Толстого 18 июля 1904 г.: «На вершине пригорка — деревня Ясная Поляна, и справа от нее усадьба. Мы прошли яблочным садом, затем парком, тенистым до мрачности, и увидели дом. Он некрасив снаружи: прямоугольный, с городскими окнами, белый с облупленной кое-где известью» [3: с. 96].

Скульптор И.Я. Гинзбург вспоминает о прогулке по усадьбе вместе с Л.Н. Толстым: Они «подошли к забору сада. — Стойте, — сказал Лев Николаевич, — тут в кустах должен быть проход. Отсюда мы ближе попадем в сад. И, расправив кусты, он показал мне довольно глубокий ров. — Осторожно! — предупредил Лев Николаевич. — Темно, а подъем наверх очень крутой. С трудом взобрался я наверх и предложил руку Льву Николаевичу, чтобы помочь ему. — Нет, не надо. Я привык. Каждый день взбираюсь таким путем. И молодецки, как юноша, спрыгнул он вниз и с особенною легкостью взобрался наверх. Мы вышли на большую аллею. Стало светлее. — Это самая старая аллея, любимое место моих предков. Тут бабушка и дедушка гуляли» [4: т. 2, с. 38–39]. Одним из важнейших элементов этого фрагмента является слово «забор» в саду, который исчез из заповедника в 1990-е гг., разрушив его мемориальную основу... Это говорит о том, что в музее не соблюдается мемориальный вид усадьбы.

Вместо заключения скажем, что русская литература тесно связана с жизнью дворянской помещичьей усадьбы, где становилась на ноги целая плеяда русских литераторов XIX в.: В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, Н.А. Островский, М.Е. Салтыков-Щедрин, А.А. Блок и др. Усадьба выполняла роль родного дома, полного воспоминаний о прошлых поколениях и учившая ценить традиции и заведенный порядок. По мнению Л. Троицкого, Толстой «из всей русской жизни выделяет только уцелевшие дворянские оазисы со старым родовым домом, портретами предков и роскошными липовыми аллеями, в тени которых из поколения в поколение повторяется, не меняя своих форм, круговорот рождения, любви и смерти» [14: с. 304].

Литература

1. *Буайе П.* Три дня в Ясной Поляне // Толстой в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1978.
2. *Вересаев В.В.* Живая жизнь: О Достоевском. О Льве Толстом. О Ницше. М.: Политиздат, 1991. 447 с.
3. *Гершензон М.О.* Новые Пропилеи. М.; Петроград: Гослитиздат, 1923. 101 с.
4. *Гинзбург И.Я.* Из прошлого // Толстой в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1978.
5. *Кузминская Т.А.* Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. М.: Правда, 1986. 560 с.
6. *Курчакова Н.И.* Плодовые насаждения Ясной Поляны: история развития // Яснополянский сборник 2006. Тула, 2006. 386 с.
7. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. Л.: Согласие, 1982. 344 с.
8. *Мережковский Д.С.* Толстой и Достоевский: Вечные спутники. М.: Республика, 1995. 423 с.
9. *Семенов К.С.* История лесов Ясной Поляны за сто лет и задача сохранения и восстановления их: автореферат дис. ... канд. с.-х. наук. Тула, 1954. 300 с. +143 с. Приложение.
10. *Толстая С.А.* Моя жизнь: в 2 т. М., 2011.
11. *Толстая С.А.* Дневники: в 2 т. М.: Худ. лит., 1978. Т. 1. 606 с.
12. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. («Юбилейное»): в 90 т. М., 1928–1958.
13. *Толстой С.Л.* Мать и дед Толстого. М.: Федерация, 1928. 154 с.
14. *Троцкий Л.* Лев Толстой // Из истории русской литературы и журналистики. Ежегодник. М.: Факультет журналистики МГУ, 2009. 328 с.
15. *Уклеин В.Н.* От Тульских засек до Красивой Мечи. Тула: Приокское книжное изд-во, 1970.
16. Яснополянский сборник 2006. Тула: Изд. дом «Ясная Поляна», 2006. 387 с.

ОБРАЗ САДА В ЭПИЛОГЕ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЕННЫЕ»

В статье рассматривается образ сада в эпилоге романа Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные», восходящий к архетипу «потерянного рая», и ставится вопрос о соотношении с этим архетипическим топосом душевного состояния главной героини.

Ключевые слова: Достоевский; роман «Униженные и оскорбленные»; сад; рай.

The article discusses the image of the garden in the epilogue of the novel of F. Dostoevsky “The insulted and injured”, which goes back to the archetype of “Paradise lost”, and raises the question about the correlation with this archetypal topos mental state of the protagonist.

Keywords: Dostoevsky; the novel “The insulted and injured”; the garden; Paradise.

Применительно к творчеству Достоевского мы привыкли говорить о городском пейзаже: петербургских улицах, домах с неосвещенными лестницами, где можно свернуть шею, трактирах, вони из распивочных и т. д. Невнимательному читателю может показаться, что Достоевский не любит или не замечает природу, не обращает на нее внимания, занятый решением более важных вопросов. Однако миф о нелюбви Достоевского к природе опровергал еще Д.С. Мережковский в книге «Л. Толстой и Достоевский»: «Существует мнение, будто бы Достоевский не любил природы. Но если, действительно, он мало и редко описывает ее, то это, может быть, именно потому, что любовь его к природе слишком глубока, чтобы быть стыдливою, скрытною, целомудренно-сдержанною. Первому встречному он ее не покажет; зато в этих редких описаниях — какая сила, не сравнимая ни с чем даже у Л. Толстого» [12: с. 163]. Среди исследователей Достоевского тема природы в творчестве писателя обсуждается уже

довольно широко и не является чем-то неожиданным. Еще в начале XX в. к этой теме обращались К.В. Мочульский в книге «Гоголь. Соловьев. Достоевский», С.Н. Дурьлин в статье «Об одном символе у Достоевского» (1928); в наши дни тему природы в творчестве писателя серьезно осмысливает Д.А. Богач; из зарубежных ученых — норвежская исследовательница И. Лунде, китайская исследовательница Ч. Бянгэ и др. Так, Д.А. Богач в статье «Сакральное значение природы в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» утверждает, что «...пейзаж играет роль некоего путевода к Божьей благодати» и отмечает применительно к Алеше Карамазову «понимание природы как божественного творения и божественной благодати» [1: с. 11]. Исследователь также убедительно доказывает, что и в романе «Подросток» «функция пейзажа <...> не ремарочная, не фрагментарная, а философская, ориентированная на раскрытие сложных надтекстовых и подтекстовых вопросов миропонимания» [2]. Показательно, что к такому же пониманию роли природы в творчестве Достоевского приходит и Ч. Бянгэ. Она считает, что через образ природы писатель видит мир «как Божье творение и откровение Бога людям» и пейзаж неизменно сопровождает героев «в момент душевного возрождения героев, в момент их соприкосновения с Богом» [3: с. 54].

Данное понимание образа природы нам будет важно при рассмотрении поставленного в статье вопроса. Тема оказалась очень узкой именно благодаря композиционному сужению: в романе «Униженные и оскорбленные» подробно и детально сад изображен именно в эпилоге. Хотя единожды упоминание о саде встречается и в начале романа: «Что за чудный был сад и парк в Васильевском, где Николай Сергеевич был управляющим; в этот сад мы с Наташей ходили гулять, а за садом был большой, сырой лес... Золотое, прекрасное время!» [6: с. 178]. Таким образом, сад упоминается в контексте детских воспоминаний, при этом характеристика этого времени как «золотого и прекрасного» позволяет ассоциировать его с «детством человечества» — потерянным раем, и затем сад исчезает до эпилога. В эпилоге же образу

сада уделено значительное место. И только в эпилоге читатель узнает, что в доме Ихменевых был сад, тогда как в течение всего романа мы об этом не знали, хотя там происходит значительная часть всего действия: «Этот садик принадлежит к дому; он шагов в двадцать пять длиною и столько же в ширину и весь зарос зеленью. В нем три высоких старых, раскидистых дерева, несколько молодых березок, несколько кустов сирени, жимолости, есть уголок малинника, две грядки с клубникой и две узенькие извилистые дорожки, вдоль и поперек садика. <...> Главное же в том, что Нелли полюбила этот садик, и ее часто вывозят в креслах на садовую дорожку» [6: с. 425].

Образ сада в искусстве и в том числе в литературе неоднократно соотносился исследователями с образом самого первого сада в истории человечества — Эдемского сада. «Сад — это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом» [9: с. 11], — отмечает Д.С. Лихачев. «Функция райского сада как архетипического топоса заключается в том, чтобы объяснить переход человека из эпохи первоначальной безгрешности и счастливой безответственности в состояние ответственности и свободного принятия собственной судьбы <...> Хранящиеся в коллективном подсознании человечества мифологические извечные образы возвращаются в литературу с такой последовательностью, что могут быть восприняемы как универсальные понятия, поскольку содержат намеки на мифологические символы, одинаково известные и понятные как для создающего, так и для и воспринимающего» [15], — пишет венгерский литературовед З. Хайнади.

Сад как архетипический топос неоднократно рассматривался исследователями применительно к литературе XIX и XX вв. Так, «двойную семантику архетипа сада» в творчестве М.Ю. Лермонтова отмечает О.В. Васильева: «С одной стороны, сад — это сакральное пространство, освещенное присутствием Бога. Это Дом человечества, символизирующий собой изначальную гармонию единения человека и Бога. С другой, сад — это место искушения

человека, утратившего связь с Богом, допустившего в свою душу грех и, как следствие, “отпавшего” от Бога» [4: с. 79]. З. Хайнади называет образ вишневого сада в комедии А.П. Чехова «локусом памяти прообраза Эдема» [15].

Само понятие «архетип» было заимствовано литературоведами из психологии — его осмысление восходит к работам К.Г. Юнга, который впервые ввел в употребление этот термин в 1919 г. В.А. Марков установил связь между мифом и литературой через архетип и выделил три особенности архетипа: всеобщность, универсальность и репродуцирующий характер. По Маркову, «архетипы — это смыслообразующие центры, лежащие в структурах подсознания, и в них сконденсирован духовно-практический опыт человечества» [10: с. 133–134]. «Общечеловеческие императивы и ценности имеют архетипическую основу. Здесь символы вечности и вечность символов» [10: с. 134], — утверждает исследователь. Е.М. Мелетинский называет архетипами «первичные схемы образов и сюжетов, составляющие некий исходный фонд литературного языка» [11: с. 11]. Действительно, что может быть «первичнее» Эдемского сада? И библейские сюжеты, «одинаково известные и понятные как для создающего, так и для и воспринимающего» (по З. Хайнади), разумеется, и послужили «исходным фондом» для литературных образов. Учитывая данную трактовку этого понятия, а также уже утвердившуюся в литературоведении тенденцию соотносить образ сада с образом рая, мы вполне можем рассматривать сад в романе «Униженные и оскорбленные» как образ, восходящий к архетипу «потерянного рая».

Сопоставление образа сада с раем в романе произвела уже Т.А. Касаткина. Исследовательница считает, что герои сами, преодолевая свою гордость, преображают пространство вокруг себя, превращая его из ада в рай: «мир, превращенный эгоистическими стремлениями персонажей в ад, вновь становится раем» [8: с. 339]. Касаткина неоднократно подчеркивает, что в основном действии и эпилоге романа изображено «одно пространство, волшебным образом преображаемое внутренним состоянием его обитателей»

[8: с. 340]. В данном случае исследователь опирается на мысль св. прп. Иустина Поповича, сербского новопрославленного святого, автора монографий о творчестве Достоевского и считавшего себя его учеником: «И рай и ад для человека начинаются здесь, на земле, чтобы после смерти продолжиться вечно в иной жизни, на том свете» [7: с. 3].

Показательно, что действие эпилога происходит в пасхальные дни, в дни ликования всей природы о воскресшем Спасителе. В романе указаны точные календарные даты: все последние события романа (не считая эпилога) совершаются на Страстной седмице: в Страстную пятницу происходит встреча двух соперниц — Наташи и Кати, в Великую субботу утром уезжает Алеша, днем к Наташе приходит князь Валковский с предложением денежной помощи и покровительства развратного старичка графа N, и тогда же вечером, в Великую субботу, Наташа возвращается в родной дом. Само празднование Пасхи остается «за кадром», но читатель может лишь догадываться о той пасхальной радости, которую испытывает семейство Ихменевых, а с ними и Иван Петрович, и Нелли, которую они уже успели полюбить, когда дочь и родители воссоединились и старик Ихменев простил Наташу. Мы помним, что своему прощению Наташа обязана Нелли, которая рассказывает страшную историю непощения в своей семье.

Итак, после сюжета прощения Ихменевым дочери, ее возвращения и примирения действие романа переносится в сад (то есть рай), где много цветов и где герои, можно сказать, утопают в гармонии всеобщей любви и заботы друг о друге — это является яркой антитезой основному сюжету романа, в котором старик топчет портрет дочери, любящая Ивана Нелли убегает от него просить милостыню, а князь Валковский, представляющий собой демонический образ, остается безнаказанным и даже, по мнению К.В. Мочульского, торжествует [13: с. 321, 324].

В эпилоге же все пронизано любовью и гармонией, перед нами действительно райская жизнь: «Зеленый садик, освещенный заходящим солнцем, был весь на виду. Из него пахло свежей

зеленью и только что распустившейся сиренью» [6: с. 429–430]. Отметим, что образ заходящего солнца, его лучей традиционно соотносится в произведениях Достоевского, по мнению исследователей, с посещением Божиим, с богообщением героев. «Солнечные лучи в романе — «голос Бога, обращенный к главным героям» [1: с. 11], — пишет Д.А. Богач применительно к роману «Братья Карамазовы».

Однако если бы пребывания в райском саду в эпилоге удостоились бы лишь простившие, а непроставшие, непримиренные остались бы в «аду» каменных зданий с темными лестницами, все было бы слишком просто. В романе тем не менее все сложнее, и здесь есть еще о чем подумать. В самом конце романа, после описания «райской идиллии», рассказчик Иван Петрович прямо говорит о Нелли: «Она знала все, но не пошла к князю и умерла непримиренная» [6: с. 442]. Нелли окружена заботой и любовью в последние дни своей короткой и многострадальной жизни, она практически все время находится в саду, то есть в раю, ее последние дни освещены райским светом лучей заходящего солнца: «За три дня до своей смерти, в прелестный летний вечер, она попросила, чтоб подняли штору и отворили окно в ее спальне. Окно выходило в садик; она долго смотрела на густую зелень, на заходящее солнце и вдруг попросила, чтобы нас оставили одних» [6: с. 441]. И всё же Нелли сознательно не прощает князя: «Скажи ему, — просит она перед смертью Ивана Петровича, — что я умерла, а *его* не простила. Скажи ему тоже, что я Евангелие недавно читала. Там сказано: прощайте всем врагам своим. Ну, так я это читала, а *его* все-таки не простила, потому что когда мамаша умирала и еще могла говорить, то последнее, что она сказала, было: “*Проклинаю его*” (курсив авт. — *Т.К.*), ну так и я *его* проклинаю, не за себя, а за мамашу проклинаю...» [6: с. 441].

Непримиренность Нелли и соотнесение этой непримиренности с райским блаженством — философский вопрос, на наш взгляд, намеренно поставленный в конце романа и требующий дальнейшего разрешения. Действительно, Достоевского всегда интересует не только земное, но и посмертное существование

своих героев, жизнь не только здесь, но и *там*. Поэтому такой загадкой заканчивается роман, и ее разгадыванием по сей день занимаются исследователи. Так, К.В. Мочульский обращает внимание на то, что Нелли проводит последние дни в доме Ихменевых, «окруженная всеобщей любовью, тихо умирает среди цветов» [13: с. 319], хотя и «непримиренная». Мочульский убежден, что в романе Достоевский показывает «полное торжество зла» в образе князя Валковского, а также эгоизм униженных и оскорбленных, желающих «насладиться своим страданием»: «В развязке романа выясняется, что мать Нелли была законно обвенчана с князем Валковским, хранила официальный документ и могла спасти себя и дочь от нищеты и гибели. Но она пожертвовала собой и дочь только для того, чтобы насладиться до конца своим гордым страданием» [13: с. 325]. Однако это «торжество зла», на наш взгляд, мнимое: в эпилоге его (этого зла) нет в принципе, мы не встречаемся с князем Валковским, хотя о нем и упоминается в романе.

Р.Г. Назиров понимает образ Нелли как бунтарки, сопоставившей чуть ли не с Иваном Карамазовым: «Смысл жизни Нелли — ненависть и еще сохранение права на ненависть.... Счастье — нечто недостойное, несовместимое с чистой совестью: такова мораль маленькой мятежницы. Ради сохранения права на ненависть необходимо терпеть унижения, голод и холод, необходимо всегда быть бедной» [14: с. 27], — считает исследователь. С таким пониманием данного образа нельзя согласиться в полной мере. Мы видим, как оттаивает Нелли в доме Ихменевых: «Наташа ужасно полюбила ее, и Нелли отдалась ей наконец всем сердцем. Бедное дитя! Она и не ждала, что сыщется когда-нибудь таких людей, что найдет столько любви к себе, и я с радостью видел, что озлобленное сердце размягчилось и душа откликнулась на всеобщую любовь...» [6: с. 428]. Таким образом, в сердце Нелли есть любовь, нет только прощения для князя. И всё же — она в раю.

Для осмысления этого кажущегося парадокса необходимо обратиться к Первоисточнику, к евангельскому тексту. Что и кому сказано о прощении? Заповедь о любви к врагам мы находим

в Нагорной проповеди: «Любите врагов своих, благословляйте проклинающих вас...» (Мф. 5: 14). Вся Нагорная проповедь построена по контрасту. Вначале Спаситель говорит: «Вы слышали, что сказано древним...» (Мф. 5: 21), затем: «А Я говорю вам...» (Мф. 5: 22), так как в самом начале Нагорной проповеди Спаситель поясняет: «Не думайте, что Я пришел нарушить закон или пророков; не нарушить пришел Я, но исполнить» (Мф. 5: 17). Приставка «ис-» имела в старославянском языке значение приставки «на-», то есть речь идет о наполнении ветхозаветного закона новым смыслом. Таким образом, заповедь о любви к врагам обращена к лицам, знакомым с ветхозаветным текстом: «Вы слышали, что сказано: «люби ближнего твоего и ненавидь врага твоего» (Мф. 5: 43), и только потом: «Любите врагов своих, благословляйте проклинающих вас...» (Мф. 5: 44). То есть человек, знакомый с ветхозаветным текстом, должен быть подготовлен к тому, чтобы «вместить» теперь эту заповедь. Нагорная проповедь обращена к взрослым людям, имеющим жизненный опыт и могущим переосмыслить свои ценности. Она и направлена на переоценку ценностей. Иное — о детях. О них сказано безапелляционно: «Пустите детей приходиться ко Мне и не препятствуйте им, ибо таковых есть Царствие Божие» (Мк. 10: 14), — говорит Христос своим ученикам. Для детей нет никаких условий входа в Небесное Царство, оно им принадлежит, по слову Божьему. Таким образом, Христос и сейчас говорит своему ученику, Петру, по преданию, хранителю ключей от рая: «Пустите детей приходиться ко Мне и не препятствуйте им, ибо таковых есть Царствие Божие». Непростившая Нелли, эта, по меткому определению Р.Г. Назирова, «Неточка Незванова, прошедшая через каторгу» [14: с. 26], достойна любви и райского блаженства без каких-либо условий — никаких подвигов прощения и «благословения врагов» от нее не требуется.

Важным вопросом в эпилоге романа является также и само представление Достоевского о райском саде и состоянии героев в нем. Т.А. Касаткина отмечает, что здесь впервые Нелли вспоминает о своей жизни за границей — «месте, обозначенном

выделенным курсивом наречием *там*, — там, где самоотверженная любовь тоже создала рай...» [8: с. 339]: «И долго, до самых сумерек, рассказывала она о своей прежней жизни *там* <...> Она с волнением рассказывала о голубых небесах, о высоких горах, со снегом и льдами, которые она видела и проезжала, о горных водопадах; потом об озерах и долинах Италии, о цветах и деревьях» [6: с. 431–432]. Однако Нелли вспоминает и дедушку, и ей все кажется в бреду, что он не умер, «а ходит и просит милостыню». Этот эпизод требует отдельного осмысления. Так, Р.Г. Назиров считает, что «представление о загробной жизни в виде вечного нищенствования по-своему страшнее закопченной баньки Свидригайлова. Земной ад продолжается за гробом, в этом состоит бессмертие — души жуткая фантазия, прямо противоположная осанне Ихменева!» [14: с. 29]. Однако нищенствует и просит милостыню в эпилоге не Нелли, умирающая в лучах заходящего солнца и окруженная заботой, а дедушка, и этот образ очень понятен: дедушка просит милости, молитвы. Не простивший свою дочь, стоявшую перед ним на коленях, превративший свою жизнь в одинокий ад, он просит милостыню, просит о помиловании после смерти. Заметим, здесь показано принципиально разное отношение к прощению — князь Валковский и не думал стоять перед Нелли на коленях: приди она к нему, даже с удостоверяющими его отцовство документами, он бы прогнал ее. Смит же не простил дочь, пришедшую просить прощения, неоднократно прогонял внучку, которая приходила к нему подметать у него в комнате пол и рассказывать о тяжелой болезни матери. Находясь в раю, Нелли не забывает о дедушке и о матери, и это не свидригайловская банька с пауками, а именно личное бессмертие в соответствии с христианской концепцией посмертного существования. Человеческая личность не исчезает после смерти, она сохраняет свою любовь к близким, свои привязанности и даже свою печаль о них.

У современной писательницы Ю.Н. Вознесенской есть такой сюжет: героиня повести «Мои посмертные приключения», путешествуя по загробному миру, готовит вместе со своей прабабушкой цветок в подарок Богородице и добавляет к его аромату немного грусти. «В нем появилась легкая горечь, — говорит ее

брат. — Но любви все равно больше, хотя теперь это печальная любовь» [5: с. 150]. Этот оттенок грусти показывает, что личность человека с его печалью и радостями вечна и сохраняет свои радости и печали и в своем посмертном бытии, и именно таково райское блаженство: оно не отменяет горечи и грусти о судьбе близких, поэтому Нелли и снится просящий милостыню дедушка. Более того, герои, окружившие Нелли любовью, чувствуют свою вину перед ней: «И я, и Наташа, и Ихменевы чувствовали и сознавали всю нашу вину перед ней, в тот день, когда она, трепещущая и измученная, *должна* была рассказать нам свою историю» [6: с. 430]. Впоследствии, в романе «Братья Карамазовы», такое отношение к ближнему будет выражено в чеканной формуле слов старца Зосимы: «Все за всех виноваты». В раю не нивелируется личность, не забываются ближние и даже не уходит чувство вины.

Здесь, кстати, и содержится ответ на один из проблемных вопросов богословия: как праведники могут себе позволить блаженствовать в раю, когда грешники мучаются в аду? Это блаженство не есть забытие, оно перемешано с грустью и наполнено молитвой. Таким образом, в эпилоге романа мы видим рай для тех, кто лишь устремил свой взор к небу. По известной христианской поговорке, «Бог не справедлив, а милостив. Если бы Он был справедлив, то мы бы уже давно были в аду». Для того чтобы удостоиться этого рая, не требуется подвигов прощения и умерщвления плоти. Мы видим, что пребывания в раю в эпилоге удостоивается даже пьяница Маслобоев, который ходит к Ихменевым «почти каждый день» и только лишь возымел намерение помочь Нелли, а как известно, «Господь и намерения целует» (Евр. 4: 12). Именно здесь, в эпилоге, Достоевский показывает великую Божью милость ко всем, в чьем сердце не погасла хотя бы искра любви.

Литература

1. *Богач Д.А.* Сакральное значение природы в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 2 (293). Сер. «Филология. Искусствоведение». Вып. 74. С. 10–15.

2. *Богач Д.А.* Природа в ценностном сознании Аркадия Долгорукого (по роману Ф.М. Достоевского «Подросток») // Сетевое издание «Фёдор Михайлович Достоевский. Антология жизни и творчества». URL: <http://www.fedordostoevsky.ru/research/creation/021>
3. *Бяньгэ Ч.* Одухотворенный пейзаж в раскрытии духовных исканий героев романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Мат-лы XXI Старорусских чтений (2006 г.). Великий Новгород, 2007. С. 54–65.
4. *Васильева О.В.* Функция мотива в лирике М.Ю. Лермонтова: дис. ... канд. филол. наук. Псков, 2004. 212 с.
5. *Вознесенская Ю.Н.* Мои посмертные приключения. М.: Лепта Книга, 2012. 288 с.
6. *Достоевский Ф.М.* Униженные и оскорбленные // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 3. Л.: Наука, 1972. 544 с.
7. *Иустин (Попович), прп.* О рае русской души. Достоевский как пророк и апостол православного реализма / пер. с сербск. И.А. Чароты. Минск: Лучи Софии, 2001. 48 с.
8. *Касаткина Т.А.* Рай и ад в произведениях Достоевского 1860-х гг. // «Грядите с миром!»: Преподобный Серафим Саровский и духовность русской литературы XIX в. М., 2008. С. 318–343.
9. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 3-е изд., испр. и доп. М: Согласие, 1998. 471 с.
10. *Марков В.А.* Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 133–145.
11. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1994. 136 с.
12. *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000. 588 с.
13. *Мочульский К.В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. 607 с.
14. *Назирова Р.Г.* Трагедийное начало в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» // Назирова Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. ст. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 21–36.
15. *Хайнади З.* Архетипический топос // Литература. 2004. № 29. URL: <http://lit.lseptember.ru/article.php?ID=200402903>

**СИМВОЛИКА САДА
В СИСТЕМЕ МЕТАФИЗИЧЕСКИХ
ПРЕДСТАВЛЕНИЙ З.Н. ГИППИУС
(НА МАТЕРИАЛЕ РАННИХ РАССКАЗОВ)**

На материале ранних рассказов З.Н. Гиппиус раскрывается значение образа-символа «сад» в формировании религиозно-философских взглядов писательницы, в частности, ее «метафизики любви». Рассматриваются различные коннотации образа-символа «сад», обусловленные жизненными обстоятельствами З.Н. Гиппиус, сменой ее литературно-художественной и идеологической позиции. Обосновывается положение о том, что «сад» в произведениях писательницы представляет собой вневременное пространство трансцендентной сферы, преобразующее духовный мир героев.

Ключевые слова: образ-символ; религиозно-философские взгляды; метафизика любви; вневременное пространство; трансцендентная сфера.

On the material of early stories by Z. Gippius reveals the importance of an image, a symbol of “garden” in the formation of religious-philosophical views of the writer, in particular, of her “metaphysics of love”. Various connotations of an image-symbol “garden” caused by vital circumstances and change of a literary and ideological position of Z. Gippius are considered. The author substantiates the position that the “garden” in the works of the writer is a timeless space of the transcendental sphere, which changes an inner world of heroes.

Keywords: an image-symbol; religious-philosophical views; metaphysics of love; timeless space; transcendental sphere.

Образ сада как художественный символ встречается во многих произведениях З.Н. Гиппиус — и прозаических, и поэтических. Но предметом исследования ученых в большей степени становились ее поэтические тексты [7; 8]. Подобная избирательность далеко не случайна, поскольку здесь имеет место давнее, сложившееся еще при жизни писательницы мнение о ней как о «сильном,

самостоятельном поэте», «выдающемся мастере стиха» [1: с. 186], но весьма посредственном прозаике. В этом сходились критики разного толка — от Н.К. Михайловского и А.М. Скабичевского до А.А. Измайлова и В.Я. Брюсова. Современники неоднократно ставили в упрек З. Гиппиус схематизм ее художественных построений, рассудочность, манерность, бескровность героев ее произведений, отсутствие живого чувства там, где оно необходимо по логике поступков, да и по общей логике жизни. «Все действующие лица, — писал В. Брюсов о героях З. Гиппиус, — только олицетворение определенных идей; это — не живые люди, <...> но отвлеченные схемы, придуманные для того, чтобы из их поступков или из их рассуждений вывести ту или другую мысль» [1: с. 180].

А. Измайлов, анализируя беллетристику З. Гиппиус, называет писательницу «психологом душевного выверта», «исследовательницей психологических странностей, потемок души», отмечая, что у героев ее произведений «какие-то совсем особые понятия о любви. Чем они больше стовариваются и соприкасаются, тем неизбежнее между ними разрыв или смертная катастрофа» [6: с. 154].

«Странными» и «изломанными» герои Гиппиус остаются до тех пор, пока читатель не уяснит, *какая* любовь им нужна, во имя чего они отказываются и почему не принимают обыкновенных человеческих чувств. Существо духовных поисков героев, систему их нравственных ценностей не в последнюю очередь помогает постичь образ сада.

Примечательно, что сад появляется уже в первом рассказе самого первого сборника З.Н. Гиппиус «Новые люди» (1896). Символично и название рассказа — «Яблони цветут», призванное подчеркнуть идейную и смысловую значимость для писательницы модуса «сад». Стоит обратить внимание на посвящение сборника — А.Л. Волынскому, где З. Гиппиус декларирует свою авторскую позицию, заключающуюся в том, что книга «Новые люди» — «первые ступени к новой красоте» [2: с. 3]. В этом отношении название первого рассказа звучит в унисон с авторской заявкой, поскольку цветущая яблоня — это поэтическая эмблема красоты, любви, вечной молодости, бессмертия.

В сборнике «Новые люди» тринадцать рассказов, но только в трех из них сад отсутствует. Во всех же остальных сад (иногда он переходит в парк) — это непреходящий атрибут действия. И не только действия. В своей трактовке образа сада З. Гиппиус опирается на классические традиции, где сад символизировал некогда утраченный рай. Но писательница интерпретирует этот образ в соответствии со своими мировоззренческими и религиозно-философскими установками, в результате чего образ-символ обрастает новыми смыслами.

Остановимся на двух рассказах сборника «Яблони цветут» (1893) и «Мисс Май» (1895) как наиболее показательных в отношении интересующей нас проблемы. Рассказ З. Гиппиус «Яблони цветут» представляет «новых» героев, с новым, нарождающимся мироощущением, которым приходится вступать в противостояние с «другими» — носителями «старого» сознания. Это талантливый юноша-пианист Володя и юная девушка в бело-розовом платье. Герой рассказа постоянно ощущает подавляющее присутствие матери, которая поставила своей целью заменить сыну весь мир. Но материнская любовь, полагающая пределы духовному движению героя, обессиливающая его душу, тем не менее не способна убить в ней тягу к вечной красоте и гармонии, символом которой является яблоневый сад. Именно здесь герой пытается восполнить жизненные силы, бессознательно освободиться от материнского влияния и уйти в собственный мир, в котором он был бы предоставлен самому себе: «Чем дальше шла весна, тем больше я сидел в саду, и тем радостнее мне становилось. Точно я сам рос вместе с желтыми цветами. Свои фуги я забросил; опять я слышал в душе что-то такое, что светлее всяких фуг, опять я искал — и не мог найти. Оно было тут, близко, в весеннем шуме, в весеннем запахе...» [З: с. 18].

Уже в самом начале рассказа намечается скрытый антагонизм, нарушающий мнимую материнско-сыновнюю идиллию и заставляющий усомниться в том, что они «составляют одно целое». Герой тоскует о синем небе, о земле, о цветах, тогда как его мать не любила ни сада, ни солнечного света и говорила, что «ее

духи лучше запаха настоящей весны». То, что для Володи представляет безусловную ценность, является частью его души — для нее ничего не значит. «Когда я об этом думал, — вспоминает герой, — приходило невольное чувство на минуту, <...> что в глубине души — между нами преграда» [3: с. 14]. Но эта лишь временами ощущаемая преграда превращается в непреодолимое препятствие, когда к герою приходит любовь в образе странной девушки в странном платье, которая зовет себя Мартой.

Ее появление сходно с появлением мисс Май из одноименного рассказа, завершающего книгу: то же неслышное, почти неуловимое движение, «даже не шаги, а какой-то связный шорох», тот же светлый облик — бледное тонкое лицо, прозрачные, как чистая вода, глаза, то же удивление героя ее необычностью и главное — та же *нераздельная слитность* ее облика с природой: «Она казалась мне красивой, как небо сквозь деревья, как нежный, душистый воздух, как розовые облака около уходящего солнца. Она так подходила ко всему, даже к этому предвечернему часу, что мне не хотелось ни разговаривать, ни удивляться, а просто радоваться всему вместе» [3: с. 22]. Диалог Володи и Марты также напоминает разговор Андрея и Май: «Отчего вы такая, Марта? — спросил я. <...>

— А вы разве не такой? И вы такой, и вы также любите, оттого я и рада, что вы со мной, и люблю вас.

— И я люблю вас, Марта, — сказал я. — Как сад, как все» [3: с. 35–36].

Герой понимает сразу, что нашел родного человека: сходство их ощущений настолько велико, что им не нужно ничего объяснять друг другу. Они одинаково любят сад и весну, и солнце, и цветы, они понимают каждый листок, знают, что чувствует каждое дерево. Это новое чувство объединяет героя со всем миром, таким далеким от него ранее, помогает увидеть все то, что было так долго сокрыто от него. И если раньше звук рояля казался ему резким, а его собственная игра представляла собой что-то «составное, из многих разных нот», то теперь у него выходило иначе, лучше и «напоминало весенний шум и желтые лучи вечерней зари» [3: с. 28]. Он как будто

высвобождается из того замкнутого круга, который был очерчен вокруг него любящей матерью. Не случайно, когда герой, захлопывая за собой калитку, попадает в сад, он вдруг «оживает»: «Ожил и все забыл. С каждой секундой мне делалось легче и радостнее. Ароматы смешанные, разнородные, разнотонные охватили меня. Я вернулся к друзьям...» [3: с. 35]. Калитка в сад — это вход в другой мир, в другое, метафизическое пространство, в котором герой пытается обрести себя. Он понимает, что Марта тоже из этого мира, она такая же, как и он сам, «как сад, как все».

Высшее счастье для героев — быть вместе, вдвоем — и с природой, которая выступает как объединяющее начало, создающее гармонию не только в их отношениях, но и со всем миром. И только тогда, когда Володя очутился в «настоящем» мире, он вдруг понял, что все это время мама обманывала его, притворялась: она чувствовала совсем не то, что он, и не так, как он. Требование матери, безошибочно и легко распознавшей любовь своего единственного сына, в высшей степени эгоистично и беспощадно по отношению к его чувствам: «Я тебе жизнь отдала до последней капли — и ты мне всю свою отдай, всю, я к этому шла и не разлучалась с тобой, и сделала тебя сама — для себя. <...> Теперь — как бы ты ни любил жену, возлюбленную, как бы она тебя ни любила — ты без меня не проживешь!» [3: с. 32]. Герой уступает натиску матери и расстается со своей любовью.

— Марта. Я стал несчастен... Пожалей меня... Я уезжаю.

— Уезжаешь? — проговорила она медленно, без удивления. — Так рано? Подожди. Еще есть время. Подожди, пока они начнут осыпаться.

— Не могу, не могу... Я не сам... меня...

— Ах, другие, — сказала она спокойно. — Они всегда мешают, всегда, во всем. Ступай, не будь несчастен. Только я не хотела так рано... [3: с. 38].

Герои расстаются, но они оба теперь знают, как нужно жить, поскольку именно в яблоневом саду они ощутили «везание нездешней радости» [9: с. 535]. Именно любовь стала для них, говоря словами Вл. Соловьева, «путеводным лучом к потерянному раю» [9: с. 531],

поскольку друг в друге им было дано прозреть «живой и бессмертный образ Божий» [9: с. 534].

Говоря о достоинствах рассказа «Яблони цветут», исследователи отмечали «рельефную пластичность образов», «текущую плавность описания пейзажа, как бы вживляющего, втягивающего в себя и действующих лиц, и читателя», «чудодейственную овеянность печатных строк действительным ароматом цветущих яблонь» [10: с. 7].

Рассказ «Яблони цветут» как бы предвосхищает заключительный рассказ сборника «Мисс Май», развивая пока еще только намеченную авторскую концепцию «чудесной любви». Сходны и сюжетные коллизии, и представления героев о кратковременности чувства любви, которая жива, пока цветет яблоневый сад, и присутствие любимого образа Гиппиус — весны как олицетворения любви.

Это вполне романтический рассказ, наполненный ароматом весны, запахом распускающихся листьев, свежестью молодых чувств. И не только герои рассказа, но и сам автор пытается разрешить проблему, как соединить любовь и жизнь, разум и чувство. Встреча героев происходит в саду. Та дверь на балкон, которую распахивает Андрей, оказывается, ведет не только в сад, но и в совершенно иное пространство, где он и находит таинственную «девушку в белом». Чувство тревоги и беспокойства, мучившие героя уже давно, вдруг исчезают. Но возникает другое ощущение — чуда, ирреальности происходящего и вместе с тем необъяснимой гармонии, как будто все вдруг стало на свои места и одновременно преобразилось до неузнаваемости.

«Он сразу, с одного взгляда, все в ней заметил и понял, может быть, потому, что она почти вся была одного цвета, светлого, и казалась цельной и простой, как будто вырезанной из одного куска» [4: с. 508]. «Андрей <...> знал, что никакого тут чуда нет, что девушка эта — не призрак и не наваждение, а просто себе живая девушка — и все-таки она казалась ему чудом, потому что не была похожа на живую и обыкновенную. Чтобы дотронуться до нее — надо было сделать полтора шага, а казалось, что для этого нужно

перейти небесные и облачные пропасти, и даже лучше совсем до нее не дотрагиваться....» [4: с. 509]. Такое «трансцендентное отношение» к «своему другому» сохранится у Андрея до конца повествования, хотя и ему самому его любовь кажется настолько удивительной, что он называет ее «странной».

Для него любовь к этой девушке открывает целый мир, доселе невидимый, неслышимый, неосязаемый. Это его новое чувство настолько не похоже на прежнее, к его невесте, что Андрей не чувствует никакой вины перед Катей. Его любимая — это совсем другой мир, это часть природы, она похожа на траву, небо, зелень, точно «она им своя»; когда он в первый раз увидел мисс Май, на ее лице лежали отсветы от молодых листьев. Именно любовь наполняет абсолютным содержанием жизнь героя. До этого момента он словно и не жил, а теперь, пишет Гиппиус, он вдруг открыл в себе душу — «и всю ее сейчас же отдал девушке в белом платье, которую едва знал и от которой едва слышал несколько слов» [4: с. 539]. Они «узнали» друг друга, едва встретившись, почувствовали внутреннее сходство, родство душ. Для них слово «любовь» не вмещает всей полноты чувств, которые их преодолевают. Они любят друг друга ни за что, то есть открывают безусловное значение друг друга, и они знают, что так должно и быть — это *неизбежно*. Это чувство не поддается анализу. Оно само приходит — «без всяких мыслей». «Мысли» здесь могут только мешать. «По мыслям» Андрею действительно следует любить Катю, а не Май. Но у героев рассказа З. Гиппиус «необыкновенная», «чуждая» любовь», о которой она писала в 1893 г. в своем «Дневнике», хотя и сознавала, что ее нет на свете, но верила, что она *должна быть*: «Да, верю в любовь, как в силу великую, как в чудо земли. Верю, но знаю, что чуда нет и не будет» [5: с. 41].

