

Департамент образования города Москвы
Государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»
(ГАОУ ВО МГПУ)

Институт гуманитарных наук

МИР НАСЕКОМЫХ В ПРОСТРАНСТВЕ ЛИТЕРАТУРЫ, КУЛЬТУРЫ И ЯЗЫКА

Коллективная монография

Москва
Книгодел
2020

УДК 82-98
ББК 83.3
М63

Печатается по решению Ученого совета
Института гуманитарных наук ГАОУ ВО МГПУ

Редакционная коллегия:

Доктор филологических наук, профессор *А. И. Смирнова*
(ответственный редактор)

Кандидат филологических наук, доцент *А. В. Алексеев*

Кандидат филологических наук, доцент *С. Б. Калашиников*

Кандидат филологических наук, доцент,
заместитель директора ИГН ГАОУ ВО МГПУ по научной работе
И. Н. Райкова

Рецензент:

Доктор филологических наук, профессор,
профессор МГИМО МИД Российской Федерации
М. М. Полехина

М63 **Мир насекомых в пространстве литературы, культуры и языка.** Коллективная монография / Отв. ред. А. И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2020. — 400 с. — (Природный мир в пространстве культуры).
ISBN 978-5-9659-0219-4

ISBN 978-5-9659-0219-4

© Книгодел, 2020
© ГАОУ ВО МГПУ, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

А. И. Смирнова, И. Н. Райкова

Поэтическая энтомология: «природы маскарад» в зеркале литературы, фольклора и языка	7
--	---

ГЛАВА 1. ОБРАЗНЫЙ МИР НАСЕКОМЫХ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

Г. И. Романова

«Жуки» и «пчелы» нормативной поэтики (энтосемизмы в полемике классицистов)	19
---	----

С. Б. Калашников

Поэтическая энтомология и структуры воображения Жильбера Дюрана	26
--	----

ГЛАВА 2. ОБРАЗЫ НАСЕКОМЫХ В БАСНЯХ XVIII–XIX ВЕКОВ

С. Н. Травников, Е. Г. Июльская, Е. К. Петривятя

Образ пчелы в баснях русских поэтов XVIII — начала XIX века	39
---	----

Д. А. Супрунова

«Паук обедать позвал муху...» (вредные насекомые в русской басне XVIII — первой половины XIX века)	48
---	----

С. Н. Травников, Е. Г. Июльская, Е. К. Петривятя

Образы пчелы и мухи в восточнославянских баснях XVIII–XIX веков	58
--	----

ГЛАВА 3. «МОЕ СОБРАНЬЕ НАСЕКОМЫХ...»: ПУШКИНСКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ЭНТОМОЛОГИЯ

С. А. Джанумов

Мир насекомых в творчестве А. С. Пушкина	65
--	----

А. Н. Андреев

Функции образов насекомых в художественно-философском дискурсе «Евгения Онегина» А. С. Пушкина	75
--	----

ГЛАВА 4. ЭНТОМОЛОГИЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ В. В. НАБОКОВА

Н. С. Степанова

Энтомологическая коллекция памяти в автобиографической прозе В. В. Набокова	86
--	----

К. А. Ефетов

Загадки стихотворения поэта-энтомолога Владимира Набокова «On Discovering a Butterfly»	95
---	----

ГЛАВА 5. ОБРАЗЫ НАСЕКОМЫХ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

О. В. Гаврилина

Мотылек, паук, пчела, слепень, бабочка, сверчок —
насекомые в женской поэзии XIX — начала XX века..... 105

С. А. Васильев

«Негчайшие жилы» хлебниковского кузнечика:
внутренняя форма образа и авторский стиль..... 112

Э. Тышковска-Каспшак

«Что выражает маленький кузнечик?» Образы насекомых
в творчестве Николая Олейникова 120

О. Ю. Казмирчук

Трактовка сочетания мотивов «насекомое» — «огонь»
в лирике Б. Л. Пастернака 131

О. Ф. Ладохина

Энтомологическая метафора в лирике Марии Марковой..... 137

К. М. Балашов-Ескин

«Плывут кораблики стрекоз»:
мир насекомых в поэтическом воплощении В. А. Сосноры..... 143

ГЛАВА 6. РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА: ЭНТОМОЛОГИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА И ФИЛОСОФСКИЙ СМЫСЛ

Е. Ю. Полтавец

«Шествие муравьев», мирмидонцы, моравские братья
и «муравейное братство» Л. Н. Толстого..... 156

Т. С. Карпачева

Концепт «насекомое» в творчестве Ф. М. Достоевского 169

И. И. Матвеева

«Маленькие взволнованные существа» в прозе А. П. Платонова:
онтологические и гносеологические контексты 175

А. И. Смирнова

Как «трава превращается в насекомое...»:
натурфилософская энтомология А. А. Кима 182

В. С. Симкина

Энтомологический маскарад в прозе В. Пелевина:
от образа к философии превращений..... 191

ГЛАВА 7. ОБРАЗЫ НАСЕКОМЫХ В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: СМЫСЛЫ И ГРАНИЦЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Е. А. Песелис

Жанровая специфика поэмы-шутки Я. Полонского
«Кузнечик-музыкант» и ее связь с фольклором..... 199

<i>Е. Е. Круглова</i>	
Миниатюра И. С. Тургенева «Насекомое»: опыт психоаналитического прочтения.....	206
<i>Н. Н. Орлова</i>	
Таракан как троп, мотив и символ в романе Б. Ш. Окуджавы «Бедный Авросимов».....	212

ГЛАВА 8. ЭНТОМОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В НАЦИОНАЛЬНОЙ КАРТИНЕ МИРА

<i>Э. Ф. Шафранская</i>	
Саранча как паттерн туркестанского текста.....	216
<i>А. Ф. Галимуллина</i>	
Образы кузнечиков в поэзии Сулеймана (Дж. Ш. Сулейменова) и Геннадия Айги: межкультурный диалог и проблемы перевода.....	223
<i>О. В. Трунова, А. Ю. Волкова</i>	
Культурная обусловленность символического прочтения образа бабочки.....	230
<i>И. А. Сеницына</i>	
Метафора бабочки в романе Джона Фаулза «Коллекционер».....	237

ГЛАВА 9. НАЗВАНИЯ НАСЕКОМЫХ В ЯЗЫКОВЫХ КАРТИНАХ МИРА: СИНХРОНИЯ И ДИАХРОНИЯ

<i>Л. Л. Федорова</i>	
Что за зверь букашка? Этимология и языковой образ.....	241
<i>Е. Н. Борюшкина</i>	
Насекомые в русских букварях и азбуках XVII–XXI веков.....	250
<i>А. В. Алексеев</i>	
Культурная значимость слова «пчела»: диахронический аспект.....	255
<i>Н. А. Красовская</i>	
Репрезентация представлений о сверчке в русских диалектных названиях.....	260
<i>М. В. Захарова</i>	
Особенности восприятия концептуального поля «насекомые» носителями современного русского языка.....	274
<i>Н. А. Медведева</i>	
Зоонимы в спортивном дискурсе.....	286

ГЛАВА 10. ЭНТОМОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В МИФОЛОГИИ И ФОЛЬКЛОРЕ

<i>С. В. Герасимова</i>	
Пчела как символ, логос, архетип.....	291

<i>В. Е. Добровольская</i>	
Насекомые в мифологических представлениях и фольклорной прозе русских	303
<i>С. В. Коростова</i>	
Представление о насекомых в русском фольклорном сознании (на материале малых жанров фольклора)	312
<i>И. Н. Райкова</i>	
«Не зверь, не птица...»: метаморфозы насекомых в народной загадке	321
<i>А. Ф. Лицарева</i>	
Насекомые как боевое оружие	330
<i>А. В. Громова</i>	
Образы насекомых в мифопоэтической картине мира Леонида Зурова	336
<i>Е. А. Самоделова</i>	
Образы насекомых в творчестве и жизни Е. В. Честнякова	345