Любовь героев похожа на сон, она никак и ничем не соединяется с действительностью, с жизнью. Как безусловна неотвратимость окончания сна, так безусловна и неотвратимость окончания любви — такова позиция автора, согласно которой любящие не могут быть вместе, хотя внешне никаких непреодолимых препятствий на их пути нет. Позиция эта мотивирована тем, что

писательница четко разграничивает понятия «любовь» и «брак». Для З. Гиппиус, так же как и для Вл. Соловьева, это две взаимоисключающие данности. В сюжетной коллизии рассказа такая авторская концепция представлена предельно четко. Читателю понятно желание героя всегда быть рядом с любимой девушкой. Но на предложение Андрея стать его женой мисс Май отвечает категорическим отказом. В объяснении героини чувствуется позиция самой Гиппиус, ее отношение к любви как Божественному дару. Как только любовь, божественную по своей природе, пытаются свести к земным отношениям, нагрузить чуждой ей материальной атрибутикой, она теряет «вечные нездешней радости».

Следует отметить, что жизненные коллизии, в которых оказывалась писательница, были созвучны тем, что представлены в ее первых рассказах. Представления Гиппиус о «чудесной любви» формировались одновременно с развитием ее отношений с А.Л. Флексером (Волынским). Она посчитала, что Флексер — тот самый человек, с которым могут быть осуществлены надежды на обретение «чудесной любви». Постепенное разочарование Зинаиды Николаевны, осознание несбыточности своих упований, невозможность «соединить любовь и жизнь» — все это предопределило разрыв Гиппиус с Волынским. Отсюда вывод, что любовь — это яркий, но краткий период, когда две души становятся одной. Такое представление о любви не останется у писательницы неизменным. Через некоторое время З.Н. Гиппиус познакомится с Д.В. Философовым, к которому практически до конца жизни сохранит чувство любви, смешанное с величайшей нежностью. Новый «метафизический опыт» получит художественное воплощение в последующих произведениях писательницы.

Итак, семантический спектр образа сада в рассказах З. Гиппиус достаточно широк. Это сакральное место, мир высших духовных и нравственных ценностей, где обретается идеальная, «чудесная» любовь, достигаются гармония и красота, постигается истина, где ощущается «вечные нездешней радости». Вне пределов пространственного континуума сада все это непостижимо и недостижимо. Через символический образ сада З. Гиппиус

показала, как формируется новое мироощущение, осуществляются поиски новых ценностных приоритетов, какие возможные испытания и потери придется претерпеть «новым людям» на пути восхождения по ступеням к «новой красоте».

Литература

1. Брюсов В.Я. З.Н. Гиппиус // Русская литература XX в. (1890–1910) / под ред. С.А. Венгерова: в 2 кн. Кн. 1. М., 2000. С. 176–186.
2. Гиппиус З.Н. Новые люди. Рассказы. СПб.: Навьи Чары, 2002. 560 с.
3. Гиппиус З.Н. Яблони цветут // Гиппиус З.Н. Новые люди. Рассказы. СПб.: Навьи Чары, 2002. С. 5–41.
4. Гиппиус З.Н. Мисс Май // Гиппиус З.Н. Новые люди. Рассказы. СПб.: Навьи Чары, 2002. С. 487–557.
5. Гиппиус З.Н. Дневник любовных историй // Гиппиус З.Н. Дневники: в 2 кн. М.: НПК «Интелвак», 1999. Кн. 1. С. 35–88.
6. Измайлов А. Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. М.: Изд. Т-ва И.Д. Сытина, 1913. 264 с.
7. Разумовская А.Г. Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2010. 50 с.
8. Соколов Б.М. Сады в поэзии Серебряного века. URL: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=156>
9. Соловьев В.С. Смысл любви // Соловьев В.С. Соч.: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 493–547.
10. Ученова В.В. «Мне нужно то, чего нет на свете...» // Гиппиус З.Н. Чертова кукла. Проза. Стихотворения. Статьи. М.: Современник, 1991. С. 5–16.

ОБРАЗ САДА В РОМАНЕ И.А. НОВИКОВА «ИЗ ЖИЗНИ ДУХА»

В статье анализируется роман И.А. Новикова «Из жизни духа», в котором представлен один из ведущих в творчестве писателя мотивов — мотив сада. Изображая внутренний мир героев, автор прибегает к данному образу, который может быть прочитан как в контекстах романтизма и реализма, так и в контексте поэтики модернизма. Основные метафоры в символике образа: сад – душа, сад – мечта, сад – утраченный мир детства.

Ключевые слова: И.А. Новиков; сад; символика; протонереализм.

The article analyzes the novel of I. Novikov “From the life of the spirit”, which presents one of the leading in the work of the writer of the motives — the motive of the garden. Portraying the inner world of the characters, the author resorts to this image, which can be read in the contexts of romanticism and realism, and in the context of the poetics of modernism. The main metaphors that can be seen in the symbolism of the garden – the garden is a symbol of the soul, garden – dream, garden – the lost world of childhood.

Keywords: I. Novikov; garden; symbols; protoneorealism.

Над романом «Из жизни духа» Иван Алексеевич Новиков работал в 1903–1904 гг. Это первое крупное произведение писателя. Оно запечатлело творческие поиски автора. Отнести роман к какому-то определенному направлению достаточно сложно, однако он особенно значим для формирования творческого метода писателя, который будет все ярче вырисовываться в будущем. М.В. Михайлова в монографии «Новиков: грани творчества» отмечает: «Первые его произведения, еще очень несовершенные в художественном плане, уже заключали в себе тот комплекс идей, которые будут развиты и приумножены впоследствии. Это и “вечные темы” искусства — смерть, любовь, творчество, но и обретение своего места в мире, преодоление индивидуализма, процесс “вочеловечивания”, сопровождающийся острым переживанием

уникальности и неповторимости каждой личности. Но главный вопрос — о сути жизни» [4: с. 44].

Важным компонентом в структуре романа «Из жизни духа» является традиционный для русской литературы образ сада. Впервые он появляется в 10-й главе: это сад, прилегающий к дому-особняку, где остановилась семья Игнатовых. Он принадлежит их родственникам, уехавшим в Нормандию. Описание сада включает в себе характерные особенности русской усадьбы: вблизи дома располагается цветник, темные аллеи, без которых не обходился ни один парк. Несмотря на свою ухоженность («Дорожки были вычищены и гладко усыпаны крупным, непылящим песком, но на клумбах цветы только что посадили, и лишь кое-где протянулись жиденькие ленточки молодых растений» [5: с. 40]), сад предстает перед читателем как «тенистый», «глухой». Новиков создаёт образ, который показан не в своей красоте, а в мистической загадочности. Сад сочетает в себе рациональное и природное, стихийное начала: «пахло свежей сырой землей <...> он казался совсем большим, деревья стояли, чаще и гуще, а конец аллеи терялся в ночи» [5: с. 41]. Обращаясь к теме имени, усадьбы, писатель противопоставляет барскую культуру тяжелой жизни рабочих людей. Главный герой произведения Григорий Огнев, выходец из бедной семьи, отмечает про себя, как чужды друг другу эти два мира: жизнь в рабочих кварталах столицы, «перед которой и собственный его студенческий обиход кажется иногда буржуазным и вызывает чувство стыда... и вот это!» [5: с. 41].

«Из жизни духа» — это художественное исследование внутреннего мира молодого поколения в предреволюционные годы. Действие романа начинается ранней весной. Можно провести параллель между выбранным автором временем года и студентами, стоящими на пути внутреннего обновления. Для персонажей Новикова характерны рефлексия, скептицизм, власть инстинктов, самоанализ, которые художник передает психологически тонко, используя в том числе и мотив сада.

Пространство сада в романе амбивалентно. С одной стороны, оно открыто, в него всегда можно попасть (даже в доме есть стеклянная дверь в сад). С другой стороны, не все оно безопасно,

поэтому герои стараются уединиться в самых укромных его местах: Борис Игнатов после исповеди долго ходит «по *дальней* аллее» [5: с. 87], «грехопадение» героя происходит в «*темной, совершенно невидной* аллее» [5: с. 153], Кира перед смертью ведет Аверьянова «по *старым глухим* аллеям» [5: с. 243]. Эти уединенные места, где пребывают герои в поворотные моменты своей жизни, можно сравнить с потаенными уголками души, которые далеко не всякому открываются, что порождает ассоциацию *сад – душа*, находящаяся в процессе внутренних исканий. Неслучайно он сравнивается с «*большой черною пропастью, полной мягких и тихих движений и звуков*» [5: с. 50]. Сад становится тем местом, где герои романа не боятся обнажить свой внутренний мир, задавать себе вопросы о правде, любви, вере. Оказавшись в пространстве сада, герои как томятся тяжелыми размышлениями, так и переживают моменты озарения.

Цветовая палитра анализируемого образа монотонна: он представлен главным образом в темное время суток, единственный источник света здесь — звезды. Это помогает автору передать тяжесть внутренних борений, потерянную молодого поколения в начале XX века. Только однажды образ сада показан утром (после покаяния Бориса Игнатова): «Дорожки чуть мокрые от дождя, и сырые ветки задевают лицо. Долго ходил по *дальней* аллее и думал. И от дум становилось все чище, все светлее на душе и легче» [5: с. 87]. Герой, душа которого освободилась от греховного бремени, ощущает прилив сил и желание жить. Свежесть утреннего сада отражает его внутреннее состояние. Данное совпадение в движениях природы и мироощущении героя, во-первых, отсылает к литературе романтизма, а во-вторых, позволяет увидеть сад «двойником» Бориса.

Д.С. Лихачев писал: «"Отправитель" сообщений (сад) имеет множество возможных сообщений. "Получатель" (посетитель сада) выбирает из них только ограниченное число» [2: с. 259]. Природные образы и картины в романе «Из жизни духа» способствуют раскрытию внутреннего мира героев, «высвобождению» их чувств, эмоций и тайных желаний. Только в саду гордая Зина

позволяет себе расплакаться, смиренная Кира признаёт свою душевную боль, а Борис Игнатов поддается зову страсти. Спокойствие и умиротворение герои демонстрируют вне сада, но чаще всего это маска, которую они надевают, выходя из него.

Как уже отмечалось, колористическая палитра, используемая Новиковым для изображения пространства сада, достаточно скупа. Только в конце романа появляются некоторые краски: «первые желтые листья, мох зеленел <...> Играет солнце в воде» [5: с. 247]. Здесь сад показан в своей осенней красоте. Известно, что осень для писателей-модернистов символизировала последний этап былого: «Непосредственное религиозное сознание было уже подточено и заметно слабо. Оно уже не имело сил сопротивляться злым сомнениям и бескрылым порывам неверия. Оскудевшее сознание каждую минуту могло рухнуть совсем, но еще теплилась жизнь трепещущей лампадкой, еще веял дух в замирающих формах религиозной жизни. Это была наша осень» [6: с. 62]. Осенний сад в этом контексте символизирует изменение жизни, угасание былых ценностей.

Изображая сад, Новиков достаточно сдержанно использует детали-образы запахов. Среди них доминирует образ-запах свежести, создающей ощущение прохлады: «пахло свежей сырой землей» [5: с. 41], «тянуло ночной свежестью» [5: с. 63], «воздух хрустальный» [5: с. 249]. Одной из характеристик сада является тишина, изредка нарушаемая чем-либо. Например, несколько раз в романе повторяется такая звуковая деталь, как *хруст крупного песка под ногами*. При этом звук этот нарастающий: если сначала Григорий Огнев ощущает «крупный, *мягко шуршащий* песок» [5: с. 50], то в дальнейшем это именно хруст. Данная звуковая деталь создаёт эффект напряжения. Перед смертью Киры тишину сада нарушает «Осенняя песнь» Чайковского в исполнении поэта Аверьянова: «Быстро темнеет. В доме зажгли огни. Кто-то подходит к роялю и берет несколько густых и низких аккордов. Они прибегают сюда, в сад, и прячутся в густоте ветвей возле нее» [5: с. 239]. Ощущение грусти, тоски Новиков усиливает с помощью музыки, которая прорезывает «жутко трагическую тишину» [5: с. 241].

Еще один мотив, который связан с образом сада, — это утраченный мир детства. Для Киры Игнатовой родная усадьба представляется идиллическим миром, связанным с самыми лучшими воспоминаниями, надеждами, мечтами. В сознании героини сад предстает «полупризрачным, полусказочным таинственным миром, который так близок в детстве» [5: с. 237]. В эпизоде прощания героини с родными местами природа одухотворяется: «звал ее старый сад, махая ветвями» [5: с. 239]; «мерещилось издали, как *протягивались* чьи-то широкие и мохнатые *руки*» [5: с. 237], «старые мохнатые ветви *сгибаются* над нею и, пользуясь вечером, *ласкают*» [5: с. 241]. Обходя в последний раз аллеи парка, Кира вспоминает свое детское восприятие этих мест: сад представлялся ей царством старых лип, вязов и ясеней, у которых «своя огромная, полная чар сказки, жизнь» [5: с. 237]. Уже тогда героиня знала, что «там любят и доверяют ей, и приняли бы ее, маленькую, в свой круг» [5: с. 237]. Отчужденная болезнью Кира находит в природе союзника, который понимает ее как никто другой. Сад становится *мечтой* о другой жизни.

В христианской традиции сад воплощает рай (от греч. *парадиз* — сад, парк, отовсюду огороженное место), «место вечного блаженства, обещанное праведникам в будущей жизни» [3: с. 363]. В литературе этот мифологический образ как архетипический топос заключает в себе «переход человека из эпохи первоначальной безгрешности и счастливой безответственности в состояние ответственности и свободного принятия собственной судьбы, которое часто сопровождается грехом» [1]. Новиковский образ сада заключает в себе эту функцию — сад подобен раю. С одной стороны, это место, где герои могут остаться наедине, «обнажить» свои души, побыть в гармонии с природой. С другой — именно в саду происходит «грехопадение» Лизы и Бориса. В отношениях молодых людей проявляется свойственный поэтике символизма дуализм: противоборство любви земной и идеальной, духовной и плотской. Представление о библейском саде в интерпретации Новикова получает двойственную окраску, отражая как поиск идеальной любви, так и стихию языческой чувственности.

Итак, И.А. Новиков в романе «Из жизни духа», постоянно обращаясь к образу сада, дополняет его новыми коннотациями и смыслами. Сад представляется открытым пространством, куда герои могут попасть в любое время, чтобы побыть наедине с самим собой, вернуться к воспоминаниям детства. Новиковский сад наделен противоположными качествами: он дик и прекрасен, стар и жив, безлюден и дружелюбен. Он укрывает от бед реального мира. Образ сада запечатлел творческие искания автора, связанные с выработкой метода, влиянием модернистской поэтики. В метафорическом плане архетипом сада является райский сад, однако семантика образа расширяется значениями *сад – символ души, сад – мечта, сад – утраченный мир детства*. Свойственный поэтике символизма дуализм проявился у Новикова как противоборство любви земной и идеальной, духовной и плотской.

Литература

1. *Зубкова Н.Н.* Архетип сада в русской литературе XIX — начала XX вв. как символическое воплощение исторических судеб России. Шуя: Шуйский государственный педагогический университет, 2012. URL: <http://www.rae.ru/forum2012/18/2961>
2. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л.: Наука, 1982. 343 с.
3. Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. Т. 2. М.: Большая Рос. энцикл., 2003. 719 с.
4. *Михайлова М.В.* И.А. Новиков: грани творчества (В помощь учителю). Орел: ОРЛИК, 2007. 232 с.
5. *Новиков И.А.* Из жизни духа: роман. Ярославль: К.Ф. Некрасов, 1916. 269 с.
6. *Флоренский П.А.* «Золото в лазури» Андрея Белого: критическая статья // Контекст – 1991. М.: Наука, 1991. С. 62–67.

МОТИВ ЛЕСА В ПОВЕСТИ ВС.В. ИВАНОВА «ЦВЕТНЫЕ ВЕТРА»

В статье рассматриваются функции полисемантического мотива леса в повести Вс. Иванова. Сравнение людей с деревьями и фольклорными демонологическими персонажами (лешим, водяным) подчеркивает близость крестьян к природе и одновременно — власть инстинкта, отсутствие духовности. Лес рассматривается в традициях классической литературы как место жизни отшельников («лесная пустынь») и место обитания «разбойников» (партизан).

Ключевые слова: Вс.В. Иванов; «Цветные ветра»; «Партизанские повести»; мотив леса в русской литературе.

The article deals with functions of polysemantic motive of the wood in Vs. Ivanov's story. Comparison of people with trees and folklore demonological characters (the wood goblin — “leshuj”, water devil — “vodyanoj”) emphasize peasants' proximity to the nature and at the same time the power of an instinct, lack of spirituality. The wood is considered in traditions of classical literature as the place of hermits' residence (“forest deserts”) and a habitat of “robbers” (guerrillas).

Keywords: Vs. Ivanov; “Color winds”; “Guerillas stories”; the motive of the wood in Russian literature.

Всеволод Вячеславович Иванов — советский писатель, получивший известность вскоре после окончания Гражданской войны и входивший в петроградскую литературную группу «Серапионовы братья» — не был обделен вниманием читателей и официальной критики. Однако задача изучения его наследия остается актуальной по сей день: не все произведения писателя были изданы при жизни, не все биографические факты достоверно известны, глубокого изучения с точки зрения поэтики требуют и те произведения, которые стали классикой советской литературы. К ним относится, например, цикл Вс. Иванова «Партизанские повести», изображающий Гражданскую войну в Сибири и включивший

хрестоматийно известные произведения «Бронепоезд 14-69» и «Цветные ветра».

О повести «Цветные ветра» (1922) в 1920-е гг. писали А.К. Воронский [2], А.З. Лежнев [6], в 1950–1990-е — Г.А. Белая [1], Л.А. Gladковская [3], Е.А. Краснощекова [5], Г.А. Скорospelова [8] и др. Повесть рассматривали сначала в аспекте отражения революционной действительности, затем — в плане исследования орнаментального авторского стиля, интерес к которому вновь актуализировался в последние годы в работах Г.Н. Старченко [10]. В диссертационном исследовании И.Л. Новокрещеновой, посвященном концептосфере «Партизанских повестей», были подробно рассмотрены концепты «путь», «вера» и «революция» [7]. Однако многостороннего исследования поэтики повести «Цветные ветра» пока нет, что позволяет обратиться к образам и мотивам произведения, в частности, к семантически нагруженному мотиву леса.

Данный мотив органичен для произведения, поскольку в нем показаны крестьяне, которые уходят в лес и становятся партизанами, события происходят на Алтае, на фоне гор и тайги. Но мотив леса в повести воплощен не столько в пейзажных картинах, отличающихся у Вс. Иванова яркой изобразительностью, сколько в своих мифопоэтических значениях, сложившихся в русском фольклоре и литературе.

Как отметила И.Л. Новокрещенова: «Писатель в цикле “Партизанские повести” подвергает испытанию исконные представления о русском пространстве. Его мужики бросают привычный быт, традиционный уклад и отправляются в леса партизанить, что является весьма символичным. Лес в русской культуре архетипичен, с ним связаны антиномичные категории — лесная пустынь и лесные разбойники» [7: с. 11].

Оба указанных значения образа леса («лесная пустынь» и «лесные разбойники») присутствуют в повести «Цветные ветра», но к ним следует добавить еще одно, восходящее к фольклору, где лес трактовался как чужое и опасное пространство, населенное враждебными человеку демоническими существами. «Лес — в славянской мифологии и фольклоре локус, наделенный признаками удаленности, непроходимости, необъятности, сближаемый с “тем

светом” и понимаемый как место обитания хозяина леса и других мифологических существ (русалок и т. д.), а также как пространство небытия (наряду с морем и горами). Лес противопоставлен дому/двору/саду в рамках оппозиции “чужой” – “свой”) [9: т. 3, с. 97].

Восприятие леса в данном ключе было характерно для русской литературы Серебряного века, традиции которого, безусловно, наследовались Вс. Ивановым. Лес как символ темных сторон народной жизни и даже метафизического зла встречается в произведениях Е.Н. Чирикова «В лесу» (1896) и «Лесачиха» (1923), А.И. Куприна «Лесная глушь» (1898), С.Н. Сергеева-Ценского «Лесная топь» (1907), И.М. Касаткина «Лесная быль» (1908) и «Лесовица» (1909), Л.Н. Андреева «Сашка Жегулев» (1911), В.Я. Шишкова «Тайга» (1915) и др.

Исследуя крестьянский характер, Вс. Иванов акцентирует в нем стихийность, власть инстинктов, и мотив леса служит для выражения этой мысли. Писатель постоянно сравнивает людей с животными, птицами, растениями, объектами неодушевленной природы, элементами пейзажа [5: с. 8]. Например: у Никитина «все тело было, как один большой, рваный лист растения» [4: с. 221]; «Люди на земле — липкие, блестящие листья» [4: с. 277]. Часто повторяется сопоставление людей с деревьями: «Густая была осень, грязная. С полуночной страны накатил синий ветер... Люди гнулись, как сломанные деревья» [4: с. 214]; Никитин — «длинный и легкий, как сухостойное дерево» [4: с. 248]; культяпый Павел «сам как коряжина — рваный и темный» [4: с. 306]; у Семена Смолина «жесткое лицо с потрескавшимися, точно древнее дерево, губами» [4: с. 206]; у его сестры Агриппины «темное, сухое, как старое дерево, лицо» [4: с. 290]. Настасья Максимовна, ласкаясь к Калистрату Ефимычу, «губами перебирала зеленую его бороду, пахнущую спелыми деревьями» [4: с. 201]. Алимхан говорит про него: «Большого русского шамана Калистрата видел. О-о, шаман — ростом в кедр» [4: с. 269]. У Калистрата Ефимыча горло от волнения становится деревянным, а сердце от переживаний — сухим, как береста. Про попа Исидора сказано: «Смех у него был трескучий, словно раскалывалось дерево. Зубы показывались острые и желтые, как сосновые клинья»

[4: с. 198]. Поп шумит, «как падающее, подрубленное дерево» [4: с. 253], «раскидывая толстые, как коряжины, слова» [4: с. 271].

Сопоставление человека с деревом призвано подчеркнуть людскую природность и живучесть, так как дерево в концепции Вс. Иванова отличается особой прочностью. Об убитой лошади говорится: «Не выдержала лошадь, перегнулся хребет — пала. Нет, это сердце у ней не выдержало — пуля его расщемила. Дерево пуля разорвет — живет дерево, а лошадь не может» [4: с. 293].

Однако «природность» крестьян, обусловленная их близостью к земле, имеет и оборотную сторону, связанную со стихийностью и властью инстинктов, часто иррациональных и разрушительных. Данная мысль выражена в повести не только через события сюжета, но и через сравнение людей с персонажами народной демонологии.

Так, поп Исидор наделен необычной внешностью: «Лохматая, впрозелень, голова у попа Исидора. И голос глухой, прерывистый, пахнувший зеленью болот. Идет он широко, в темно-зеленой рясе. Кочка — осокистая голова, кочки — лохматые руки. Подземная вода — глаза, ясные и пристальные. А в горнице холодно, чужое все для зеленоволосого тела лесного попа Исидора, и ходит он не как хозяин, а возле стен, — широкое зеленое пятно» [4: с. 196]. Лейтмотивами портрета становятся элементы, связанные с представлениями о болоте в лесу, лесной топи: «Отделился поп от стены. Лохматую кочку наклонил к Калистрату Ефимычу. Пахло травами болотными, облили холодком подземные воды — глаза» [4: с. 197]; «Метнулся вдоль стены — лохматый, травоподобный» [4: с. 197]; «Исидор оглянулся и, наклонившись, пахнул на Калистрата Ефимыча истлевшими травами» [4: с. 198]. И жилье его напоминает болото: «А в комнатах попа было сыро и холодно» [4: с. 197]. Таким образом, в облике попа присутствуют черты лешего и водяного.

Священник, который должен проповедовать христианскую веру, назван «лесным попом» и прямо признается Калистрату Ефимычу в своем безверии: «Ты думаешь — я верю? <...> а только я, как в леса попал, не верю!.. Почему бог про леса забыл? Почему

в писании про это не упомянуто? Потому что там свой бог, и подвижники-то, святители то наши расейские <...> хрестьянскому богу не верили, Калистрат Ефимыч!.. Я как в леса-то попал, узнал. Стало мне, чадо, стра-ашно...» [4: с. 197].

Поп Исидор любит лес и пчел и мечтает уйти в тайгу: «На заимке, в черни, у меня благодать: воздуха — мед... трава там, скажем» [4: с. 197]. Калистрат говорит ему: «У те, отец Сидор, жилье плохое! Быть бы тебе пасечником. А ты в попы на мир лезешь» [4: с. 197].

Безверие Исидора связано с его языческим мироощущением, привязанностью к природе, неумением мыслить и выражать мысли словами. Он говорит Калистрату Ефимычу: «Язык у меня лесной, шевелится туго...» [4: с. 198]. «Ушел Калистрат Ефимыч. Остался один у окна волосатый в зелень поп Исидор, а внутри у него юркали маленькие, как мыши, мысли: о пчелах, о пасеке...» [4: с. 198].

Про попа Исидора Калистрат Ефимыч говорит, что он «лесного бога нашел», на что его невеста Настасья Максимовна с неожиданным пониманием отвечает: «Лесной бог легкой. Сосной пахнет, пчелу любит» [4: с. 235]. Вероятно, подобное мироощущение не чуждо и ей.

Вс. Иванов размышляет о способности мужика верить в Бога и в итоге приходит к мысли о безрелигиозности русского крестьянина, которому свойственно в большей степени пантеистическое, языческое мироощущение, обусловленное близостью к природе и слитностью с нею.

Это соотносится с фольклорными представлениями, в которых «лес как природная среда противопоставляется культурному пространству. В духовных стихах “непроезжие” леса ассоциируются с язычеством, а их преодоление героем и их культурное упорядочивание — с установлением христианства (ср. “Стих о Егории Храбром”))» [9: т. 3, с. 97].

В фольклоре лес представляется также «местом обитания демонов — лесных хозяев» и местом общения человека с нечистой силой [9: т. 3, с. 98]. Сравнение людей с персонажами низшей демонологии встречается не только в описании попа Исидора,

но и применительно к другим лицам. Так, в портретах многих персонажей выделены зеленые глаза, зеленый цвет играет в целом важную роль в формировании символического строя произведения. Из исследований по фольклористике и этнографии известно: «Зеленый цвет характеризует персонажей народной демонологии: зеленые волосы у лешего, русалки, водяного; зеленая борода у лешего; зеленого цвета бес, водяной; глаза зеленого цвета имеют леший, русалки, вилы, водяные» [9: т. 2, с. 306]. Дьявола на иконах также изображают в серо-зеленой гамме. У многих персонажей повести «Цветные ветра» зеленые глаза: не только у Калистрата Ефимыча, но и у киргиза, у зайца, коров и лошадей, и даже у святых на иконах. Лица у Смолиных «угловатые, зыбко-зеленые» [4: с. 200], у мужиков — «тускло-зеленые, как кочки в сограх» [4: с. 256], с партизанами идет «кислый и зеленый запах овчин и болот» [4: с. 250].

Зеленый цвет в повести Иванова может иметь и положительную семантику, указывая на принадлежность или близость к природному миру, символизирующему жизнь, молодость, плодородие: *лилово-зеленые и зеленовато-золотые травы, светло-зеленые стога сена, зеленоватая жара, зеленоватые брызги водопада, одинаково зеленые и теплые небо и земля*. И сам повествователь в финальном лирическом отступлении говорит о себе: «Вот горсть земли моей — цветет! И зрочки мои — комья земные, в травах! <...> Ветер я, пыль золотая, гам зеленый, горный!» [4: с. 305].

Приведенные примеры показывают, что природность неразрывно связана со стихийностью, которая трактуется двояко. С одной стороны, она обусловила внутреннюю силу «мужиков-партизанщиков», про которых А.К. Воронский писал, что они «напоены до краев... соками жизни, соками густыми и пахучими, как деревья весной» [2: с. 258]. С другой — Иванов отмечает в крестьянах доминирование инстинкта, недооформленность сознания, а сопоставление людей с существами низшей демонологии указывает на отсутствие в них духовного начала и бессознательную склонность к разрушению.

Размышления о религиозности крестьянства связаны и с главным героем повести. Калистрат Ефимыч Смолин — правдоискатель,

который ищет своего бога, однако не находит правды в религии. Он говорит о себе: «По баптистам ходил, всем богам молился. Кабы больной я был, может, и легче мне было бога найти, а тут нету его. Никогда я не болел... Бают, в болячках находят» [4: с. 235]. Он смутно понимает, что каждый человек сам придумывает себе веру: «Я одних людей видал, они в дырку молились. Провертит в стенку дырку и шепчет туда. Доволен. А остяк вон своего бога порет» [4: с. 235]. Не устраивает его и «лесной», медовый бог попа Исидора: «Меду всем хочется... И бог-то будто мед, а мне какого бога надо? Не знаю. Медового не надо» [4: с. 235]. Не найдя «подходящей» веры, Калистрат Ефимыч сам уходит в келью как «отшельник». К этому его подталкивают сыновья, которые хотят нажиться на положении отца как нового праведника, но он честно признается приходящим к нему крестьянам, что не умеет исцелять и не знает ничего о боге. В итоге Калистрат Ефимыч покидает свою келью, уходит в партизаны и поднимает на бунт шестнадцать волостей. Однако он разочаровывается и в революции, которая оборачивается беспощадным бунтом и разрушением.

Лес в повести «Цветные ветра» показан и как убежище партизан, причем он не всегда добр по отношению к ним.

Так, бежавшие от преследований красногвардейцы во главе с Никитиным умирают в лесу от голода и холода, и природа ни в чем им не помогает: «Прикрывались кедровыми ветками, ноги обложили мхами и молчали, как камни... Мокрые кедровые ветки не грели. Мох — холодный и жесткий. Земля чужая и холодная» [4: с. 196]; «Люди же эти, радостно, как хлеб, ели жирные, распадающиеся на губах травы. Но не питала земля, и не было силы двигаться» [4: с. 196]; «Потом серб сварил толченую кору в котелке. Красногвардейцы ели ее поочередно одной ложкой» [4: с. 202]; «Смелков рыл коренья перочинным ножом. Нашел в пне пахнущие псиной грязно-желтые грибы и украдкой, торопливо съел. После грибов рвало» [4: с. 202]; «Шлюссер в овраге нарвал большой пук зеленовато-золотых трав и долго варил похлебку. Попробовал ложку, плюнул и выплеснул на землю всю похлебку» [4: с. 202].

Красногвардейцы — чужие здесь, они не принадлежат к крестьянству, у них другие идеалы и жизненные цели. Их чужеродность всячески подчеркивается: Никитин — рабочий из города, с ними скитаются серб Микеш и австриец Шлюссер. И хотя в будущем они составят ядро в штабе повстанцев, в лесу они абсолютно беспомощны. Одного из красных убивает Семен Смолин, чтобы получить сорок рублей. Для него «красный» (большевик) — это «красный» (то есть особенно ценный) зверь. Это убийство оборачивается страшными последствиями для семьи Смолиных, но Семен не задумывается об этом, устраивая охоту на безоружных и истощенных людей, которым враждебна даже сама природа: «Цепляясь за кустарники, тащили на руках свое тело. Срывали кустарники одежды — голыми хотела взять их земля» [4: с. 196]. Земля по отношению к беглым изображена как коварное мифологическое существо, которое хочет присвоить человеческую плоть: «Манила голая русалка — земля в короне зеленой, с грудью теплой» [4: с. 196].

Ситуация меняется, когда спасшиеся красногвардейцы возглавляют крестьянское восстание.

Скрывающиеся в лесу партизаны ассоциируются с «лесными братьями», разбойниками, что восходит к русским фольклорным и литературным традициям. Как пишет И.Л. Новокрещенова: «“Разбой”, “разбойнички” — это те понятия русского мира, которые составляют неотъемлемую часть представлений о русском бунте» [7: с. 12]. Защищая свои земли от чужих, крестьяне устраивают погром среди киргизов; слесаря, изготовившего плохую бомбу, расстреливают на месте как саботажника; Дмитрия Смолина, пришедшего к партизанам в поисках отца, казнят за вину его брата Семена, убившего красногвардейца. Эти факты демонстрируют жестокую сущность русского бунта, который, однако, не носит стихийного характера — во главе его стоит убежденный большевик Никитин. Показателен разговор между Никитиным и Калистратом Ефимычем, который утверждает, что «любовь надо для люду» [4: с. 249], Никитин же возражает, считая народ «тестом», из которого можно вылепить «нового человека». Все

это отдаляет Калистрата Ефимыча от большевиков и заставляет искать другую правду, которую он находит в земледельческом труде, созидании, семейной жизни.

Таким образом, мотив леса в повести Вс. Иванова наделяется амбивалентным значением. Негативное мифопоэтическое наполнение мотива (лес как пространство хаоса, язычества и бунта) сочетается с позитивной семантикой образа природы как безусловно положительного начала. В социальной сфере бунту противопоставлен мирный труд, а лесу — пашня.

Несмотря на множество жестоких событий, описанных в повести, ее финал оптимистичен. Деревня Талица погибает (она сожжена после набега атамановцев), на нее наступает лес — побеждает «чужое», хаотичное пространство: «Завалены кедром тропы к Талице. Дорога в сучьях, — не ездят, не идут. Был поселок — зола. Пригоны — зола, персть и гниль. Нету Талицы. Золы, пни» [4: с. 305]. Однако главный герой, Калистрат Ефимыч Смолин, потерявший во время междоусобицы свой дом и родных, возвращается к пашне, строит новый дом, обретает новую семью, у него рождается сын.

В повести приведен знаменательный разговор между ним и Наумычем:

«— Осенью-то в Сергинской битва была... Подем шли, позиция правильная. Однако свернули в лес.

— Пошто?

— Хлеба, грит, обобьем. Хлебов пожалели, А в лесу-то их всех перебили» [4: с. 306].

Для крестьянина непреложным идеалом является пашня и мирный труд, а лес — только как место для пасеки и охоты.

Проделанный анализ открывает дальнейшие перспективы для исследования семантики мотива леса в творчестве Вс. Иванова и других авторов этого периода, для рассмотрения ранней прозы писателя в литературном контексте Серебряного века, традиции которого им наследуются, а также для изучения мотива леса на широком материале литературы XIX–XX вв.

Литература

1. *Белая Г.А.* Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М.: Советский писатель, 1989. 400 с.
2. *Воронский А.* Литературные силуэты: П. Всеволод Иванов // Красная Новь. 1922. № 5. С. 254–275.
3. *Гладковская Л.А.* Жизнелюбивый талант. Творческий путь Вс. Иванова. Л: Художественная литература, Ленинградское отделение, 1988. 304 с.
4. *Иванов Вс.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1973. 624 с.
5. *Краснощекова Е.А.* Поэтическая речь раннего Всеволода Иванова // Русская речь. 1969. № 4. С. 7–11.
6. *Лежнев А.* О литературе: статьи. М.: Советский писатель, 1987. 432 с.
7. *Новокрещенова И.Л.* Концепты «путь», «революция», «вера» в прозе Вс. Иванова 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2007. 20 с.
8. *Скороспелова Е.Б.* Проза первой половины 1920-х годов // История русской литературы XX века, 20–50-е годы. Литературный процесс. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2006. С. 72–92.
9. Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого. М.: Междунар. отношения, 1995–2012.
10. *Старченко Г.Н.* Особенности «Орнаментальной прозы» Вс. Иванова // Молодой ученый. 2014. № 13. С. 315–317.

С.А. Щербаков
(Мытищи)

СЕМАНТИКА САДА И ЛЕСА В ТВОРЧЕСТВЕ НОВОКРЕСТЬЯНСКИХ ПОЭТОВ

Статья посвящена образам сада и леса в творчестве Сергея Есенина, Николая Клюева, Сергея Клычкова, рассмотренным в ракурсе заявленной С. Есениным в статье «Быт и искусство» теории «климатического стиля». Показано, что в рамках общей символики сада как «земного рая» и леса как «колыбели русского духа» данные образы у каждого из них глубоко индивидуальны.

Ключевые слова: новокрестьянские поэты; климатический стиль; лес; сад.

The article is devoted to the portrayals of garden and forest by Sergey Esenin, Nikolay Kluev and Sergey Klychkov considered under the aspect of the “climatic style” theory invented by Sergey Esenin and regarded in his article “Everyday Life and the Art”. The author examines each of the poets’ strong personalization within the context of common symbolism regarding garden and forest as “Heaven on Earth” and “The Russian Spirit Cradle” accordingly.

Keywords: new rural poets; climatic style; garden; forest.

Определение «новокрестьянские» поэты впервые употребил В. Львов-Рогачевский в изданной в 1919 г. книге «Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин» [8: с. 43]. Академический статус термин «новокрестьянские поэты» обрел после того, как под этим определением было рассмотрено творчество Николая Клюева, Сергея Клычкова, Сергея Есенина, Александра Ширияевца, Петра Орешина в вышедшем в 1983 г. четырехтомном издании «История русской литературы» [9: с. 667]. Данная статья ограничивается творчеством трех первых из вышеназванных поэтов.

Семантика мифологемы сада имеет вполне определенное толкование с библейских времен: сад — лучшее, что создано Богом при сотворении Мира. Все крестьянские поэты обращались к образу сада в русле библейской традиции, хотя почти у каждого

из них есть и свои собственные «идеальные» (особо любимые) природные ландшафты, во многом определяющие самую суть их поэзии. У Сергея Есенина это — «малиновое поле» и «роща золотая», у Николая Клюева — «райский бор». Эти ландшафты — природные, и только у Сергея Клычкова личный «идеальный» ландшафт представлен «потаённым садом», то есть ландшафтом окультуренным. Причину этому, скорее всего, следует искать в детских годах поэта, прошедших в деревне, затерявшейся в обширных и глухих (в те времена) талдомских лесах.

Отношение русского человека к лесу всегда было двойственным. С одной стороны, лес — дар Божий, где добывает деревенский житель пропитание, лекарственное сырьё, строительный материал, дрова, лыко для лаптей и деготь для тележных колес, с другой — вековечный противник в битве крестьянина за пашню, пристанище нечистой силы. Леонид Леонов (кстати говоря, крестный отец дочери Клычкова) в романе «Русский лес», говоря «о странностях любви» русского народа к лесу, рассудил про эту двойственность так: «Возможное объяснение следует искать в народной памяти о поломанных сошниках да об изнурительном труде, потраченном на раскорчёвку лесной нивы, в извечном стремлении стряхнуть с себя пленительную одурь, навеваемую однообразным плеском ветвей, — в постоянной тревоге, внушаемой близостью медвежьих берлог, разбойничьих вертепов и боровских наваждений, — в потребности избавиться от вековой опеки леса, потому что воля и солнышко всегда были нам дороже сытного и неслышного существования» [7: с. 241–242].

Клычков знал и любил лес, посвятил ему множество поэтических и прозаических строк, но, видимо, именно сад представлялся ему местом идеальным, «просветленным», где наряду с деревьями есть место «воле и солнышку».

В статье «Быт и искусство» Сергей Есенин, говоря о согласованности законов быта и искусства, употребил выражение «климатический стиль»: «Сажая под окошком ветлу или рябину, крестьянин, например, уже делает четкий и строгий рисунок своего быта со всеми его зависимостями от “климатического стиля”. <...> Северный престолюдин не посадит под свое окно кипариса,

ибо знает закон, подсказанный ему причинностью вещей и явлений. Он посадит только то дерево, которое присуще его снегам и ветру» [3: с. 219]. Применяв сначала это выражение по отношению к климатическим условиям, в которых «русский простолюдин» ведет свое крестьянское хозяйство, Есенин затем проводит параллель между «бытом» и «искусством», перенося законы, «непреложные» для северного земледельца, на собственно поэтическое творчество.

Своеобразно, скорее в противоречии, чем в соответствии с «климатическим стилем», решен образ сада у Николая Клюева. Реальный земной сад, цветущий и плодоносящий возле родного дома, в его текстах, в отличие от есенинских, практически отсутствует. Для него сад — прежде всего слово-символ: синоним рая и, кроме того, явление культуры. Причем культуры в одних случаях православно-крестьянской, а в других — дворянско-городской, во многом ему чужеродной. То обстоятельство, что сады являются неотъемлемой частью чуждой Клюеву дворянско-городской культуры, не затеняет светлого образа сада в его творчестве, но порой делает эту рукотворную природу слабой, беззащитной перед ужасами бытия. В программном стихотворении «Вы обещали нам сады...» (1911), написанном как полемический ответ поэта из народа на стихотворение символиста Константина Бальмонта «Оттуда», саду как символу окультуренной природы поэт противопоставляет природу дикую, по его убеждению, более жизнеспособную и «освежительную»:

...И облетел ваш сад узорный,
Ручьи отравой потекли.
За пришлецами напоследок
Идем неведомые Мы, —
Наш аромат смолист и едок,
Мы освежительней зимы.
Вскормили нас ущелий недра,
Вспоил дождями небосклон,
Мы — валуны, седые кедры,
Лесных ключей и сосен звон [5: с. 145].

Кстати говоря, именно в том, что он ставил природу выше цивилизации, видел сам поэт свою главную «вину» перед советской властью: «После двадцати пяти лет моей поэзии в первых рядах русской литературы я за безумные непродуманные строки из моих черновиков, за прочтение моей поэмы под названием *Погорельщина*, основная мысль которой та, что природа выше цивилизации, сослан Московским ОГПУ в Нарым на пять лет» (из заявления во ВЦИК от 12 июля 1934 г.) [6: с. 413].

Несколько лет спустя, обращаясь в стихотворении «Владимиру Кириллову», тоже полемическом, опять же «с позиции народного поэта», но уже к поэтам пролетарским, чьи «песни — стоны молота», а «созвучья — шлак и олово» [5: с. 397], Клюев, наоборот, включает «сады благоуханные» в обиход крестьянской культуры в противовес культуре пролетарско-городской, которой тайны этих садов, в отличие от культуры дворянско-городской, вообще недоступны.

Хотя само слово «сад» встречается в стихах и поэмах Клюева более семидесяти раз (у Есенина — около сорока, у Клычкова — около тридцати), логическая связка «дом — сад», обычная в творчестве его младших собратьев, у него практически отсутствует, зато мотивы сада-рая, сада-Руси, сада-искусства и сада-сердца составляют важные аксиологические центры всего творчества Клюева.

Но первенство среди обозначений растительных сообществ по общему числу обращений к нему и по его семантической насыщенности принадлежит у Клюева морфеме «бор». Боры — хвойные леса, растущие на возвышенных местах, — широко распространены на русском севере. Поэтому даже устойчивое выражение «райский сад» поэт в цикле «Земля и железо» намеренно преобразует в «райский бор»: «Как пряжа, мерен день, и солнечные белки, / Покинув райский бор, уселись на шесток» [5: с. 296], показывая именно «северный вариант» рая.

Образ *сада* в творчестве Клычкова является таким же сквозным, как образ леса, причем сад как ареал природы окультуренной тоже противопоставляется лесу как пространству природы

дикой. В ранних произведениях саду сопутствуют многочисленные эпитеты: *голубой, тайный, тихий, старый, темный, густой* и т. д. Уже сами по себе эти эпитеты показывают, что сад этот не реальный, состоящий из фруктовых и ягодных деревьев и кустарников (вишневый, яблоневый и пр.), а символический, хотя часто характеризуется притяжательным местоимением *мой*. Чтобы не видеть «грязного двора» жизни, лирический герой Клычкова растит в своем воображении «тайный сад», в котором поет его «сердце-соловей». Певец, обладатель собственного сада вдохновения, находится в состоянии счастья при любых жизненных обстоятельствах. Отсюда логично вытекает оксюморон «счастлив в горе», ставший лейтмотивом раннего творчества поэта.

Переломным в мировосприятии стал для Клычкова 1914 год, когда он был призван в армию. Оторванный от родной земли, лирический герой поэта уже не грезит о горних садах, но тоскует о конкретном саде, где растут обычные для среднерусской полосы деревья и кустарники: «На чужбине далёко от родины / Вспоминаю я сад свой и дом, / Там сейчас расцветает смородина...» [4: с. 119]; «...А яблони из рукавов расшитых / За изгородку кажут кулаки» [4: с. 133]. Таким образом, ностальгия помогла обретению поэтом «чувства родины во всем широком смысле этого слова» [3: с. 220], выражаясь словами Есенина, и формированию в его творчестве «климатического стиля».

В послереволюционные годы Клычков, обгорев в огне войн и революций, начал активно разрабатывать тему *дома* как основы человеческого благополучия. Непременным атрибутом такого дома становится сад «в полдесятины»:

Хорошо, когда у крова
Сад цветет в полдесятины...
Хорошо иметь корову,
Добрую жену и сына... [4: с. 214]

В этих почти прозаических строках, написанных поэтом в годы раскулачивания крестьянства, непросто угадать автора «Потаенного сада»: здесь нет ни фольклорной символики,

ни мифологических персонажей, ни тяги к небесному, ни космогонических мотивов. Есть только «неслыханная простота» истины и целомудренной поэзии. Из обзора лирики Сергея Клычкова возможен вывод, что его образ сада эволюционировал вместе с поэтом и в полной мере отразил его художественные искания, а также перипетии его личной судьбы и судьбы России в первой трети XX в.

В юношеском стихотворении «Детство» начинает складываться сквозной в творчестве Клычкова образ леса как дома. В стихотворении «Снег обтаял под сосною...» лес предстает общим домом для разной живности, в роще, как в светлице, живет лесная царевна — Дубравна («В нашей роще есть хоромы...») Причем светлица эта обладает некоторыми атрибутами реального человеческого жилья: «Там в лесу, на косогоре, / У крыльца и у окон / Тихий свет — лесные зори, / Как оклады у икон... [4: с. 123]». Лес у поэта — и главный элемент пейзажа, на фоне которого разворачиваются лирические события большинства произведений. Об особом пристрастии поэта к лесному ландшафту говорит и то, что слово *лес* в различных его формах часто становится опорным для рифмы. *Лес* — бес, обрез, полез, облез, завес, наперерез; *лесов* — слов, сов, усов; *леса* — небеса; в *лесу* — псу; *лесочку* — мосточку и т. д. А рифмующиеся слова в стихе в силу звуковых повторов несут на себе повышенную смысловую и эмоциональную нагрузку.

Кроме различных форм существительного морфема *лес* часто используется Клычковым и в составе прилагательного *лесная*. При этом каких-либо метафор данное прилагательное не образует, и даже редко является эпитетом, выступая в предложении в роли простого определения: *лесная* — опушка, топь, густынь, сырь, волшебница, пустыня, поляна, заря, речка, дорога, сторонка, царевна, тишина. Зато весьма метафорично морфема *лес* используется в составе обстоятельства. Сравнивая птиц лесных и птиц, издавна живущих рядом с человеком, так сказать «в условиях цивилизации», поэт замечает: «Крикливы и прожорливы вороны, / И по-лесному вежливы дрозды...» [4: с. 164]. Какой уважительный оттенок придает данное обстоятельство высказыванию поэта, видно, что называется, невооруженным глазом.

Начавшееся в XX в. широкомасштабное нашествие на живую природу технического прогресса вызывало у Клычкова, так же как у других новокрестьянских поэтов, чувство безысходного протеста. Однако, если Есенин, например, как основную коллизию противостояния природы и человека рассматривал наступление «скверного гостя» — города на деревню, то у Клычкова и крестьянский уклад жизни таит в себе угрозу для живой природы, прежде всего для лесного биоценоза. Поэт объясняет причину оскудения лесов тем, что «...вширь и вдаль на версты / Село у леса разлеглось!» [4: с. 172]. То есть, человек у него в принципе враждебен лесу, что, конечно, соответствует истине со времен возникновения подсечного земледелия.

У Клюева тема уничтожения лесов тоже присутствует, но у него это происходит под натиском городской цивилизации, а все его лирические персонажи с патриархальным укладом жизни: и «берестяный светлый поп», и «резчик Олеха», и даже мужики, сводящие сосновый бор на строительство храма, — находятся в полной гармонии с лесом. У Клычкова же в гармонии с лесом находятся лишь мифологические персонажи: Лель, Дубравна, Лада и т. д. И еще сам лирический герой.

Общим для всех новокрестьянских поэтов является мотив, обозначенный Есениным в «Письме деду» как «проклятье силе паровоза». У Клычкова он выражен особенно отчетливо в силу личных трагических обстоятельств: под колесами поезда погибла бабушка поэта по отцовской линии, которой он был многим обязан. О том, что железные и автомобильные дороги перерезали тысячелетиями формировавшиеся пути сезонной миграции диких животных, чем поставили их на грань выживания, экологи заговорили лишь во второй половине XX в., и только в XXI в. на вновь строящихся трассах стали проектировать подземные переходы для животных. Так что абсурдное, на первый взгляд, но органическое неприятие новокрестьянскими поэтами проникновения «железки» в живую природу имело под собой весьма весомые аргументы.

Лес как «климатический фактор» в меньшей степени повлиял на творчество Есенина — по сравнению с тем, как этот «фактор»

влият на Клюева и Клычкова. «Мелколесье. Степь и дали» [1: с. 291] — вот тот природный ландшафт, который взрастил Есенина как великого национального поэта. И если сад, представляющий собой с биологической точки зрения сообщество окультуренных растений, — постоянный образ в его творчестве, то лес — спорадический. Сквозные образы в творчестве Есенина — отдельные деревья, индивидуальную ценность которых он уподоблял ценности человеческой личности. Его лирический герой «березке каждой ножку рад поцеловать» [1: с. 292], а клен вообще стал растительным двойником поэта.

«Климатический стиль» уже с первых стихотворных опытов проявляется в творчестве Есенина, в том числе и там, где начинают формироваться мотивы сада. Сад Есенина обычно конкретен и имеет приметы, по которым легко определяется его местоположение. В большинстве случаев — это родное Константиново. «Константиновский сад» объединил приметы двух прототипических садов: в нем различимы черты сада у родительского дома, а также сада-парка усадьбы Л.И. Кашиной, где поэт бывал частым гостем.

Крестьянские сады на Рязанской земле не отличаются разнообразием и, как правило, состоят из яблоневых и вишневых деревьев. Этот «климатический факт» отразился в творчестве Есенина: яблоны (особенно) и вишни, а также их плоды доминируют в его текстах над другими плодовыми породами деревьев, хотя и не исключают этих многочисленных «других». В тематически близких и явно перекликающихся стихотворениях «О муза, друг мой гибкий...» (1917) и «На Кавказе» (1924) есть «четверостишия-близнецы», в которых обыгрывается образ стиха-сока (сок — квинтэссенция плода):

Теперь бы брызнуть в небо
Вишневым соком стих
За отческую щедрость
Наставников твоих [1: с. 134];

Прости, Кавказ, что я о них
Тебе промолвил ненароком,
Ты научи мой русский стих
Кизиловым струиться соком [2: с. 109].

За прошедшие между созданием этих стихотворений годы Есенин изменил свое отношение к Клюеву, «разжаловав» его из наставника и нежного апостола («О, муза, друг мой гибкий...») в «ладожские дьячки» («На Кавказе»), но остался верен законам «климатического стиля».

Узнаваемость, живописная конкретность есенинского сада сочетается в его художественном мире с колоссальной философской и эмоциональной нагрузкой, которую несет в себе данный образ. Если земной сад (цветущий, осенний, смолкший, отзвеневший, разросшийся) в творчестве Есенина символизирует земную жизнь в разных ее проявлениях, то сад небесный, в соответствии с библейской традицией — жизнь вечную. В основном образ райского (небесного) сада представлен в так называемых революционных поэмах и решен в соответствии с пафосом этих поэм — с «космогоническим уклоном», например, в «Октоихе»:

В вихре снится сонм умерших,
Молоко дымящий сад,
Вижу, дед мой тянет вершей
Солнце с полдня на закат [2: с. 74].

Концептуальным для творчества поэта образом «жизни-сада» метафорический ряд, выстроенный вокруг мифологемы сада, не исчерпывается. Так, в стихотворении «Письмо к сестре» Есенин через образ сада решает сразу три художественные задачи. Во-первых, показывает близость Пушкина современности: «Такой прекрасный и такой далёкий, / Но все же близкий, / Как цветущий сад!» [2: с. 156]. Во-вторых, оплакивает красоту, истребляемую в угоду пользе: «И сад губили, / Да, губили душка! / Об этом знает мокрая подушка...» [2: с. 157]. И, наконец, представляет земную жизнь как преемственность человеческих поколений: «Но сад наш!.. / Сад... / Ведь и по нем весной / Пройдут твои / Заласканные дети. / О! / Пусть они / Помянут невпопад, / Что жили... / Чудаки на свете» [2: с. 158].

Велико в творческом наследии Есенина количество образов, созданных на основе отдельных элементов метаобраза сада:

«яблоки зари», «спелая звезда, как слива», «уста — вишневый сок», «словно яблонный цвет, седина», «душу-яблоню ветром стряхать», «с белых яблонь дым», «вишеньем картечным» и др. Все они выдержаны в «климатическом стиле», то есть построены вокруг типичных для малой родины поэта пород деревьев и кустарников, но обретают многочисленные отзвуки культурных традиций и многогранно включаются в оригинальный, неповторимо живой и богатый мир есенинской поэзии как рожденные заново его творческим даром.

Литература

1. *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: в 7 т. М.: Наука; Голос, 1995–2002. Т. 1: Стихотворения, 1995. 672 с.
2. *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: в 7 т. М.: Наука; Голос, 1995–2002. Т. 2: Стихотворения (Маленькие поэмы), 1997. 464 с.
3. *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: в 7 т. М.: Наука; Голос, 1995–2002. Т. 5: Проза, 1997. 560 с.
4. *Клычков С.А.* Собр. соч.: в 2 т. М.: Эллис Лак, 2000. Т. 1: Стихотворения. Проза. 544 с.
5. *Клюев Н.А.* Сердце единорога. Стихотворения и поэмы. СПб.: РХГИ, 1999. 1072 с.
6. *Клюев Н.А.* Словесное древо. Проза. СПб.: Росток, 2003. 688 с.
7. *Леонов Л.М.* Русский лес. Роман. Л.: Лениздат, 1978. 624 с.
8. *Львов-Рогачевский В.* Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин. М.: Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919. 192 с.
9. *Михайлов А.И.* Новокрестьянские поэты // История русской литературы: в 4 т. Л.: Наука, 1980–1983. Т. 4: Литература конца XIX — начала XX века. С. 667–688.

И.П. Михайлова
(Курск)

**«СКОЛЬКО В НЕМ ОТТЕНКОВ И ПЕЧАЛИ...»
(О СЕМАНТИКЕ САДА В КУРСКИХ ТЕКСТАХ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА)**

Статья посвящена осмыслению семантики сада в курских текстах первой трети XX в. Сад как явление общекультурной традиции входит в творческое пространство известных курских литераторов, например, Д. Абельдяева, В. Бородаевского, П. Карпова, Л. Шелест, а также является значимой категорией художественного мира массовой поэзии региона. В творчестве каждого автора образ сада, чаще всего выполняя символическую функцию, получает индивидуальное воплощение.

Ключевые слова: поэты Курского края; региональный; традиции; символ.

This report is devoted to understanding the semantics of a garden in the Kursk texts of the first third of the twentieth century. The garden as a phenomenon of cultural tradition is part of the creative space famous Kursk writers, for example, D. Abildaev, V. Borodaevsky, P. Karpov, L. Shelest and it is a significant category of artistic world of mass poetry in the region. The image of the garden, often fulfilling a symbolic function that receives an individual embodiment in the works of each author.

Keywords: poets of Kursk region; regional; traditions; symbol.

В последнее время появилось немало исследований, направленных на осмысление образа сада в произведениях русских писателей. Но анализ публикаций показывает, что еще есть лакуны в исследованиях этой темы, пример тому — образ сада в текстах курских авторов первой трети XX в., которые в таком аспекте пока не рассматривались. Цель данной статьи — привлечь внимание к творчеству писателей Курска, известных и малоизвестных, и даже, к сожалению, забытых сегодня, в образную систему которых сад вошел как явление общекультурной традиции, предстал частью бытия, источником вдохновения.

Нет ничего удивительного в том, что образ сада — один из часто встречающихся в произведениях писателей-курян. Вполне вероятно, что он навеян живительной красотой садово-парковых ландшафтов, которыми издавна славилась курская земля. Упоминание об этом содержится в различных источниках. Так, Е.В. Холодова, известный региональный исследователь в области изучения провинциального усадебного строительства, отмечала, что «курский край был известен своим садоводством уже с XVII в., которое в течение последующего времени занимало выдающееся место в ряду других губерний и провинций» [9: с. 67]. О разнообразии курских ландшафтов и богатстве садов, ставших своеобразной визитной карточкой города, писал И.А. Купчинский в очерке «Курск и куряне. Из истории Курска»: «Что за чудное местоположение города, какие окрестности, какие виды из клубского сада, бульвара, окружного суда, с Костельной горы, из Лазаретного Демидовского сада и т. д. Какие чудные окрестности: Москва, Солянка, курорт железно-щелочных источников, Знаменское <...> От туристов приходится летом слышать о местоположении Курска, что оно после Киевского по красоте первое, а от докторов столичных слышны советы расстроенным здоровьем:

— А, так вы едете в Курск? Это хорошо! Там хороший воздух, много садов, зелени...» [7: с. 32].

Пейзажные картины многих курских литераторов, проникнутые очарованием сада, были созданы в русле классических традиций: заметно влияние Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, А.Н. Майкова, сказалось воздействие творчества И.А. Бунина, А.А. Блока, А.А. Ахматовой и др. В то же время нельзя не отметить, что в данном случае речь идет не о внешнем подражании, а, скорее всего, о «переплавлении» богатейшего опыта, потому что курским авторам тоже удалось создать «свои неповторимые воплощения сада <...>, они раскрыли семантические резервы образа» [8: с. 76].

Так, великолепный образ сада проходит лейтмотивом в романах Дмитрия Алексеевича Абельдяева «Лилии» (1914), «Тень века сего. Записки Абашева» (1913), отвечавшим настроениям своего времени и отразившим метания человеческого духа. Судьба

и творчество Абельдяева были теснейшими узами связаны с жизнью провинции, в облике которой он видел трогательное обаяние. В его романах роскошные виды усадебных садов-парков, давшие яркое представление о провинциальных поместьях, в то же время являлись неотъемлемой частью понятий «дом», «родовое гнездо»: «Какое ласкающее ощущение тишины и покоя охватило меня здесь, в этом старом гнезде <...> Здесь даже дышится как-то иначе <...>. Природа, люди, их интересы, их вкусы, весь обиход их несложной жизни, колорит обстановки, — все это, как было, так и осталось. Это было нечто вроде застывшей музыки...» [2: с. 34]. В выразительных пейзажных зарисовках метафоры и сравнения преимущественно строятся на зрительном сходстве деталей. Например, сад-парк касается «оледенелыми макушками до самой земли <...>, будто была прихотливо разбросанная группа хрустальных арок, которые искрились, вспыхивали, казались <...> целым фонтаном <...> Осины и липы стояли прямыми, оледенелыми в своих роскошных парчовых костюмах» [2: с. 150]; или: «нежно дрожали серебристые гривы высоких тополей, унося свои заостренные макушки к влажному, ясному небу...» [1: с. 177].

Большее внимание автора обращено к осеннему саду-парку, где «листопад сорит дорожки сада; <...> золотыми кружками червонцев пятнает поблекшую, жесткую зелень травы; <...> вкрадчиво шепчет о чем-то, тихо шурша под ногами <...>. Кружевные, ажурные гривы берез чередуются с пушистым, махровым золотом низких, приземистых лип, мешая серебро своих белых стволов с подчеркнуто по золоту этих последних <...> [2: с. 75]. Автор показывает различное состояние сада в разные осенние месяцы: от первых примет осени до последних дней увядания. Сад не только является определенным фоном (в духе традиций классической литературы), но и выступает как символ души и внутреннего мира героя. Например, печальный осенний сад, преимущественно пустынный и безлюдный, в романе «Тень века сего. Записки Абашева» служит параллелью душевных настроений главного героя Валентина Абашева, испытывающего чувство тоски и одиночества: «Но грустный колорит осени привнесил что-то грустное в общий тон настроения. Эти опавшие листья;

эти поблекшие, серые дали; эти “ветра осенние ноты”, — все это вздохом ложилось на грудь...» [2: с. 406]. Абашев одинок среди людей, но он ощущает одиночество и на лоне природы, не вписывается в гармоничную картину мира: «Природа <...> — она красива, она — гармония <...> и ты тоже часть этой картины; но ты не вошел весь сюда; ты — диссонанс; ты — гримаса этой картины» [2: с. 84]. Не «вписывается» в гармонию мира и другой герой Абельдяева — Павел Голощапов (роман «Лилии»), умный и добрый человек, ставший жертвой ницшеанских идей. По мысли автора, желания и стремления (а потом и действия) Голощапова преступны, потому что они противоестественны природе человека, таят в себе опасность разрушения норм человеческого общежития. Состояние души героя, наполненное смятением чувств, контрастно покою ночного сада: «сирень, она давно отцвела уж, шелестила (так в тексте. — *И.М.*) как раз у окна, и кружевная тень ее листьев ложилась на край шторы, и все это было так мирно и ласково, и так не шло к его настроению и мыслям, которые, кутаясь во тьму, сторонились от света» [1: с. 115].

К сказанному следует добавить, что описания садов в романах Абельдяева также содержат сведения об усадебных ландшафтах, дают представления об элементах садово-паркового устройства (скамейки, купальни, беседки, дорожки и т. д.) и представляют интерес не только для филологов, но и для других специалистов в области региональных исследований курского локуса.

Одним из таких приверженцев образа сада был Валериан Валерианович Бородаевский, поэт религиозно-философского склада, творчество которого, по оценке Н.С. Гумилева, было «глубоко индивидуальным, несмотря на заметное влияние Тютчева, Фета и Вяч. Иванова» [4: с. 85].

Сад в стихах Бородаевского «представал частью жизни лирического героя, являлся его спутником, объектом наблюдения и любования» [8: с. 208]. Детали сада, раскрывающие его переменчивость, буквально рассыпаны в стихах Бородаевского. Например, лирический герой вспоминает о «саде отцовом», где «клёны стройные сквозистыми перстами / Гасили острый луч и зыбились

над нами» [3: с. 93]; любит садом после грозы: «Упоен наш сад приветный. / Влажный лист в лучах сквозит, / И скользит / резвый зайчик семицветный [3: с. 96]; наблюдает сад на закате: «приветен сад и алых туч игра» [3: с. 116]; слышит звуки сада: «И в шорохе ветвей и шепоте листов / Ловлю намеки вожделенных слов» [3: с. 164].

Образ сада является константным в стихах Бородаевского, посвященных миру дворянской усадьбы. Мотив утраты усадьбы своеобразно моделирует восприятие: настоящее далеко от идеала, переживание реализуется как воспоминание, вызывающее к жизни тени прошлого. Таким образом, предметом изображения в произведении становится не сама утрата, а рефлексия утраты. Поэтому переживание окрашено в сложные тона: с одной стороны, горечь по поводу того, что ушло безвозвратно, а с другой — тихая радость при воспоминании о том, что было мило сердцу. Сад Бородаевского располагает к раздумьям о вечном. Так, стихотворение «Белые ветки» строится на антитезах: жизнь — смерть, расцвет — увядание. Образ цветущего сада ассоциируется с продолжением жизни:

Голосящая нота псалтири,
Огоньки, огоньки — как в бреду,
И мечта, что лучшее в мире —
Это белые ветки в саду [3: с. 80].

Здесь чувствуется переключки с блоковскими строками: у Бородаевского, как и у А. Блока, «окрашенный в белый, что придавало ему возвышенный характер, сад заключал в себе символику прекрасной мечты» [8: с. 329].

Иная тональность стихотворений Пимена Ивановича Карпова, поэта новокрестьянского направления, в творчестве которого нашли воплощение идеи обожествления природы, мифологическая поэтика и модернистское мировосприятие. В конце 1910-х — начале 1920-х гг. им была создана живописная картина сада, символизирующего идиллическую картину «мужицкого рая», который должен наступить на земле для обездоленных крестьян:

О, совершенная радость
Златоосенних садов!
В сердце щемящая сладость
Звездный над хужиной кров [6: с. 230].

Карпов убежден, что «поэт-песнопевец должен быть подвижником, страстотерпцем <...> особым — вещим, пророческим светом горят песни только тогда, когда они проходят через горнило жизненных мук» [5: с. 7]. Так, «в муках» и родился его сад-мечта, сад-благодать:

Любо под яблоней шумной
Знать нам, что счастье есть,
Что по садам да по гумнам
Светлых даров не исчезь! [6: с. 230]

«Цветозвон», «светославленно», «златоцветом», «огнепраздновать», «весенне синь» — любимые слова писателя, и они тоже о цветущем саде-мечте: «Я вечно буду в цветозвоне / Любить, смеяться, петь и жить». «Росистые сады» Карпова «занесены яблоневым цветом», в них царит «зеленый простор», распускаются «лазоревые цветы» и «роз жемчуга», но сквозь детали земного сада просматривается символическая красота метафизического пейзажа, как, например, картина осеннего сада в романе «Пламень»: «Осенняя лунная ночь несла земле свежесть. Грустным обдавала шумом желтый, опадающий яблоневый сад. Шелест осеннего сада отдавался в сердце Крутогорова. Вещие будил зовы и думы. Но не было слов, ибо все было святыня <...>, и огненная заря говорила таинственными, ей одной ведомыми голосами».

Как самодостаточное явление в силу эстетических достоинств можно рассматривать произведения неизвестных в большой литературе курских поэтов (Ф. Родин, Л. Чемисов, И. Горалик и др.), у которых образ сада, чаще всего выполняя символическую функцию, получает индивидуальное воплощение, отражает тончайшие эмоциональные оттенки.

Заслуживают внимания стихи Лидии Шелест, в которых каждая деталь способствует созданию поэтического образа сада: «ветка белой сирени вся трепещущей неги полна», «сад изрыдается», «ромашка в саду смеется», «каштан с утра зажег большие свечи», «левкой белые грустят в саду усталом». В поэтическом воспевании образа сада присутствуют мотивы, связанные с состоянием души лирической героини: печаль и радость, прощание и встреча, любовь и ненависть. У Л. Шелест сад — жизненное пространство, многосмысловая метафора:

Деревья догорают, точно свечи,
В пустом саду последних листьев шум.
Но сколько чувств родит он, сколько дум...
Печаль, как шаль, ложится мне на плечи [10: с. 446].

Одним из излюбленных образов в стихах поэтессы являются цветы: самые разные, полевые и садовые, цветущие и живые, и сорванные. Они выступают символом любви и верности, недолговечности человеческого бытия и обновляющейся жизни:

Жизнь, как упущенное лето,
Ушла огнями отсверкав...
И вот... настурции в руках —
Печальной осени примета.
Ко мне, пылая как закат,
В холодном пламени стгорая,
Они опять ворвались в сад,
И в нем застыли, умирая [10: с. 450].

Итак, подводя итоги, следует сказать: приведенные примеры дают основание утверждать, что курские авторы первой трети XX в. внесли свою лепту в воплощение образа сада в русской литературе. «Не взрывая каноны, как это делают гении» (В.М. Жирмунский), они обозначили увиденные ими оттенки «вечного» многообразного в своем проявлении образа сада, иллюстрирующие неразрывные связи между природой и внутренним миром человека.

Литература

1. *Абельдяев Д.А.* Лилии. М., 1914. 180 с.
2. *Абельдяев Д.А.* Тень века сего. Записки Абашева. М., 1913. 701 с.
3. *Бородаевский В.В.* Посох в цвету: Собрание стихотворений / сост.: Ю.А. Бугров, А.Д. Бородаевский, И.П. Михайлова, В.А. Резвый. М.: Водолей, 2011. 393 с.
4. *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М., 1980. 85 с.
5. *Карпов П.И.* Вступительная статья // Родин Ф. Сиреневые зори. Петроград, 1916. 64 с.
6. *Карпов П.И.* Забытая книга. М., 1991. 367 с.
7. *Купчинский И.А.* Курск и куряне. Из истории Курска. М., 1906. 34 с.
8. *Разумовская А.Г.* Сады российской поэзии (от символизма до постмодернизма). СПб., 2014. 433 с.
9. *Холодова Е.В.* Пореформенные усадьбы Курской губернии 1861–1917. Курск, 2007. 392 с.
10. *Шелест Л.* Прислушайся к сердцу... Курск, 2012. 543 с.

РАЗДЕЛ III

РАЙСКИЙ САД VS ТАИНСТВЕННЫЙ ЛЕС В ПРОСТРАНСТВЕ ТЕКСТА НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Н.С. Степанова
(Курск)

СИРЕНЕВЫЙ САД И ЗАЧАРОВАННЫЙ ЛЕС: СЕМАНТИКА САДА И ЛЕСА В РУССКИХ РОМАНАХ В.В. НАБОКОВА

Статья посвящена исследованию символического и метафорического значения сада, парка и леса в эстетике В.В. Набокова. В русских романах писателя воплощены метафоры сада как рая (изгнания из рая), детства, чистой совести, безгрешной, добродетельной жизни, родины, полноты семейного бытия; как книги, наставляющей к праведной жизни. Садовые дорожки, парковые аллеи, лесные тропы — символическое воплощение начала «пути жизни» — «счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся жизнь».

Ключевые слова: В.В. Набоков; сад; лес; литература русской эмиграции первой волны; автобиографическая проза.

The article investigates the symbolic and metaphorical meaning of the garden, park and forest in the aesthetics of Vladimir Nabokov. The metaphors of the garden as paradise (expulsion from paradise), childhood, clean conscience, sinless, virtuous life, the homeland, the fullness of family life; as the book that instructs a righteous life are implemented in the Russian novels of the writer. Garden paths, park alleys, forest trails are the symbolic incarnation of the beginning of the “way of life” — “happy and painful travel, which turned whole life”.

Keywords: Vladimir Nabokov; garden; forest; literature of the first wave of Russian emigration; autobiographical prose.

Сад — это уникальная рукотворная модель мира, в которой человечество воплощало эстетические представления о мироздании и о себе, отражая систему их взаимосвязей и воссоздавая их в художественно осмысленном пространстве живой природы

и архитектуры; сад можно создавать и читать как текст. Лес — это отделенная от обжитого мира территория, сакральный характер которой приводит к идентификации его с миром испытания, посвящения, инициации героя, миром неземным или миром смерти.

На необходимость и важность изучения семантики сада и парка указал Д.С. Лихачев, который считал, что «сад — это прежде всего своеобразная форма синтеза различных искусств, синтеза, теснейшим образом связанного с существующими великими стилями и развивающегося параллельно с развитием философии, литературы, с эстетическими формами быта, с живописью, архитектурой, музыкой» [3: т. 3, с. 476].

Дремучему, темному, «таинственному» лесу, в котором герой проходит обряд инициации, посвящены исследования В.Я. Проппа, указавшего, что «сказочный лес, с одной стороны, отражает воспоминание о лесе, как о месте, где производился обряд, с другой стороны, — как о входе в царство мертвых» [7: с. 152].

Размышляя о семантике сада и леса в русских романах В.В. Набокова, надо учитывать, что свой сад есть у каждого из его героев: у Ганина («Машенька»), Цинцинната («Приглашение на казнь»), Лужина («Защита Лужина»), Годунова-Чердынцева («Дар»), у самого Набокова («Другие берега»), в его лирике; все самое важное («далекое, светлое, милое») произошло именно там, в садах, из которых герои изгнаны, в тех садах, где осталось счастье.

Детство и юность В.В. Набокова прошли в Петербурге, в доме на Большой Морской, и были также связаны с тремя усадьбами: Вырой (Вырской мызой) — построенной дедом матери писателя Е.И. Набоковой усадьбой, которая досталась ей в приданое в 1896 г.; «прелестным бабушкиным» Батово; Рождествено — самой великолепной из принадлежавших семейству усадеб, которая в порядке наследования от дяди Василия Ивановича Рукавишниковы отходила Владимиру.

В состав русской дворянской усадьбы входили дом, сад, парк и лес: усадебный дом был окружен цветником (в котором были цветы яркие и цветы душистые) и садом, который постепенно переходил в парк, который, в свою очередь, является территорией,

соединявшей сад и лес, создавая плавный переход от архитектурности, ландшафтного дизайна к свободной природе, от регулярности к запущенности.

Сад/парк как постоянный сюжетобразующий мотив в эстетике В.В. Набокова символизирует наиболее важные, с его точки зрения, этапы или моменты человеческой жизни и образует схематическую основу сюжетных линий, связанных с главными героями. Особую важность приобретает момент разделения родителей, отца и матери, после чего появляются свет, сознание и культура. Именно так В.В. Набоков описывает в «Других берегах» пробуждение самосознания: «Судя по густоте солнечного света <...> полагаю, что мое открытие себя произошло в деревне, летом, когда, задав кое-какие вопросы, я сопоставил в уме точные ответы, полученные на них от отца и матери, — между которыми я вдруг появляюсь на пестрой парковой тропе. <...> Они шли, и между ними шел я по одной из аллей, прорезавших “новую” часть огромного парка в петербургском имении» [6: т. 4, с. 136–137].

Налицо весь комплекс важнейших архетипических составляющих: мать, отец, дитя, зарождение света, появление тени, аллея/тропа, парк/сад. Специфика организации пространства у В.В. Набокова заключается в том, что в виде рассказа о происхождении элементов мироздания и социума дается описание модели мира, рассказ о происхождении мира дополняется его упорядочением.

Сад в художественном мире В.В. Набокова предстает как счастливое окружение, созданный человеком идеальный мир взаимоотношений с природой, это прекрасные декорации, на фоне которых расцветает все лучшее в человеке.

Два самых главных воспоминания Ганина («Машенька») связаны с садом: возвращение к жизни и первая любовь. Как живое, одушевленное существо, всеми своими чарами участвует сад в выздоровлении Ганина. В этом ему помогает все, что он видит, слышит, чувствует: и «верхушки лип, круто прохваченные желтым солнцем, и жаркое ветренное июльское небо, и стрижи на телефонных проводах, и изумительные звуки жизни — щебетанье, далекий лай, скрип водочапки» [6: т. 1, с. 57]. Этот сад и солнечная прелесть комнаты, в которой он лежал, создали атмосферу предчувствия счастья, столь

совершенно потом оправдавшегося. Все то, чем так богато были декорированы его отношения с Машенькой, тоже принадлежало Саду: звездное небо между черных тополей, такое, что хотелось поглубже вздохнуть, светлячки, последняя сладкая малина, свежесть осенних ночей, запах листопада, как что-то немислимо дорогое, река с плюжами водяной мельницы и отражениями. С садом была связана и самая важная и возвышенная минута его жизни, когда, сидя на окне и глядя в ночь, он тщетно ждал, чтобы зашелкал фетовский соловей.

Как мир, завещанный предками, сад у В.В. Набокова выражает определенную жизненную философию — эстетические представления о мире, об отношениях человека с природой; «это микромир в его идеальном выражении» [4: с. 11]. Поэтому в искусстве создания образа сада материалом служат не только деревья, кусты, цветы, но и звуки, запахи, птицы, животные, бабочки, ягоды; природа за пределами сада: небо, видимое над деревьями и сквозь деревья, различное освещение в разное время суток, погода (не только прогретый солнцем воздух, но и морозящий дождь, «капающая и шуршащая сень парка» [6: т. 4, с. 153]. Мысленно бродя по своему саду, Федор Годунов-Чердынцев («Дар») вспоминает чудный, «рыхлый» деревенский воздух, от которого так устаешь к ночи, жимолость и жасмин, равновесие солнца и тени, тропинки и аллеи «со взрывом изумрудного солнца» в конце, качели в саду, мох, чернику, трясогузок, бабочек и только этому саду присущую особенность: валун со взлезшими на него рябинками (одна обернулась, чтобы дать руку меньшей).

В аллегориях сада особое значение имеет мотив пути. По мере прочтения «книги-сада» человек осуществляет духовную работу, проходит определенный «путь» [2: с. 21]. В набоковских садах уподоблением линии человеческой жизни, неизменной, постоянной, становятся аллеи: в письме сестре, Е.В. Сикорской, В.В. Набоков подчеркнул, что, хотя он полысел и потолстел, «внутри осталась все та же прямая как стрела аллея» [5: с. 18]. Аллеи открывают вид на дом, служат переходом из одной части сада/парка в другую, предназначаются для прогулок, да и сами прогулки делятся на утренние, полуденные, вечерние, с разными ароматами, освещением, направлением солнечных лучей, отражениями в воде; сплетаются

с тропинками в лабиринты — символ сложной и запутанной жизни человека.