ГЛАВА 11. ОБРАЗ НАСЕКОМОГО КАК ЗНАК В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ

<i>Е. В. Савельева</i>	
Муравей — добрый трудяга или жестокий убийца?	363
<i>Т. Ю. Новикова, И. Г. Балашова</i>	
«Город-собиратель, город пользы»: пчела на гербе Симферополя	386
Авторский коллектив	396

ПОЭТИЧЕСКАЯ ЭНТОМОЛОГИЯ: «ПРИРОДЫ МАСКАРАД» В ЗЕРКАЛЕ ЛИТЕРАТУРЫ, ФОЛЬКЛОРА И ЯЗЫКА

*Только пчела узнает в цветке затаенную сладость.
Только художник на всем чует прекрасного след.*

Афанасий Фет

Для всякого внимательного наблюдателя изобретательные насекомые, обнаруживающие в своих работах самое утонченное искусство, представляют зрелище, в одно и то же время странное и имеющее своеобразное величие. Инстинкт доведен здесь до высшей степени, какая только встречается в природе, и смущает человеческий разум. Тщательное и мелочное изучение всех подробностей жизни этих существ еще более увеличивает это смущение.

Эмиль Бланшар

В 1993 году в Москве в издательстве «ТЕРРА» вышел в двух томах сокращенный перевод «Энтомологических воспоминаний» Ж. А. Фабра в переводе с французского Е. И. Шевыревой под названием «Инстинкт и нравы насекомых». Имя автора хорошо известно в научных кругах, хотя он и не принадлежал к числу профессиональных ученых, а трудился провинциальным учителем на юге Франции. И всё свое свободное время в течение почти полувека посвящал насекомым Прованса. Годы жизни Фабра: 1823—1915 годы — по словам Василия Пескова, «то было время жадного узнавания природы. Шла “перепись” животного мира, в музеи со всех концов света везли шкурки для чучел, зоопарки Европы выставляли на обозрение диковинных птиц и зверей. ...Насекомые тоже попадали в реестры ученых. Вездесущую многоликую мелкоту пытались считать, но сбивались со счета. (Насекомые и теперь не сосчитаны полностью!)» [5: с. 17]. На нашей планете обитает от 2 до 4 миллионов различных видов насекомых. Их численность не поддается точному учету, отсюда и столь большая «погрешность» — в два миллиона. Известно, что учеными описано около 625 000 видов насекомых, и маловероятно, что когда-нибудь удастся описать все существующие виды. Очевидно, что ни один класс животных не может сравниться по количеству видов с насекомыми.

Возвращаясь к Фабру, необходимо заметить, что до него насекомых «внимательно изучали наколотыми на булавки в застекленных изящных ящиках. Фабр первым опустился на колени и увидел их жизнь. И уже не мог оторваться от этого зрелища» [5: с. 17]. Не случайно, обращаясь к крошечным созданиям природы, он называл их не иначе как «О, мои прекрасные насекомые!». А во введении к своему труду подчеркивал, что изучает животных, не убивая их, а живыми, заставляя других любить свой предмет. И отвечал своим оппонентам: «...Вы подвергаете реактивам клеточку и протоплазму, я изучаю инстинкт в самых возвышенных его проявлениях; вы изучаете смерть, я изучаю жизнь» [6: т. 1, с. 2].

Никто лучше Фабра не рассказал о «жизни, кипящей в травах», о жизни, которую он постиг и осмыслил практически первым. Десять томов его обширного труда, посвященного насекомым, выходили во Франции один за другим, сделав имя Фабра бессмертным. Российский читатель, познакомившийся с сокращенным переводом «Энтомологических воспоминаний», открыл для себя неведомую жизнь маленьких существ со своими привычками и законами, познакомился с инстинктами и нравами насекомых. Двухтомник Фабра «Инстинкты и нравы насекомых», изданный на русском языке в 1993 году, привлек к себе внимание и вызвал интерес у читателей. И это неудивительно, поскольку «упорному, самоотверженному и терпеливому исследователю» многое удалось открыть и разглядеть: «Строение насекомых, устройство их гнезд, выбор пищи, манеру еды, сроки жизни и фазы развития..., назначение каждой щетинки, каждого хоботка, бугорка и членика на теле козявки» [5: с. 17]. Главное же — это поведение насекомых. По словам Фабра, «они открывают мир столь новый, что иногда, кажется, вступаешь в беседу с обитателями другой планеты».

Писатель, наблюдая природный мир и жизнь насекомых, оказывается сродни Фабру, заметившему, что его страницы — это «точный пересказ наблюдаемых фактов» [6: т. 1, с. 2]. Удивительный образец энтомологического открытия мира представил в своем творчестве В. В. Набоков, имя которого не только вошло в золотой фонд мировой художественной литературы XX века, но и ассоциируется с развитием лепидоптерологии — раздела энтомологии — и богатейшей коллекцией бабочек, собранной писателем. Дональд Бартон Джонсон в монографии «Миры и антимирy Владимира Набокова» (Санкт-Петербург, 2011) со ссылкой на книгу Дитера Циммера “A Guide to Nabokov’s Butterflies and Moths” пишет: бабочку «павлиний глаз»¹ (*Vanessa Io*) «Набоков упоминает в “Других берегах”, а также в двух

¹ Изображение этой бабочки представлено на обложке книги, которую читатель держит в руках. Свое название бабочка получила за павлиньи глазки на «шелковисто-багряных крыльях» (В. Набоков). Слово “павлиньи” относится к кружкам на крыльях насекомого, напоминающим те, что можно увидеть на хвостовом оперении павлина» [1: с. 7].

своих ранних научных публикациях, где он отмечает встречу с этой бабочкой в Крыму в 1918 году, а затем в 1929 году во французских Пиренеях, где он тогда отдыхал. В романах “Дар” и “Ада” также встречается упоминание о бабочке “павлиний глаз”. Набоков часто использовал бабочек для создания смысловых узоров, и с бабочкой *Vanessa Io* или “павлиньим глазом” в романе “Другие берега” — именно тот случай» [1: с. 6].

Вниманию читателей предлагается вторая книга серии «Природный мир в пространстве культуры» — коллективная монография «Мир насекомых в пространстве литературы, культуры, языка», в которой поэтическая энтомология раскрывается в зеркале словесного искусства и языка как удивительный «природы маскарад» [2]. Монография открывается *главой* «Образный мир насекомых в теоретическом дискурсе», в которой на примере образов жуков и пчел выявляется функция энтосемизмов в полемике классицистов (Г. И. Романова). В нормативных поэтиках утверждались не только правила литературного творчества, но и своеобразные представления о поэте и поэтическом творчестве. Именно вопросы о том, каким должен быть истинный поэт, обсуждались наиболее пристрасно и эмоционально. Намерение осудить самонадеянного автора выражалось в выборе жанра (притча, басня, послание, сатира) и характерной композиции, в аллегоричности и ироничности стиля, в использовании символов и эмблем, специфических словесных образов с использованием энтосемизмов (номинаций насекомых), функция которых раскрывается в главе. Следующий теоретический «сюжет» главы связан с выбором методологической модели исследования поэтической энтомологии (С. Б. Калашников). Автор предлагает в качестве альтернативы четырем традиционным подходам, охарактеризованным в главе, методологию социолога, антрополога и культуролога Жильбера Дюрана, получившую название «*социологии глубин*» (или «*социологии воображения*»), которая может быть успешно применена к изучению таких масштабных образных систем, как поэтическая энтомология.

В последующих главах, со второй по восьмую, выявляется эволюция художественного осмысления энтомологических образов в историко-литературном процессе, начиная с XVIII столетия по настоящее время.