Сад обладает целительными силами — даже воспоминания о нем лечат душу. В усадебном феномене всегда было нечто большее, чем материальная составляющая: «не только источники воды ключевой, но и высший источник — душевного равновесия» (как называл главную особенность усадьбы Михайловское домашний врач Шереметевых С.А. Жемчужников) [9]. Сад предстает как «культурный текст», обладающий рядом инвариантных свойств и способностью к порождению текстов других типов, в нашем примере — литературных.

В русской литературе и культуре есть *вишневый сад*, *соловьиный сад*, *яблоневый сад*, *райский сад*, *Гефсиманский сад*, *духовный сад*, *зеленый вертоград* — образы, которые давно перестали быть просто устойчивыми словосочетаниями, локусами, топосами, мотивами, но в конце XIX – начале XX в. (в период, когда вырабатывался язык новой поэтической условности) были вовлечены в поэзию символизма как знак освященных мировой литературной традицией ценностных представлений.

Само словосочетание «сиреневый сад» в русских романах В.В. Набокова не встречается, но тот факт, что нет ни одного набоковского сада, в котором бы не цвела и не благоухала сирень, символика которой раскрывается в богатейшей системе образов, позволяет считать возможным такое определение. В полном собрании опубликованных на русском языке стихотворений В.В. Набокова слова «сирень», «сиреневый» встречаются более 20 раз (есть стихотворение, которое так и называется — «Сирень»).

Особую подсказку исследователям творчества В.В. Набокова дает его псевдоним — *Сирин*, под которым и вышли все его русские романы. *Сирин*, *Сиринга*, *сирены*, *сирень*, — по Фасмеру, происхождение этих слов этимологически восходит к одному греческому корню¹.

¹ «Сирень ж., род. п. -и, народн. синель, ряз. (РФВ 28, 63), метатеза и сближение с сийний, также сырень, диал. (по сырѳй). Заимств. через нем. диал. Sirene, Syringe от лат. syrix, syringa — то же из греч. σῦριξ «трубка». Это растение называется так потому, что его прямые ветки имеют толстую сердцевину, которую легко выдавить, после чего ветка становится полой, как трубка (Фальк–Торп 1228; Маценауэр 409)» [8].

Все это позволяет думать, что *сирень* несет определенную смысловую нагрузку и словосочетание *сиреневый сад* не противоречит образной системе В.В. Набокова.

Второе же словосочетание — «зачарованный лес» — прямо встречается в романе «Подвиг», затем в автобиографии «Другие берега», когда автор рассказывает о картине, висевшей над изголовьем детской кровати: «Горела одна свеча, и передо мной, над иконкой, на зыбкой стене колыхалась тень камышовой ширмы, и то туманился, то летел ко мне акварельный вид — сказочный лес, через стройную глушь которого вилась таинственная тропинка; мальчик в сказке перенесся на такую нарисованную тропинку прямо с кровати и углубился в глушь на деревянном коньке; и, дробя молитву, присаживаясь на собственные икры, млея в припудренной, преддремной, блаженной своей мгле, я соображал, как перелезу с подушки в картину, в зачарованный лес — куда, кстати, в свое время я и попал» [6:, т. 4, с. 178].

Как же связана сирень с семантикой сада у В.В. Набокова?

Можно определить несколько аспектов. Сирень участвует в пейзажных описаниях: сирень — это просто сирень, при описании которой оттачивается художественное мастерство писателя: «Сад в бело-розово-фиолетовом цвету, солнце натягивает на руку ажурный чулок аллеи — все цело, все прелестно, молоко выпито, половина четвертого» [6: т. 4, с. 191], «Ночь в саду, послушная волненью, / нарастающему в тишине, / потянулась, дрогнула сиренью, серой и пушистой при луне» («Сирень», 1928).

Мастерство В.В. Набокова — в способности передать читателю физическое ощущение тяжести прекрасной «наклоненной малиново-лиловой грозди», ее «рыхлую роскошь», «нежность от теплоты ночи <...> и сумрачное колыхание сирени в палисадниках» [6: т. 2, с. 253], воспроизвести словами синэстетические впечатления, которые имеют повышенную выразительность (то, что писатель обладал цветным слухом, — общеизвестное обстоятельство): «Летние сумерки (“сумерки” — какой это томный сиреневый звук!)» [6, т. 4: с. 175].

Сирень — это и благоухание, запах в сложной ароматической композиции, от которой просыпалась ностальгия: «У памяти

моей 42° температуры: Кембридж по-весеннему тревожен, и в одном углу нашего сада пахнет так, как пахло по вечерам в двадцатых числах мая, на крайней тропинке Нового Парка — помнишь? <...> Какая радость! Какая тоска, какая щемящая, дразнящая, невыразимая тоска. Мамочка, милая, никто ведь кроме нас с тобой не может этого понять» (цит. по: [1: с. 208–209]); «но дайте мне, на любом материке, лес, поле и воздух, напоминающие Петербургскую губернию, и тогда душа вся перевертывается» [6: т. 4, с. 271]; «Как пахнет липой и сиренью, / как золотеет серп луны!» («Как пахнет липой и сиренью...», 27 декабря 1918); «Благоуханна и туманна, / как вечер выцветший, сирень» («Простая песня, грусть простая...», 17 августа 1919); «Все лето — быстрое дачное лето, состоящее в общем из трех запахов: сирень, сенокос, сухие листья...» [6: т. 2, с. 5] — триплетное описание, показывающее смену месяцев и времен года через смену запахов.

Сиреневый сад у В.В. Набокова создает эмоциональную атмосферу молодости, теплых весенних месяцев — апреля и мая (время его рождения): «годы сирени и тумана», «никогда не изнывал я от таких колдовских чувств, как тогда, перед сереющей сиренью» («Другие берега»).

С усадьбой и садом благоухающей сирени связаны воспоминания о первой любви, зародившейся «среди пятен этих акварельных деревьев с беззвучной внезапностью и совершенством мифологического воплощения» [6: т. 1, с. 258]: «и с этой девочкой веселой / сирень персидскую ломал; / к ее склоненной шее голой / в смятенье губы прижимал» («Университетская поэма», 1927).

И это тоже — особый феномен русской культуры: любовь юного Набокова и Валентины (Люси) Шульгиной, автобиографического героя и Тамары в «Других берегах», Ганина и Машеньки в романе «Машенька», расцветающая в усадьбе, отличается глубиной чувства и искренностью. Именно усадьба с ее садом и парком мыслится как пространство любви, в то время как в городе (Петербурге, Берлине) истинная любовь оказывается невозможной: «Все то, что могло казаться — да и кажется многим — просто атрибутами классической поэзии, вроде “лесной сени”, “уединенности”,

“сельской неги” и прочих пушкинских галлицизмов, внезапно приобрело весомость и значительность, когда мы в самом деле лишились нашего деревенского убежища» [6: т. 1, с. 261].

Сирень становится знаком причастности тайнам творчества, присутствует в описании пробуждения творческого дара. Сначала это муки, связанные с неумением запечатлеть открывшуюся красоту; вот в «Других берегах» В.В. Набоков пишет о матери: «Сколько ярких акварелей она писала при мне, для меня! Какое это было откровение, когда из легкой смеси красного и синего вырастал куст персидской сирени в райском цвету! Какую муку и горе я испытывал, когда мои опыты, мои мокрые, мрачно-фиолетово-зеленые картины, ужасно коробились или свертывались, точно скрываясь от меня в другое, дурное, измерение!» [6: т. 4, с. 147]. А потом — это знак посещения Музы, творческого вдохновения: «Целиком в мастерскую высокую / входит солнечный вечер ко мне: / он как нотные знаки, как фокусник, / он сирень на моем полотне» («Целиком в мастерскую высокую...»); «Сегодня, только свет в твой ударил вежды, / не правда ль, серафим был над тобой склонен, / сирени просыпал на легкие одежды / и о любви шептал, которой грезил он?» (Диалог Музы и Поэта, Альфред де Мюссе, «Майская ночь», пер. В.В. Набокова).

Эпитет «сиреневый» дает возможность В.В. Набокову передать богатство и красоту ощущений художника, который замер перед открывшейся ему тайной мира и научился передавать свои ощущения читателю: «Я тогда еще не умел — как теперь отлично умею — справляться с такими небесами, переплавлять их в нечто такое, что можно отдать читателю, пускай он замирает; и тогдашнее мое неумение отвязаться от красоты усугубляло томление» [6: т. 4, с. 256–257].

Сирень у В.В. Набокова маркирует пограничное состояние: переход от вечера — к сумеркам — в ночь: «Ночь была теплая, с пылью звезд. Он шел скорым шагом, и обнаженной голове было как-то дурманно легко от ночного воздуха, — и, когда дальше он проходил садами, наплывали привидения сиреней, темнота зелени, чудные голые запахи, стлавшиеся по газону» [6: т. 3, с. 292].

Сирень — это определение границы усадьбы, важной чертой которой, несомненно, была ее замкнутость, отгороженность искусственно созданного идиллического «рая» от невзгод внешнего мира, это живая изгородь, которая составлена «плачущими соловьями, цветущей сиренью и аллеями что-то шепчущих деревьев, осенявших парки деревенских усадеб» («Память, говори»).

Полная противоположность саду — лес. Лес — это отделенная от обжитого мира территория, сакральный характер которой приводит к идентификации его с миром неземным, миром смерти. В.Я. Пропп писал о функциональной роли леса в волшебной сказке, о прочной и постоянной связи обряда инициации с лесом, о том, что «всякое попадание героя в лес вызывает вопрос о связи данного сюжета с циклом явлений посвящения», о том, что лес «вообще играет роль задерживающей преграды. Лес, в который попадает герой, непроницаем. Это своего рода сеть, улавливающая пришельцев» [7: с. 151].

С обморочным восторгом вспоминает Лужин («Защита Лужина») «часы чтения на веранде, плывущей под шум сада. Воспоминание пропитано было солнцем» [6: т. 2, с. 5]. Это единственное солнечное воспоминание гениального шахматиста, потому что еще в детстве он был из сада изгнан и прямо из него попал в Лес, который архетипически в противоположность Дому и Саду является сферой хтонических ужасов.

Маленький Лужин попытался вернуться со станции в Дом и Сад, но это было уже невозможно — он бежал и видел только Лес, который подступал к самому дому [6: т. 2, с. 9]. Лес окружал его, он наполнял нежилую комнату в усадьбе, бывший кабинет деда, могильной сыростью, сколько бы ни пытались проветрить, «сколько бы ни открывали окна, выходившие прямо в тяжелую, темную хвою, такую пышную и запутанную, что невозможно было сказать, где кончается одна ель, где начинается другая» [6: т. 2, с. 28]. Прямо из детской кроватки попал в лес и другой герой В.В. Набокова — Мартын Эдельвейс («Подвиг»). Лес изображен как девственная чаща с множеством препятствий; преодоление этих непроходимых дебрей и есть цена жизни и цена подвига Мартына.

Таким образом, в русских романах В.В. Набокова воплощены метафоры сада как рая (изгнания из рая), детства, чистой совести, безгрешной, добродетельной жизни, родины, полноты семейного бытия; как книги, наставляющей к праведной жизни. Лес же — это место, где проходят инициацию, место тяжелого, сложного пути, скитаний и испытаний. Садовые дорожки, парковые аллеи, лесные тропы — символическое воплощение начала «пути жизни» — того «счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся жизнь».

Литература

1. *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: биография. М.: Независимая Газета; СПб.: Симпозиум, 2001. XXX с.
2. *Бондарко Н.А.* Сад, рай, текст: аллегория сада в немецкой религиозной литературе позднего Средневековья // Образ рая: от мифа к утопии. Серия «Symposium». Вып. 31. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 11–30.
3. *Лихачев Д.С.* Избранные работы: в 3 т. Л.: Худож. лит., 1987.
4. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие: ОАО «Тип. “Новости”», 1998. 471 с.
5. *Набоков В.* Переписка с сестрой. App Arbor: Ardis, 1985. 125 с.
6. *Набоков В.В.* Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1990.
7. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 364 с.
8. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М.: Астрель–АСТ, 2004.
9. *Шевелева О.* Усадебный быт конца XIX – начала XX вв. в воспоминаниях современников (на примере усадьбы Михайловское) // Сайт Общества изучения русской усадьбы. URL: <http://oiru.archeologia.ru/biblio> (дата обращения: 10.05.2016)

И.И. Матвеева
(Москва)

ОБРАЗ ЛЕСА В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ПЛАТОНОВА

Статья посвящена рассмотрению образа леса в творчестве А.П. Платонова. Автор выделяет его характерные черты, анализирует в избранном ракурсе произведения писателя 1920–1930-х гг., соотносит их с общей тенденцией литературы тех лет. Особое внимание уделяется разнице взглядов А. Платонова и М. Пришвина на природу.

Ключевые слова: А. Платонов; М. Пришвин; чувство природы; образ леса; философия природы.

The article is dedicated to the review of a forest as a figure in A. Platonov's creative work. The author points out its distinctive features, analyses writer's creative works of the period 1920–1930th in the selected perspective, correlates them with global tendencies in literature of that period. Special attention is paid to the difference in Platonov and Prishvin views towards nature.

Keywords: Platonov; Prishvin; sense of nature; forest as a figure; philosophy of nature.

А.П. Платонов — писатель, нежно любивший паровоз, машину, электричество, тем не менее «природная» составляющая его художественного мира вполне убедительна. Наиболее часто Платонов описывал в своих произведениях поле, степь, пустыню, заброшенный сад, отдельные «бедные» растения, коррелирующие с онтологическим одиночеством его героев. Художественная реализация образа природного мира на протяжении творческой жизни Платонова заметно эволюционировала, о чем мы писали в сборнике «Природные стихии в русской словесности» [4] и что избавляет нас от необходимости делать повторный обзор взглядов писателя на природу и работ наших предшественников.

В настоящей статье мы сосредоточимся на образе леса в прозе писателя, — образе, еще не становившемся объектом систематического изучения платоноведов.

Чувство природы у Платонова уже в начале его творческого пути довольно резко размежевалось с общим прагматическим отношением к природе в начале XX в. Послереволюционные годы были временем нашествия на нее, когда она оказалась «втянута в горнило человеческой деятельности» и не мыслилась «вне этих отношений, вне исторического мира культуры» [3: с. 77]. Лес в те годы считался строительным материалом, средством создания нового мира. Отдельные голоса в защиту природы (М. Пришвина, Л. Леонова) были не слышны в общем хоре тех, кто исповедовал точку зрения героя романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» Базарова: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник». Литература соцреализма стала наследницей подобных радикальных взглядов. Достаточно вспомнить романы Д. Фурманова «Чапаев» (1923), А. Серафимовича «Железный поток» (1924), Ф. Гладкова «Цемент» (1925), М. Шагинян «Гидроцентральный» (1930–1931) и др., в которых пейзажам отводится скромное место фона, оттеняющего классовые столкновения социальных групп, и где «враждебная» человеку природа в итоге покоряется идейно превосходящему ее большевику-коммунисту. Общая тенденция была отмечена и закреплена в декларативной статье В. Перцова, опубликованной в 1927 г. в журнале «Новый ЛЕФ». Критик советовал не любоваться в литературных произведениях красотами природы, а заставить их служить революции. Пейзаж он объявил принадлежностью «буржуазной» литературы, призывая писателей свести функцию пейзажа к его «конструктивному назначению <...> — заполнять пустоты между действиями, разделенными во времени или пространстве» [5: с. 37].

У Платонова отношения с природой были более сложными. Рожденный в Ямской слободе, на границе города и деревни — природного мира, — писатель в равной степени оказался восприимчив и к техногенной цивилизации, и к натурфилософии.

В ранних рассказах, созданных под влиянием пролеткультурской эстетики, у Платонова проскальзывают мысли о том, что в обществе технического прогресса не останется места для живой природы. Так, в рассказе «Жажда нищего» (1920), рисующего

картину далекого будущего, смоделирована такая художественная реальность: «На земле не было ни лесов, ни травы и перестали кричать звери. Одни машины выли всегда, и блестели глаза электричества» [7: с. 271]. Но писатель, даже горячо поддерживая идею нового мира, не хотел его строить за счет природы. Нельзя согласиться с положением диссертации Л.В. Гурленовой в той ее части, где автор утверждает якобы «отрицательное отношение» А. Платонова к природе [2]. Уже в ранних рассказах писателя герои черпают из природы понимание высшей истины и своего места в мире. Таковы Апалитыч, герой одноименного рассказа, «тронутый тайной и нескончаемостью мира», изобретатель Маркун, которого заставила задуматься о себе одинокая лозина с низко опущенными «голыми хворостинами»: «Я оттого не сделал ничего раньше, — подумал Маркун, — что загораживал собою мир, любил себя. Теперь я узнал, что я — ничто, и весь свет открылся мне, я увидел весь мир, <...> потому что я уничтожил, растворил себя в нем и тем победил» («Маркун») [7: с. 251].

Рассуждения Маркуна художественно иллюстрируют идеи Вл. Соловьева, с чьей философией Платонов познакомился еще в студенческие годы. Платонову импонировали мысли Соловьева, видевшего в природе часть подлинного бытия и полагавшего, что только в человеке, в его бытии Всеединство способно воплотиться в идеальную форму. Природа рассматривалась философом как акт естественного творчества, как «реализация человеком божественного начала во всей эмпирической, природной действительности» и осуществление им божественных сил в реальном бытии природы [10: с. 743].

С другой стороны, Платонов был увлечен идеями Н. Федорова, который, в отличие от Соловьева, верил, что человек — это не творец, а великий преобразователь. Он может достичь всеобщей регуляции сил природы, лишь овладев техникой и победив зло, корящееся в природе. Только тогда он станет творцом, богочеловеком.

В строй мыслей Платонова о природе были органически вплетены идеи П. Флоренского, понимавшего ее как двуединую

сущность: чувственно-материальную и духовную, прозревавшего в природе некий шифр и знак духовного бытия.

В связи со сказанным интересен спор А. Платонова и М. Пришвина о природе. Спор этот, однако, можно назвать таковым лишь с большой долей условности. В 1940 г. Платонов опубликовал в журнале «Литературное обозрение» рецензию на повесть М. Пришвина «Неодетая весна», подписав ее псевдонимом Ф. Человеков. В рецензии он довольно резко отозвался о произведении Пришвина, не понравившемся ему «благоговейно-лирической» манерой повествования, «ханжеством» и чуждой классовой позицией [8: с. 179]. Претило ему, очевидно, и снисходительное отношение к простым людям, чего он с его трепетной любовью к человеку, простить не мог. Но опустив социологический аспект критики, сосредоточимся на разнице писателей во взглядах на природу.

М. Пришвин в повести изобразил путешествие рассказчика в весенний лес, «когда деревья еще не одеты». Отталкиваясь от некрасовского образа деда Мазая, он изобразил жизнь современных мазаев как новый вариант бытия своего «края непуганых птиц». Писатель поставил перед собой цель — показать мир леса с его растениями, животными «в живой связи между собой, как великий Дом человека» [9: с. 179]. Однако платоновское понимание Дома человека было гораздо более широким, связанным не просто с биосферой, но и с жизнью семьи, рода, страны, всей Вселенной. Уход Пришвина в «край непуганых птиц» Платонов воспринял как бегство, как попытку «отделиться от людей и сбросить с себя нагрузку общей участи, из-за неуверенности, что деятельность людей приведет их к истине, к высшему благу, к прекрасной жизни» [8: с. 477].

Любя природу, тонко чувствуя ее красоту, Платонов сохранял к ней социально-действенное отношение, так как искал смысл жизни «среди людей, а не среди животных и растений» [8: с. 483]. Однако запальчивые слова Платонова-критика не всегда соотносятся с его собственным творчеством. Прочитав в рецензии заглавие своего рассказа 1936 г. («Среди животных и растений»), где речь идет о нравственном превосходстве природного мира

над миром человеческим, он таким образом косвенно критиковал и себя. Если же кратко подытожить сказанное выше, то следует признать некоторую непоследовательность взглядов Платонова. Тем не менее как писатель Платонов сумел увязать все свои ранние и более зрелые мысли о природе в сложную философско-художественную систему.

Рассмотрим в этой связи образ леса в некоторых наиболее показательных, на наш взгляд, произведениях, написанных в разные периоды творчества писателя, вычленив из них наиболее характерные черты интересующего нас образа.

Чаще всего лес у Платонова — это традиционный художественный образ, *олицетворение живой природы*. Лес оздоравливает человека, спасает от жары, в голодные годы кормит, придает сил. Так, в рассказе «Государственный житель» (1927) главный герой встречает в лесу спящего человека: «На дальнейшем пути Петра Евсеевича находился небольшой, уже использованный сельской общественностью лес, лишь изредка обогащенный строевыми, хотя и ветшающими соснами. В межевой канаве того малого леса спал землемер... <...> Рот его отворился в изнеможении сна, и жизненный тревожный воздух смоляной сосны входил в глубину тела землемера и оздоравливал его там, чтобы тело вновь было способно к землеустройству пахарей хлеба» [7: с. 151].

Как видно в представленной цитате, лес понимался автором вполне традиционно, в духе времени: как поставщик древесины для общественности, а также как источник жизни и здоровья человека. Однако на периферии семантического ряда возникает мотив истощения сил леса («небольшой лес», *использованный общественностью*, «ветшающие сосны»). Этот мотив, коррелирующий с темой социального строительства *за счет природы*, не педалируется автором, но характерный подбор эпитетов рождает щемящее чувство близкого конца, истощения жизненных сил леса.

Еще одна важная ипостась образа представляет лес *средой обитания* любимых «природных» персонажей Платонова [11: с. 195]. В романе «Чевенгур», например, это бобыль, а также «природный человек» Захар Павлович, который летом жил в лесу,

в землянке, укрывая лицо от солнца лопухом и питаюсь «наваром трав», а зимой — на окраине города. Любопытно, что Платонов называет средю обитания героя, пригород, *опушкой*, т. е. краем леса. Знаменитое начало романа («Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов. Туда люди приходят жить прямо из природы») декларирует близость героя лесу, природе. Очевидно, этим можно объяснить его скрытность и загадочность, душевность и нежность и одновременно равнодушие (ср. с пушкинским образом «равнодушной природы»).

Охотник из рассказа «Среди животных и растений» (1936) Иван Алексеевич Федоров только в лесу обретает душевный покой. Лес в рассказе живет самостоятельной жизнью, похожей на жизнь человека. Интересно то, что в этом произведении лес у Платонова, не склонного к описаниям, полон красок, звуков, запахов: «Во мгле утренней природы по мелкорастущему лесу шел человек с охотничьим ружьем. <...> В это время года в лесу стоял туманный дух от теплоты и сырости воздуха, от дыхания развивающихся растений, от тления погибших давних листьев» [6: с. 379].

Федоров представляет лес живым густонаселенным миром со своей укромной и непонятной жизнью: «...Он слышал тонкий, разноречивый гул жизни мошек, мелких птиц, червей, муравьев и шорох земли, которую мучило и шевелило это население. <...> Вопли, писк и слабое бормотание наполняли лес, может быть, означая блаженство и удовлетворение, может быть, гибель» [6: с. 379].

Герой замечает «живые синие деревья», трепет влажных листьев березы, светящихся «в тумане внутренним, зеленым светом своей жизни». Свечение растений в художественном мире Платонова означает сакральную связь с иным миром, ответ Вселенной. Растения, сияющие без источника света, являют собой частицу Светоносной природы, которую, по народно-христианским воззрениям, представляют Бог Отец, Иисус Христос, ангелы и святые, а по Вл. Соловьеву, свечение — это мистический знак незримого присутствия Мировой Души. Светоносность трав, злаков и цветов напоминает об Истине, которую упорно ищут платоновские герои и которая, как следует из текстов писателя, разлита в мире, в лесе, в природе.

На протяжении всего своего творческого пути Платонов неизменно наделял лес *душой*. Как и весь природный мир, лес напоминает его персонажам о «прелести сущей жизни» [7: с. 56]. Например, герой рассказа «Бучило» (1922) уходил летними вечерами в поле и думал «о далеком *лесе*, об одной звезде, о дальних деревенских пустых дорогах» [7: с. 57]. Маркун из одноименного рассказа поклонялся миру и Человеку как творцу прекрасной Вселенной. Неслучайно в момент прилива любви к человечеству он оказывается на опушке леса. Стоя под ивовым кустом, он видел поле, покрытое туманом, избушку лесного сторожа: «Чуть была видна избушка лесного сторожа. К ней подходила девушка и маячила в синем сумраке красноватой юбкой. Она махала рукой. Должно быть, кликала кого из лесу, кричала мягкой грудью, ласково и протяжно, и улыбалась» [7: с. 249].

Ряд *лес – звезда – пустые деревенские дороги – девушка* весьма показателен. Он приобщает к пониманию Платоновым природного мира — огромного одухотворенного пространства, манящего и обещающего нечто такое, что герой не может выразить словами. Коррелятивная пара *женщина – лес* имеет сложную семантику. В платоновском мире женщина олицетворяет природное начало, тайну. Ей, как и природе, присущи черты стихийности, невыразимой прелести, притягательности и одновременно загадочности. Женщина связана со стихией пола, с репродуктивной энергией. Лес в этом контексте становится сакральным местом соединения мужчины и женщины, местом, где зарождается жизнь. Неслучайно в «Рассказе о многих интересных вещах» (1923) героиня Глашка, обуянная тоской по любви, удовлетворяет свою страсть материнства в лесу, исчезнув в нем на время и возвратившись к людям уже с младенцем на руках. Платонов использовал в этом рассказе мифологический мотив поклонения лесному божеству, способному коренным образом изменить человека. Таким персонажем в рассказе становится Аким, которому героиня доверяется, как Богу, называет «голубем, птицей высокой». Показательно, что трансформация комической героини (рябая некрасивая девка, лицо которой «походило на гороховое поле») в прекрасную мать, произведшую на свет чудесного ребенка, происходит в лесу.

Важно то, что бытие леса в художественном мире Платонова намного разумнее и нравственнее цивилизованного социума. Жители леса — муравьи, сухой паучок, заяц — труженики, честно и смиренно добывающие себе пропитание, тогда как люди постоянно умножают на земле зло. В рассказе «Среди животных и растений» (1936, 1940) описана ситуация встречи главного героя Ивана Алексеевича в лесу с зайчонок «с влажными нежными глазами», сидевшим «почти *по-человечески*». Трогательное беззащитное существо растопило сердце охотника, и он взял его домой, решив о нем заботиться. Но старая мать, не дождавшись добычи из леса, излила свой гнев на «зайца-ребенка», которого долго была пока «не изощла своей темной силой». А после, выкинув животное из дома, подобрела. Так лесной житель, подобно платоновским героям, терпящим издевательства и побои (Юшка, Алтеркэ, Лихтенберг), становится громоотводом зла и ненависти в человеке. А зайчонок, поплакав в траве, «оправил шерсть на себе» и забыл «только что испытанное горе ради будущей жизни». Таким образом Платонов обозначил нравственное превосходство животных над людьми, а «лесную страну» возвысил над миром сел и городов, в которых царит звериное начало, зависть и стяжание.

Как важный момент следует отметить, что через *очеловечение леса и его обитателей* Платонов затрагивает фундаментальные вопросы бытия. С помощью образа леса он противопоставляет в человеке *социальное*, связанное с *рацио*, и *природное*, связанное с *душой*.

Интересно, что состояние леса у Платонова — показатель разумности общественной деятельности человека. Положительный пример являет героиня рассказа «Песчаная учительница» (1926), отдающая все силы строительству новой жизни и воспитанию нового человека. Мария Нарышкина мечтает вырастить на мертвых песках лес, чтобы через пятьдесят лет приехать в город «по лесной дороге». Идея преобразования природного и человеческого мира, их слияния всегда волновала писателя. Но современный Платонову человек, рожденный революцией, подобен ребенку. И лес становится первой жертвой на его пути. В рассказе «Усомнившийся Макар» герой,

отправившийся в Москву на поиски истины, на подступах к столице видит засоренный и больной лес: «Близ платформы росли сосновые и еловые леса, а в лесах стояли деревянные домики. Деревья росли жидкие, под ними валялись конфетные бумажки, винные бутылки, колбасные курки и прочее испорченное добро. Трава под гнетом человека здесь не росла, а деревья тоже больше мучились и мало росли» [7: с. 220–221].

Макар делает справедливый вывод: «Не то тут особые негодья живут, что даже растения от нихдохнут! Ведь это весьма печально: человек живет и рождает близ себя пустыню!» [7: с. 221].

В романе «Чевенгур» по-детски неразумный поступок Александра Дванова — вырубка Битцермановского леса — подается как ироническое изображение попыток преобразовать природу, сделать ее строительным материалом для революции. Одновременно в деяниях героя символически представлен волюнтаризм романтиков-революционеров, для которых устройство нового общества связывалось со сломом прежних основ жизни, о чем В. Маяковский сказал:

Строй во всю трудовую прыть,
Для стройки не жаль ломаний.
И если Казбек помешает — срыть,
Все равно не видать в тумане.
«Владикавказ — Тифлис» (1924)

Необходимо отметить и еще одну грань платоновского образа леса. Древняя мифологическая традиция закрепила за лесом значение топоса, враждебного человеку. Именно поэтому нередко лес у Платонова становится *экзистенциальной границей другого мира*. Этот мир оваян тайной, грустью. Неслучайно любимые персонажи писателя часто живут на границе города и леса. Именно пограничностью, нахождением на грани реального и вымышленного обусловлены их необычность, онтологическое одиночество и особое мировосприятие. Так, в рассказе «Странники» (1920) мальчик Митя в тихие вечера созерцает окружающий мир, следит за странниками, которые скрываются от его взгляда за лесом. Митя мечтает заглянуть

за границу, очерченную лесом: «Митя <...> давно узнал, что и поле, и леса, и странники — днем, как сонные, только ночью начинают жить по-настоящему и шепчутся по вечерам» [7: с. 263]. Ребенок чувствует сакральную связь леса с иным миром, с неведомой, но истинной, а потому манящей жизнью.

В 1930-е гг. за образом леса, и особенно за деревьями и живыми существами, населяющими лес, в творчестве Платонова закрепляется *роль христианского смирения*. Образ скорбящего и терпящего лишения дерева представлен в повести «Котлован»: «Вощев подошел к открытому окну, чтобы заметить начало ночи, и увидел дерево на глинистом бугре — оно качалось от непогоды, и с тайным стыдом заворачивались его листья».

Деревья испытывают стыд за людей, неразумно проживающих жизнь. В рассказе «Глиняный дом в уездном саду» это «большое и *грустное* дерево, давно живущее над местным бурьяном», в уже упомянутом произведении «Среди животных и растений» — «худые, маленькие березы», выросшие меж камней и глины, и давно «*притерпевшиеся* к ее бедности».

В этих и других образах деревьев присутствует *мотив мирового древа*. Однако платоновский вариант славянского символа мироздания далек от гордого, полного жизненной силы образа — дерева, уходящего ветвями в небо, а корнями глубоко в землю. Страдающие платоновские деревья напоминают о несовершенстве мира и недолжном исполнении человеком своих обязанностей как перед природой, так и перед ушедшими и еще не родившимися поколениями.

Подводя итоги сказанному, отметим, что Платонов создал целостный полисемантический образ леса, связанный с серьезным комплексом идей. Лес у писателя — это и богатый строительный материал, необходимый человеку для преобразования жизни на новых основах. Но это и особый сакральный мир, обладающий живой душой, в результате чего становится мериллом нравственности человека; это и общий дом людей и их меньших братьев. Лес нередко представлен как экзистенциальная граница, отделяющая реальный мир платоновских героев от их мечты о несбыточном.

Однако лесной мир, как правило, страдает от произвола человека, поэтому людям нужно учиться у него терпению, умению радоваться малому. Важно то, что Платонов пришел к пониманию неразрывного единства мира природного и человеческого, их взаимовлияния и необходимости совместного сосуществования в общем доме — Земле.

Литература

1. *Вьюгин В.* «Какая была погода в эпоху гражданской войны?» Климатическая метафора в соцреализме // НЛО. 2011. № 108. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/108/vv6.html>
2. *Гурленова Л.В.* Чувство природы в русской прозе 1920–1930-х годов: дис. ... д-ра филол. наук. Сыктывкар, 1999. URL: <http://chelovek-nauka.com/chuvstvo-prirody-v-russkoj-proze-1920-1930-h-godov>
3. *Карпинская Р.С., Лисеев И.К., Огурцов А.П.* Философия природы: коэволюционная стратегия. М.: Интерпракс, 1995. 352 с.
4. *Матвеева И.И.* Природный мир в творчестве Андрея Платонова // Природные стихии в русской словесности. М.: Ленанд, 2015. С. 166–184.
5. *Перцов В.* Какая была погода в эпоху гражданской войны? // Новый ЛЕФ. 1927. № 7. С. 36–45.
6. *Платонов А.П.* Счастливая Москва: Очерки и рассказы 1930-х годов. Собрание. М.: Время, 2011. 720 с.
7. *Платонов А.П.* Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов; Стихотворения. М.: Время, 2009. 665 с.
8. *Платонов А.П.* Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика. Собрание. М.: Время, 2011. 720 с.
9. *Пришвин М.М.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 4: Жень-Шень. Серая сова. Неодетая весна. М.: Худож. литература, 1983. 185 с.
10. *Соловьев В.С.* Собр. соч.: в 18 т. / сост., ред. и вступ. ст. А.Ф. Лосева и А.В. Гулыги. Т. 1. М.: Мысль, 1988. 892 с.
11. *Яблоков Е.А.* О типологии персонажей А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: Наследие, 1994. С. 194–203.

**«СРЕДИ КУРСКИХ ЛЕСОВ...»
(СЕМАНТИКА ЛЕСА И САДА
В ТВОРЧЕСТВЕ Е.И. НОСОВА)**

Статья посвящена исследованию образа леса в творчестве курского писателя XX столетия Евгения Ивановича Носова. В статье анализируются повести и рассказы писателя, посвященные среднерусской деревне. Жизнь провинциальных населенных пунктов тесно переплетена с образами леса и сада. Деревенские жители еще не утратили языческих верований в таинственную и сказочную силу леса и сада.

Ключевые слова: образ леса; образ сада; символ; рассказ.

Article is devoted to research of an image of the wood in works of the Kursk writer of the XX century Evgeny Ivanovich Nosov. In article the stories and stories of the writer devoted to the Central Russian village are analyzed. Life of provincial settlements is closely bound with images of the wood and a garden. Countrymen haven't lost pagan beliefs in the mysterious and fantastic force of the wood and a garden yet.

Keywords: image of the wood; image of a garden; symbol; story.

«Леса, в какую сторону ни глянь: черные, отвесные, с белыми мазками берез, с малинниками по сухим волокам, с россыпями рыжиков по опушкам, боры-брусничники, боры-моховики, глухаринные и медвежьи заломы, журавлиные топи» [2: с. 6]. Такие пейзажные зарисовки открывают повествование рассказа «За долами, за лесами» известного русского писателя Евгения Ивановича Носова. Природа в его творчестве занимает немалое место и присутствует практически в каждом его произведении: будь то небольшой рассказ о животных или же объемное произведение о Великой Отечественной войне. Но больше всего описаний природы в произведениях Е.И. Носова о жизни среднерусской деревни, в которых чувства и настроения перекликаются с особенностями народного быта. Автор передает образы русской природы в тесной взаимосвязи с характером и особенностями русской души.

Писатель родился в живописном селе Толмачево Курской губернии и с юных лет, гуляя по окрестным лугам и лесам, рыбача по берегам рек и озер, впитал в себя всю красоту окружающей природы курского края. «Кажется, и возделанные поля, и перелески, и буйно цветущие луга, и редкие курганы с дремлющими на них степными орлами, и праздничные посадки по высоким берегам рек, и небо с лениво плывущими облаками, и просторно открытые дали с их тревожной тишиной — все вокруг проникнуто “сюжетами” произведений Е. Носова — от первой книги “На рыбачьей тропе” до повести “Усвятские шлемоносцы”» [3: с. 4].

Рано пристрастившись к рисованию и рыбной ловле, будущий писатель, много времени проводивший в окрестностях родного села, развил в себе удивительную способность тонко чувствовать природу с ее многообразием оттенков, запахов и звуков. Вряд ли кто из прозаиков конца XX столетия может соперничать с ним в изобразительном стиле письма. Будучи хорошо знакомым с творчеством известных пейзажистов, Носов проводит параллели между их творчеством и пейзажами своих произведений: «У самого края леса в зарослях болотного вереска блеснуло озерко с темной водой цвета крепкого заваренного чая. На его поверхности цветная мозаика из листьев, занесенных ветром. У берега горбится старая верша, брошенная за ненадобностью. Это Поленов.

А на косогоре узнаю Левитана. Тонконогие осинки застенчиво толпятся у опушки, о чем-то перешептываются сразу всеми своими листьями. Трепещут листья на ветру и мелькают, то поворачиваясь к солнцу золотом, то серебром изнанки. И путается в этом живом, колеблющемся кружеве и тоже трепещет ясная синева осеннего неба» [5: с. 5].

Носов приглядывается к деревьям и с практической точки зрения — как заядлый рыбак: тонкие и гибкие стволы деревьев он использует как удилица: «Впору листопада я хожу в лес запасать удилица из лещины. Зимой до орешника не доберешься: метровые сугробы по кустам наметены. Летом же в густой зелени трудно высмотреть подходящий строй. Срубишь — глядь: то комель искривлен, то вершинка раздвоена. Зато осенью выберешь,

что тебе надо. Орешник стоит светел, видна каждая ветка. Все вершинки не торопясь оглядеть можно. У орешника такая особенность: начинает ронять лист с самых высоких побегов» [5: с. 3].

Носов географически точно описывает ареалы древесных пород курской местности, расположенные вдоль водоемов: «По крутым склонам, спускавшимся к реке, лепился орешник, а в лощинах, то и дело разрезавших береговые холмы поперек, густел лес из стройных русских кленов, молодых дубков, диких груш и бересклета» [5: с. 80]; «Диковинными башнями громоздились на той стороне неясные лозняки и ветлы» [4: с. 6]; «Левая сторона реки густо кучерявилась ивняками. Тут и там над мелко-лесьем высоко и дремотно поднимались старые уремные ракиты с растресканной корой и темными округлыми кронами. Под ним все лето стояла сумеречная и влажная духота, гудело комарье и бушевал хмель» [4: с. 12].