Во *второй главе* анализируются образы насекомых в баснях XVIII—XIX веков. В частности, рассматривается эволюция образа Пчелы в баснях поэтов XVIII — начала XIX века, символически отражающая динамику историко-культурной действительности, общественно-политические и нравственно-эстетические проблемы: о мудро устроенном государстве, о просвещении и невежестве, трудолюбии и праздности, о настоящей науке и лжеучености, о поэтическом вдохновении и прозаичной реальности, об истинном назначении поэта и поэзии (С. Н. Травников, Е. Г. Июльская, Е. К. Петривня). На материале русских басен XVIII — первой по-

ловины XIX века в главе анализируются образы «вредных насекомых» (Д. А. Супрунова): паука¹, мухи, комара, клопа, блохи, определяется их аллегорическое значение и функционирование в составе басенной системы образов. Наряду с русскими баснями в главе исследуются образы пчелы и мухи в восточнославянских баснях XVIII—XIX веков (С. Н. Травников, Е. Г. Июльская, Е. К. Петровна). Авторы рассматривают истоки античной символики образов Пчелы и Мухи, представленные в античной (Федр) и французской (Лафонтен) баснях, и их художественную интерпретацию в восточнославянской басенной поэзии XVIII—XIX вв., отражающей сознательную установку каждого автора на выявление символического смысла изображаемого и расширение художественных возможностей воплощения образов Пчелы и Мухи.

Третья глава посвящена пушкинской поэтической энтомологии, которая раскрывается в двух основных ракурсах: экстенсивно — на материале всего творчества А. С. Пушкина (С. А. Джанумов) и интенсивно — определение функции образов насекомых в художественно-философском дискурсе «Евгения Онегина» (А. Н. Андреев). Мир насекомых в творчестве поэта отличается разнообразием, художественная функция насекомых различна, хотя, как правило, связана с разными ситуациями, картинами и временами года (чаще всего, с весной). Образы насекомых употребляются в пушкинской лирике, в «Евгении Онегине» и в других произведениях как в прямом, так и в переносном — ироническом, символическом или метафорическом значении. Анализ пушкинских текстов свидетельствует, что переносное, эмоционально-оценочное значение образов насекомых всегда ярче, красочнее, живучее прямого, так как позволяет существенно разнообразить поэтическую палитру, расширить художественный спектр и диапазон, творческое применение предметов, явлений в сознании и в произведениях писателя.

Фауна (в частности, насекомые) в романе в стихах энциклопедически разнообразна, но она не разрушает, а, напротив, структурирует художественно-философский дискурс «Евгения Онегина». Кажущееся пестрое многообразие на самом деле вносит порядок, ибо подчинено порядку — как и все остальное в пушкинском произведении. Незримая связь фауны (в том числе — насекомых) с жизнью духа составляет главный поэтический секрет романа в стихах.

¹ В современной биологии различают класс *наукообразных* (в него входят пауки, клещи, скорпионы и др. отряды) и класс *насекомых*. Вместе они относятся к типу *членистоногих* животных — самой многочисленной группе живых организмов на земле. Однако вплоть до середины XIX в. в научно-популярных и художественных изданиях (а в народном сознании и языковой картине мира русских — и позже, вплоть до наших дней) пауков причисляли к насекомым, поэтому в монографии мы остановились и на образе паука.

Четвертая глава посвящена изучению энтомологической образности в автобиографической прозе В. В. Набокова (Н. С. Степанова) и детальному анализу его стихотворения «On Discovering a Butterfly» (К. А. Ефетов). Исследование автобиографической прозы писателя позволило определить место и значение лепидоптерологических мотивов в текстах Набокова, образно-метафорические, аллегорические, символические коннотации образа бабочки, возникающие на пересечении непосредственных научных наблюдений над бабочками и мифопоэтических традиций русской и мировой литературы. В главе впервые предложен новый перевод стихотворения «On Discovering a Butterfly» на русский язык с сохранением смысла, заложенного автором, и конкретных ключевых деталей оригинала. Однако попутно заметим, что мир насекомых в поэзии Набокова представлен не только бабочками, но и *кузнечиками* («А в плачущей траве — серебряной звезде / ромашки — молится неистово кузнечик»), *стрекозами* («Кружатся то стрекозы, то снежинки / и от зари недолго до зари»; «И, дивясь темно-синим стрекозкам...»; и вижу «в сломанной купальне стрекозку на доске»), *комарами* («И с нелепою песенкой первый комар / мне щекочет настойчиво шею...»), *мотыльками* («я любовался мотыльками / степными — с красными глазками»), *жуками* («Тяжелый, гладкий жук мне выпал на ладонь, — / казалось: камень драгоценный»), *гусеницами* («Мы в ивовом кусте отыскивали с ней / то лаковых жучков, то гусениц, похожих / на шахматных коней»), *осами* («чудесная оса»), *мошками* («... Как мошки, что ползли / в янтарном блеске по клеенке...»).

В стихотворении 1921 года «Знаешь веру мою?» лирический герой Набокова признается в любви ко всему природному миру, олицетворяющему для него родину:

Я тебя полюблю, как люблю я могучий,
пышный шорох лесов, и закаты, и тучи,
и мохнатых цветных червяков;
полюблю я тебя оттого, что заметишь
все пылинки в луче бытия,
скажешь солнцу: спасибо, что светишь.
Вот вся вера моя [4: с. 165].

В **пятой главе** образы насекомых в русской поэзии анализируются с разных точек зрения: от установления типологических связей между текстами на основе изучения обширного материала до локального филологического анализа образа кузнечика в границах одного произведения. Изучение образов насекомых в женской поэзии XIX — начала XX века (О. В. Гаврилина) позволяет выявить такую закономерность, как ослабленная частотность функционирования энтомологических образов, в то

же время упоминание насекомых становится метафорой для самоописания женщины или воссоздания внешних событий. Чаще остальных образов в женской поэзии встречаются образы мотылька и пчелы, гораздо реже слепень, бабочка, сверчок. Исследование чувства природы в женской литературе разных периодов — задача, не теряющая своей актуальности. И в рамках этого научного направления представляет интерес изучение флоры и фауны, художественной функции природных образов в поэтическом тексте, включая и многочисленный мир насекомых.

Анализ внутренней формы образа кузнечика и авторского стиля Велимира Хлебникова (С. А. Васильев) позволяет автору показать, что образ кузнечика несет на себе печать литературной традиции (темы творчества, вдохновения), культурного стиля эпохи (мистериальный план) и авторской индивидуальности («мерцание» смыслов, омонимия, многоплановая внутренняя форма, поэтические этимологии, повторы звуковых комплексов, многогранная символика и т.д.). Далее, в продолжение анализа образа кузнечика («Что выражает маленький кузнечик?»), читателю предлагается обратиться к миру насекомых в творчестве Николая Олейникова (Э. Тышковска-Каспшак). В главе представлен анализ мотива инсектов в текстах поэта, близкого к группе ОБЭРИУ. Н. Олейникова привлекают гротескные персонифицированные образы насекомых, которые, будучи на грани сущего и Ничто (М. Хейдеггер), приводят к мысли о ничтожности человеческого бытия. В стихотворениях Олейникова человек не стоит в центре мира, а занимает положение наравне с инсектами: он жалок, затерян в мелочах, страстях и ужасающих мыслях об абсурде существования.

Особенности функционирования мотивного комплекса «насекомое» — «огонь» рассматриваются в главе на материале ранних стихотворений Б. Л. Пастернака и стихов из тетради Юрия Живаго (О. Ю. Казмирчук). В лирике поэта сочетание мотивов «насекомое» — «огонь», как это следует из анализа пастернаковских текстов, часто используется для реализации идеи разграничения двух начал: мира внешнего (природного) и мира, обжитого человеком.

Поэтическая энтомология раскрывается в главе и на примере творчества современных авторов, как представителей традиционной, а именно вологодской, школы в русской поэзии в лице Марии Марковой (О. Ф. Ладохина), так и поэта-неоавангардиста В. А. Сосноры (К. М. Балашов-Ескин). Если в стихотворениях М. Марковой главную роль играют энтомологическая метафора и оригинальные способы ее реализации в поэтическом тексте, то В. Соснора характеризуется как создатель сложного, уникального поэтического языка. Анализ воплощения образов насекомых в поэзии В. Сосноры позволяет автору раскрыть словесно-звуковую образность, характер метафорики и в целом особенности индивидуального стиля поэта.

В *шестой главе* исследуются энтомологическая семантика и философский смысл произведений русской художественной прозы — классической и современной. В частности, рассматривается вопрос о связи детской игры в «муравейное братство», которая описана в «Воспоминаниях» Л. Н. Толстого, с мифологическими моделями. Анализируются также мотивы «муравейного братства» в творчестве Л. Н. Толстого (Е. Ю. Полтавец); выявляется концептуальное значение понятия «насекомое» в творчестве Ф. М. Достоевского, которое соотносится у писателя с природными инстинктами человека без одухотворяющего божественного начала, а преодоление «насекомого» сравнимо с чеховским преодолением в себе раба (Т. С. Карпачева).

Анализ образов «маленьких взволнованных существ» в прозе А. П. Платонова позволяет выявить онтологические и гносеологические контексты в произведениях 1930-х годов о детях (И. И. Матвеева), установить связь этих образов с мифологическими представлениями славян, философскими идеями Н. Федорова (победа над смертью, воскрешение отцов), сопоставить жизненные стратегии платоновских персонажей с поведением насекомых.

В главе анализируются энтомологические образы в творчестве современных прозаиков — А. Кима и В. Пелевина. Выделенные аспекты исследования: «Как “трава превращается в насекомое...”»: натурфилософская энтомология» А. Кима (А. И. Смирнова) и «Энтомологический маскарад в прозе В. Пелевина: от образа к философии превращений» (В. С. Симкина) — позволяют проследить формирование натурфилософской концепции А. Кима в произведениях 1980-х годов («Лотос», «Белка», «Отец-Лес») и ее реализацию в образах насекомых (гусеница, пчела, бабочка и др.) и в мотивном комплексе: превращение — преображение — перевоплощение; представить в связи с энтомологическим сюжетом прозы В. Пелевина палитру индивидуальных мифосистем и раскрыть полифонизм философской рефлексии над предельными вопросами человеческого бытия, выявить и рассмотреть виды трансформаций в текстах писателя (естественные метаморфозы, преобразования сознания, духовные преображения, трансцендентальные модуляции, общественные перевороты, игровые превращения).

В *седьмой главе* образы насекомых анализируются в пределах единого пространства художественного текста. Проблематика главы определяется как «смыслы и границы интерпретации», что обусловлено стремлением начинающих исследователей продемонстрировать различные подходы в осмыслении энтомологической образности в границах одного произведения: жанровая специфика поэмы-шутки Я. Полонского «Кузнечик-музыкант» и ее связь с фольклором (Е. А. Песелис), психоаналитическая интерпретация темы смерти в миниатюре И. С. Тургенева «Насекомое»

(Е. Е. Круглова), символическое и мотивное значение образа насекомого (таракана) в романе Б. Ш. Окуджавы «Бедный Авросимов» в контексте литературной и фольклорной традиции (Н. Н. Орлова).

Анализ поэмы-шутки Я. Полонского «Кузнечик-музыкант» позволяет раскрыть оригинальность взгляда поэта-философа, поэта-художника Полонского на объективную действительность середины XIX века, выявить основные моменты обращения автора к образам и символам фольклора. Анализируя миниатюру И. С. Тургенева «Насекомое», автор сосредоточил свое внимание на психологических предпосылках смерти и их соотношенности с такими явлениями, как сон, страх, который сопоставляется с понятием страха в философии Кьеркегора. В тургеневской миниатюре представлен процесс преодоления страха смерти, а не принятие ее неизбежности. Показано, что в романе Б. Окуджавы «Бедный Авросимов» образ прусака (рыжего таракана) играет важную роль, выявляя и раскрывая дополнительные смыслы изображаемых событий.

В *восьмой главе* «Энтомологические образы в национальной картине мира» предлагается еще одно направление литературоведческих исследований энтомологической тематики в художественных текстах: насекомые как этнокультурные образы, символы, знаки в национальной картине мира. Актуальность предложенного направления исследования не нуждается в обосновании. По словам Л. Киселева, «только на рубеже 1990–2000-х гг. благодаря вхождению в активный оборот идей Б. Андерсена, Э. Геллнера, Э. Смита, Р. Брубейкера о природе этничности, процессах национальной самоидентификации и национализме интерес к проявлениям этнического начала в культурном пространстве Российской империи и СССР перерос в систематическую разработку темы» [3: с. 13]. Энтомологический «реестр» монографии пополняется в главе новым «персонажем»: «Саранча как паттерн туркестанского текста» (Э. Ф. Шафранская). Заявленный ракурс можно рассматривать как старт исследовательского «саранчового» дискурса в русской литературе XIX–XXI веков. Саранча, обитающая в Средней Азии, входит в литературный ряд ассоциаций о месте, сложившихся в эпоху завоевания Туркестанского края Российской империей, — этот факт рассматривается на материале прозы Николая Каразина (XIX век). Далее, став паттерном туркестанского текста русской культуры, уже в современной литературе образ саранчи развивается как метафорический и мифопоэтический. Эта метаморфоза «саранчи» анализируется на материале прозы Сухбата Афлатуни (XXI век).

Кроме саранчи в главе анализируются образы кузнечиков татарского поэта Сулеймана («Куз-не-чик-стан»), творчество которого относят к поэзии элитарной, интеллектуальной, авангардной, и известного российского чувашского поэта Геннадия Айги («Третий кузнечик (К Кузнечикам В. Хлебникова и Э. Каммингса)»), устанавливается связь стихотворения

Сулеймана с другими поэтическими «Кузнечиками» — В. Хлебникова и Э. Каммингса (А. Ф. Галимуллина). Особое внимание уделяется тонкостям перевода оригинального текста Сулеймана («Чи-керт-ка-стан») на русский язык Алены Каримовой («Куз-не-чик-стан»).

Далее рассматриваются факторы, влияющие на условия символизации объекта живой природы (бабочки) в разных культурах. Отмечается, что аксиологическая составляющая в смысловой структуре символа может изменяться на оценочной оси в рамках диапазона между двумя абсолютными оценочными предикатами «хорошо» — «плохо». Такая неоднозначность актуализационного потенциала определяется осмыслением символизируемого объекта в культурном пространстве разных этносов (О. В. Трунова, А. Ю. Волкова). Метафора бабочки анализируется в главе на материале романа английского писателя, романиста и эссеиста Джона Фаулза «Коллекционер» (И. А. Сеницына). Рассматривается переосмысление роли насекомого как объекта неживой природы и мира вещей в произведении Джона Фаулза — выдающегося представителя постмодернизма. Анализ метафоры бабочки проводится сквозь призму характерных черт литературы постмодернизма, а также на основании некоторых событий из жизни автора романа.