Во время долгих часов ожидания улова Носов слышал от односельчан рассказы о прошлом окрестностей, пополнял свою палитру впечатлений: «Тут, ить, прежде ивы росли. Во какие, не в обхват. По обоим берегах! Лес! Это ж на середине речки только небо и увидишь. Половодье-то схлынет, крыги унесет, — вспоминал Устин, поглядывая на речку, — дак скворухов слеталось видимо-невидимо. Все дерева, бывало, осыпят. Свиристят, гомонят в затишке, а то цвель начнут, пушиться серьгами. Ивы-то. Аж по лугам дух сладкий. Пчела как полетит, как повалит. Гудит все пчелою. Потому и речку нашу Ивицей назвали» [4: с. 229].

Лес всегда для людей был окружен ореолом таинственности и непостижимых тайн. В славянской мифологии ввиду необъятности пространства лес представлялся враждебным, опасным для человека. Невозможность объяснить тайны леса рождала у славян суеверия и населяла лес различными божествами и духами, как добрыми, так и злыми. Поэтому герой рассказа «Лесной хозяин», почитая лес как языческое божество, кланяется и снимает шляпу у его кромки, а автор, принимая уважительное отношение к лесу, но не разделяя языческих верований, восхищается лесом как вдохновенным источником творчества: «Позади

молодого осинника высится многоколонным фасадом старый лес. Из его глубин, как из музейного здания, тянет тонкими запахами древности. Среди стволов-колонн затаилась гулкая тишина, и слышно, как, падая, шуршит, цепляясь за ветки, оброненный деревом лист. У края леса дед останавливается, стаскивает трюх и торопливо крестится. Обычай, дошедший из глубин веков, от языческого суеверия. Я тоже мысленно снимаю шапку, но не как язычник. Я вхожу под своды леса, как в залы неповторимого шишкинского гения» [5: с. 6].

Переходят из столетия в столетие легенды о невидимом лесном хозяине — Лешем, который строго следит за порядком в лесу, за каждой живностью, строго наказывает нарушителей порядка: «Не любит хозяин озорства в лесу. У него каждое дерево, каждая птица на счету. Зорко бережет. Не сидит на месте, ходит по лесу, пересчитывает. Лесину украсть, ибо живность какую без надобности загубить — пропащее дело» [5: с. 6].

Исторически сложилось, что леса являлись и защитниками Руси, например, от набегов кочевников, наполеоновских солдат, фашистских оккупантов.

В рассказе «Лесной хозяин» повествуется о том, как в годы Великой Отечественной войны немцы три дня обстреливали лес, пытались выкурить из него спрятавшихся партизан, вековые деревья взорвавшиеся снаряды выворачивали с корнем. Лес жестоко наказывает тех, кто посягает на его собственность. Дед Проша рассказывает, что покарал лес своих обидчиков: «Да только потом немцам дюже за это зло досталось. Кто был в партизанах, рассказывали, будто целый немецкий полк в лесу заблудился. Всех потом партизаны порешили. А я так разумею: тут без хозяина дело не обошлось. С ним шутки плохи» [5: с. 6].

Эта легенда о лесном хозяине родилась давно, в те давние времена, когда человек мифологизировал природу, населял лес, реки и болота добрыми и злыми духами. Со временем она трансформировалась, лесной хозяин стал «современным», встал в один строй с партизанами, но суть легенды не поменялась, ее основа — понятие о добре и зле — осталась прежней. И вслед

за дедом Прошей, рассказавшим Носову эту легенду, в лесного хозяина поверил и автор: «Я слышу, как он ходит по осеннему лесу, мягко ступая по пестротканому ковру из листьев, дятлом постукивает тростью по стволам и шепчет шорохом листопада: “— Этому нет цены... Берегите это, люди”. Мы идем молча, и каждый несет в себе свою легенду: он о лешем, я — о человеке» [5: с. 7].

В детском восприятии лес предстает сказочным и совсем не страшным. Вот и Санька, герой рассказа «Где просыпается солнце», верит, что солнце прячется в лесу на ночь: «Санька никогда не бывал по ту сторону соснового бора. Он только знал, что каждое утро из-за леса поднималось солнце, оно было большое и красное, и Санька думал, что оно спронеся такое. Вот если бы пройти весь лес, — размышлял он, стоя на крутояре, — тихонечко подкрасться и спрятаться за кусты, то можно подсмотреть, как просыпается солнце» [1: с. 6].

В фольклорной традиции лес выступает и дарителем: в нем собирают грибы, ягоды, заготавливают дрова, находят материал для творчества. Герой рассказа «Где просыпается солнце» рассказывает: «Дядя Сергей был большой выдумщик и всегда что-нибудь привозил из лесу. Как-то раз он выгрузил из аэросаней разлапый сосновый корень, весь вечер опиливал и строгал корягу, и получилась голова оленя с красивыми рогами» [1: с. 6].

В русской литературе сложилась традиция, идущая от фольклора, использования образа дуба как некоего символа неистощимой мощи, жизненных сил и твердости. Вот и Носов не обошел стороной этого «вседержителя». Герой рассказа «Забытая страница» выбирается осенью в лес, притихший и посуровевший, опустевший и прозрачный. Только израненный дуб сопротивляется наступлению осени: «Только дуб, что одиноко высился на самом краю леса, не сбросил своей листвы. Она лишь побурела, заучерявилась, опаленная дыханием осени. Дуб стоял, как былинный ратник, суровый и могучий. В него когда-то ударила молния, осушила вершину, и теперь над его тяжелой, будто выкованной из бронзы, кроной торчал обломанный сук, словно грозное оружие, пятое для новой схватки» [5: с. 13].

А весной дуб — герой рассказа «Весенними тропами» — просыпается раньше всех своих соседей, радостно встречая весну: «Снегопад внезапно прекратился. По запорошенной поляне промчалась синяя тень убегающей тучи, и снова все вдруг засияло молодо и радостно. Дуб, облюбленный художником, ярко вспыхнул на солнце бронзовыми вихрами перезимовавшей листвы и отбросил от себя длинную тень через всю поляну к ногам двух обнявших молодых березок на другом ее конце» [5: с. 32].

Мир представал перед древним человеком как единое органичное целое, в котором человек был неотъемлемой частью, вся жизнь человека зависела от природы. Часто сад выступал неким символом душевных переживаний людей. Цветущий сад выступал символом счастья, радости, а увядающий, облетающий сад — символом грусти, тоски, горя.

Провинциальные жители свою жизнь подстраивают под природный календарь: с наступлением весны начинаются активные работы в саду и огородах. А осенью, как только завершается сезон работ, так и занятия заканчиваются, настроения героев становятся грустными, нечем занять себя жителям длинными осенними вечерами: «Сад опустел, плоды сняты и делать в нем больше нечего» [5: с. 65]; «В саду уже по-осеннему тихо, как в заколоченном доме. Погода вскоре испортилась. Наползли косматые, низкие тучи, тревожно зашумел сад, и ветер, подхватывая сорванные листья, понес их над верхушками деревьев, над крышами домов, покатыл по деревенским улицам и проселкам» [5: с. 73].

Таким образом, в творчестве Евгения Ивановича Носова лес находит полисемантическое осмысление: он выступает как хозяин, как место, где герой чувствует себя защищенным, лес как спаситель, как источник вдохновения, как щедрый «даритель»; образ леса раскрывается как средоточие таинственности и сохранения языческих верований и легенд. Сад в произведениях Носова служит способом передачи настроения героев.

Носов следует за фольклорной и литературной традицией в изображении леса и сада, тонко чувствуя и трепетно передавая каждый их звук, запах, мельчайшую деталь.

Литература

1. *Носов Е.* Где просыпается солнце. Рассказы. М.: Детская литература, 1990. 32 с.
2. *Носов Е.* За долами, за лесами. Центрально-Черноземное книжное издательство. Воронеж, 1979. 47 с.
3. *Носов Е.И.* Избранные произведения: в 2 т. / вступ. статья и примеч. Вл. Васильева. Т. 1. В чистом поле...: Рассказы, повести. М.: Сов. Россия, 1983. 512 с.
4. *Носов Е.И.* И уплывают пароходы... Повести и рассказы. М.: «Современник», 1975. 447 с.
5. *Носов Е.* Рассказы. Курск: Курское книжное издательство, 1959. 197 с.

Э.Ф. Шафранская
(Москва)

ЯБЛОНЕВЫЕ САДЫ КАК ПАТТЕРН АЛМА-АТИНСКОГО ТЕКСТА

На материале романов Юрия Домбровского «Хранитель древностей», «Факультет ненужных вещей» и Дины Рубиной «Русская канарейка» рассмотрен один из паттернов локального текста — алма-атинского — яблоневые сады.

Ключевые слова: паттерн; локальный текст; сады; Юрий Домбровский; Дина Рубина.

Basing on the novels “The keeper of antiquities”, “The faculty of unnecessary things” by Yury Dombrovsky and “The Russian canary” by Dina Rubina we have reviewed apple gardens as one of the patterns of the local text.

Keywords: pattern; text; local; gardens; Yury Dombrovsky; Dina Rubina.

Существует ли в русской культуре локальный текст Алматы (или алма-атинский текст)? В поисках ответа был проведен опрос среди коллег и студентов, а также интернет-анкетирование: был предложен элементарный вопрос — «Какие ассоциации вызывает у вас топоним Алма-Ата?» Среди ответов доминировали такие: яблоневые сады, яблоки, алма-атинский апорт.

На основании полученных ответов, сосредоточенных вокруг городских образов и его деталей, характерных артефактов, культовых локусов, персоналий, ландшафта, а также сопряженных со слухами и молвой об Алма-Ате, которые тиражируются в речи и литературе, можно говорить о наличии локального текста — алма-атинского.

Писатель вправе селить своих персонажей где угодно — в любом, интересном ему, автору, географическом пространстве, реальном и вымышленном. Тут вступает в свои права «ткань» места, или города, влияющая на сюжет, поведение персонажей, создавая, помимо воли автора, свою, локальную атмосферу, диктуя сюжету свои локальные законы.

«Ткачами» алма-атинского текста в русской литературе можно назвать писателей Юрия Домбровского — пионера в сложении локального феномена — и по праву долгого проживания в Алма-Ате, и по хронотопу двух его романов: «Хранитель древностей» (1964) и «Факультет ненужных вещей» (1975), и Дину Рубину — в ее романе «Русская канарейка» (2014) одним из локусов, где развивается сюжет, стал город Алма-Ата.

Для художественного мира прозы Рубиной появление Алма-Аты несколько неожиданно, это новая точка на карте рубинской географии. С другой стороны, центральноазиатские локусы, наряду с европейскими, не раз были представлены в ее прозе. Можно считать, что город Алма-Ата — это новая грань восточной темы.

Город в романе Рубиной назван именно Алма-Атой, в дефицитном написании, а не в новой версии — Алматы. Этот графический знак дает установку, что речь пойдет о советском периоде восточного города.

Действие романа «Русская канарейка» завязано на истории двух родов — алма-атинского рода Ильи, отца Айи (главной героини), и одесского рода Этингеров. Однажды, в предреволюционное время, Николай Константинович Каблуков будет стоять влюбленным под окном одесской девушки Эсфирь Этингер. Пройдут гражданская война, вторая мировая; тот влюбленный Каблуков уже давно будет вить гнездо в Алма-Ате, а Эсфирь вернется из действующей армии в разоренную Одессу. У племянника Каблукова, Ильи, в Алма-Ате родится дочка Айя. У Эсфирь в Одессе появится родственник —

мальчик Леон Этингер — то ли от племянницы, то ли от сестры (так закручена сюжетная интрига). Повзрослев, эти два молодых человека, Айя и Лео, они же главные персонажи романа, встретятся за океаном, на экзотическом острове, и полюбят друг друга. Дальше читателю предложена подноготная главных героев, и, чтобы понять и Айю, и Лео, в контекст каждого из них вплетен образ города.

Так мы подошли к Алма-Ате, городу, где выросла Айя. Понять дух города, его *genius loci* — значит понять многое в этой странной, талантливой, импульсивной глухой девушке.

Алма-Ата — это яблонное, или яблоневое, место. Одна из распространенных ассоциаций, связанных с Алма-Атой, — это яблоки. Историческая справка: в 1865 г. в окрестности города Верного (будущая Алма-Ата) первые саженцы апорта привез переселенец из Воронежской губ. — Е. Редько. Путем селекции и скрещивания с дикорастущей яблоней был выведен новый сорт яблок. В 1900 г. результаты плодоводства Верненского уезда экспонировались на Всемирной выставке в Париже, где сорт апорт и приобрел свое имя благодаря тому, что выставочный стенд находился у дверей, а по-французски *la port* — дверь.

«Алма-Ата недаром переводится как “дедушка яблок”. Яблочные сады после появления огромной массы эвакуированных подвергались самым настоящим набегам. Не привыкшие к такому количеству яблок “воришки” страдали от расстройства желудка. Сторожа гонялись за ними, заставляя вернуть похищенное, но бывало, глядя на жалкие, дрожащие от голода фигурки, разрешали уйти с яблоками, говоря: “Приходите еще, только не воруйте, не ломайте ветки, а попросите. Мы — дадим!”» [4].

Писатель Юрий Домбровский, которого называют хранителем алма-атинской старины, пишет: «Сады везде» [2: с. 11]; «А над садами тополя»; «А над тополями уже горы» [2: с. 12].

В Алма-Ате начинается одна из завязок сюжета «Русской канарейки». Персонаж с фамилией Каблуков (Николай Константинович), тот самый одесский воздыхатель, волею судьбы становится алмаатинцем.

Горы, сады, тополя — центрально-азиатская специфика, она же — ряд паттернов как восточного текста, так и алма-атинского:

«Дом стоял на окраине Алма-Аты, у самых гор, в апортовых садах Института плодоводства и виноградарства... <...> Справа тянулся бетонный забор за шеренгой серебристых тополей, раскидистых и светлых, с большими, в две женские ладони, плескучими листьями... <...> ...Простирались сады... <...> Они просто назывались так: апортовые сады... <...> И всегда висел над садами, то потрескивая и вибрируя от зноя, то разбухая — особенно весной после дождя, — терпкий слоистый запах, вернее, пестрый ковер из неопишуемых горных запахов: шалфея, душицы, лаванды, сладковатого красного клевера и лесных фиалок, что росли в укромных уголках сада» [5: с. 24–25].

Рубинский алмаатинец Зверолов/Каблуков научил Илью чувствовать «воздушный пирог» — загадочное и чудесное метеорологическое явление, когда вечерами в садах теплый и холодный воздух перемежаются слоями; теплый пах алма-атинскими яблоками, а холодный — остывшим камнем и травами; и если, утихнув и закрыв глаза, стоять, то кожей можно почувствовать дыхание сада, ощутить, как ходят волны, слои «воздушного пирога», — делится ощущениями Илья рассказчик.

«Ты вдыхай его, питайся, — говорил ему Зверолов, — ноздрями втягивай — смакуй... Хороший нюх человеку очень пригождается» [5: с. 39]. Впоследствии Илья передаст эту премудрость, этот взгляд, умение видеть и вдыхать красоту своей дочке — Айе. «Она и много лет спустя, в невообразимой дали от дома, стоя на берегу океана и глядя в слепящую синь, заряженную мощной стихией запахов: водорослей, рыбьей чешуи, мокрого камня, песка и просмоленных лодочных досок, могла без труда воссоздать в носовых пазухах *точный отпечаток многоструйной симфонии запахов сада, терпкий аккорд, в котором слились острый весенний запах старых тополей (палые ветви, кора, резковатая пыль); плесневелый дух грибницы после дождя: прозрачный аромат цветущих яблонь и несладкий, тонкий, но парящий над всем садом незабываемый апорт, его душистая кислинка (курсив мой. — Э.Ш.)*» [5: с. 301].

И Домбровский отмечает воздух как портретную черту Алма-Аты: «А воздух, чуешь? Да, воздух здесь был особый. Болото курилось тысячами запахов, тонких, терпких, не смешивающихся друг с другом. По-одному пахли мох и вода, по-другому — неясно

и терпко — осоки. Неуловимый чайный аромат исходил от странных, бурых цветов с телесно-серыми лепестками и мохнатой пчелиной шапочкой, и совсем иным — водой и торфом — несло от широких промоин с совершенно прозрачной, но, как казалось сверху, черной водой» [2: с. 127].

Неслучайно фотоработы, исполненные Айей в Алма-Ате и ставшие трамплином к «свободе», или отъезду, или бегству, назывались циклом *рассказов* (так она именовала свои снимки) — «Ветер апортовых садов».

Так, воздух, закипавший «всепобеждающим ароматом яблок сорта апорт» [5: с. 26], становится паттерном алма-атинского текста.

«Главный признак Алма-Аты — Апорт называли символом Алма-Аты: яблоко весило чуть не килограмм. Гигантские, круглые пахучие плоды, красно-полосатые, от малинового до бордового, с зеленоватой кисло-сладкой сердцевинкой — они до февраля могли храниться просто в серванте. Бабушка рассказывала, что раньше их продавали с телег, высланных сеном, — горы пунцовых яблок, покрытых тонким слоем воска.

На вокзал апорт ведрами выносили к поездкам, ведрами продавали на подходе к базару; золотисто-малиновыми курганами пузатились прилавки фруктовых рядов на Зеленом базаре.

На улице Абая, где яблони росли вдоль арыка, роняя в воду плоды, а те плыли, плыли, стремительно кружась, как поплавки, и скапливались у коллектора, можно было просто опустить руку в холодную воду и выудить самое красное, самое пахучее и уже мытое яблоко: бери и надкусывай, успевай лишь отирать ладонью сладкий сок с подбородка» [5: с. 26].

Рассказчик, как бы предвидя недоуменный вопрос читателя XXI в.: а где эти яблоки ныне, отвечает устами героини-бабушки: «...срок жизни любого сорта яблок — лет сорок, после чего им снова нужно заниматься: се-лек-ци-они-ро-вать» [5: с. 27].

Так и случилось — такого сорта больше нет, как раз к нашему времени.

Рубинское описание алма-атинских яблок звучит в унисон описанию, сделанному Домбровским: «...Он сказал: если я хочу достать яблочек... <...> ...вы апорт спрашивайте! Только его, только его!

Как вы в Москве чемодан с ним раскроете, так все рты поразевают, там и яблок таких сроду не видели. Каждое с килограмм! Потому и город называется Алма-Ата, что — отец яблок. <...> Только апорт! <...> Это действительно почти невероятное яблоко — огромное, блестящее, ярко-красное. Когда я впервые увидел его, то не поверил своим глазам. Оно лежало на черном жестяном подносе, исписанном огромными трактирными розами, и розы не казались уже огромными, яблок было всего три, но они занимали весь поднос — лучистые, лакированные, как ярмарочные матрешки, расписанные мазками, пятнами, какими-то вихрями света и зелени. Они были так хороши, что я побоялся их тронуть. А вечером я все-таки разломил одно. Оно сухо треснуло, едва я прикоснулся к нему, и мне в лицо брызнул искристый, игольчатый сок. Я поднес половину яблока к лампе, и оно вдруг сверкнуло, как кремь, льдистыми кристаллами и хрусталиками, — кусок какой-то благородной породы — не мрамор, не алебастр, а что-то совсем другое — легкое, хрусткое, звонкое, не мертвое, а живое лежало у меня на ладони. Алма-атинский апорт! <...> По имени этого яблока не стыдно назвать не только город, но и целый край. Если бы Вильгельму Теллю пришлось целиться в такое яблоко, он бы не был героем» [2: с. 64–65]; «Это почтовая контора. Отсюда во все концы страны летит знаменитый алма-атинский апорт» [1: с. 82].

Главная мета города провоцировала на избыточные поступки: так, алма-атинец Потапов из романа Домбровского научился выращивать яблоки, «на которых проступали совершенно ясные изображения Ленина или Сталина... Пять из этих яблок экспонировались в музее. Сейчас Потапов вырастил и хотел прислать еще три, с лозунгами и государственным гербом» [1: с. 55].

Здесь же, в одном из городских локусов, рубинская Ая получила «отметину», легкое увечье: «...Айе исполнилось лет пятнадцать, когда с подругой Милкой она гуляла по проспекту Аль-Фараби...»

Их обогнал грузовик — обычный армейский грузовик с брезентовым верхом, в котором сидело четверо солдат на ящиках с апортом. Обгнав девочек, солдатики что-то приветливо прокричали, а один, высунувшись из-под навеса, перегнулся через борт и с силой кинул им огромное яблоко.

Этот роскошный, твердый, увесистый плод, обретя в полете дополнительную силу скорости, как маленький снаряд прилетел Айе прямо в левую грудь... От силы удара и от страшной боли, пронзившей левую половину тела, девочка упала и долго молча корчилась на асфальте, прижимая обе ладони к левой груди, будто клялась кому-то в вечной любви, а вокруг нее на коленках ползала перепуганная, плачущая от жалости Милка» [5: с. 309–310]. Этот «яблоневый» след останется с Айей на всю жизнь.

В локальных пространствах, как правило, продуцируются «мифы и предания, дивинации и пророчества...» [6: с. 287–288]. Такая способность весьма характерна и для алма-атинского текста. По большей части это опять «яблонева» тема. Одной из интриг, вокруг которой разворачивается сюжет романа Ю. Домбровского «Хранитель древностей», становится именно фольклорная. В прессе появляются заметки о гигантском удаве — пожирателе алма-атинских яблок. Есть ссылки на очевидцев, обыватели находят их — информация подтверждается. Этим необъяснимым феноменом, неуловимым удавом, заинтересуется НКВД, увидев в распространителе слухов посягательство на устои советской власти. Итог истории не прописан, но вполне предскажем.

После публикаций в местной печати таких сообщений: «За последние дни в районе стана 6-й бригады колхоза “Горный гигант” участилась пропажа кур и кроликов. Колхозники знали вора, но на глаза он показывался редко. 3 августа ребята из 6-й бригады играли в саду недалеко от стана и заметили большую змею. Она поднялась до первых ветвей яблони, срывала яблоки и ела. Ребята догадались, что это удав, и побежали в стан. Колхозники вооружились веревками, длинными шестами, и, когда побежали к указанному месту, удава уже не было» [2: с. 24]. «Несколько лет тому назад наш город посетил передвижной зверинец. ...В отдельном павильоне жила огромная, похожая на дракона змея. Днем она спала, свернувшись чудовищными кольцами, а ночью зеленые фосфорические глаза гада... <...> С этих пор этот легендарный, библейский зверь поселился в яблочных садах Алатау. Два года он был неуловим и невидим. Но неделю тому назад бригадир шестой бригады колхоза “Горный гигант” Иван Федорович Потапов, обходя хозяйскими шагами свой

участок...» [2: с. 25] — по законам бытования устных нарративов, началось «триумфальное шествие» этого якобы правдивого сюжета. ««Здесь, — говорит он. — В кассете, я его сорок раз щелкнул, во всех видах: и как спит, и как воду лакает, и как яблоки ваши лопают». — “Ну, а ловить, говорю, кто же будет?” — “А ловить, говорит, специалиста вызывают, я, говорит, не охотник. Мое дело выяснить — есть он или нет”. Ну вот теперь и вы приехали. Как он там, показывал кому эти снимки или врет?

— Врет, конечно, — ответил я, — змеи яблоки не едят.

— Ну, это уж вы, пожалуйста, не говорите, — поднял ладони бригадир. — Что змей яблоки лопал, это я сам видел.

— А как вы это видели? — спросил я.

— А вот так. <...> ...Пастушок Степка бежит, задохнулся, орет: “Дядя Вань, дядя Вань, идите скорее, там у яблони...” Как он называется-то? Ну, змей-то, как он называется?

— Удав.

— Нет, как-то не так. Он по-научному его как-то. Последнее-то слово — “конструктор”, а вот первое имя — короткое, а все из головы вылетает.

— Боа-констриктор?

— Вот-вот, совершенно точно сказали. — Бова-конструктор. <...> Нет, вы не сомневайтесь, он и в самом деле яблоки лопают» [2: с. 67–68].

Молва и слухи, став запредельными, вызвали бурю в прессе — «за» и «против», пока этим сюжетом не заинтересовались «органы». На преддопросе следователь сообщает рассказчику: «К чему подняли этот шум? А шум поднят действительно немалый. В республиканской газете — одна статья, в вечерней — другая. А затем эта история вынырнула за границу и появилась знаете где? В фашистской Германии (дело происходит в 1937 г. — Э. Ш.). В газете “Фелькишер беобахтер”...» [2: с. 121]. Из всей этой фольклорной истории, как водилось, было раздуто шпионское дело.

Город Алма-Ата у Юрия Домбровского представлен в фазе своего зачатия и советского периода — первой половины XX в., у Рубиной — позднесоветского и постсоветского времени, таким

образом, у читателя есть возможность ощутить город, наблюдать портрет Алма-Аты почти полуторавековой протяженности. Несмотря на такую «дистанцию огромного размера», «узора милого не зачеркнуть» — алма-атинский локальный текст оставил свой след как в русской литературе, так и в культуре, и прежде всего своим главным паттерном — яблоневыми садами.

Не однажды сады всплывают и в творчестве местных, казахских поэтов. Так, Бахытжан Кананьянов пишет:

Я родом из детства, где яблоки зноем налиты,
Где слушал в траве я стрекоз и кузнечиков музыки,
Где ветви согнулись под тяжестью спелого груза,
Где корни деревьев арычною влагой омыты,
Я родом из сада, где ныне — бетонные плиты.
Я верил, что вечно, что вечно мой сад плодоносит
И, сбросив плоды, расправляет вновь древние ветви.
Я родом из сада, как травы и яблоки эти... [3]

В апреле в городе Алматы проходит акция под девизом: «Алма-Ата — родина яблок мира», в ходе которой горожанам бесплатно раздаются саженцы яблонь для посадок во дворах.

Литература

1. *Домбровский Ю.О.* Факультет ненужных вещей: Роман. М.: Новая газета, 2011. 720 с.
2. *Домбровский Ю.О.* Хранитель древностей: Роман. Новеллы. Эссе. М.: Известия, 1991. 224 с.
3. *Кананьянов Б.М.* Ностальгия по детству. URL: <http://www.literatura.kg/articles/?aid=1310> (дата обращения: 08.04.2016).
4. *Простаков С.* Драники войны. URL: <http://www.rusplt.ru/sub/books/eda-11398.html>
5. *Рубина Д.И.* Русская канарейка: Роман: в 3 кн. М.: Эксмо, 2014. Кн. 1. Желтухин. 480 с.
6. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995. 621 с.

А.И. Смирнова
(Москва)

ФИЛОСОФИЯ ЛЕСА В РОМАНЕ А.А. КИМА «ОТЕЦ-ЛЕС»

В статье определяется философский смысл и многозначность образа леса в романе-притче А.А. Кима «Отец-лес», анализируется отношение к лесу героев романа — представителей трех поколений рода Тураевых, выявляются семантика и художественная функция образа Отца-леса.

Ключевые слова: образ леса; социальная философия Леса; Отец-лес; путь деревьев; человечество.

The article defines the philosophical meaning and ambiguity of the image of the forest in the novel-parable by A. Kim “Father Forest”, examines the attitude towards the forest of heroes of the novel — the representatives of three generations of Turaevs, identifies the semantics of art function of Father Forest’s image.

Keywords: image of forest; social philosophy of Forest; Father Forest; way of trees; humanity.

Философское осмысление образа леса складывалось у Анатолия Кима постепенно и нашло концептуально завершенное воплощение в романе-притче «Отец-лес» (1989), где лес — это и «зеленый лес», «бестрепетный, тысячеглазый», населенный зверями, птицами, деревьями, мифическими существами; и «человеческий лес», неотделимый от «единого всеземного Леса» — прародителя человека. Задавшись целью изобразить в романе «наш земной мир как мир космический, не замкнутый в самом себе» [5: с. 55], писатель находит свой путь в истолковании места современного человека во Вселенной. Говоря о замысле произведения, Ким подчеркнул: «В романе я попытался сказать о таких качествах человека, с которыми человеческий мир во вселенной не имеет права, не имеет возможности продолжаться в будущем... Но главное, о чем мне хотелось сказать — это о суицидальных, самоубийственных началах в человечестве. О страсти к самоуничтожению» [5: с. 53]. К осмыслению этих

вещей в романе-притче автора подтолкнула направленность развития современной цивилизации. Если в природе все едино, живое и неживое создано так, чтобы иметь продолжение во времени, преобразаться, находить новые формы для воплощения, то люди «словно нарочно стараются сделать так, чтобы отрезать себе пути к дальнейшему существованию» [5: с. 54].

В конце XX в. в русской прозе отчетливо обозначилась тенденция, которая получила название «*апокалиптическое видение*», выразившееся в трагическом понимании движения человечества к завершению своей истории. Этот аспект ранее был намечен в романе Л.М. Леонова «Русский лес» (1953), в котором содержалось прогностическое предвидение кризиса во взаимодействии общества и природы. Глобальность проблемы обусловила и особый масштаб измерения событий — *человек и мироздание*, проявившийся в конце века в «планетарности», «космизме» мышления писателей-натурфилософов. Основу художественной концепции «Русского леса» составила идея преемственности, связанная с «законом жизни». Через восстановление связи поколений восстанавливается главный закон жизни, за который ратует и Вихров, закон естественного развития природы и человечества. Идея преемственности поколений, всего живого, оказалась продуктивной для последующего развития натурфилософской прозы, по-своему преломляясь в ней. В романе «Русский лес» Леонов выявил и обозначил центральный конфликт развития человечества в XX в. — противоборство философии жизни и философии смерти. Эта проблема нашла всестороннее осмысление и в последнем романе Л.М. Леонова «Пирамида» (1994).

А. Ким в романе «Отец-лес» обращается к тому же конфликту, предлагая свой путь спасения человечества. В первой части произведения в разговоре с братом Николай Тураев критикует общее направление прогресса и предлагает в качестве спасения «*путь деревьев*». «Только философия Леса способна помочь человечеству», — считает Николай, понимая под нею «абсолютную пассивность и полный отказ от действий при необходимости проявить агрессивность» [4: с. 51]; огромную самоотдачу

«внутренней работы, направленной целиком на то, чтобы всю жизненную и творческую энергию отдать во исполнение единого закона Леса» [4: с. 51]. Смысл этого единого закона — в бескорыстной щедрости, в плодовитости деревьев: «Какая масса самого ценного жизненного материала накапливается... многолетней работой» деревьев [4: с. 51]. «Натурфилософская поэзия» Коли, как ее называет брат Андрей, является таковою потому, что предполагает отцовское назначение Леса, накапливающего имущество для сына: «— Лес отец, Андрюша. А мы, Человечество, — его сын» [4: с. 52].

«Социальная философия Леса», по Киму, — это путь спасения современного человечества от «страсти к самоуничтожению» [5: с. 53], и суть ее заключается в том, что все деревья Леса «мирно сосуществуют друг с другом: никто не терзается завистью и злобой, глядя на соседей. Они не воевать желают, а соответствовать друг другу, и в этом желании и качестве они все до единого одинаково равны» [4: с. 52]. Именно этим обеспечивается жизнестойкость Леса, он всегда полон жизни, могущества, богатства и ему жить бесконечно. Этому и необходимо учиться у Леса. «Философия Леса» противостоит прогрессу, осуществляемому человечеством, пути, избранному им. По словам Николая Тураева, «мир человеческий погряз, обслуживая свое звериное начало» [4: с. 51].

Роман «Отец-лес» — самое «философское» произведение Кима и, хотя он «не собирался писать философский трактат» [5: с. 54], но в итоге создал *трактат о Лесе*, смысловым камертоном которого стал эпиграф из Николая Гумилева, предвещающий первое издание романа (Новый мир. 1989. № № 4–6): «Я знаю, что деревьям, а не нам / Дано величье совершенной жизни». Николай Тураев — «натурфилософ» и «стихийный агностик» [4: с. 6] — убежден, что деревья наделены «разумным началом» [4: с. 50], нравственностью, добротой и личной свободой: «...Они определили ту формулу личной свободы, которую мог бы перенять для себя и человек, будь он столь же нравственно совершенным, как дерево» [4: с. 49]. Свобода деревьев проявляется, по словам Николая, «в абсолютном согласии со своей долей» [4: с. 49]. Он верит в святость деревьев («Деревья и есть святые») [4: с. 50], в то, что они счастливы [4: с. 53].

На страницах романа упоминается известная книга Генри Торо «Уолден, или Жизнь в лесу», в которой герой уходит в лес для того, чтобы приблизиться к сути жизни, «добраться до ее сердцевины». Ту же цель преследует и Николай Тураев, мечтая «обрести себя в свободе» [4: с. 4] в «благодатной лесной глуши, удалясь от суеты мира...». Его сын Степан, пришедший в родовой лесной угол умереть, залечивает в лесу душевные и телесные раны. Лес помогает ощутить Тураевым свою причастность целому, Вселенной, основанной на «гармонических закономерностях Космоса».

Во время половодья Степан Тураев «увидел исполинские стволы уходящих вершинами к небу деревьев великого Леса, и одновременно открылось ему, что его маленькая, сейчас близкая к гибели жизнь есть всего лишь частичка и странная особенность жизни этого могущественного, повсюду произрастающего Леса. И стоило ему увидеть это, как исчез страх гибели, и Степан шагнул вперед, нашаривая под водою дорогу к тому, что в данную минуту было для него не спасением какой-то испуганной крошечной жизни, а *продолжением бытия одного из деревьев великого Леса* (курсив мой. — А.С.)» [4: с. 57].

Благодаря уподоблению зеленого Леса человеческому Лесу в романе реализуется метафора «человек — дерево». Герои произведения после смерти превращаются в деревья, а «дерево после смерти своей становится человеком» [4: с. 35]. Смысл этого уподобления определяет авторскую натурфилософскую концепцию и раскрывается в «тайном понимании Леса, что очень скоро человек его сведет и тем самым положит конец своему собственному существованию. Потому что если дерево становится человеком — то кому же в будущем им становиться, если деревьев не будет?» [4: с. 35]. По словам Николая Тураева, «каждый из нас — это плоть и кровь нашего Отца-леса, того самого Леса, который и сейчас стоит вокруг нас. Он первым из живых поднялся на земле — единым всеземным нашим Лесом. И если мысленно проследить цепь развития — то *каждый из нас в прошлом был деревом* (курсив мой. — А.С.), и поэтому мы носим в себе его законы и нравственность» [4: с. 48].

Истоки воззрений Николая кроются в мифологии друидов — кельтских жрецов, которые прежде, чем стать жрецами, должны

были пройти испытание одиночеством в лесу, после чего им предстояло в течение двадцати лет жить и обучаться в священных для кельтов лесах. Многие тайны друидов связаны именно с лесом. Друиды верили в бессмертные души, относились к деревьям как к одушевленным существам, наделяя их чертами живых людей, а в людях обнаруживали сходство с деревьями. «Согласно европейским языческим представлениям человек сотворен из деревьев. <...> Древние знали, что у каждого растения есть своя душа. И есть общий родовой дух» [6]. Воззрения друидов по-своему преломились в романе, включая и противопоставление на основе происхождения душ лесных и душ животных. «Согласно теософским представлениям о природе души, есть два типа людей. К первому как раз и относятся те, кто имеет душу растительную. Люди этого типа сердечны и естественны <...>. У второго типа — душа животная. Эти люди холодны, предприимчивы <...>» [6]. Это противопоставление закреплено и в романе.

Для мифологии славян характерно представление о посмертном переходе души человека в дерево [6: с. 160]. Этот мотив последовательно реализуется в романе («Шел двадцатый год нового столетия, деревьев в лесу стало намного больше, людей на земле значительно меньше» [4: с. 89]), воплощаясь в судьбах некоторых персонажей: Гришки, душа которого «возродилась не очень крупным свиловатым дубком» [4: с. 90], умирающего немецкого воина, превратившегося на глазах Степана «в дерево, в корявую серо-зеленую осину» [4: с. 35], военнопленного Ральфа Шрайбера, которому суждено «прорасти из мещерской земли стройной сосною» [4: с. 216].

Метафора «человек – дерево» привлекает автора не в качестве возможности извлечь из нее мифопоэтический смысл, а с целью раскрыть единство мира, взаимосвязь всего живого на планете, выявить общий исток, породивший это живое. Образ Леса предстает в натурфилософии А. Кима как символ многовековой эволюции «живого вещества» (В.И. Вернадский). В романе писателя «Белка» (1984) лес предстает воплощенным свидетельством многовековой эволюции «живого вещества», частью которого и сам является: «Прорастая во времени, лес кончиками своих корней опирается на мертвую твердь — остывшую корку планетного

огня, и вершинами самых больших деревьев отмечает ту высоту жизни, которой он смог достичь благодаря упорству своих невероятных усилий. А внизу, объемля корни, дышит черный, жизненный слой — единое громадное материнское существо, состоящее из неисчислимого сонма павших и сгнивших деревьев, трав и грибов. То, на чем стоит лес, является тем же тысячелетним лесом, но иных времен, и самая верхняя колючая хвоинка сиюминутного соснового бора соединяется напрямик через ствол и лохматое корневище с первым днем сотворения жизни на Земле» [3: с. 715].

Писатель хорошо знаком с ноосферной теорией В.И. Вернадского, который в работе «Несколько слов о ноосфере» писал об эволюционных стадиях геологического изменения биосферы, одной из которых является эпоха, когда «впервые создались в биосфере наши зеленые леса, всем нам родные и близкие» (семьдесят — сто десять миллионов лет назад). Это стадия, «аналогичная ноосфере». «Вероятно, в этих лесах эволюционным путем появился человек около 15–20 миллионов лет тому назад», — предполагает ученый [1: с. 242]. В контексте учения В.И. Вернадского оправданным выглядит выбор в качестве главного героя романа-сказки белки, «вышедшей» из этого леса, и стремление ее любой ценой «очеловечиться», и эволюционная «триада»: зверь — человек — Истинный Человек. Подлинный человек — смысл и результат эволюционного процесса, «венец творения» Природы, которому дано «возвестить смену смерти бессмертием» [3: с. 716, 717].

Наиболее емким и трудно постижимым в романе «Отец-лес» является образ, вынесенный в его заглавие. По словам А. Кима, это мифический образ, «некий демиург-рассказчик, не принадлежащий никакому человеческому сообществу, но по протяженности своего духовного бытия намного превосходящий любое человеческое существование, неотъемлемое от определенного времени и социума» [5: с. 54]. Писателю важно было представить в качестве повествователя не конкретного человека, а «некую духовную сущность», наделенную в то же время такими человеческими качествами, как соперничество, любовь, ненависть, ощущающего себя «ником» и любимым из людей, как ныне живущих, так и живших, првочеловеком и «Единым человечеством».