В *девятой главе* представлены лингвистические исследования — названия насекомых анализируются как важная часть языковой картины мира в диахронии и синхронии. Произведен подробный анализ внутренней формы слова *букашка*, ее связи с букой (в основе — оноματοпоэтическая номинация) и ее сложившегося в языке образа (Л. Л. Федорова). Показаны некоторые возможные мотивации и параллели в номинации насекомых в разных языках. Прослеживается развитие коннотаций: от устрашающих в буке к уничижительным в *букашке* (в том числе в переносном значении — о жалком, незаметном человеке) и далее — к иронично-шутливым оттенкам в номинациях неодушевленных объектов. Описаны лексемы тематической группы «Насекомые», обнаруживаемые в русских азбуках и букварях начиная с XVII (букварь Кариона Истомина) и вплоть до XXI века (Е. Н. Борюшкина). Интересно, что наиболее частотным в XIX веке было слово «пчела», в XX веке «языковым эталоном» насекомого стали слова «жук» и «оса», в XXI веке — «жук». Далее в главе рассмотрены разнообразные символические значения слова *пчела*, обнаруженные при этимологическом и сравнительно-историческом анализе (А. В. Алексеев). Показано, что важнейшие изменения культурной коннотации слова происходили с принятием христианства, когда древнейшие признаки были введены в новый религиозный контекст: атрибут женского божества плодородия был преобразован в атрибут Богородицы, коннотация эзотерической мудрости переоформлена в коннотацию мудрости соборной.

В главе также проанализированы диалектные названия *сверчка*, бытующие в русских говорах: *сверч*, *трескун*, *цвиркун*, *чиркун*, *коник*, *скачок*, *запешник* и др. (Н. А. Красовская). Они отражают представления об указанном насекомом, традиционно существующие у русского народа. Названия чаще всего связаны с основными свойствами насекомого, его внешним видом, местом обитания, однако самое большое количество диалектных названий сверчка связано с его способностью издавать различные звуки.

Исследуется содержание концептуального поля «Насекомые» в современном русском языковом сознании (М. В. Захарова). В процессе проведенного лингвистического эксперимента рассмотрены состав и восприятие поля носителями русского языка. Выявлены положительные и отрицательные коннотации, обнаруживаемые у разных элементов данного поля. Далее рассматриваются примеры использования зоонимов (номинаций насекомых) в спортивном дискурсе — русскоязычном и отчасти англоязычном (Н. А. Медведева). Проводится соотношение языковой картины мира, культуры, языкового познания через призму психологических особенностей говорящего.

Десятая глава книги посвящена проблемам энтомологических образов в мифологии и фольклоре, дополняя и обогащая тем самым общее представление о восприятии мира насекомых в культуре. Главу открывает подробный анализ *пчелы* как символа, логоса и архетипа (С. В. Герасимова). Анализ ее натурфилософских и мистических интерпретаций приводит к утверждению: еще в античности пчела становится символом любви, соединяющим медовую сладость и смертные муки, испытанные, например, Дидоной. Христианская культура наполняет этот символ новым смыслом: рождается идеальная модель поведения, которой следуют страстотерпцы, принося себя в жертву, страдая и умирая ради сладкой любви к ближним. Представлен «каталог» символических осмыслений пчелы в «Добротолюбии».

Рассматриваются представления о насекомых в русской устной несказочной прозе и сказках (В. Е. Добровольская). Их отличает двойственная семантика, даже одно и то же насекомое может обладать двойственной характеристикой не только в разных локальных фольклорных традициях, но и в пределах одной. Только в волшебных сказках насекомые обладают исключительно положительной характеристикой. Они всегда выступают помощниками героя: помогают ему найти нужное, проникнуть в недоступное место или выполнить другую трудную задачу; герой сказки и сам может оборачиваться насекомым. Далее в главе проанализированы представления о насекомых в русском фольклорном сознании, исследованы особенности функционирования номинаций насекомых в малых жанрах русского фольклора на материале паремий и загадки (С. В. Коростова). Выявляются наиболее частотные наименования насекомых (*пчела*, *ко-*

мар, муха, сверчок, блоха и др.), а также прагматика их функционирования в фольклорных текстах. Метаморфозы, происходящие с насекомыми в художественном пространстве загадки, неожиданные уподобления их другим животным, человеку, неодушевленным предметам исследованы в главе далее на русском и иноэтническом материале (И. Н. Райкова). Они отражают народный взгляд на этот удивительный мир насекомых — такой близкий к человеку и в то же время неведомый и неподвластный человеку, живущий по своим законам.

В главе также идет речь о том, как человечество использовало насекомых в качестве энтомологического оружия (А. Ф. Лицарева). Делается экскурс в историю, посредством анализа современных устных рассказов (в частности, фольклора поисковиков, копателей) акцентируется внимание на биологическом оружии в XX веке, прежде всего в годы Второй мировой войны. Сделан вывод о том, что популярные сюжеты фантастических фильмов, когда инфицированные насекомые используются как оружие, к сожалению, отражают современную реальность.

В заключительных материалах главы представлены исследования, связывающие фольклорно-мифологическую традицию с литературой. Рассматривается место энтомологических образов в мифопоэтической картине мира писателя младоэмиграции Леонида Зурова (А. В. Громова). Насекомые, наряду с другими представителями природного мира, являются для писателя элементом целостного природного космоса, частью которого ощущает себя и человек. В некоторых случаях сопоставление с насекомыми служит для характеристики героев произведений. Мифопоэтические коннотации образов соотносятся с народными представлениями. Далее речь идет о творчестве Ефима Честнякова — самобытного представителя Серебряного века, художника и писателя, подвижника просветительства в деревне, учителя (Е. А. Самоделова). Показано, как он применял диалектные названия насекомых в своих сочинениях, включал насекомых в изображаемый пейзаж, воссоздавая полноту и красоту природного ландшафта, вообще сельской жизни. Честняков мечтал об использовании человеком тех видов насекомых, которые пока не приручены.

В завершающей книгу *одинадцатой главе* исследуется образ насекомого как знак в культуре и искусстве. Речь идет о том, как различаются образы *муравья* в мифологии, фольклоре, литературе и изобразительном искусстве разных народов (Е. В. Савельева). Разброс в его оценочных характеристиках огромен — он скромный трудяга и жестокий убийца, посланник богов и коварный сообщник демонических сил. Раскрываются причины порой диаметрально противоположного восприятия этого насекомого представителями разных культур.

Далее представлено исследование современного герба Симферополя, который украшает летящая золотая *пчела* (Т. Ю. Новикова, И. Г. Бала-

шова). Интересно, что этот символ присутствует на всех вариантах герба города, кроме самого первого. В мировой геральдике пчела является многоплановым символом и встречается достаточно часто. На гербе Симферополя пчела символизирует историю города и его название.

Литература

1. *Джонсон Д. Б.* Миры и антимирсы Владимира Набокова / Пер. с англ. СПб.: Симпозиум, 2011. 352 с.
2. *Ефетов К. А.* Природы маскарад. Стихотворения. Симферополь: CSMU Press, Ната, 2013. 100 с.
3. *Киселев Л.* Мультикультурализм в литературном измерении: проблемы и перспективы развития российского литературоведения // Проблемы национальной идентичности в русской литературе XX века: Коллективная монография по материалам 2-й интернет-конференции «Русскоязычная литература в контексте славянской культуры: проблемы национальной идентичности» (30 октября — 10 ноября 2009 г.) / Науч. ред. Т. Л. Рыбальченко. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2011. С. 5–32.
4. *Набоков В.* Избранное. Стихотворения. М.: Эксмо, 2004. 384 с.
5. *Песков В.* Фабр // Комсомольская правда. 2000. 30 июня. С. 17.
6. *Фабр Ж. А.* Инстинкт и нравы насекомых: В 2 т. / Пер. с фр. Е. И. Шевыревой. М.: ТЕРРА, 1993. Т. 1. 608 с.; Т. 2. 612 с.

А. И. СМЕРНОВА, И. Н. РАЙКОВА

ГЛАВА 1. ОБРАЗНЫЙ МИР НАСЕКОМЫХ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

Г. И. РОМАНОВА

«ЖУКИ» И «ПЧЕЛЫ» НОРМАТИВНОЙ ПОЭТИКИ (ЭНТОСЕМИЗМЫ В ПОЛЕМИКЕ КЛАССИЦИСТОВ)

Представления о поэте, как его понимали русские классицисты середины XVIII в., высказывались в ходе литературной полемики, звучавшей и в нормативных поэтических руководствах, и в поэзии. Спор шел не только о литературных авторитетах современности, но и о том, каким должен быть истинный поэт, кто достоин этого высокого звания. Необходимость связать представления о божественном даре с конкретной земной личностью вызывала особые трудности, воспринималась пристрасстно и эмоционально. Дидактические инвективы, остроумные слова, фразы и суждения, гневные номинации, поэтические аллегории и символы воспринимались и ныне как реплики напряженного диалога. Полемика неоднократно привлекала внимание исследователей, однако анализ функции энтосемизмов как прямого проявления авторской позиции и метафорической характеристики сути творческого процесса дается впервые.

Соответственно представлениям традиционалистского художественного сознания в эпоху выделения литературы как особой формы идеологии и культуры, произведение должно отвечать нормам поэтики, а «автор» соответствовать умоизобразительным требованиям идеальной личности. В ряде произведений русских классицистов (М. В. Ломоносова, В. К. Тредиаковского и др.) утверждалось общественно-государственное, гражданское служение поэта. Та же мысль, но иными средствами выражалась в сатирах, притчах, баснях А. П. Сумарокова, М. Чулкова, Н. П. Николева и др. участников полемики о поэте и поэзии. Поэт должен создавать только благородные, «полезные» произведения, которые утверждают добродетели. Сам он не обычный человек, но отличающийся особой проницательностью, умением видеть истину, наделен талантом от природы, в то же время строг к себе и взыскателен, но не скучен и однообразен. Здесь

угадывается античная традиция, воспринятая и сохраняемая представителями классицизма, в частности, мысль Платона, высказанная в диалоге «Ион»: «Говорят же нам поэты, что они летают, как пчелы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз. И они говорят правду: поэт — это существо легкое, крылатое и священное; он может творить не ранее, чем сделается вдохновенным и иступленным и не будет в нем более рассудка...» [10]. Русские поэты включают в свои произведения (в том числе сатирической направленности) элементы античного мифа о поэзии: поэт взлетал на Пегасе на священную гору Парнас, черпал вдохновение из Кастальского ручья, служил Музам, чтит законы бога Аполлона.

Заданные традицией масштаб и направление поэтической деятельности автоматически выявляли претензии на исключительность любого, кто рискнет представить свое сочинение публике. Авторитет личности поэта ставился в прямую зависимость от достоинств его сочинений. Поэтому в полемическом задоре нередко совершался метонимический перенос: огрехи в произведении рассматривались как проявление негативных черт личности автора. Проявление писательских амбиций, неоправданная претензия на исключительность подвергались сомнению не реже, чем достоинства самих текстов. Так как критерии, по которым можно было бы однозначно оценить достоинства новых авторов, были не такими определенными, как правила, по которым создавались их произведения, то субъективность, пристрастность и предвзятость суждений проявлялись наиболее ярко именно в этом отношении. Ссылаясь на Аполлона, Муз и древних авторов, русские поэты XVIII в. излагали свои мнения в язвительных аллегориях, баснях, притчах, сатирах на своих современников. Идеал поэта, таким образом, постигался по принципу «от противного»: высмеивая очевидные негативные качества, указывали на отсутствие необходимых положительных.

Намерение поучать и осуждать самонадеянного автора выражалось в выборе жанра (притча, басня, послание, сатира), специфического сюжета, в аллегоричности и ироничности стиля, в использовании символов и эмблем, ярких словесных образов. При этом использование энтосемизмов (номинаций насекомых) в образовании тропов, обозначающих качества «недостойных» быть поэтами, «несмысленных писцов» и «рифмотворцев», становится одной из ярчайших примет острой полемики. Наиболее часто прибегал к этому приему А. П. Сумароков, который давал не только «говорящие» заглавия своим «притчам» («Жуки и Пчелы», «Блохи» и т.д.), но и использовал соответствующую образность. Номинации насекомых использовались им в качестве отрицательной, уничижительной характеристики. Энтосемизмы *жуки*, *клопы*, *вши* становятся основой тропов (преимущественно сравнений, метафор, эпитетов, аллегорий). В наиболее

общем виде их объединяет скрытое сравнение: плохой поэт как кровососущее насекомое. «Вредные», надоедливые, досаждающие авторы мучительны для читателя, как насекомые-паразиты.

Основу характерной для XVIII в., по словам А. Н. Радищева, «столестья безумна и мудра» [12: с. 180], картины мира и восприятия социума и природы как строгой иерархии, пронизывают оппозиции — высокое/низкое, полезное/вредное, т.е. то, чему можно поклоняться, и то, что нужно уничтожать. Соответственно воспринимался и мир насекомых. Вредным насекомым противопоставляются полезные, паразитам — трудолюбивые (с точки зрения необходимости для человека). Так, в притче Сумарокова «Жуки и Пчелы» (1752) вредным жукам противопоставляются пчелы-труженицы. Не ставя перед собой задачи описать всеобъемлющий круг значений концепта *пчела*, отметим только, что его формирование в русской литературе связано с мифологией, он обладает широким кругом значений и ассоциативных связей, представляет часть авторской личной концептосферы [7] Сумарокова, несет важную содержательную нагрузку в басне. У славян существуют свои поверья, связанные с этим насекомым. История формирования представлений о пчеле как божьей твари, а также связанные с нею символика, ритуалы и традиции подробно описаны в книге современного исследователя [4: с. 448—486]. Но в русской литературе XVIII в. явно прослеживается *книжная* традиция, связанная с переводами древних авторов. Описание жизни пчел и пчелиного роя дано Вергилием в «Георгиках» (IV):

Многие думали: есть божественной сущности доля
В пчелах, дыханье небес, потому что бог наполняет
Зёмли все, и моря, и эфирную высь... [3: с. 111].

Ссылка на это произведение есть в «Кратком руководстве к красноречию...» М. В. Ломоносова (1765) [8: с. 213]. В «Искусстве поэзии» Н. Буало пчеле уподобляется одический жанр:

Стремится Ода ввысь, к далеким кручам горным...
Порой на берегу у речки говорливой
Кружится меж цветов *пчелой трудолюбивой*... [2: с. 68, 69].

Пчела — это не только знак поэтического вдохновения, но и эмблема Эрота, использованная в стихотворении Анакреонта, известного в русском переводе Ломоносова «Ночною темнотою...» (1740), где говорится о стреле Купидона:

Тут грудь мою пронзила
Преострая стрела

*И сильно уязвила,
Как злобная пчела* [9: с. 192].

В русской литературе как заглавие «Пчела» известно давно: так назывался переводной (с греческого) сборник афоризмов, нравоучений и коротких рассказов («Melissa», XII–XIII вв.) [11]. Очевидно, что не случаен выбор заглавия для своего частного (первого в России) журнала самого Сумарокова «Трудолюбивая пчела» (1759). Синонимичность заглавия журнала Н. И. Новикова «Трутень» (1769) подчеркнута тем, что в качестве эпиграфа использована реплика Аполлона из притчи Сумарокова: *«Они работают, а вы их труд ядите»* [14: с. 203]. Через некоторое время, в 1875–1878 годы, в Петербурге стал выходить еженедельный журнал «Пчела», в котором печатались новинки литературы, обзоры по искусству и общественной жизни. Приверженность к образу пчелы в XVIII в. объясняется не только художественной емкостью концепта, но и идеологическими соображениями. Есть и другая, мистическая сторона в семантике концепта: известно, что изображение пчелы использовалось масонами. Сумароков и Новиков имели непосредственное отношение к этой организации. Так или иначе, но фраза, воплощающая яркий словесный образ, стала крылатой.