Лес, наделенный «неисчислимыми замыслами», — это животворящая природа, не ведающая смерти, а преобразующая, растворяющая в своем чреве теплые жизни. «А вокруг них стоял на корнях не шелохнувшись черный мещерский Лес и потихоньку вбирал в себя их теплые жизни, растворяя во влаге своего чрева и постепенно превращая каждого в обыкновенное дерево, каких много в густой чащобе» [4: с. 27]. Отец-лес соединяет мужчину и женщину естественным образом, пока в недрах этого целого не затеплится «капля новой жизни», которую «творит» Лес.

Отец-лес в романе — подлинный Отец «человеческого» Леса, а привычный человеку Бог создан им, демиургом, «по своему образу и подобию — для утешения и самоуспокоения одиночества». В образе Отца-леса художественно претворяется пантеистическое представление о божестве как некой духовной сущности, растворенной в природе. «Судьбы моих деревьев связаны одной общей нитью судьбы Леса» [4: с. 183], — размышляет «демиург-рассказчик». Эта мысль раскрывается в тексте на примере главных героев романа Николая, Степана и Глеба — отца, сына и внука Тураевых, наделенных способностью мыслить, переживать пороки человеческого общества — жестокость, ненависть, насилие — как личную драму. Душевная боль, объединяющая отца, сына и внука, не позволяет им быть счастливыми. В жизни каждого из них наступает момент, когда от общего существования они уходят в зеленый лес, который «растворял их души», превращая каждого «в такое же послушное и безмолвное существо», как его растения. Это являлось спасением (в том числе и от смерти) и позволяло жить и дышать «всею глубиною необъятной зеленой груди тысячелетнего Леса» [4: с. 31]. Степан, вернувшийся с фронта израненный на лесной кордон, где родился и вырос, спустя тридцать лет, проведенных в лесу, мысленно уподобляет себя дереву: «И тридцать лет, прожитые Степаном в лесу на кордоне, не были для него всего лишь тремя десятками земных годов, пролетевших птицей или промелькнувших как сон <...> все это было лишь новыми ветвями в зеленой кроне его жизни, ствол которой погружался в чащобу леса» [4: с. 22–23].

И сын Степана Глеб, оказавшийся в дни весеннего разлива на том же месте, «где когда-то стоял барский дом, затем изба

лесника, а после — стандартный казенный домик для егеря», «неожиданно обрел способность как бы соединиться с сознанием окружающего Леса, и подобное слияние совершенно перестроило его обычное соотношение с миром окружающим и дало ему возможность быть наконец и предком своим, и потомком — то есть быть тем единым родовым существом, которое рождается и умирает, рождается и умирает, поступает, говорит, думает как-то по-своему, сообразно веянию времени...» [4: с. 54]. К идее бессмертия А. Ким обращается постоянно и в разных произведениях, как и к проблемам жизни и смерти, свободы, одиночества. В романе «Отец-лес» автор раскрывает «механизм» обретения бессмертия. В статье «Мы — потомки и патриархи» он развивает мысль о «родовом существе»: «Человеку необходимо мудрое сознание, что он — звено в непрерывной цепи... Человек, начавший так понимать жизнь, — уже не просто работник, он — творец в вечности. Он — и потомок далеких предков, и патриарх для своих потомков. Он обретает способность смотреть на себя глазами тех и других...» [2: с. 4].

В романе через весь текст рефреном проходит образ *лирообразной сосны*. Гигантская раздвоенная сосна, растущая в лесном углу Колина Дома, воплощает связь с Отцом-лесом трех поколений рода Тураевых. Перед смертью каждый из них стремится прикоснуться к ней, дабы соединиться с Природой и вернуться к Отцу-лесу. «В смертный час каждого из братьев Тураевых, Андрея и Николая, в смертный час их сестрицы Лидии, а также внука Николаева Глеба — каждому из них мгновенно и ярко представилось одно и то же. Огромная раздвоенная сосна с лирообразными стволами золотистого цвета, стоящая на краю лесной поляны» [4: с. 372]. Лирообразная сосна символизирует единство природного и духовного. У ее подножия «от полной остановки сердца» умирает Степан, Глеб прикосновением к ней стремится «вновь соединить Лес мещерский с душой Николая Николаевича Тураева, его деда, который умирал на земле, под стеною какого-то ремонтного дома в переулке Москвы около Преображенского рынка. И умирающий человек вдруг осознал со всей ясностью, что у него есть Отец и имя ему — Лес» [4: с. 28].

Внуку предстоит познать духовное Преображение под раздвоенной сосной, под которой он будет читать Евангелие от Луки о Преображении Христа, открывая для себя, что «без Преображения невозможно было последующее развитие христианства». И сам в какой-то мере повторит путь Христа, избрав путь самопожертвования. Глеб осознает, что, принимая участие в изготовлении смертоносного оружия, он не может продолжать жить. И умирать приходит к лирообразной сосне, но не обнаруживает ее на месте, она спилена. Эта деталь расшифровывается как знак катастрофы: без нее невозможно Преображение, невозможно соединение с Природой, живому веществу которой, самой жизни, пришел конец. Самоубийство Глеба Тураева представляется закономерным итогом его жизни в атмосфере всеобщего самоуничтожения. Однако его Преображение состоялось: воскресла «сосна с двумя прогнутыми рогами, словно исполинская лира». Сохранилась под нею «старинная книга», на выбеленной от солнца странице которой оставалось заметным лишь одно слово: «Еммаус» [4: с. 399], — название небольшого селения на северо-западе от Иерусалима, где воскресший Господь был узан двумя учениками в преломлении хлеба (Евангелие от Луки, глава 24).

«Заданная» идея романа-притчи о самоубийственном начале в человечестве сама по себе содержит поучение. Поучительным выглядит и финал произведения, в котором дается ответ на поставленный вопрос, предлагается спасительный для человечества выход, насчитывающий двухтысячелетнюю историю. «И за все эти две тысячи лет, произрастая на земле Лесом и Человечеством, я ни разу не смог любить другое дерево или другого человека так, как учил любить небесный Гость, Сын Человечества» [4: с. 400].

Образ «двуединой сосны» в романе — это и символ человеческой природы, «раздвоенного существования» человека — между цивилизацией и природой, между Городом и Лесом, между Богом и дьяволом, что выявляется в контексте центрального уподобления, поэтической аналогии, положенной в основу философии произведения: человек — дерево, человечество — Лес.

В романе образы Леса и Города противопоставляются друг другу. «Колоссальный», «громадный» Город уподобляется «гигантской

Машине», представляет собой «систему, некий огромный организм налаженных систем» [4: с. 374]. Человек, вынужденно живущий в городе и ненавидящий его, стремится в Лес. «И ничем не измерить грусти от подобного раздвоенного существования».

«Философия Леса» видится автору спасительной в контексте трагических событий XX в. В романе образ леса получает разностороннее раскрытие — это и мещерский лес, с которым связана история рода Тураевых и судьба представителей трех его поколений; и «великий», «единый всеземной Лес», в котором когда-то зародилась жизнь человека; и Отец-лес — Творец жизни на планете, Отец человеческого Леса, «демиург-рассказчик». Отец-лес, «вездесущий и невидимый», может воплощаться в «любое из деревьев неисчислимого человеческого Леса». Смысл этого образа обусловлен уподоблением Леса зеленого Лесу человеческому, осмыслением Леса как символа вечности, реализующегося в идее преемственности, сменяемости его деревьев.

Литература

1. *Вернадский В.И.* Несколько слов о ноосфере // Вернадский В.И. Научная мысль как планетное явление. М.: Наука, 1991. 271 с.
2. *Ким А.* Мы потомки и патриархи // Советская Россия. 1987. 1 августа.
3. *Ким А.А.* Белка // Ким А.А. Избранное. М.: Советский писатель, 1988. С. 455–717.
4. *Ким А.А.* Отец-лес: роман-притча. М.: Советский писатель, 1989. 400 с.
5. *Ким А., Шкловский Е.* В поисках гармонии: Диалог // Литературное обозрение. 1990. № 6.
6. Мифологическая энциклопедия. URL: <http://myfholology.innfo/magiks//druidy.html> (дата обращения: 31.07.2016).
7. Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М.: Эллис Лак, 1995. 416 с.

БАЛКОН, ВЕРАНДА И САД КАК ПРОСТРАНСТВО ЖЕНЩИНЫ В ПРОЗЕ ИРИНЫ ПОЛЯНСКОЙ

В произведениях Ирины Полянской немаловажную роль играет тема освобождения женщины, в контексте которой изображению балкона, веранды и сада отводится значимое место. Мы видим балкон, увитый виноградом, сад, окружающий дом бабушки или общежитие, и сад, созданный руками матери. Сад в произведениях Полянской уютен, безопасен для героини (в отличие от леса), становится символом обретения силы и связан с символическим процессом выхода женщины из дома.

Ключевые слова: женская литература; гендер; чувство природы; открытое пространство.

In the works by Irina Polyanskaya an important role plays the theme of release of a woman in context of which a significant place is given to the description of the balcony, the porch, and the garden. We catch sight of grape, which runs over the balcony, the garden that surrounds grandmother's house or hostel and the garden, which was created by mother's hands. For heroine the garden in works by Polyanskaya is cozy, secure (compared to the forest) becomes a symbol of obtaining power and is connected with a symbolic process of a woman leaving home.

Keywords: literature for women; gender; nature feeling; open space.

На протяжении последних нескольких столетий границы женского пространства в жизни и в литературе значительно расширились. И.Л. Савкина в монографии «Разговоры с зеркалом и Зазеркальем», посвященной женской мемуарной прозе XIX в., отмечает: «Женское пространство в произведении — всегда замкнутое, ограниченное, тесное (дом, тесная горница, угол); это род тюремной камеры, место принудительной работы» [9: с. 205–206]. Г.А. Пушкарь в диссертационной работе «Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект» отмечает, что «в женской прозе обилие подробностей,

увиденных женским взглядом, становится признаком гендерной поэтики. Обилие деталей топоса в анализируемых произведениях складывается в определенную картину мира, созданную на основе женского восприятия» [8: с. 18].

В конце XX в. художественное воплощение женского пространства меняется, выходит за пределы дома, комнаты. Разрушение привычных границ существования женщины обуславливает «выход» женщины на свободу: Т.А. Мелешко отмечает, что «в женской прозе преобладают образы открытого пространства, текучего и изменяющегося» [4]. В монографии В. Агеевой «Женское пространство. Феминистический дискурс украинского модернизма» отмечается: «Женщина выходит за границы узкого ареала, определенного домом, церковью и светским визитом» [1: с. 74], поскольку в патриархальной традиции «женщина нередко заключена в определенных архитектурных формах, а более широкие пространства для нее просто табуированы» [1: с. 74].

Женской прозе конца XX в. в целом свойственно пристальное внимание к женщине и ее судьбе, а также переосмысление сложившихся культурных традиций. Выход женщины за традиционно предназначенные для нее границы интересно проследить в прозе И.Н. Полянской (1952–2004), писательницы, принадлежавшей группе «Новые амазонки» и известной читателю благодаря сборникам прозы «Предлагаемые обстоятельства» (1988), «Между Бродвеем и Пятой авеню» (1998), «Прохождение тени» (1999), «Горизонт событий» (2002), «Читающая вода» (2011), а также ряду журнальных публикаций. В настоящей статье мы рассмотрим пространство балкона, веранды и сада с точки зрения их функций в женской судьбе, для этого обратимся к роману «Прохождение тени», а также к рассказам «Дикий виноград», «Жизель», «Твой Чижик».

В произведениях Полянской дом маркируется как мужское пространство: герои-мужчины любовно обустривают свое жилище, что для них становится возможностью обрести свой дом после репрессий, лагерей и проч. Женщины же, напротив, стремятся выйти за пределы дома, осваивают пространство города,

перемещаются дальше, чем это дозволено мужчинам (жена героя романа «Прохождение тени» единственная, кто имеет возможность выйти за третий круг колючей проволоки в лагерном городе), выход из дома для героини начинается с законного пространства: с выхода на балкон, веранду и далее в сад. К слову отметим, что схожее с садом пространство леса героинями не осваивается: они либо остаются на опушке, либо смотрят на лес сверху (со смотровой вышки в романе «Прохождение тени»).

Исследовательница Л.Е. Ляпина, обращаясь к топосу *балкона* в русской классической литературе, отмечала, в частности, что «балкон был прежде всего продолжением внутренней жизни обитателей дома» [3: с. 87]. Зачастую «балкон выступает как своеобразный репрезентант патриархального устойчивого быта-бытия, с устоявшимися ценностями, упорядоченностью и пр.» [3: с. 88]. В прозе середины XIX в. балкон — «место привычного пребывания семьи — семейных чаепитий и прочих семейных (или для дружеского круга) дел и неспешных бесед (Тургенев, Гончаров и др.). Через эти сцены репрезентируется самый образ жизни обитателей дома» [3: с. 89]. Позднее пропадает идиллическая составляющая и ей на смену приходят драматизм и трагизм («Идиот» Ф.М. Достоевского): «На балконах завязываются драматические конфликты, совершаются подлости и мерзости» [3: с. 89].

В произведениях Полянской балконы для героя и героини (мужчины и женщины) связаны с разными событиями. В рассказе «Твой Чижик» мужчина, «гад», как его совершенно справедливо называет рассказчица, «стоит на балконе, подставив свой беременный черной икрой живот лучам заходящего солнца» [7: с. 348], он смотрит на людей, сажающих деревья внизу и «во рту снова собирается слюна бессильной ненависти» [7: с. 348]. Он и сам потенциально подвержен той же участи, поэтому «вдруг вздрагивает, опасливо поднимает голову и смотрит вверх, не стоит ли кто над ним этажом выше, не копит ли слюну?» [7: с. 348] — и на всякий случай уходит с балкона. К слову, Полянская часто «оправдывает» своих героев-мужчин, рассказывая историю их жизни. Этот «Чижик», когда-то давно был военным, лейтенантом Чижовым,

и во время жестоких военных действий понял, что «зверя надо уничтожать по-зверски» [7: с. 349].

В рассказе «Дикий виноград» сын (Гена) сажает на балконе отросток дикого винограда, который он берет с могилы покончившей жизнь самоубийством матери. В отличие от посаженных им березы и махровой сирени «дикий виноград вырос сам по себе, как будто перемахнул по воздуху с другой половины кладбища — старой» [5]. Гена удивлялся «дикарской силе растения, цветущего на костях» [5], периодически состригал его, а однажды «решил выкопать ветвь и посадить ее в ящике на своей лоджии, чтобы растение всегда было с ним, как любовь умершей матери» [5]. Именно дикий виноград, посаженный на балконе, служит причиной гибели героя: Гена сорвался вниз, когда вбивал штыри под самой крышей, чтобы сделать беседку из виноградных лоз.

Сам образ дикого винограда появляется в рассказе не случайно: как известно, это растение имеет очень сильную корневую систему, что, возможно, является метафорой патриархальных традиций, в основу которых как раз положены сила и способность к выживанию. Но в современных — изменившихся — условиях (на балконе, в деревянном ящике) эта традиция не имеет возможности продолжения. Если на кладбище (на могиле предков) виноград рос и находил себе опору самостоятельно, то в условиях города растению уже необходимы штыри, чтобы он мог расти «правильно — снизу вверх» [5].

Но смертью нахождение на балконе оборачивается только для мужчины. Для героини этого рассказа балкон становится пространством обретения свободы, освобождения от жестокости и деспотизма мужа, ведь «никто в целом свете не знал и не узнает уже о том, чего стоило Гале (жене Гены. — *О.Г.*) разжать руки, обнимавшие Генины колени, и слегка подтолкнуть его в пропасть...» [5]. Если внутри дома героиня была абсолютно бессильна хоть как-то изменить сложившуюся в семье ситуацию психологического насилия, в которой она жила, то на балконе именно это бессилие обретает свою роковую силу.

В рассказе «Посланник» диким виноградом увито окно нескольких квартир. Начиная повествование, автор сообщает: «Окно

его комнаты было увито диким виноградом, поэтому свет в полном своем объеме в квартиру не попадал» [6: с. 6]. В этом рассказе дикий виноград посажен героиней-матерью в землю. Мать старалась вырастить сына настоящим мужчиной, прививая ему те качества, которыми был наделен его погибший отец. Эта виноградная лоза символизирует в тексте дружбу сына (Коли) с соседом, отставным полковником Таборлевым, жившим на третьем этаже: «Дикий виноград, высаженный у самой клумбы, вгрызся в почву и помчался наверх, цепляясь за малейшие выступы. Кухонное окно и лоджия большой комнаты, где жил Коля, через несколько лет заросли, как средневековый замок; на втором этаже дружная семья Ивановых умерила его прыть, сразившись с растением при помощи ножниц, но виноград и в ус не дул — на этом пространстве он несколько сократился, пошел по бокам, а уж выше эстафету принял ... Таборлев, который, правда, попытался было пресечь вертикальное течение винограда ради экономии электричества, но Коля сумел его уговорить» [6: с. 8]. И снова звучит мотив прерванной традиции: «На Таборлеве течение винограда оканчивалось, дальше была крыша, заросшая антеннами, синий воздух, облака, небо, где не за что было уцепиться» [6: с. 9].

Увит плющом и балкон героя рассказа «Жизель» («увитый плющом балкон — это прекрасное растение, усыпанное розовыми цветами, обвивало мирную картину, а в довершение всего в окна спальни тянулись веточки вишни» [6: с. 334]). Владелец этого балкона своим равнодушием провоцирует смерть любящей его девушки.

Виноградной лозой увита беседка в доме Косты, одного из героев романа «Прохождение тени»: «Над нашими головами свисали тяжелые дымчато-сизые гроздья, похожие на гнезда диковинных птиц; виноградные листья пылали, заполненные горящим солнечным светом» [7: с. 230], но общение, происходящее в беседке, неискреннее, разве что женщины непринужденно, хотя и из вежливости, болтают друг с другом, обсуждая кулинарные рецепты. В этом же романе «в тени винограда» [7: с. 114] отдыхает бабка Анька, похожая на ведьму, бабу Ягу («в разбитых

туфлях с дочкиной ноги, с седыми космами под вдовьим платком и в мешковатом сером затрапезье» [7: с. 114], однако после пробуждения «из-под рукава мешковины выныривала тощая рука с роскошными швейцарскими часами» [7: с. 114]). Засыпая в своем кресле с чашкой чаю, бабка Анька как будто умирает, но вновь воскресает после своего полуденного сна («пока ее глубокий сон не давал течь, пока жизнь не проникала снова через все поры в это деятельное тело» [7: с. 114]).

Соседняя веранда, которая «нависает над тротуаром» принадлежит бабушке героини. Здесь они пьют чай или вяжут, но и эти действия становятся таинством: бабушка учила внучку вывязывать кружева старинным деревянным крючком с тонким серебряным наконечником — только таким крючком, а не фабричным можно было связать эту пену морскую» [7: с. 121]. На этой веранде бабушка рассказывает внучке семейные истории.

Иными функциями наделяется пространство *сада*. В статье, посвященной деструктивным началам в женской прозе, исследовательница М.С. Галина отмечает: «Сад, пространство не столько окультуренное, сколько плодоносящее, кажется... женственней и безопасней — он, как и вода, является призрачным убежищем от невыносимого настоящего» [2: с. 178]. На наш взгляд, сад — это не только «убежище», но и некая граница. Для женщины это локус, относящийся скорее к дому, нежели к открытому пространству за поселением, и являющееся его продолжением.

Пространство бабушкиного дома не ограничивается пределами квартиры: «Наш дом опоясан верандой и похож на старый пароход, приплывший с реки посуху на турсах с колесами. Он двухэтажный, просторный, стоит в тени огромного, в три обхвата, тополя» [7: с. 103]. Этот тополь выполняет и защитную функцию: «Дождь едва дотягивался из-за тучи густой тополиной зелени» [7: с. 113]. Двор, с трех сторон огороженный домами, образует как бы еще одну комнату, которая также наполнена своими воспоминаниями «о веселых багаевских мужчинах и их величавых женщинах», после заката этот двор живет своей жизнью: «Ночью таинственный двор оживал, шелестел, качался на качелях из дикого винограда,

высоко подвешенных, скрипел своими старыми суставами, молился» [7: с. 113]. Внутри этого двора существует и свое понимание жизни, сложившееся с течением времени и хранимое кустом белых роз, который «обмирал от собственной красы» [7: с. 113]: «По ночам цветущий куст сиял, как созвездие, углубляя черноту неба и двора, казавшуюся бездонной, как начало и конец жизни, но ни того, ни другого не было: жизнь порхала с отцветшей звезды на распутившуюся, только и всего» [7: с. 113]. Даже день в этот сад, будто бы «является», входит в калитку по утрам.

В том же романе образ сада выполняет функцию границы между известным и неизвестным: «большой яблоневиный сад окружал общежитие» [7: с. 11]. Подобно саду во дворе бабушкиного дома, здесь жизнь также не утихала ни днем, ни ночью («Ночью яблоки в саду падали особенно гулко и часто, как будто в темноте кто-то невидимый ходил по нему и слегка обтрясал ветви деревьев» [7: с. 11]). Именно находясь в саду, героиня давала «глазам привыкнуть к окружающей красоте» [7: с. 12] незнакомого ей кавказского пейзажа. Наиболее красноречиво функция сада проявляется в детали пейзажного описания, нарушающей пространственные пропорции: «За яблонями великолепно стояли горы» [7: с. 12]. Горы в романе предстают как мужское пространство, «освоенное» русской литературой («там, за горами, вечно длилась дуэль Печорина с Грушницким» [7: с. 12]). Но сад как будто «мешает» героине даже мысленно перенестись туда, возвращая течение ее мысли к саморефлексии: «Что-то во мне оживало, раскрывалось навстречу солнцу и зарождающемуся дню» [7: с. 12].

Интересен в этом плане и эпизод встречи со слепыми (по сюжету четверо слепых юношей поступали в то же музыкальное училище) в саду перед общежитием. Они не могут видеть этот сад, но способны ощутить его красоту и нечто большее, связанное с ним: «Слепые, зажмурившись, чувствуют, как порхает мимо их лиц красота сада, как сад, стряхнув на них свою пыльцу, целиком уносится в сон» [7: с. 260].

Героиня «с хрустом» надкусывает подкатившееся к ней яблоко, что сразу же выдает ее присутствие (между собой слепые

договорились «немытыми не есть» яблоки [7: с. 13]). Сначала она скрывается за деревом, но потом сталкивается с одним из юношей лицом к лицу, она отводит глаза, понимая, что «он не мог защититься ответным взглядом в упор» [7: с. 13]. Можно провести две параллели. Во-первых, с райским садом, в котором Ева, нарушив запрет, пробует плод (яблоко) с дерева познания, а, во-вторых, со сказочной яблоней, скрывающей героиню от опасности. Мотив, связанный с поиском укрытия за деревом, встречается и в эпизоде, рассмотренном выше: Коста, один из слепых, попросил героиню сопроводить его в дом человека, который убил его отца. Героиня должна была посмотреть, что будет происходить, спрятавшись за дерево («Я осталась за стволом огромного тополя» [7: с. 228]).

Весной героиня вместе с одной из преподавательниц училища выводила слепых юношей на прогулку. Сад называется райским, а две женщины, в восприятии героини — «как два грешника провожали четырех ангелов в сторону заката и нагло, будто купцы, поднаторевшие в своем деле, расхваливали сад, как товар» [7: с. 259]. В описании сада, и это в целом свойственно природным описаниям Полянской, сочетаются зрительные и слуховые образы: «небо брало самую высокую синюю ноту, которая пронеслась над садом, как вздох» [7: с. 259].

Во многом схожее описание сада И.Н. Полянская вводит в рассказ «Музыка», в котором речь идет о девочке-школьнице. Вероника не сразу выходит в сад, сначала она любителю августовской красотой спелых яблок из окна своей комнаты (речь идет о санатории). Остается нереализованной зарождающаяся влюбленность героини, поскольку после отъезда из санатория она больше никогда не встретит возлюбленного. Перед отъездом героиня срывает яблоки: «Яркое солнце сверкало в саду, чемодан был набит крупными лимонно-желтыми яблоками» [6: с. 298]. Но этот эпизод лишен даже намека на «яблоко раздора» или «плод с дерева познания», напротив, большое количество яблок (чемодан набит ими) наполняет образ абсолютно бытовым звучанием (сродни жадности), показывая, что пережитая влюбленность не приводит к взрослению героини, ее восприятие мира остается по-детски

наивным. Мы уже обращали внимание на кажущуюся алогичной фразу «за яблонями великолепно стояли горы», которая как бы нарушает привычное соотношение размеров в природе. В рассказе «Музыка» горы, видимые из сада, наделены способностью полностью исчезать («Горы исчезли, смытые с горизонта дождем, точно их и не было» [б: с. 297]).

Таким образом, сад в прозе Полянской обладает в большей степени символической функцией, являясь продолжением дома, балкона, веранды. Проходя эти пространства, героиня постепенно освобождается, обретает внутреннюю силу. Для женской литературы этот процесс имеет ключевое значение и находит отражение в самых разных образах и сюжетах.

Литература

1. *Агеева В.* Женское пространство. Феминистический дискурс украинского модернизма. М.: Идея-Пресс, 2008. 304 с.

2. *Галина М.С.* Деструктивные начала в женской прозе // *Общественные науки и современность.* 2001. № 5. С. 173–181.

3. *Ляпина Л. Е.* Топос балкона в русской классической литературе // *Славянские чтения VI.* Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgads «Saule», 2008. С. 87–96.

4. *Мелешко Т.* Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте. Учебное пособие по спецкурсу. Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 2001. 88 с. URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/lit_ved.htm

5. *Полянская И.Н.* Дикий виноград // *Знамя.* 2003. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/1/polian-pr.html>

6. *Полянская И.Н.* Между Бродвеем и Пятой авеню: Повести и рассказы. М.: Дет. лит., 1998. 315 с.

7. *Полянская И.Н.* Прохождение тени: Роман, рассказы. М.: Вагриус, 1999. 446 с.

8. *Пушкарь Г.А.* Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2007. 21 с.

9. *Савкина И.Л.* Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 416 с.

**ОБРАЗ РАЙСКОГО САДА
В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА И. БОЯШОВА «ЭДЕМ»)**

В статье идет речь о современной интерпретации образа райского сада, которую автор статьи сопрягает с традицией увеселительного действия — «райка». Попадая в райский сад, главный герой становится невольником, а рай превращается для него в ад. Возделывая «сад/ад», герой становится творцом «рая» — такова главная мысль романа-притчи.

Ключевые слова: Илья Бояшов; «Эдем»; сад; рай; ад; раёк; испытание.

The article deals with the modern interpretation of the image of the Garden of Eden, which the author of the article matches the tradition of amusement action — “Rayok”. Once found in the Garden of Eden, the protagonist becomes a slave, and paradise turns into hell for him. Cultivating “garden/hell”, the hero becomes the creator of “heaven” — this is the main idea of the parable in form of novel.

Keywords: Ilya Boyashov; “Eden”; garden; paradise; hell; Rayok; trial.

Образ райского сада в современной литературе наполнен множеством смыслов: здесь и античная символика любовной аллегории, и средневековое средоточие моральных и духовных ценностей, и христианский символ милосердия. «Сад души» — самая распространенная формула поэтики райского сада.

В романе Ильи Бояшова «Эдем» главного героя, клерка, весеннее любопытство приводит в сад, прикрытый виноградником, манящий своими запахами — настоящий рай, эдем. Обычная прогулка превращается в заточение: абориген-сторож впустил молодого человека, но назад уже не выпустил. Как найти ключи от рая, для выхода из него? — эта коллизия становится главной в сюжете романа. По мысли автора, ключи от рая у каждого из нас, но не все знают, как их применить.

Парадигма поиска ключей видится читателю как раёшное представление, опосредованные намеки на которое содержатся в многочисленных ссылках в тексте романа. Так, мы можем заключить, что автор романа «Эдем», Илья Бояшов, предлагает читателю «игру в раёк».

Раёк — одно из традиционных балаганных увеселений. Балаган, как отмечает О.М. Фрейденберг, это «архаичный вариант овеществленного быто-космоса», «древнейший храм-театр-дом», куда входит и раёк, «наполовину храм, наполовину театр» [2: с. 204]. Название балаганного действия «раёк» происходит от слова «рай» — по содержанию одной из первых и популярных картинок на библейский сюжет — об Адаме и Еве. Комментарии к раёшным картинкам были сатиричны и комичны, их автором был раёшник, или раёшный дед, или косморамщик, — так называли хозяина райка, балагура, зазывавшего публику на свой развлекательный аттракцион. Любопытный человек мог видеть через стекло библейские сюжеты, исторические события, как «свои», так и заграничные; при этом выслушивать не лишённые юмора пояснения. Подписи к лубочным картинкам были почти не читаемы, не помогали даже увеличительные стекла, вмонтированные в ящик райка. Это постепенно привело к тому, что подпись вышла из поля изображения и рамок лубочной картинки и оформилась в самостоятельный текст, и раёшные картинки стали делать без текстового комментария. Комментарии стали озвучивать раёшный дед.

В романе «Эдем» таким раёшником видится старик, хозяин сада, автор называет его дедом. Именно в его руках ключи от эдема, куда случайно забрел главный герой. Как раёшный дед, крутящий свою космораму, дед Бояшова демонстрирует любопытному герою прелести сада: «Попугаи орали. Павианы скакали. Сад источал аромат» [1: с. 16].

Многочисленные авторские сноски, сопровождающие прелести сада, под стать раёшным комментариям. Первая сноска, словно увеличительное стекло, нужна для описания старика, с которым главный герой встречается в эдеме: «Согласно древнегреческой легенде, орел, пролетая над долиной с черепахой в когтях,

принял лысину философа Фалеса за камень (она ярко блестела) и выпустил на нее свою добычу, стремясь подобным образом расколоть черепаший панцирь. Результат бомбардировки для Фалеса был печален» [1: с. 11].

Садовник Бояшова (он же раёшный дед), как того требуют условия «игры в раёк», не только остроумен, но и мудр, он постоянно уклоняется от прямого ответа на вопросы главного героя, пытающегося покинуть эдем: «Послушайте, я все объясню. Нельзя сказать, что я садовод. Скорее, любитель. Но все-таки... Меня привлекла обыкновенная красота — что же в этом криминального? Что плохого в элементарной тяге к прекрасному? Я разглядывал рододендроны. Кроме того, вы, кажется, разрешили...

— Ты виноват, сынок, — неумолимо сказал он.

— Послушайте, я же попросил разрешения...

— Виноват в другом...

— В чем?

— В тяге к прекрасному.

Он что, острит? Гнусный подбородок. Гнусная бородка. Гнусное местечко. Однако полицией и не пахло. Старикан, засмеявшись, сказал:

— Ты заглянул сюда добровольно: никто тебя не неволил — значит, придется смириться» [1: с. 18].

Попадая в эдем, главный герой не подозревает, что совсем рядом его ожидает ад: через несколько часов те райские кущи, которыми он любовался, будут мелькать перед глазами, а он с ужасными ведрами, черпая не менее ужасную жижу, будет бегать между бесчисленными кустами олив, ананасов и пальм: «Петунии требовали воды. Розмарин, лаванда, барвинок белоцветный, пурпурный и голубой, которые, казалось, не могли насладиться моим унижением — требовали. Инжир, папайя, манго, киви, карамбола, кароб, саподилла, яптикаба, шоколадное дерево, кровожадные георгины... После пятидесятой ходки я шатался подсолнухом на ветру. И сколько же здесь обитало всякой аспидной мрази» [1: с. 27].

Раёшный дед превращается в «пыточных дел мастера», а эдем — в ад: «Что поделать: в этом дурацком опрокинутом

мире все было не так, как в том!» [1: с. 33]. Любопытствующий герой оказался в райской ловушке. Для выхода из рая нужно было заплатить дань — вспахать, напоить, окучить всю эту жаждущую человеческой опеки красоту. Бежать? — но в эдеме не нашлось ни гвоздя, ни веревки, ни молотка, ни пилы, чтобы сделать лестницу и убежать от каторжного труда и вездесущего мучителя. Так райское пространство становится для героя адским.

«Садист-старикан каждый раз невозмутимо выковыривал меня, всего, от несчастной головы до не менее несчастных ног наspiгованного колючками, из зарослей. Яд этого чудовищного растения, после каждой такой безумной попытки скручивающий не хуже столбняка (несколько часов после штурма я рычал, катался по лугу, корчился, испуская пену изо рта), был мучительным наказанием — и Господь, судя по всему, не собирался его отменить» [1: с. 40].

Автор ведет читателя к нехитрой мысли: чтобы вокруг был рай, чтобы насладиться им, нужно адски потрудиться. Поначалу молодой человек, будущий пленник эдема, войдя в сад после рутинной офисной работы, очарован видом рододендронов. Но через некоторое время он испытывает к ним жгучую ненависть. Лишь славный клевер не вызывает отрицательных эмоций, потому что «он, единственный, никогда ни о чем не просил и ничего не требовал» [1: с. 45]. Все остальное («Ах, сколько здесь произрастало всяких выродков!» [1: с. 51]) требует поливки, прополки, здесь бесконечное лето (в эдеме нет времени), все растет и требует знаков внимания: «Итак: таскание ведер, копка, прополка, культивирование, неизменный компост, рабатки, миксбордеры, полив баухинии пурпурной, собирание бананов и фиников. Комары, размером с бомбардировщик, злокусачие мошки, избородившие тело царапины, нарывы, наконец, фурункулы, величиной с вулканы.

Знаете, что дед однажды сказал?

— Главное — яванские розы. Ты — лишь средство, сынок!

Описывать ли подробно ад, который разверзся передо мной?

Поверьте: слишком тоскливое это дело» [1: с. 52].

Вся растительность эдема пытается терзать и мучить райского пленника, а надежда заполучить ключи от рая, или выхода из него, становится тщетной. «Желал ли я во что бы то ни стало найти ключи?! Бросался ли на тюремщика (тяпка, мотыга, коса) в самый неожиданный миг для него (день, ночь, утро) — от неизбывной тоски, от взрывающей изнутри не хуже гексогена, ни с чем не сравнимой ненависти?! Да, тысячу раз, да: желал и бросался» [1: с. 53].

Старик не теряет чувства юмора, он добродушен до отвращения: «Ты губишь меня!

— Странно, сынок, а мне-то, дураку, кажется — спасаю...

Больше дела и меньше дум...» [1: с. 56].

Герой Бояшова, заглянувший «на минутку» в райский уголок, сам того не желая, попадает под власть старика-смотрителя, который, заперев ворота, заставляет героя долго и тщательно трудиться над тем, чтобы рай собственно и выглядел раем. Невольник не замечает, какая происходит с ним трансформация: все думы уходят, наступает облегчение души. «И вот что я до конца души осознал, вот что прочувствовал всей своей задубевшейся шкурой — то, что с детства, вроде бы намертво, навечно в меня завинтили, затиснули, запихали бесчисленные учителя, теперь растекалось, сыпалось сквозь поры... Я был первым везде, господи! Меня приготовили к вечности. По нотам расписали мое будущее...» [1: с. 60–61].

В «раёшном представлении» появляются новые «картинки»: главный герой задается философскими, экзистенциальными вопросами: «Умения, навыки, банковский опыт... Где они? Для чего они здесь нужны?» [1: с. 63]. И снова перед его глазами рай, но теперь герою не до восторга от райских прелестей. Его картина мира разбита вдребезги, расколота и рассыпана: усвоенные в обыденной жизни правила общежития больше не работают. «Хватит траурных воплей — в конце концов, и в аду бывают воскресные дни. Чем-то надо разнообразить этот реквием. Ведь даже для обитателей замороженной Колымы расцветал вдруг праздник, когда, поскользнувшись перед их согбенным, безмолвным, словно тамошний лес,

строем, лихо хряпался мордой в лед посиневший — бритые и паленая водка — толстогубый испитой вертухай. Так вот: беспросветность иногда разжимала мое дрожащее горло. Был и отдых. И, ко всему прочему, привычка взяла свое» [1: с. 69]. С героем происходит метаморфоза — меняется восприятие внешнего мира: «Я не рушусь более спиленным дубом. Плита мгновенного сна *уже* не накрывает меня» [1: с. 70].

Герой проходит череду испытаний, из которых самое серьезное и тяжелое — это испытание трудом в ненавистном раю, где нет времени, где фауна и флора держат в тисках, где спастись приходится только работой. И вдруг этот райский пленник, в недавнем прошлом офисный работник, жизнь которого была ритмизована скучными, рутинными и «правильными» (в ценностной иерархии урбанизированной культуры) экзистенциологемами, заговорил бесшабашно, «неправильно», практически раёшными стихами:

Постоянно рыхлю цицинату.

Постоянно ее утаптываю.

Перевязываю деревца.

Ежедневно.

Автоматически [1: с. 168].

Нижеследующие комментарии носят такой же просветительский характер, как и сопроводительные стихи раёшника:

«Среди тысяч здешних творений — *acalypha hispida* (“хвост кошачий”): два метра, широкие листья, соцветия темно-пурпурные, либо красные, либо белые.

Russelia juncea (привет из тайландских джунглей) — лучше нет для прудовых посадок! Стебель длинный, весьма капризный.

Cassia suratensis (а иначе — омлет) — куст, который так же везде здесь произрастает. Гармонирует с пестрым ларандусом.

Эгнемия кольчатая — я совсем с ней рехнулся, я обматывал листьями агмы удивительный ствол, и окапывал, и охранял ее, и стряхивал с нее паразитов — лишь бы только она не загнулась. Эгнемия — лучший памятник господину Сизифу!» [1: с. 171].

И еще один урок, который вынес главный герой из своего плена: «Ожидание будущего — бесполезное из занятий» [1: с. 72].

Описывая страдания современника, попавшего в райский сад, Бояшов достигает нужного эффекта: райские кущи становятся для героя кругами ада, которые ему предстоит пройти, и только так, рукотворно, можно создать земной рай.

Ключ от рая легко был найден: изменивший свое отношение к жизни, герой обнаруживает ключ в ладони умершего старика. Эстафета мудрости произошла по канонам мифологического времени.

Роман заканчивается эпилогом, в котором перед нами снова эдем, среди роз и магнолий очередной юнец в смокинге видит райские кущи, которые вот-вот превратятся в ад: ему тоже придется ради красоты мучиться. «Для того, чтобы рай сверкал, приходится попотеть». Всегда.

Так, «раёшное представление» о поисках ключей от рая превратилось у Бояшова в притчу о смысле жизни.