У современного читателя строки Сумарокова, в которых упоминается пчела, могут вызвать и иные литературные ассоциации. Так, в «Наставлении хотящим быти писателями» (1774), в частности, говорится:

Трудолюбивая пчела себе берет
Отвсюду то, что ей потребно в сладкий мед,
И, посещающа благоуханну розу,
В соты себе берет частицы и с навозу... [14: с. 135].

О той же «тайне ремесла» писала и А. Ахматова:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...
«Мне ни к чему одические рати...» (1940) [1: с. 55].

В контексте поэзии XVIII века, на который указывает первая строка стихотворения (упоминание высокого жанра оды, архаизм «рать»), яснее становится смысл выражения «стыда».

Притчевых Жуков характеризует не только эпитет «невежи Жуки», но и предложение Аполлона отправиться в навоз («Друзья мои, в навоз отсель подите...» [14: с. 203]), а также упоминание скаредства («др.-русс. скарадь, скарьдь — отвратительный, нечистый, гнусный» [13: с. 366]. Таким образом, в притче Сумарокова этимология однозначно славянского

происхождения и включает в себе только отрицательные значения. Однако поэту-классицисту этот образ казался, видимо, недостаточно экспрессивным, и в дальнейшем он использует более резкие сравнения. Так, в «Притче на бессмысленных писцов» (1774) появляется вошь — аллегория бездарности, паразитизма и, главным образом, лицемерия (злоба, прикрываемая рассуждениями о добродетелях):

Вошь, была котора зла,
И стала возглашать во злобе и роптаны
О правде, честности, о добром воспитаны... [14: с. 226].

Однако гнев автора направлен не столько на «вшей», сколько на тех, кто одобряет их «песни»:

Которые сей Вши хвалили безделушки,
Не стоят гады те и все одной полушки [14: с. 226].

Автор притчи усиливает эффект эпитетами: «срамная Вошь», «гнуснейша тварь», «гнусны песни», образованными от номинации еще более вредного насекомого — гнуса, что подчеркивает, что вред и моральный ущерб от плохой поэзии сравним с вредом физическим, который причиняет человеку гнус. В словаре В. Даля, кроме буквального, отмечено и переносное значение слова: «Гнусина ж. *гнус* м. един. и собир. *сев. вост. и сиб.* нечистое мелкое животное, гадина, иногда и досадное насекомое... *Гнусный*, гадкий, мерзкий, скверный, поганый; подлый, безнравственный или непристойный» [5: с. 371]. Сравнения с паразитами свидетельствуют о невозможности (и неспособности) вести диалог (с насекомыми нельзя вступать в диалог) и, с другой стороны, невозможности молчания (что подтверждает сам факт появления притч, посланий, сатир).

Только энтосемизмы передают адекватно всё негодование поэта на неугодных ему «писцов». В прозаическом фельетоне «Блохи» (1787) Сумароков выделяет авторов одаренных, и «блох», которые бездарны и ревнивы. Это закон жизни: «Кто блохъ терпѣть не можетъ, тотъ не можетъ быть и Авторомъ» [15]. При этом, констатирует поэт, завистники имеют «национальную специфику»: в каждой стране свои «блохи», российских же он называет «невскими» и призывает: «О чада любезнаго моего отечества, старайтесь освободить Россійскій Парнасъ отъ сея гадины!» [15].

Таким образом, в ряде сатирических произведений Сумарокова выстраивается иерархия: на земле, в свете — трудолюбивые и полезные пчелы, им противостоят больно жалящие, досаждающие паразиты. Над ними на Парнасе — Музы, Аполлон, Зевс, то, что символизирует не-

зыблемые каноны, беспристрастный суд. Основываясь на античном мифе о поэтах как небожителях, Сумароков подчеркивает приземленность, ничтожность (и как ее следствие — ограниченность кругозора) современных ему авторов, показывает необоснованность их претензий. В результате в сюжетах создается комическое несоответствие: ничтожные насекомые (блоха, вошь, комар), как к равным, обращаются к богам (Зевсу, Аполлону, Музам).

Заданная Сумароковым конфликтность божественных, полезных трудолюбивых пчел и низменных, упорных, ограниченных и вредных жуков и кровососущих паразитов окажется продуктивной не только для XVIII в., для современников поэта, но и для литераторов последующих поколений. Прием дискредитации персонажа с помощью тропов, основанных на энтосемизмах, неоднократно использовали писатели XIX века. Так, например, Достоевский охарактеризовал Кукшину («Отцы и дети» И. С. Тургенева): «прогрессивная вошь» (в «Зимних заметках о летних впечатлениях», 1863) [6: т. 4, с. 404]. Сопоставляет себя с вошью Раскольников («Преступление и наказание»): «Мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? <...> Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею... — «Это человек-то вошь?» и т.д. [6: т. 5, с. 394, 397, 399]. Обобщая сказанное, отметим, что наделенные антропоморфными качествами насекомые становятся олицетворением достоинств и недостатков «авторов». Энтосемическая образность (в частности, противопоставление жуков и пчел) в сатирических произведениях XVIII в. отражает представления поэтов об оппозиции высокого и низкого в жизни и искусстве.

Литература

1. *Ахматова А. А.* «Мне ни к чему одические рати...» // Ахматова А. А. Полн. собр. соч.: В 8 т. / Сост., подгот. текста, коммент. Н. В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 1. 966 с.
2. *Буало Н.* Поэтическое искусство / Пер. Э. Л. Линецкой. М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1957. С. 55–110.
3. *Вергилий.* Георгики. Кн. IV // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / Пер. С. В. Шервинского. М.: Худож. лит., 1971. С. 106–122.
4. *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Ин-дрик, 1997. 912 с.
5. *Даль В. И.* Толковый словарь живаго великорускаго языка. М.: Типография М. О. Вольфа, 1880. Т. 1: А–З. 723 с.
6. *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1988–1996.
7. *Лихачев Д. С.* Концептосфера русского языка // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антол. / Ин-т народов России [и др.]; под общ. ред. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 280–287.
8. *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч.: В 8 т. М.; Л. АН СССР, 1952. Т. 7. С. 89–378.

9. *Ломоносов М. В.* «Ночною темнотою...» // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.; Л: АН СССР, 1959. Т. 8.
10. *Платон.* Ион // Платон. Избранные диалоги / Пер. Я. М. Боровского. М., 1965 // URL: <https://nsu.ru/classics/bibliotheca/plato01/ion.htm> (дата обращения: 17.10.2018).
11. *Пчела:* слова и мысли из Евангелия, и из апостола, и из Святых отцов, и знания светских философов / Подгот. текста, перевод и коммент. В. В. Колесова. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4968> (дата обращения: 12.11.2018).
12. *Радищев А. Н.* Осьмнадцатое столетие // Радищев А. Н. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1975. 272 с.
13. *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. 3; Р–С. СПб.: Отд-ние рус. яз. и словесн. Имп. АН, 1912. 910 стб. 366, 367.
14. *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л.: Сов. писатель, 1957. 610 с. (Библиотека поэта; 2-е изд.).
15. *Сумароков А. П.* Полное собрание всѣхъ сочиненій въ стихахъ и прозѣ // URL: http://az.lib.ru/s/sumarokow_a_p/text_1787_blohi_oldorfo.shtml (дата обращения: 26.11.2018).