Литература

1. *Бояшов И.В.* Эдем. СПб.: Лимбус Пресс, 2012. 192 с.
2. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

С.В. Герасимова
(Москва)

ГЕФСИМАНСКИЙ САД В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

«Гефсиманский сад» Пастернака живет в большом времени. Момент Гефсиманской трагедии ощущается не столь остро, ибо поэт пребывает в большом хронотопе. В результате Гефсимания становится единственным вместилищем жизни в колоссальных пространствах небытия. Пастернак даже в этом стихотворении сохраняет преемственность с садом поздних идиллий Делиля. Гефсимания Андрея Голова резко порывает с идиллическим переживанием сада, ибо время в его Гефсимании замерло на моменте трагедии, которая длится всегда.

Ключевые слова: Гефсиманский сад; Пастернак; Андрей Голова.

“Garden of Gethsemane” by Pasternak lives in large time. The moment of the Gethsemane tragedy is felt not so sharply, because the poet stays in a large chronotope. As a result, Gethsemane becomes the only receptacle place for life in enormous spaces of a non-existence. Pasternak even in this poem keeps continuity with a garden of late idylls by Delil. Gethsemane by Andrey Golov sharply breaks off with idyllic experience of a garden because time in its Gethsemane stood on the moment of the tragedy that lasts always.

Keywords: Garden of Gethsemane; Pasternak; Andrey Golov.

Следуя структуре модернистского романа, Пастернак, подобно Гессе в «Игре в бисер», помещает в конце романа «Доктор Живаго» цикл стихотворений главного героя. События романа получают завершение и окончательное осмысление в контексте заключительного лирического цикла, итоговое стихотворение которого — «Гефсиманский сад» — становится ключом к пониманию не только поэзии доктора Живаго, но и романа Пастернака в целом. В данном случае Библия дает писателю отнюдь не материал для интеллектуальной постмодернистской игры с читателем, но становится контекстом, раздвигающим рамки действительности. Переживая революционный слом русской цивилизации, автор и его герой видят, как современность повторяет события, произошедшие в Гефсимании и на Голгофе, заново погружаются в них, поскольку человек со времен Христа, как учил Веденяпин, живет не в природе, а в истории, — а если более точно следовать пастернаковскому замыслу, то в Евангельской истории, увенчивающейся Воскресением.

Уже в первой главе, в которой хоронят Живаго, мать Юрия, появляется аллюзия на евангельский вопрос: «Что ищите Живаго с мертвыми?» (Лк., 24:5), вошедший в пасхальные песнопения. Главный герой, живой среди мертвых, пребывает в двух измерениях — сакральном и революционном, вневременном и сиюминутном.

В результате современность для писателя становится частью священной истории, вбирая в себя происшествия Гефсиманского сада, Голгофы, Страшного суда. Революционная Россия

для Пастернака — это тот же Гефсиманский сад, в котором вершится неправый суд над Человеком, над Живаго.

При этом «Гефсиманский сад» живет в большом времени, в котором человек настолько плотно связан с историей, что на суд к Воскресшему Христу поплывут не поколения людей, а века. Человек не только живет, но и умирает в истории, которая становится вселенским кладбищем. Таким образом, века — это метонимическое обозначение человечества, ибо Гефсиманский сад Пастернака омывается не столько веками, как суша океаном, сколько, подобными волнам, поколениями людей.

А следовательно, Гефсиманский сад становится предельно концентрированной формой жизни всечеловеческого единства в ступившемся времени. Так возникает модернистская гиперметафора, объединяющая разнородные образы веков, поколений, пространств, и становящаяся обозначением райской полноты бытия. «Ранее, прослеживая основные события земной жизни Христа (рождение → въезд в Иерусалим → чудо о смоковнице → суд фарисеев), Пастернак строго следовал евангельской хронологии. В “Гефсиманском саде” эта хронология сознательно нарушается» [2: с. 176–177].

В результате история земная и священная история переплетаются в лирическом и эпическом пространстве романа, — переплетаются они и во время допроса Юрия Живаго, когда Стрельников с вызовом говорит ему:

«— <...> Сейчас Страшный суд на земле, милостивый государь, существа из Апокалипсиса с мечами и крылатые звери, а не вполне сочувствующие и лояльные доктора» [5: с. 251–252].

Гефсиманский сад в интерпретации Пастернака вмещает в себя не только Евангельское время, но и современность: апостол Петр, подобно Стрельникову, берет в руки оружие, чтобы стать апостолом, верящим, что пролитая кровь может быть оправдана величием поставленной цели [2: с. 189–190], а также вмещает апокалиптическую развязку истории, когда на суд к воскресшему Христу столетия поплывут из темноты.

Итак, Гефсиманский сад становится обладателем предельной полноты бытия, вобравшей в себя Евангельски-вечное прошлое,

революционное настоящее и апокалипсическое будущее. Эта полнота бытия сада воистину Божественна, поскольку еврейское имя Бога — Яхве — сложилось из первых букв, обозначающих Настоящее, Прошлое и Будущее. Возникший в результате такой аббревиации еврейский термин передается в русском Евангелии словом *Сущий*, а следовательно, пребывающий во всех трех ипостасях времени. Развернутый этимологический комментарий к имени Яхве выложен на сайте катакомбной Церкви в статье без имени автора, который, впрочем, повторяет общеизвестные и признанные Православием истины, но подробно, фактологично: «Бог открывает Свое имя посредством священной тетраграммы יהוה (на палео-иврите: hwhy), предположительно звучащей как ЯХВЕ. Собственно ЯХВЕ есть аббревиатура трех понятий: “был”, “есть”, “будет”, не имеющая адекватного перевода. Форма прошедшего времени глагола יהא (Хайа), означающая “Он был”, “Он становился”, объединяется в имени ЯХВЕ с формой настоящего времени того же глагола — היה (Хве) — “Он есть”, “Он — Сущий”, и с формой его будущего времени יהיה (Йах’йе) — “Он пребудет”. Композиция трех форм глагола “быть” и образует имя ЯХВЕ. После произнесения этого имени Бог заповедует Моисею: “Вот имя Мое на веки, и памятование о Мне из рода в род” (Исх. 3:14–15)» [1].

Пространство Гефсиманского сада склонно расширяться так же, как и время:

Лужайка обрывалась с половины.

За нею начинался Млечный Путь.

Седые серебристые маслины

Пытались вдаль по воздуху шагнуть [5: с. 547].

Смертельная скорбь и моление о чаше до кровавого пота звучат трагично и сурово, — так трагична и сурова революционная история, лишенная благодати времени и ставшая революционным безвременьем. Однако это безвременье осмысляется в контексте античной трагедии, немислимой без катарсиса, которым становится Воскресение Христа.

В результате момент Гефсиманской трагедии ощущается у Пастернака не столь остро, ибо поэт пребывает в большом хронотопе, превосмогающим Голгофу — воскресением из гроба.

Устремленность к катарсису делает последнее стихотворение цикла близким концепции личности Льва Толстого, который показывает, как в момент обновления любовью к Наташе Андрей Болконский видит зазеленевший дуб и все лучшие минуты жизни воскресают в его памяти, но среди этих лучших воспоминаний появляется и лицо мертвой жены с приподнятой губкой. Момент духовного напряжения соединяет и воскрешает в памяти все самые лучшие и все самые болезненные переживания князя. Для Толстого и Пастернака духовное и физическое воскресение становятся формами трагического катарсиса, соединяющего нестерпимые страдания с духовной эйфорией и переплавляющего трагизм страданий в восторг обновления. В результате кульминация истории человечества, как описывает ее Пастернак, — события Гефсиманского сада — соединяют ужас предательства с жизнеутверждающей радостью, то есть, как и у Толстого, соединяют все самое болезненное и трагическое со всем истинно прекрасным.

Ключ к пониманию состояния, описанного Пастернаком и Толстым, могут дать мартирологи, описывающие благодать и муку мучеников за Христа.

Следовательно, страдания Христа в Гефсиманском саду оочеловечены Пастернаком, так как увидены сквозь призму традиции мартирологов, в то время как единственным мучеником, не получившим благодати, был сам Христос, испытавший ту меру богооставленности, которая никому более неизвестна и непосильна.

Гефсиманский сад Пастернака, как и Дуб в глазах Андрея Болконского, вызывает чувство трагизма жизни и восторг обновления, показывая, что полнота бытия — это переживание не столько радости, сколько блаженства, выросшего из страдания и преодолевшего его.

В результате стихотворение и весь роман завершаются утверждением Гефсиманского сада как вместилища полноты бытия. А следовательно, сад для Пастернака — это выросший

из бездны страдания земной рай, торжество жизни и воскресения над революционным безвременьем.

Однако в Библии Гефсиманский и Эдемский сад явно противопоставлены, так же, как райское древо познания противопоставлено крестному древу, а изгнание Адама — вознесению Христа. Символы древа и сада получают две противоположных трактовки. Библейская логика такова: в рай можно войти только теми же вратами, через которые был изгнан Адам, то есть добро и зло должны быть внешне тождественны, но духовно противоположны. Так формируется традиция двойной символики, происходит удвоение смысла символов, каждый из которых может обладать и прямым, и противоположным значением.

Библейский Райский сад стал источником греха и изгнания Адама — следовательно, должен быть обновленный Евангельский сад, место преодоления греха и изгнания. Новозаветный сад — Гефсиманский — это антирай. Этот сад оказывается проекцией ада на землю, в котором человек оказался хуже демона и убил Бога.

Двоение символов отражает разнонаправленность воли и судеб Ветхого Адама и Нового, то есть Христа. Ветхий Адам вопреки своей чистой первозданной природе впал в грех *непослушания*, вкусил от запретного *райского древа* и был изгнан из Эдема. Новый Адам, также вопреки своей безгрешной природе, страдал за грех первого Адама, был *послушен* Отцу — и умер на *крестном древе*, чтобы ввести изгнанников в Рай.

Это зеркальное повторение истории изгнания из рая в повествовании о его обретении делает зеркально повторяющимся и архетипический смысл сада. Если в Ветхом завете, сад — локус райского блаженства и богообщения, то в Новом — это место скорби, одиночества из-за предательства и адских страданий.

Однако в архетипической памяти человечества райский сад закрепился прочнее адского, знание о котором в культурном смысле оказалось малопродуктивным. Дальний отсвет этой памяти, может быть, сказался только в образе леса самоубийц из седьмого круга «Ада» Данте.

История суда человечества над Богом зеркально повторяется в истории Страшного Суда Бога над человечеством. Причем поворотным пунктом от одной истории к другой оказывается Воскресение Христово.

Итак, Гефсиманский сад оказывается для Пастернака вместилищем обоих вариантов суда, и всех трех ипостасей времени, и, следовательно, единственным вместилищем жизни в колоссальных пространствах небытия, ведь «только сад был местом для житья» [5: с. 547], местом полноты бытия. В результате даже в этом стихотворении сохраняется преемственность с садами поздних идиллий Делиля, ставших вариациями на тему земного рая.

Говоря о метафизике сада, следует отметить, что его архетипический смысл, как у Делиля, так и в русской литературе в целом, в поэзии и особенно в драме, сформирован образом блаженного Эдема. Противопоставленный адищу города, сад в литературе живет своей не зависящей от времени райской жизнью.

В истории культуры оказываются наиболее устойчивыми те образы, которые обладают архетипическими корнями и сакральным смыслом, претерпевшим в повседневном бытовании секуляризацию. Делиль обыгрывает и, играя, воскрешает сакральный смысл сада в следующих стихах:

Ведь сам Элизиум, дарованный богами,
Не мраморный дворец, а рощи меж лугами,
Цветущий светлый сад с кристальной рекой,
Где сладок праведным и отдых, и покой [4: с. 17].

Тема сада как места блаженства и жизнотворной силы лейтмотивом проходит через книгу Делиля:

От века нас вода и радует, и манит.
В ней — жизнь: все без нее хиреет, чахнет, вянет,
Она поит луга, и нивы, и леса,
В ней отраженные сияют небеса [4: с. 61].

Источником райской жизненной энергии предстает вода, поскольку именно она отражает небо и оплодотворяет землю.

Мы видим, что для Пастернака, как и для Делиля, характерен прием расширения пространства и тема райской полноты бытия, которую не могут уничтожить ни зимние заморозки — у Делиля, ни даже страдания самого Христа — у Пастернака.

Терновник, весь в шипах; смолистая сосна,
Узорнолистый плющ — им стужа не страшна —
И благородный лавр, блестящий и кудрявый,
Который все века считался знаком славы.
В их темной зелени то тут, то там пестрят
Пурпурные плоды — им глаз особо рад.
Когда кусты вокруг печально оголились
И словно пред зимой безропотно склонились,
С успехом зимний сад украсят вам они.
Туда придете вы, чтоб в солнечные дни
Поллюбоваться вновь игрой теней и света;
Там птицы зимние, найдя частицу лета,
Почувствовав тепло и яркий свет дневной,
Забыв, какой сезон, засвищут, как весной [4: с. 45].

Райское бытие устойчиво, не подвержено переменам, обладает внутренним источником бытия и преображает холод и муку — в радость и жизнь, — вот важнейшие признаки земного рая в художественном мире обоих писателей.

Гефсимания Андрея Голова резко порывает с идиллическим переживанием сада, ибо время в его Гефсимании замерло на моменте трагедии, которая длится вечно:

Под мирной сенью сада Гефсиманского
С учениками тихо Он беседовал,
Но прибежали люди в изумлении
И говорят: — Тебя все ищут, Господи —
И воины по воле прокуратора,
И дерзкие рабы первосвященника!
Они хотят схватить Тебя, о Господи,
И для Тебя давно уж приготовили
Неправый суд, и казнь, и поругание.

И на Голгофу в багрянице Он взошел,
И крест вознес над миром истомившимся,
Где на путях надежды и отчаянья
В трудах о хлебе, славе и спасении,
И в безднах душ людских, и в книжной мудрости
Из века в век Тебя все ищут, Господи,
И засевают души добрым семенем,
И пожинают добрый плод, и плевелы —
Но непосилен крест и тяжек путь к Тебе,
И жажда не скудеет, ибо Ты сказал,
Что много званых есть, но мало избранных...
Так как же стать нам избранными, Господи!? («Назарянин»:
XII) [3]

Воскресение Христово остается знанием фоновым, не вербализованным в данном стихотворении. Люди же, влачащие свой неподъемный крест, ищут Христа страждующего. Вся земля — Гефсимания, полная труда и скорби и не пережившая катарсиса, ибо на ней ищут Господа страдающего, и неизвестно, нашли ли.

В лирике Андрея Голова знание о Воскресении не отменяет горечи событий Гефсиманского сада, в которых заложена суть того, что нужно знать для спасения всем, даже святым египетским отцам:

Страны забесовленной чертоги и доли
Молитвой и верой омыв,
Сердцами разверстыми вы вняли глаголы
С ветвей гефсиманских олив.
А ваше смирение от века готово
Внимать Господним речам:
Не зря в Рождестве Своем изволило Слово
Притечь Еммануилом к вам (Египетские отцы) [3].

Притечь Еммануилом — то есть Богомладенцем, совершившим на руках Богометери бегство в Египет. И этого чуда египтяне удостоились именно за будущее приятие важности событий Гефсиманского сада.

Горечи Гефсиманского сада у Андрея Голова часто, особенно в ранней лирике, противостоит идиллический хронотоп города:

И лишь где-то, безмолвию в укор,
над студенческим дальним переулком
соловьиному соло
вторят гулко
добрый смех и гитарный перебор (Два века) [3].

Поразительно, что соловьиным оказался не сад, а городские переулки возле дома поэта — соловьиная Москва.

Идиллический град возникает в таких стихотворениях, как «Москва Аполлинария Васнецова», «Москва-матушка», «Иверская».

Следовательно, возможны два культурных вектора: ветхозаветный, отталкивающийся от адища города и возводящий в Эдемский сад (такая смысловая динамика характерна для Пастернака), а другой, значительно более редкий новозаветный культурный вектор, преодолевающий адский, или Гефсиманский сад, и устремляющийся к Граду Небесному — к Горнему Иерусалиму.

Для лирики Андрея Голова разных периодов был характерен то ветхозаветный, то новозаветный принцип сопоставления сада и града.

А в ранней лирике встречается эстетизация Гефсиманского сада:
Сына Марии ждет славный удел спасенья.

Ждут Его синедрион, крест и Пилатов суд —

И в Гефсиманский сад с учениками вровень

Старые мастера следом за Ним придут

И принесут тебе тела Его и крови,

И отстранят свечой сумерки красоты,

И подадут холсты, словно подносы в храме,

Чтобы вкусил и ты, чтобы испил и ты

Света, что был и есть в мире и над мирами (Старые мастера) [3].

Однако и здесь не происходит трансформации Гефсиманского сада в сад идиллий Делиля, скорее поэт следует христианской традиции видеть в ранах Христа и мучеников украшение.

Старые мастера принесут нам плоти Его и крови, то есть изобразят на картинах Моление о Чаше, страсти Христовы, но в этих духовных сюжетах будет полнота красоты, которой отстранятся современные либо даже языческие эстетические сумерки, то есть произойдет переосмысление категорий прекрасного. А в результате созерцание одновременно страшного и благодатного страдания Господа в Гефсиманском саду станет для зрителя картин своего рода Таинством Причастия, ибо красота призвана вызывать катарсис в душе зрителя, вырывать его из серых будней с их сумерками красоты и вводить в мир торжества Гефсиманского сада. Показательно, однако, что даже в этом стихотворении старые мастера, пришедшие в сад с апостолами, принесут весть не о Воскресении, как полагается апостолам, а о Страдании. Словом, даже при условии эстетизации, Гефсиманский сад в лирике Андрея Голова не обретает черт Эдема.

Притом сад в его поэзии получал и другие неожиданные трактовки. Так, в пятом стихотворении цикла «Четыре слова о сатори» дается характеристика сада камней:

Ты погружаешь в явь свое “я”, как старинный храм,
Пребывающий одновременно по ту и по эту
Сторону озарения. Поучительный сад камней
Мудр — и бессмыслен, как всякие поученья,
И любовь, если дух растворится всецело в ней,
Лишь сплетает новые звенья
В цветочной цепочке рабства... [3]

Стихотворение проникнуто ироническим скептицизмом, позволяющим поэту вести постмодернистскую игру с читателем, прихотливо нанизывая на единую лирико-повествовательную нить реалии японского быта и менталитета.

В контексте же китайской культурной традиции появляется промозглый облетающий сад:

Осенний сад за ветром признает
Размашистое право обнаженья... (Ласточка судьбы) [3]

Развивая концепцию психологии творчества Льва Выготского, следует отметить, что, наравне с аффективным противоречием,

в основе творчества лежит архетипический багаж писателя, позволяющий ему в текущей действительности видеть сакральные смыслы, делающие произведение, построенное на их основе, не сиюминутной зарисовкой с натуры, но шедевром на века. На образ сада чаще всего накладывается сакральным смыслом райского сада или Гефсимании, своего рода земного ада, ставшего антиподом Эдема.

В творчестве Пастернака архетипический смысл Эдема доминирует даже над образом Гефсиманского сада.

Корнесловное значение слова «Гефсимания» — «давальня для масла», то есть давальня маслин, а образ раздавленных плодов (в Новом Завете — виноградин) становится символом смерти, использованным также Ролланом в развязке «Очарованной души». И именно этот сад раздавленных плодов и надежд, адский сад, и противопоставленный ему райский град часто задают эстетические и ценностные полюса в лирике Андрея Голова.

Литература

1. Богословие имени // Русское Православие. 2007 № 26 (45). URL: <http://www.uzluga.ru/potrc/Клятва+Есеев+в+оригинале%3A+Ahvh+kovl,+asher+yhwh+bahar%3B+saneh+kovl,+asher+yhwh+maas+официозс/part-2.html> свободный (дата обращения: 06.05.2016).

2. *Власов А.С.* «Стихотворения Юрия Живаго» в художественном контексте романа «Доктор Живаго» (Поэтико-функциональный аспект): «Гефсиманский сад» // Власов А.С. «Стихотворения Юрия Живаго» Б.Л. Пастернака (Сюжетная динамика поэтического цикла и «прозаический» контекст). Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2008. С. 175–194.

3. *Голов А.М.* Циклы стихов. URL: <http://www.stihi.ru/avtor/20715152&book=1#1> свободный (дата обращения: 11.04.2016).

4. *Делиль Жак.* Сады. Ленинград: Наука, 1987. 228 с.

5. *Пастернак Б.Л.* Полное собр. соч.: в 11 т. М.: Слово/Slovo, 2004–2005. Т. IV. 548 с.

МОТИВ ЛИСТВЫ В ЛИРИКЕ Н. РУБЦОВА В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

В статье речь идет о различных значениях, о эстетической и философской функции мотива листвы в лирике Николая Рубцова в контексте русской и китайской поэзии.

Ключевые слова: Николай Рубцов; мотив листвы; опавшие листья; «печальная осень»; природа.

The article is about the various meanings, about the aesthetic and philosophical functions of motif of leaves in Nikolay Rubtsov's lyric poetry in the context of Russian and Chinese poetry.

Keywords: N. Rubtsov; motif of leaves; fallen leaves; «sad autumn»; nature.

В поэзии Николая Рубцова растительный мир занимает исключительно важное место, поэт мастерски изображает и открывает природу. Помимо таких природных образов, как лес, поле, сад, бор, луг, в его стихах запечатлены образы конкретных деревьев (ивы, сосны, тополя, березы, дуба, осины и др.), цветов (ромашек, колокольчиков, фиалок и др.) и трав [6]. Разнообразный и богатый растительный мир в лирике поэта раскрывается благодаря системе мотивов, среди которых одним из постоянных выступает мотив листвы. Мотив листвы в поэтической системе Н. Рубцова, с одной стороны, продолжает традицию русской поэзии XIX – начала XX в. и даже мировой поэзии, с другой — обладает присущим творчеству Н. Рубцова значением.

В поэтическом мире Рубцова образ листвы прежде всего представляет собой реальное природное явление и элемент пейзажа. У Николая Рубцова дар слышать и понимать шепот листвы, стон ветра и другие звуки природы, дар слышать и передавать скрытое в глубинах бытия. Вслушиваясь в звук листвы, лирический герой поэта принимает его в свою душу, проникает в тайны природы

и вселенной. Мотив «голоса» листьев возникает в разных стихах Рубцова: «Как по саду, садику багряному / Грустно-грустно листья шелестят»; «И мгла толпится до утра у окон / И глухо рядом листья шелестят» [5: с. 144, 406]. Звук листьев рождается движением ветра: «И с дерева с легким свистом / Слетает прохладный лист» [5: с. 47]. Чтобы услышать этот легкий свист, требуется абсолютная тишина в окружающем мире и в душе поэта, в его сердце, которому дано наблюдать, чувствовать и сопереживать.

В русской поэзии XIX–XX вв. немало поэтов обращается к «голосу» листвы и постигают его сокровенный, глубокий смысл. Например, современнику Лермонтова поэту Константину Льдову в шепоте осенних листьев слышался трагический смысл: «Как будто шепчется листва, / И полны позднею догадкой / Ее предсмертные слова». У Ивана Тургенева «Шепчут приветные речи / Прозрачные, легкие листья». В стихотворении Константина Бальмонта, посвященном Тургеневу, «чуть слышен листьев ропот». Валерий Брюсов угадывает в звуках, издаваемых листвою, плач: «Люблю в осенний день несмелый / Листвы сквозящей слушать плач». Андрей Белый вторит Брюсову в стихотворении «Прошлому»: «Кусты, вскипая, мне на грудь / Хаосом листьев изреваются», в стихотворении «Память» «листочком всхлипнет ветка осиновая» [4: с. 37].

По сравнению с названными авторами, Н. Рубцов больше уделяет внимания тому, как шум листвы или дерева трогает чувствительную душу лирического героя. В стихотворении «Березы» Рубцов пишет:

Я люблю, когда шумят березы,
Когда листья падают с берез.
Слушаю — и набегают слезы
На глаза, отвыкшие от слез [5: с. 279].

Береза в русской поэзии — это символ родины, чистоты, памяти и т. д. В этом стихотворении образ березы символизирует память, прожитые годы, с его помощью поэт выражает свою искреннюю скорбь. Шум березовых листьев ассоциируется

для лирического героя поэта со смертью и вызывает слезы:

Ведь шумит такая же береза
Над могилой матери моей» [5: с. 279].

Или:

На войне отца убила пуля,
А у нас в деревне у оград
С ветром и дождем шумел, как улей,
Вот такой же желтый листопад... [5: с. 279]

Знакомый шелест листьев берез напоминает лирическому герою о переживаниях детства и юности. Березы пробуждают в душе лирического героя не только грустные, но и радостные воспоминания. Его детство и юность прошли среди этих деревьев, образ березы связан для него со смертью самых близких людей: отца и матери.

Реализуя в стихах растительные мотивы, поэт употребляет разнообразные глагольные эпитеты, чтобы запечатлеть состояние листвы: например, *несись* («Вдоль по мосткам несется листьев ворох»; «По дороге неслись / Сумасшедшие листья»), *сыпать* («И сыплет листья лес»), *рассыпаться* («Рассыпались листья по дорогам»), *валиться* («И листья долго валяются с ветвей»), *осыпаться* («Грустно, грустно последние листья... / Осыпались в конце октября!»), *облетать* («Облетают листья, уплывают / Мимо голых веток и оград...»), *слетать* («И с дерева с легким свистом / Слетает прохладный лист»), *проноситься* («По земле пронеслись листья») и т. п. [5: с. 192, 61, 122, 288, 129, 138, 236, 47, 371].

Н. Рубцов обрисовывает необычайное богатство форм и состояний воплощения образа листвы. Движение листьев передается через глагольные эпитеты, образ листвы — не неподвижный, не статичный, он почти всегда связан с ветром, именно ветер меняет судьбу листьев. В стихах поэта часто ветер приводит в движение листву: «Незримый ветер, словно в невода, / Со всех сторон затягивает листья...». В другом стихотворении читаем: «Поздний час. / С ветвей, покрытых мглой, / Ветер злой срывает листьев горсти» [5: с. 128, 446].

Рубцов любит писать об осенних опавших листьях. Можно сказать, это один из ключевых образов в его лирике, и этот образ всегда наполняется глубоким смыслом. Опавшие листья часто приносят поэту печаль и тоску, как замечает Андрей Грунтовский, у Рубцова образ осени символизирует эсхатологию, а лист — символ смерти [2]. Мотив «последних листьев» сквозной в поэзии Н. Рубцова:

Грустно, грустно последние листья
Не играя уже, не горя,
Под гнетущей погаснувшей высью,
Над заснеженной грязью и слизью
Осыпались в конце октября! [5: с. 138]

Или:

А последние листья
Вдоль по улице гулкой
Все неслись и неслись,
Выбиваясь из сил [5: с. 61].

Очевидно, под словом «последний» поэт подразумевает конец жизни. Иногда у него «опавшие листья» и «смерть» оказываются рядом. В «Листьях осенних» лирический герой предчувствует «сон золотой увяданья», т. е. смерть.

Мотив осенних опавших листьев, символизирующих смерть, традиционный в русской поэзии. Так, в первой половине 1920-х гг. в стихах Сергея Есенина мотив опавших листьев как часть темы осени и ухода занимает ключевое место. В его поэзии представлена смена времен года — от ранней весны к поздней осени и зиме; она соответствует эволюции сознания и мироощущения лирического героя, который «переживает» и «проживает» жизнь как смену физического и духовного состояний от весны к осени — от «расцвета» к «увяданию». Для него падающие листья символизируют завершение жизни. Вспомним стихотворение «Не жалею, не зову, не плачу...»: «Все мы, все мы в этом мире тленны, / Тихо льется с кленов листьев медь» [3: с. 8].

Мифопоэтическая модель «осень — опавшие листья — смерть» традиционна не только для русской, но и мировой литературы. Древнегреческий поэт Гомер пишет об опавших листьях как типичном образе смерти в эпической поэме «Илиада», он сравнивает расцвет и увядание листьев с жизнью и смертью людей, что делает образ опавших листьев вечным образом. «Листьям в дубравах древесных подобны сыны человек: / Ветер одни по земле развеивает, другие дубрава, / Вновь расцветая, рождает, и с весной возрастают; / Так человеки: сии нарождаются, те погибают»; «Если б противу тебя ополчался я ради сих смертных, / Бедных созданий, которые, листьям древесным подобно, / То появляются пышные, пищей земною питаюсь, / То погибают, лишаясь дыхания» [5: с. 121–122, 437].

В традиционной восточной литературе образ опавших листьев цементирует важные культурные коннотации, отражает своеобразную национальную психологическую философию и эстетическое сознание. В китайской поэзии существует традиция «печальной осени», поэты искони радуются жизни и печалются о смерти, так как осень — это граница между жизнью и смертью, наступление осени вызывает грусть. Опавшие листья — один из ключевых образов в китайской поэзии на тему «печальной осени». Первый известный лирический поэт Цюй Юань пишет в поэме «Ли Сао»: «Цветы, деревья, травы увядают, / И дни красавца князя сочтены» [9: с. 230]. В этих стихах соединяется увядание трав и деревьев со страданием, вызванным угасанием человеческой жизни.

В поэтической традиции образ опавших листьев сливается с печальной осенью, и они образуют устойчивый эстетический объект. Срываемые ветром листья не только символизируют смерть, но и ассоциируются с разлукой, утратой, сиротством, изгнанием, одиночеством, воспоминанием, печалью, элегическим настроением. Николай Рубцов продолжает именно эту традицию «трагической красоты». Разве облетающие листья — это не его скитальческая жизнь? Разве оторванные от ветвей листья — это не горестная судьба поэта, потерявшего своих родителей еще в детстве? Под его пером опавшие листья одушевляются и «плачут»: «Было тихо, и вдруг, будто где-то заплакали, / — Это ветер и сад. / Это ветер гонялся за листьями». Заплачет и лирический герой об опавших листьях.

Например, после того, как дважды повторяется строка «Листвой пропащей, знобящей мглою / Заносит буря неясный (безлюдный) путь», следуют слова: «Я вспоминаю былые годы / И — плачу...» [5: с. 392]. Порой лирический герой открыто высказывает свое сожаление об опавших листьях: «Жаль мне желтые листья, / Жаль мне сельские версты».

У Николая Рубцова есть известная лирическая миниатюра под названием «Улетели листья», в которой царит элегическая эстетика и философская медитация. В зачине стихотворения за строкой «Улетели листья с тополей» следуют раздумья лирического героя: «Повторилась в мире неизбежность...». А в конце стихотворения вновь возникает пейзажное описание «...С дерева листья улетели?». Кольцевая композиция стихотворения подчеркивает повторность неизбежной трагедии в мире. В этой элегии речь идет не столько об улетевших листьях, сколько о человеческих переживаниях. Здесь соотносятся неизбежность природная и трагедия человеческих взаимоотношений. Опавшие листья напоминают лирическому герою о потерянной любви: «Не жалеи ты листья, не жалеи, / А жалеи любовь мою и нежность!» Он связывает свою печаль с шумными метелями, восклицая и вопрошая: «Не кляни ты шумные метели! / Разве в этом кто-то виноват, / Что с деревьев листья улетели?» [5: с. 80]

Однако листва принесет лирическому герою Николаю Рубцову не только печаль и грусть, но и наслаждение красотой. Его мрачный, пессимистический стиль преобразуется в светлый, оптимистический, жизнеутверждающий тон. В поэзии немало шедевров о красоте осенних листьях. У Ивана Бунина в стихотворении «Листопад» описывается красота осеннего леса, эстетизируется падение листьев. И древний китайский поэт Ду Му написал знаменитые строки:

Остановил повозку, ведь люблю я,
кленовый лес вечернею порой;
Под инеем листва горит краснее цветов,
что дарит месяц нам второй [8].

В них автор открывает красоту осенних листьев посредством простого, но замечательного сравнения.

А это рубцовский край чудес: «И сыплет листья лес, / Как деньги медные, — / Спасибо, край чудес!» [5: с. 122].

Николай Рубцов не раз чистосердечно признается в своей любви к листве. Под его пером листва — это не столько объект описания, сколько воплощение прекрасного желания и мечты поэта, через нее поэт выражает свои мысли и эмоцию. Мотив листвы реализуется в его стихах и в более широком контексте, обнаруживая взгляд поэта на природу и мир. К примеру, в «Сентябре» лирический герой Н. Рубцова заявляет:

Радуюсь громкому лаю,
Листьям, корове, грачу,
И ничего не желаю,
И ничего не хочу! [5: с. 276]

Рядом с листьями — громкий лай, корова, грач. Все они являются творениями природы и приметамы родного края лирического героя поэта, все они свидетельствуют об искренней любви Н. Рубцова к родине и природе. В стихотворении «По дороге к морю» поэт пишет с глубоким чувством: «Я рад садам монастыря / И мимолетным поцелуям / Прохладных листьев сентября» [5: с. 210]. Радость жизни переполняет сердце влюбленного лирического героя, и прикосновение срывающихся с веток листьев воспринимается как мимолетные поцелуи.

В стихотворении «Доволен я буквально всем» мотив листвы выражает страстное желание лирического героя полностью слиться с природой. Он «так любит осенний лес», что «хотел бы превратиться» «в багряный тихий лист». Единение с природой выражается в словах: «Я был в лесу листом!» Эта слияние одухотворяет героя и позволяет ощутить чистоту души («Поверьте мне: я чист душою...») [5: с. 197]. По мнению поэта, человеку для полноты бытия необходима живая связь с природой. Эта идея воплощается и во многих других его стихотворениях.

Кроме параллели «листва — человек», Н. Рубцов проводит и параллель между листвой и душой. У Иосифа Бродского листья сравниваются с душой, а звук их ассоциируется с языками:

образ осенних листьев ассоциируется и с радостью. В мотиве листьев в поэзии Н. Рубцова реализуются его мировосприятие и философское понимание природы.

Литература

1. *Бродский. И.А.* http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_poetry.txt
2. *Грунтовский. А.В.* «Я в ту ночь полюбил все тюремные песни...» (слово о Рубцове) // Литературный Санкт-Петербург. 2002. № 1.
3. *Дашевская. О.А.* Мотив опавших листьев в поэзии Вадима Андреева и национальная традиция // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 353. С. 7–12.
4. *Кутьева М.В.* «Листья, братья мои...»: образы листьев в русской поэзии // Русская речь. 2008. № 4. С. 37–40.
5. *Рубцов Н.М.* Звезда полей. Собр. соч.: в I т. / сост., подгот. текстов, прилож. и коммент. Л.А. Мелкова, Н.Л. Мелковой. М.: Воскресенье, 1999. 647 с.
6. *Ситникова В.И.* Образы растений в поэзии Николая Рубцова // Литература. 2004. № 05.
7. *Гомер.* Илиада / пер. с древнегреч. Н. Гнедича. СПб.: Азбука, 2016. 570 с.
8. *Ду Му.* URL: <http://www.papahuhu.com/archive/tag/%E6%9D%9C%E7%89%A7/>
9. *Цю Юань.* Лисао / пер. А.И. Гитович и др. СПб.: Кристалл, 2000. 334 с.

Е.В. Кудрина
(Москва)

ОБРАЗ САДА В ПЬЕСАХ НИНЫ САДУР

В статье речь идет об образе сада в пьесах Нины Садур «Морокоб», «Доктор сада» и др. Образ сада крайне важен в драматургии Садур. Сад представляет собой идеальную модель вселенной в творчестве писателя. Генетически связанный с образами земли и дома, образ сада раскрывает онтологическую связь человека и таинственных сил.

Ключевые слова: драма; драматургия; Н. Садур; образ сада.

The article is about the image of the garden in plays by Nina Sadur “Morocob”, “Doctor’s garden”, etc. The Image of the garden is extremely important in drama Sadur. The garden is a perfect model of the universe in the work of the writer. Genetically linked to images of land and houses, the image of the garden reveals the ontological link between man and the mysterious forces.

Keywords: drama; N. Sadur; the image of the garden.

Сад — возделанная и украшенная человеком природа — присутствует в словесности едва ли не всех стран и эпох. Это и библейский Эдемский сад, и сады Алкиноя в гомеровской «Одиссее». Без садов и парков нельзя представить романы И.С. Тургенева, произведения А.П. Чехова.

Сад нередко символизирует мир в целом, мир идеальных взаимоотношений человека и природы. «Сад, — замечает Д.С. Лихачев, — всегда выражает некую философию, представление о мире, отношение человека к природе, это микромир в его идеальном выражении» [3: с. 8]. Анализируя садово-парковое искусство, Д.С. Лихачев приходит к мысли, что сад из микромира постепенно превращался в идеальную часть мира, его центр.

В современной отечественной драматургии образ сада (вслед за Чеховым) нередко становится символом: идеала и его утраты, обретения и потери нравственных устоев, созидания и разрушения. Образ сада выходит на первый план в пьесах Владимира Арро «Сад», Людмилы Разумовской «Сад без земли», Алексея Слаповского «Мой вишневый садик», Станислава Шуляка «Сад, человек, ночь» и др. Названия произведений только актуализируют ведущий образ-символ, в котором заключены тоска по прошлому и надежда на будущее.

В творчестве Садур образ сада играет немаловажную роль.

Сад как место действия представлен в ранней пьесе «Морокоб» (1987). Здесь образ сада факультативен, но влияет на судьбу персонажей. С образом дома-сада связано стремление героев к гармонии, осознание мира как любви. Настоящая любовь становится критерием истины. Только любовь в пьесах Садур способна менять людей, одухотворять их, спасая тем самым заблудшие

души. Такова любовь героев пьесы «Любовные люди» (1979), Зои и Виктора в «Заря взойдет» (1982), Наташи и Володи в «Носе» (1986), Иманта, Сарданы и Агриса в «Морокобе» и др.

Образы земли, ямы, дома, сада — особенно важны в драматургии Садур. Ограниченные стенами и безграничные пространства раскрывают онтологическую связь человека и таинственных сил, земли и космоса. Образ сада, генетически связанный с образами земли, ямы и дома, представляет собой идеал, к которому стремятся даже те герои, которые находятся в нескончаемом поиске.

Интересно отметить, что место действия «Морокоба» сходно с местом действия пьесы Е. Исаевой «Абрикосовый рай». Однако принципиальное отличие садов в пьесах драматургов состоит в том, что сад у Садур является прообразом всей земли, населенной очень разными людьми, и каким будет этот сад, зависит от его обитателей. Райский абрикосовый сад у моря у Е. Исаевой — место предательства. Автор, не желая трагического финала, выбирает другой вариант концовки: действие превращено в сон, и еще до кульминационного момента героини покидают дом с садом, чтобы не очернить райское место. Помимо этого, любопытен в обеих пьесах мотив абрикосов, южных фруктов-солнц, примет моря, курортного города. Ради абрикосов приезжает садуровская Сардана к морю, «абрикосы с родинками, теплые, как язык лайки» [6: с. 299] она покупает и угощает ими соседей. «Я кушаю абрикосы, от которых счастье», — говорит она [6: с. 299]. Даже луна у Сарданы не красная, а «абрикосовая». «Последние летние солнышки...», — так называет абрикосы Люся в пьесе Е. Исаевой [2: с. 39].

Итак, сад у Садур — это идеальный микромир, модель вселенной. Это настоящий дом, о котором мечтают герои. Например, Лейла в пьесе «Замерзли» (1987):

«ЛЕЙЛА. Знаешь, может быть, это мешанство, но я хочу дом.
НАДЯ. Какой еще дом?

ЛЕЙЛА. Ты сказала дом? Ты поняла? Да! Дом и сад. И трое детей... [7: с. 152]

Дом с садом, семья с детьми — вот идеал и для героини, и для автора.

Очень интересны воспоминания Садур о саде в родном Новосибирске: «Я помню свое малолетство в “Саду Металлистов” и жгучую зависть к безногому злоющему сторожу сада. Мы его звали почему-то Удод. Я мечтала быть его заместителем, а он орал на нас тоскливым ором, не разрешал рвать землянику на лужайках и лизать клены — весной они сочились сладким соком. Удод был послевоенный несчастный человек и мечтал быть единственным командиром и обитателем “Сада Металлистов”. <...> “Сад Металлистов” — это было место огромного счастья. Он был очень большой, невысокий и довольно плоский со своими зелёными пространствами, кленами-тополями и пыльной акацией, которая почему-то всегда вызывала тоску, в отличие от кленов и особенно тополей, сладких и родных деревьев Сибири. Сад этот был весь охвачен высоким, чудесным, подробным, — досочка к досочке, и точёные столбики с крышечкой наверху, — деревянным, крашеным в зеленое, забором. Сверху по забору шла широкая удобная доска. По ней мы и бегали: вверху, по головам сада — мы, а внизу, в зарослях шиповника, — хромой Удод. Его тоска нас пугала и злила.

На главной аллее сада стояли могучие лавки с гипсовыми подлокотниками, крашеными серебрянкой. На них сидели жены военных в “пыльниках”. Меж лавок, — тоже серебряные, — стояли скульптуры советских металлистов. Меж всем этим роились капустницы, слипаясь крыльями, шурша таинственным сладострастием. А на земле за лавками, в кудрявой мураве, мерцали мириады мелких стеклышек и камушков (этот мир не мог кончиться, он был вечен).

Если же по этой аллее идти вверх, до конца сада, то счастье разгоралось, становясь почти нестерпимым — аллея упиралась в чудесный кинотеатр “Металлист” с прохладной дощатой террасой, пахнувшей тёплым деревом и пионерлагерем» [4: с. 1, 2].

Этот «Сад Металлистов» для Садур — не просто место, где прошло ее детство, но и место гармонии с миром и самой собой, место надежд и разочарований. Воспоминания о детстве неразрывно связаны с тоской по утраченному идеалу, в котором даже злой сторож представляется хранителем традиций. Так поэтично, так восторженно описав свой сад детства, Садур создала выразительную картину потерянного рая, наполненного образами, звуками и запахами первоизданной природы, в котором есть место и человеческим «творениям»,

контрастно выделяющимся на фоне естества и описанным не менее вдохновенно.

Образ сада, изредка появляясь в ранних пьесах Садур, нашел свое яркое воплощение в пьесе «Доктор сада» (2011).

Сад, представленный в пьесе, в начале «дикий», в конце — «недоступный, тугой и гордый» [5: с. 526], по мнению героев, нуждается в «секаторе», то есть в обрезке, в порядке. Героиня Лариса произносит: «Он (сад. — *Е.К.*) убивает сам себя! Здесь нужен кто-то с секатором. Кто-то, кто проредит эту глушь. Кто-то, кто вмиг прикинет, что выдрать, что оставить. Тот, кто не боится крови растений» [5: с. 508]. Но героини пьесы — хозяйева сада — не готовы взять на себя роли докторов-преобразователей. Растения и для автора пьесы не просто живые, они часть мира людей, часть важная и неотделимая. Обрезать растение — значит для автора — покалечить его или даже убить (то же отношение было у Садур к волосам). Подобное понимание природы, сада, его растений и обитателей наблюдаем у героев пьесы.

Садур не без иронии описала общение хозяев со своим садом: «Сквозь шум и треск ломаемых растений слышны болезненные вскрики Олега Павловича.

ГОЛОС ОЛЕГА ПАВЛОВИЧ. Лорик, ты меня видишь? Следы за движением их верхов... вершин... этого, чторосло тут... по ним ты поймёшь моё продвижение... Лорик! Мельба наша засохла! И Феникс! А Пепин Шафранный едва живой! Ах, дебри! Я здесь... я внутри... зеленый сумрак... тесновато и парит... как в тропиках. Лорик, здесь не ступала нога человека!

ЛАРИСА. Конечно, не ступала, идиот.

ОЛЕГ ПАВЛОВИЧ. О, Лорик, как страшна морда одичалого кузнечика...

Лариса унывает.

Ах, малина крапивная!¹

ЛАРИСА. Немедленно прекращай кормиться! Назад — сию минуту! Скоро начнет темнеть. Ты не выберешься. Так! я вызываю службу спасения!» [5: с. 515].

¹ Садур дает здесь примечание: «крапивная малина — одно из названий повилики», т. е. паразитическое растение.

Герои, понимая всю необходимость обрезки, выкорчевывания, прореживания и т. п. манипуляций, всё оставляют, как прежде, и стараются не вмешиваться в существующий порядок вещей.

Супруги Нежины — главные герои пьесы. В фамилии уже заложена многозначность, дающая возможность разных интерпретаций. Ассоциативный ряд слова «нежин» — нежные и неживые — любящие и мучающие друг друга близкие одинокие люди. Кроме этой аллюзивной информации, есть еще одна более важная. Нежин — это название украинского города в Черниговской области. Город этот нам интересен прежде всего тем, что в нем жил и учился Н.В. Гоголь, оказавший огромное влияние на жизнь и творчество Садур. Гоголь близок Садур по духу, по мироощущению. Гоголевскими мотивами пронизаны многие произведения Садур. Ее пьесы «Панночка» по мотивам «Вия» и «Брат Чичиков» по мотивам «Мертвых душ» не только принесли ей как драматургу известность, но и закрепили за ней славу мистического писателя (Садур, по нашему глубокому убеждению, — мистический реалист). Не раз в своих интервью Садур отмечала, что в Новосибирске одно время жила на улице Гоголя, а теперь живет рядом с памятником Николаю Васильевичу работы Н.А. Андреева¹. Этот памятник становится героем в её повести «Вечная мерзлота». Нежинский лицей (Гимназия высших наук), в котором с 1821 по 1828 гг. учился Гоголь, был не только первым педагогическим институтом на Украине, но и выдающимся центром науки и образования, располагавшим одной из лучших в России библиотек античной классики. А сам город Нежин был единственным (не считая Дерпта) уездным городом в Российской империи, в котором существовало высшее учебное заведение. Помимо этого, город славился своими ярмарками, яблоневыми садами и солеными огурцами².

¹ — А это верно, что ваш любимый писатель — Гоголь? Почему именно он?

— Я живу рядом с домом, где Гоголь сжег второй том «Мертвых душ» и умер. Я живу рядом с Андреевским памятником Гоголю. Я не нарочно тут живу. Мне так выпало. Я не понимаю суть вопроса. Это все равно, что спросить, почему я люблю дышать воздухом? Мне так выпало [4: с. 2].

² Подробнее об этом городе как герое стихотворения читайте: [1].

Садур делает своего героя Олега Павловича Нежина (ср. — Антон Павлович) доцентом, бывшим заведующим кафедрой, интеллигентным человеком, выброшенным на обочину жизни. Единственное, что у него осталось — это участок с разросшимся садом, требующим ухода, заботы, ласки.

Начавшись с загадки, незамысловатый сюжет об измене мистифицируется, добавляется детективная линия. Классический любовный треугольник оборачивается раздвоением личности у героев. Лариса пытается убедить своего мужа-рогоносца в том, что все случившееся в их доме и в саду — лишь плод его больного воображения, и это ей почти удается. Только накрытый к завтраку стол, где, кроме яичницы с колбасой и селедки под шубой, были еще и «огурцы соленые», выдают скрытое желание Ларисы увидеть перед собой не старого неудачника-мужа, а молодого любовника Валеру. И в этом проявляется уже ее двойственное отношение к супругу, ее раздвоение личности.

Потеря молодости, свежести ощущается героями как катастрофическая. Молодость и старость героев и их сада постоянно сталкиваются в произведении и противопоставляются. Такова сцена в летнем доме, увиденная главной героиней Ларисой и данная автором в ремарке: *«Так они меняются друг с другом местами — то Олег Павлович под душем манит Ларису к себе. То — Валера.*

Тела мелькают все быстрее и быстрее: старый-молодой, старый-молодой» [5: с. 517].

Здесь не только мистификация, буквальное раздвоение личности героя, но и желание героини выдать желаемое за действительное, ее неоднозначное восприятие мужа.

Герои по ходу пьесы то и дело примеряют на себя чужие маски, обманываются сами и обманывают других. Конфликт между ними из внешнего плавно переходит во внутренний: внешнее действие постепенно уступает место сильным переживаниям персонажей. Тревога главных героев за свою судьбу проявляется в смене настроений, в быстром переходе от радости к слезам, от гнева к спокойствию. Тревога ощущается в репликах Ларисы и Олега Павловича, обращенных к себе, к заброшенному саду, к дому. Герои постоянно вторят друг другу, продолжают начатые

мысли. Так, начатую Олегом Павловичем фразу: «Были такие чудесные химические карандаши! Я ими обожал курсовые проверять. Я с детства их помню, химические карандашики...», — подхватывает Лариса: «И — я! Так-то он серый, а послуни, он фиолетовым пишет. Волшебство» [5: с. 523].

Садур, с одной стороны, обращает внимание на пропасть непонимания, отчуждения между главными героями, а с другой — постоянно заставляет их слушать и понимать друг друга. Ее герои, погруженные в собственные мысли, всё же умеют слышать собеседника. Только любовь и взаимоуважение представляют для драматурга и ее героев истинную ценность в мире, в котором царят хаос и ложь.

Садур, всегда пишущая на грани сна и яви, здравого ума и сумасшествия, и в этой пьесе остается верна себе.

Мистификация, в которую втягивает читателя Садур, начинается уже с первых строк пьесы — со списка действующих лиц: «Действующих лиц не то два, не то три» [5: с. 501]. Сколько их на самом деле предстоит разобраться слушателю-читателю-режиссеру-зрителю. Пьеса предполагает огромное число интерпретаций и разнообразных трактовок, и в этом ее особая, на наш взгляд, привлекательность для театра. Смысловая множественность, заложенная в текстах Садур, дает и исследователям ее творчества пищу для всевозможных толкований, ни одно из которых не может претендовать на окончательное. В этом сходство драматургии Садур с драматургией А.П. Чехова. Чеховскими мотивами пронизана вся пьеса Садур «Доктор сада» (и это тема для отдельного исследования).

По-чеховски звучат финальные слова в пьесе:

«ЛАРИСА. Знаю! Знаю! Теперь ты понял! Теперь знаешь! Мы начнем все сначала. Ты найдешь приличную работу. Ты уроки можешь давать! Объявления развесим. А там все восстановится, университет твой восстановят, кафедру... предмет твой заберем у Англии! Ты его открыл! Ты его изучать будешь! Здесь, дома, на родине...

ОЛЕГ ПАВЛОВИЧ. И душ починим! Гамак повесим! Я люблю в полдень в гамаке...

ЛАРИСА. Я знаю, знаю! Садовника пригласим. Нужно вернуть нам наш сад!

ОЛЕГ ПАВЛОВИЧ. Я сам! Сам! Обрежем ветки... смажем садовым варом. Или зеленкой. От муравьев и тли — отваром чеснока...» [5: с. 530].

Автору, оставившему финал открытым, главное — не нарушить ту идиллию, которую создали герои и в которую вовлеклись читатели. Мы так и не узнаем правды: что или кто скрывается в завернутом ковре на полу? — на сцену «*падает тьма*» [5: с. 531].

Сад в «провинциальной» пьесе «Доктор сада» — и место действия, и свидетель, и соучастник переживаний героев, их преступлений. Можно сказать, что сад здесь не просто символ потерянного прошлого, унылого настоящего, неопределенного будущего, но и еще один персонаж, нуждающийся, как и другие герои, в докторе, способном излечить все болезни, в том числе и душевные.

Литература

1. *Дымищ В.* Мани Лейб. Нежин // НЛЮ. 2010. № 102. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/102/dy15.html>
2. *Исаева Е.* Абрикосовый рай, или Сказка о женской дружбе // Счастливый случай: Пьесы из XXI века / сост. И.П. Кучер, Ю.Г. Фридштейн. М.: Новое дело, 2003. С. 7–40.
3. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Наука, 1991. 371 с.
4. *Логвинова И.* «Литература не корыто для всеядного литлюда»: [беседа с писательницей Ниной Садур] // Литературная Россия. 2010. № 31. С. 1–2.
5. *Садур Н.* Доктор сада // Садур Н. Ехай. М.: Культурная революция, 2014. (Жизнь прозы). 560 с. С. 501–531.
6. *Садур Н.* Обморок. Книга пьес. Вологда: ООО ПФ «Полиграфист», 1999. 500 с.
7. *Садур Н.* Чудная баба. Пьесы. М.: В/О «Союзтеатр» СТД СССР, 1989. 318 с.

**СЕМАНТИКА «ВИШНЕВОГО САДА»
В РЕГИОНАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ
(ПО ПЬЕСЕ «ВИШНЕВЫЙ АД СТАНИСЛАВСКОГО»
ОЛЕГА БОГАЕВА)¹**

В статье анализируется пьеса «Вишневый ад Станиславского» Олега Богаева — драматурга уральской школы в контексте художественных исканий современного театра; охарактеризованы семантика образа вишневого сада, мотивика, паратекст, сюжетно-композиционная структура, система персонажей.

Ключевые слова: региональная драматургия; «уральская школа»; «театр абсурда»; «театр жестокости»; сюжет; образ сада; мотив.

The article deals with the play “Vishnevyiy ad Stanislavskogo” by Oleg Bogaev — playwright of the Ural school — in the context of artistic searches of modern theatre; described semantics of character of “cherry orchard”, motives, paratext, plot-compositional structure, the system of characters.

Keywords: regional dramaturgy; “the Ural school”; “theater of the Absurd”; “the theatre of Cruelty”; character of “cherry orchard”; the plot; the motive.

Начало изучения регионального компонента литературного процесса положено Н.К. Пиксановым. Его концепция «литературных гнезд», принцип областного изучения литературы [12], востребована на протяжении XX – начала XXI в. Не менее значимы и актуальны предложенные еще в 1980-е гг. П.В. Куприяновским направления регионального изучения литературы [8].

«Уральская школа драматургии» возникла благодаря усилиям Николая Коляды, который уже более 20 лет является одним из самых репертуарных авторов современного театра. В 1994 г. Н.В. Коляда открыл мастерскую в Екатеринбургском государственном театральном институте по курсу «Драматургия»,

¹ Выполнено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда и Администрации Волгоградской обл., проект № 15-14-34002.

при его участии выходят сборники пьес его учеников [1; 4; 7; 11; 13–15]. С того же 1994 г. в Екатеринбурге проходит фестиваль пьес уральских драматургов «Коляда-Plays». Пьесы выпускников Н.В. Коляды — Олега Богаева, Василия Сигарева, Татьяны Ширяевой, Надежды Колтышевой, Анны Богачевой, Татьяны Филатовой, Ярославы Пулинович и др. — привлекают внимание многих отечественных и зарубежных театров, образуя одно из самых мощных направлений «новой драмы».

Сам Н.В. Коляда в одном из интервью признается: «Уральская драматургическая школа — особое явление, все самые яркие сочинители пьес последнего времени в России — наши земляки и, скромно добавлю, мои ученики. Василий Сигарев, Олег Богаев, Ярослава Пулинович, Анна Батурина и многие, многие другие. Я второй десяток лет занимаюсь со студентами на своем курсе “Литературное творчество” в ЕГТИ: мы собираемся раз в неделю, читаем пьесы, обсуждаем. Лучшие пьесы я “пиарю”. Четыре года назад я начал преподавать на курсе у будущих актеров. В этом году выпустил 20 человек, семь из них взял к себе в театр. И снова набрал курс — целых 25 человек» [10].

Книжная серия «Уральская школа драматургии» была основана в 2011 г. литературно-художественным и публицистическим журналом «Урал» с целью публикации авторских сборников пьес молодых драматургов, уже вышли «Остров Мирный» Александра Архипова (2011), «Замочная скважина» и «Жить» Василия Сигарёва (2011) и «Русская народная почта: 13 комедий» Олега Богаева (2012).

Для эстетики уральских авторов характерны «депрессивный контекст» [4], «драма отчуждения», отражающая «картину распада нравственных ценностей и разрушения мира», «роковая предопределенность безрадостного существования в пространстве Города» [9: с. 87]; «гипернатурализм» и кризис самоидентификации, «эти персонажи не знают себя, не знают, как и почему они оказались в данной ситуации, они не понимают логику собственного существования, они остаются “чужими”, даже если провели в этой среде всю свою жизнь» [6: с. 250].

Пьесы Олега Богаева получили высокую профессиональную оценку — премии «Антибукер» (1997), «Евразия» (2002),

«Действующие лица» (2005), вызывают интерес театральных критиков и литературоведов.

«Русская народная почта: 13 комедий» (2012) — это первый авторский сборник хорошо известного драматурга со своим художественным миром, узнаваемым стилем, но в то же время отражающим основные тенденции и пути развития современной драмы. Достаточно сложная структура произведений Олега Богаева требует уточнения специфики поэтики его драматургии для последующего определения художественного метода в контексте современных инноваций русского театра.

В богаевских пьесах критика основ человеческой жизни и общества поглощается онтологической направленностью проблематики. Так, инвариантный мотив «подлинных и мнимых ценностей» получает вариантное воплощение в ряде пьес как «судьба искусства (литературы, театра) в современном мире» («Мертвые уши. Новейшая история туалетной бумаги» (1995, 2011), «Великая Китайская стена» (1997, 2011), «Вишневый ад Станиславского» (2010).

Инфернально-интертекстуальное заглавие пьесы «Вишневый ад Станиславского» комически соотносится с авторским обозначением жанра. «Обычная история в одном действии» превращается в «перфоманс насилия» (М. Липовецкий), гротескно изображая узнаваемые обстоятельства современной реальности театрального быта:

РЕЖИССЕР. А вас, моя дорогая, я должен обрадовать! Вы покидаете этот театр!!! Пошла, жаба, вон!..

ШАШКИНА. Сопляк! (Заплакала.) Я здесь сорок лет...

ЧОХМАНДА. Как вы смеете так разговаривать с женщиной?

ВДУНОВ (режиссеру). Ее в труппу взял сам Кафрос! А вам, голубчик, до него срать да срать...

РЕЖИССЕР. Кафрос? Кафрос!!! Вы же сами сожрали его!

ЛУРЬЕ. Это ложь!

РЕЖИССЕР. А Кривоногов?

ФЛЯГИН. Кривоногов не смог здесь работать, потому что ногу сломал.

РЕЖИССЕР. А Васильчиков?! А Уодин?!!

ЛУРЬЕ. Они своей смертью умерли.

РЕЖИССЕР. А великий Нихулин?

ФЛЯГИН. Он сам сожрал себя.

ВДУНОВ. Да, еще тот был самоед...

РЕЖИССЕР. А Нелюбов, а Верещагин? А Фейшиц? А Роман Фитюк? [2: с. 724]

Актерская «мучительная любовь к непростому искусству» гротескно изображается как традиционное поедание режиссеров.

КОРНЕЕВ. <...> «В этой регулярности и непрерывающейся великой традиции мы принимаемся за тринадцатого режиссера». (Убирает бумагу в карман.)

ДИФФЕНБАХ. Ну?..

КОРНЕЕВ. Начинайте!

Звучит «Реквием». Диффенбах берет топор, подходит к лежащему режиссеру. Входит буфетчица с тарелками и вилками.

РЕЖИССЕР. Я несъедобный... (Кричит.) Я несъедобный!

ШАШКИНА. Становится сыро...

ВДУНОВ. Опустит-ка занавес, братец...

Машинист опускает занавес. Теперь режиссера и Диффенбаха не видно, зато слышно: методично стучит топор, и кричит от адской боли режиссер [1: с. 733]. Действие разворачивается в театре в декорациях вишневого сада, но при этом сцена представляет собой «марсианский ландшафт или что-то в этом роде, холодно, пусто и страшно; вероятно, где-то здесь прячется “мировая душа”, но где — понять сложно, ясно одно — это все очень далеко от нас» [2: с. 715].

Обращение к чеховскому тексту, к образности, по О. Богаеву, является своеобразным тестом для современного театра. Безусловно, автор пьесы принимает весь выделяемый чеховедами семантический комплекс образа-символа «вишневый сад», но интерпретирует его сквозь призму собственных художественных принципов и исканий.

В пьесе действуют персонажи реалистические — обыкновенные люди разных возрастов и социальных групп (не только

актеры, но и весь театральный персонал, чиновники, милиционеры); ангел-хранитель режиссера; гибридно-цитатные персонажи (А.П. Чехов и К.С. Станиславский). А.П. Чехов как персонаж появляется и в составе четверки классиков (Пушкин, Гоголь, Толстой, Чехов) в пьесе «Мертвые уши. Новейшая история туалетной бумаги». Персонажи действуют в соответствии с мифами, сложившимися стереотипами восприятия, что вызывает комизм положений: писатели-классики дерутся, играют в слова на щелбану; «Чехов тихонько стучит молоточком. Пушкин чистит пистолет. Гоголь зашивает старенькое пальто Эры Николаевны. Толстой варит суп» [2: с. 139].

В «Вишневом аде» А.П. Чехов и К.С. Станиславский наблюдают за происходящими событиями в современном театре, при этом показательно, что режиссер-постановщик чеховской пьесы носит фамилию Станиславский.

Далее выясняется, что новации режиссера (чтение текста чеховской пьесы справа налево) и взаимоотношения с труппой зашли в тупик, поэтому труппа решила «съесть» режиссера в переносном (труппа пишет «открытое письмо сорока о культурной катастрофе») и в прямом «каннибалистическом» значении слова. Актерская «мучительная любовь к непростому искусству» гротескно изображается как традиционное поедание режиссеров.

«Культурная катастрофа» изображается как коллективная психопатология персонажей через деконструкцию истории и традиций отечественного театра, комически значимые фамилии и имена персонажей, через «катастрофу языка», через неспособность приблизиться к подлинному пониманию чеховской символики. Исторически значимыми для театра оказываются не только ритуал поедания режиссера, но и такие постановки, как «Синий остров», «Дети разврата», «Гнездо пескаря», «Спешите делать любовь». А репетируемый «Вишневый сад» превращается в «Вишневый зад», а затем в «Вишневый ад».

«Адом» оборачивается для режиссера и попытка нового прочтения классического текста, трижды чудесным образом он воскресает благодаря благородству А.П. Чехова, но всё же труппа

его убивает. Двойное видение событий возникает благодаря моделированию художественного пространства как двухуровневого: за адом повседневности театральной жизни с «верхней галереи» наблюдают Станиславский, Чехов и Ангел-хранитель. Чехов трижды вопреки пессимистичным предупреждениям Станиславского оживляет Режиссера в надежде, что ему удастся разгадать авторский замысел, что «человека не забудут»:

СТАНИСЛАВСКИЙ. Вы думаете, он разгадает ваш замысел? И не надейтесь! Слабо! Типичный прохвост!

ЧЕХОВ. А вдруг?

СТАНИСЛАВСКИЙ. «Вдруг» не бывает! Есть же система!

ЧЕХОВ. Нет, Станиславский. Есть человек.

СТАНИСЛАВСКИЙ. Какой человек? Где человек?! Сплошная механика! Он вас вывернул наизнанку!.. Унда-унда, годо-до! Рохчи-бохчи коромбо! А кто говорил, что уже надоело в гробу переворачиваться?

ЧЕХОВ. Это фигура речи. Вы же знаете, нет гробов никаких.

СТАНИСЛАВСКИЙ. Ну да, есть только вечность! И вы вечно будете мне говорить, что ваш замысел так и не понят. (Пауза.) Дорогой мой, так нельзя...

ЧЕХОВ. Надо было мне писать понятнее, что ли...

СТАНИСЛАВСКИЙ. Успокойтесь, не мучьте себя. (Указывая на ангела-хранителя.) Вот ему давно все понятно... [2: с. 754]

Путем обнажения и обыгрывания метафор «съесть человека», «искусство бессмертно» снимается автоматизм восприятия.

Прием остранения (Б. Шкловский) вскрывает а-нормативность реальности, но изображенный «мир наизнанку» подразумевает возможность существования другого, прекрасного: режиссера можно съесть, но подлинное искусство, представленное образом вишневого сада, в интерпретации автора, все же бессмертно, поэтому на мгновение зрителю-читателю его дано увидеть: «Чехов и Станиславский исчезают, превратившись в облако. Режиссер неподвижно лежит, рядом ангел. Облако зависает над режиссером, взрыв света. На секунду декорация становится настоящим,

живым садом с живыми птицами, голосами и апрельским ветерком. Мгновение, и все исчезает. Темнота. Шаги в пустом зале, тихий плач» [1: с. 760].

Пьесы О. Богаева отличаются активной авторской позицией [3: с. 74], что характерно в целом для драматургии конца XX – начала XXI в. Авторское «я» О. Богаева проявляется прежде всего в паратексте его пьес. Интригующие заглавия с оригинальным жанровым определением отражают внутреннее (метафорическое) содержание пьес и уточняют авторскую оценку, заинтересовывают читателя-зрителя. Не менее значимы авторские посвящения Н. Коляде («Великая Китайская стена») и «Борису, который хотел, но не смог» («Вишневый ад Станиславского»), основная их функция — настроить на «правильное» восприятие, поскольку автор отказывается от принципа жизнеподобия в пользу условно-метафорического. Пьесы переполнены аллюзиями и цитатами классических и фольклорных текстов, гибридно-цитатными персонажами, в совокупности ориентирующими на «многослойное» прочтение. Выделенные особенности поэтики позволяют сделать предположение о сюжетном мышлении писателя и игровом характере общения со зрителем-читателем, об авторском стремлении к синтезу стилевых традиций русского психологического театра и европейского театра абсурда, шоковой техники театра жестокости.

Литература

1. Арабески: Пьесы молодых уральских драматургов / под ред. Н. Коляды. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1998.
2. *Богаев О.А.* Русская народная почта: 13 комедий / сост. В.Э. Исхаков. Екатеринбург: Журнал «Урал», 2012. 776 с.
3. *Васильева С.С.* Пьесы Олега Богаева и проблемы современного драматургического языка // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8 «Литературоведение. Журналистика». 2013. № 12. С. 63–74.
4. «Все будет хорошо». Пьесы молодых уральских драматургов. Екатеринбург: Уральское изд-во, 2005.
5. *Громова М.И.* Русская драматургия конца XX – начала XXI века. Текст: учеб. пособие: 2-е изд., испр. М.: Флинта: Наука, 2006. 368 с.

6. *Кислова Л.С.* «Апокалипсис нашего времени» в драматургии «уральской школы» (О. Богаев, В. Сигарев, В. и О. Пресняковы) // Литература Урала: история и современность: сб. статей. Екатеринбург: УрО РАН; Объединенный музей писателей Урала; Изд-во АМБ, 2006. URL: <http://www.litural.ru/issl/vyp1>
7. Книга судеб. Пьесы победителей конкурса «Евразия-2003» / сост. Н.В. Коляда. Екатеринбург: Уральское изд-во, 2004.
8. *Куприяновский П.В.* Проблемы регионального изучения литературы // Русская литература. 1984. № 1. С. 178–180.
9. *Липовецкий М.Н.* Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. № 73 (3). С. 244–278.
10. *Матвеева А.* «Уральский характер». Николай Коляда. URL: http://www.nashural.ru/ural_characters/kolyada.html
11. Нулевой километр. Пьесы молодых уральских драматургов. Екатеринбург: Уральское изд-во, 2004.
12. *Пиксанов Н.К.* Областные культурные гнезда. Историко-краеведческий семинар. М.-Л., 1928.
13. Репетиция. Пьесы уральских авторов. Екатеринбург: Уральское изд-во, 2002. 460 с.
14. Театр в бойлерной. Пьесы молодых уральских драматургов. Екатеринбург: Уральское изд-во, 2006.
15. Транзит. Пьесы молодых уральских драматургов. Екатеринбург: Уральское изд-во, 2004.
16. *Четина Е.* «Новая драма» 2000-х годов: проблемы и стратегии развития // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта: мат-лы науч.-практ. семинара (Тольятти, 12–13 апреля 2008 г.) / сост. и отв. ред. Т.В. Журчева. Самара: Универс групп, 2009.
17. *Шлейникова Е.Е.* Драматургия О.А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2008. 19 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абашева Диана Владимировна — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы Московского педагогического государственного университета.

Область научных интересов: фольклористика, литературоведение, литературно-фольклорные взаимосвязи, поэтика.

Diana Abasheva — Doctor of Philology, professor of Literature department, Moscow State Pedagogical University.

Research interests: folklore, literature, relationships, poetics.

Васильев Сергей Анатольевич — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук и управления МГПУ.

Область научных интересов: теория художественного стиля, история русской литературы XI–XXI вв., творчество Г.Р. Державина, В. Хлебникова, М.А. Шолохова и др.

Sergei Vasilyev — Doctor of Philology, professor, professor of Russian Literature department, Institute of Humanities and Management, MCU.

Research interests: theory of art style, history of Russian literature of XI–XXI cc., creative writing by G. Derzhavin, V. Khlebnikov, M. Sholokhov and others.

Васильева Светлана Сергеевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики и медиакоммуникаций Волгоградского государственного университета.

Область научных интересов: региональная литература и журналистика, поэтика современной драматургии.

Svetlana Vasilyeva — PhD (Philology), associate professor, Department of journalism and media communications, Volgograd State University.

Research interests: regional literature and journalism, poetics of modern dramaturgy.

Гаврилина Ольга Вадимовна — кандидат филологических наук, независимый исследователь.

Область научных интересов: русская женская литература, чувство природы в литературе.

Olga Gavrulina — PhD (Philology), independent researcher.

Research interests: Russian female literature, the feeling of nature in literature.

Герасимова Светлана Валентиновна — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории литературы Московского государственного университета печати им. Ивана Федорова.

Область научных интересов: компаративистика.

Svetlana Gerasimova — PhD (Philology), associate professor, History of Literature department, Moscow State University of the Press named after Ivan Fedorov.

Research interests: comparative literary criticism.

Громова Алла Витальевна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук и управления МГПУ.

Область научных интересов: русская проза Серебряного века, литература русского зарубежья, мифопоэтика, художественно-документальные жанры.

Alla Gromova — Doctor of Philology, docent, professor of Russian Literature department, Institute of Humanities and Management, MCU.

Research interests: Russian prose of the Silver age, Russian literature abroad, mythopoetics, documentary genres.

Джанумов Сергей Акопович — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук и управления МГПУ.

Область научных интересов: литературно-фольклорные связи, история русской литературы XIX в.

Sergey Dganumov — Doctor of Philology, professor, professor of Russian Literature department, Institute of Humanities and Management, MCU.

Research interests: literature and folklore relationships, history of Russian literature of 19th c.

Добровольская Варвара Евгеньевна — кандидат филологических наук, заведующая отделом научных исследований Государственного республиканского центра русского фольклора.

Область научных интересов: волшебная сказка, народный календарь, мифологические представления, запреты и предписания в фольклоре, поведенческие нормативы.

Varvara Dobrovolskaya — PhD (Philology), head of the Research department, State Center of Russian Folklore.

Research interests: fairy tale, folk calendar, mythological concepts, prohibitions and regulations in folklore, behavioral norms.

Карпачева Татьяна Сергеевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Института гуманитарных наук и управления МГПУ.

Область научных интересов: русская литература XIX в., творчество Ф.М. Достоевского, история сект.

Tatyana Karpacheva — PhD (Philology), associate professor of Russian Literature department, Institute of Humanities and Management, MCU.

Research interests: Russian literature of the 19th c., F. Dostoevsky's prose, history of sects.

Криволапова Елена Михайловна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы Курского государственного университета.

Область научных интересов: русская литература конца XIX – начала XX в.; творчество З.Н. Гиппиус; автодокументальная литература.

Elena Krivolapova — Doctor of Philology, associate professor, professor, Literature department, Kursk State University.

Research interests: Russian literature of the end of 19 – the beginning of the 20th c., Z. Gippius's creativity, autodocumentary literature.

Кудрина Елена Викторовна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Область научных интересов: русская драматургия XX в.

Elena Kudrina — PhD (Philology), senior researcher, Institute of World literature, RAS.

Research interests: Russian drama of the 20th c.

Ладохина Ольга Фоминична — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Института гуманитарных наук и управления МГПУ.

Область научных интересов: современная литература.

Olga Ladohina — PhD (Philology), Russian literature department, Institute of Humanities and Management, MCU.

Research interests: modern literature.

Лу Вэнья — аспирант, Пекинский университет иностранных языков.

Область научных интересов: русская литература.

Lu Wenya — Beijing Foreign Studies University, PhD student.

Research interests: Russian literature.

Матвеева Ирина Ивановна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской литературы Института гуманитарных наук и управления МГПУ.

Область научных интересов: литература XX в., творчество А.П. Платонова.

Irina Matveeva — PhD (Philology), associate professor, Russian literature department, Institute of Humanities and Management, MCU.

Research interests: literature of 20th c., A. Platonov's prose.

Михайлова Ирина Петровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Курского государственного университета.

Область научных интересов: фольклор, история русской литературы XX в.

Irina Mikhailova — PhD (Philology), associate professor, Russian Literature Department, Kursk State University.

Research interests: folklore, history of Russian literature of the 20th c.

Новицкая Марина Юрьевна — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Федерального института развития образования Минобрнауки РФ.

Область научных интересов: детский фольклор, русская духовная поэзия, проблемы образования и воспитания.

Marina Novitskaya — PhD (Philology), leading research scientist, Federal Institute of Education Development of the Russian Federation under Ministry of Education.

Research interests: children's folklore, Russian spiritual poetry, problems of education.

Пепелина Наталья Евгеньевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Курского государственного университета.

Область научных интересов: история русской литературы XX в.

Natalya Pepelina — PhD (Philology), associate professor, Russian Literature Department, Kursk State University.

Research interests: history of Russian literature of the 20th c.

Полосина Алла Николаевна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник музея-усадьбы Л.Н. Толстого «Ясная Поляна».

Область научных интересов: Л.Н. Толстой и французский век Просвещения, компаративистика.

Alla Polosina — PhD (Philology), senior research scientist, Museum-estate of Leo Tolstoy “Yasnaya Polyana”.

Research interests: Leo Tolstoy and the French age of Enlightenment, comparative studies.

Полтавец Елена Юрьевна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской литературы Института гуманитарных наук и управления МГПУ.

Область научных интересов: творчество Л.Н. Толстого, мифопоэтика, мотивный анализ.

Elena Poltavets — PhD (Philology), docent, associate professor of Russian Literature department, Institute of Humanities and Management, MCU.

Research interests: Leo Tolstoy’s creative writing, mythopoetics, literary motifs.

Райкова Ирина Николаевна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской литературы Института гуманитарных наук и управления МГПУ.

Область научных интересов: русский детский фольклор, традиционная культура детства, современный фольклор молодежи, полевые исследования.

Irina Raykova — PhD (Philology), docent, associate professor of Russian Literature department, Institute of Humanities and Management, MCU.

Research interests: Russian children’s folklore, traditional culture of childhood, contemporary folklore of youth, field research.

Романова Галина Ивановна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук и управления МГПУ.

Область научных интересов: теория литературы, русская литература, компаративистика.

Galina Romanova — Doctor of Philology, docent, professor of Russian Literature department, Institute of Humanities and Management, MCU.

Research interests: theory of literature, Russian literature, comparative studies.

Смирнова Альфия Исламовна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы Института гуманитарных наук и управления МГПУ.

Область научных интересов: русская литература, мифопоэтика.

Alfa Smirnova — Doctor of Philology, professor, head of Russian Literature department, Institute of Humanities and Management, MCU.

Research interests: Russian literature, mythopoetics.

Степанова Надежда Сергеевна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры теоретической и прикладной лингвистики Юго-Западного государственного университета.

Область научных интересов: история русской литературы, теория литературы, литература первой волны русской эмиграции.

Nadezhda Stepanova — PhD (Philology), docent, associate professor, Theoretical and Applied Linguistics department, Southwest State University.

Research interests: History of Russian literature, theory of literature, literature of the first wave of the Russian emigration.

Чернова Анастасия Евгеньевна — кандидат филологических наук, ответственный секретарь газеты «Православная Москва».

Область научных интересов: фольклор, формы проявления в русской поэзии народного мировосприятия и фольклорных образов.

Anastasia Chernova — PhD (Philology), executive secretary of the newspaper “Orthodox Moscow”.

Research interests: folklore, manifestations of the national perception of the world and folk images in the Russian poetry.

Шафранская Элеонора Федоровна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук и управления МГПУ.

Область научных интересов: современная литература, локальные тексты.

Eleonora Shafranskaya — Doctor of Philology, docent, professor, Russian Literature department, Institute of Humanities and Management, MCU.

Research interests: modern literature, local texts.

Щербаков Сергей Анатольевич — доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русского и иностранных языков Мытищинского филиала МГТУ им. Н.Э. Баумана.

Область научных интересов: русская литература.

Sergey Shcherbakov — Doctor of Philology, docent, head of Russian and foreign languages Department, The Mytishchi Branch, Moscow State Technical University named after N. Bauman.

Research interests: Russian literature.

**СЕМАНТИКА САДА И ЛЕСА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ**

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

**Ответственные редакторы:
*А.И. Смирнова, И.Н. Райкова***

Статьи печатаются в авторской версии

Корректор: *К.М. Музамилова*
Технический редактор: *О.Г. Арефьева*
Верстка: *С.И. Шостко*

Формат 60 × 90 / 16. Объем 18,25 усл. печ. л.
Тираж 100 экз.

Московский городской педагогический университет
Научно-информационный издательский центр
129226, Москва, 2-й Сельскохозяйственный пр., 4