ПОЭТИЧЕСКАЯ ЭНТОМОЛОГИЯ И СТРУКТУРЫ ВОООБРАЖЕНИЯ ЖИЛЬБЕРА ДЮРАНА

Общим местом работ по поэтической энтомологии является утверждение о том, что «насекомый» интертекст берет свое начало в дописьменной эпохе — в системе фольклорных воззрений и мифологических представлений. Именно в них, по мнению большинства исследователей, следует искать тот основополагающий код, который позволит осуществить корректную дешифровку образов насекомых в собственно литературных текстах, начиная с античной анакреонтики и заканчивая произведениями современного литературного процесса. Как отмечает А. С. Ватутина, «уже в системе мифологического знания для образа насекомых задается бинарная характеристика: одни из них соотносятся с верхними зонами космического пространства и мирового дерева, миром божественным (пчела, божья коровка), другие, как правило, это вредоносные насекомые, — с нижним миром и силами зла (муха, комар, стрекоза), уподобляясь хтоническим животным» [1: с. 219].

При этой, казалось бы, в целом убедительной методологической установке оказывается, тем не менее, невозможным объяснить, почему, например, в детском стихотворении К. И. Чуковского «Муха-Цокотуха» комар выполняет самую что ни на есть героическую функцию — зарубает злодея, хочет жениться на освобожденной «душе-девице» и в буквальном смысле становится носителем светового (т.е. небесного) начала («И в руке его горит / Маленький фонарик»), что в корне противоречит его хтоническому амплуа в мифологической картине мира. Или почему в стихотворении О. Мандельштама «Возьми на радость из моих ладоней...» (1920) пчелы связаны с подземным царством Аида и прислуживают повелительнице загробного мира Персефоне, их родиной считается «дремучий лес Тайгета», располагающийся, по одному из преданий, недалеко от Елисейских Полей, а занимаются они поеданием времени («их пища — время, медунница, мята»)?

Можно, конечно, предположить, что перед нами индивидуально-авторское переистолкование мифологической образности, вызванное различными иноэтническими литературными влияниями (как в случае со стре-

козой в русской поэзии, образ которой генетически восходит к цикаде Анакреонта — см. об этом: [3: с. 4–5; 4: с. 29]), попытка адаптировать эту образность к национальной поэтической картине мира или интегрировать ее в более широкий контекст общеевропейской традиции. Именно на соотношении национального и индивидуального образа природы и попытке построения универсальной национальной парадигмы природных образов строится ряд исследований М. Эпштейна [11; 12]. Чрезвычайно продуктивной в них является мысль о существовании единого текста национальной поэзии — мегатекста, на уровне которого «становятся заметными все те сходства и взаимозависимости, которые не осознаются автором, сочиняющим свой единичный текст, но принадлежат сознанию целого народа или, если позволяет широта обзора, человечества» [12: с. 7]. Действительно, такой подход позволяет соотнести национальную картину мира с собственно поэтической и даже установить количественные параметры употребления того или иного образа насекомого в творчестве рассматриваемых авторов. В частотно-тематическом указателе «Основные пейзажные образы русской поэзии» М. Эпштейн с присущей ему скрупулезностью приводит статистические данные, позволяющие судить о распространенности того или иного природного образа в лирике русских поэтов XVIII–XX вв. Среди прочих данных приводится и частотность употребления образов насекомых:

«Насекомые [40]: Мандельштам (17), Бунин, Пастернак, Заболоцкий, Полонский, Кушнер;

Бабочка, мотылек [38]: Тарковский, Фет, Жуковский, Хлебников, Кушнер;

Жук [21]: Заболоцкий (6), Фет, Толстой, Пастернак;

Стрекоза [45]: Мандельштам (7), Пастернак, Тарковский, Майков, Белый, Бунин;

Кузнечик [20]: Заболоцкий, Окуджава, Некрасов, Мандельштам;

Пчела [35]: Мандельштам, Пушкин, Некрасов, Фет, Блок, Кушнер;

Оса [10]: Мандельштам, Пастернак;

Цикада: Иванов;

Светляк: Блок, Заболоцкий, Бунин;

Сверчок [13]: Бунин, Заболоцкий, Окуджава;

Муравей [10]: Пастернак;

Комар [10]: Мандельштам, Державин;

Муха [12]: Анненский;

Червь [11]: Фет, Бальмонт, Мандельштам» [12: с. 342].

Однако причинам именно такого количественного соотношения автор объяснения не дает, ограничиваясь рассмотрением национального образа природы как системы во взаимосвязи индивидуальных составляющих [12: с. 10].

Более глубокий подход в изучении рефлексов мифологического мышления на примере поэтической системы русского символизма демонстрируют исследования известного австрийского слависта А. Ханзена-Лёве [9; 10]. Автор не ограничивается статистическим распределением отдельных элементов согласно их тематической или поэтологической релевантности, но предпринимает попытку комплексной реконструкции мифопоэтической космологии русского символизма с учетом его многочисленных смысловых корреляций и культурных кодов. Здесь мы уже имеем дело с последовательно реализованной методологической установкой на *парадигмальное* прочтение мегатекста русского символизма и систематическое описание его макроструктур с точки зрения смысловой общности [9: с. 7–11]. Проблемной в этом исследовании, однако, остается сфера реконструкции мифологического архетипа. Если поэтические тексты рассматриваются как общность и целостность, то мифологические представления — как разобщенность и отдельность. Так, примером подобной нерелевантности оказываются рассуждения ученого о символической сущности пчел и мух в текстах русских поэтов начала XX в. И муха, и пчела (по крайней мере, в одной из своих фундаментальных функций — танатической) однозначно интерпретируются автором как «дионисийские животные» [10: с. 550], но в то же время с существенной оговоркой: «примеров конструктивной интерпретации мух — как символических насекомых, приравненных к пчелам, — мало» [10: с. 550]. Такое смешение и смещение символических функций мух и пчел объясняется автором «тесной связью с дионисийской, ночной стороной символики насекомых — то есть в антимире черного солнца ночи или же луны» [10: с. 548], но различия структур черного солнца как дионисийского концепта и образа луны как структур мифологии Великой Матери исследователь не проводит, хотя в текстах русских символистов эту дифференциацию уловить можно. В частности, чрезвычайно выразительным в этом отношении является описание пчелы в процитированных автором монографии строках К. Бальмонта: «Пчела принесена с Венеры. / Свет Солнца в ней с Вечернею Звездой» [10: с. 544–545], в которых как раз актуализируется связь данного образа не только с дионисийским Логосом, но и с Логосом Венеры (она же в других локальных мифологических системах — Афродита, Астарта, Иштар, Кибела). Методологическим изъяном этого, бесспорно, выдающегося труда является представление о мифологическом мышлении как системе исключительно бинарных противопоставлений аполлонических и дионисийских структур, вследствие чего возникает неразличение или слабая дифференциация мощнейшей группы архетипов, мифологем, мотивов и сюжетов, связанных с парадигмой Великой Матери, имеющих непосредственное отношение к формированию мифо-символических значений образов насекомых. Вне герменевтического ис-

толкования или в нерелевантном интерпретационном поле оказывается огромное количество смыслов и значений, организованных по принципиально иным законам, нежели Логос Аполлона или — именно в этой семантической сфере особенно важна хорошо разработанная система дифференциаций! — Логос Диониса.

Таким образом, на настоящий момент в филологических дисциплинах можно выделить четыре отчетливых направления в изучении образов насекомых:

1. Описание структуры отдельных энтомологических образов в творчестве отдельных авторов как в синхроническом, так и диахроническом аспектах (различные виды локальных мифологических реконструкций, которые позволяют выявить элементы идиостиля писателя) [1; 4].
2. Описание национальной поэтической картины мира с точки зрения частотности употребления того или иного образа (группы образов) и построение на этой основе модели «ядро — периферия» [11; 12].
3. Отдельную группу представляют лингвистические работы, связанные с проблемой именования образов насекомых в отдельных национальных, диалектных и художественных ареалах (см., например: [5]).
4. Комплексный анализ текстовых смысловых структур отдельного стиливого течения или группы авторов [1; 11; 12].

Однако даже самый поверхностный обзор работ по данной проблематике позволяет увидеть одну отчетливую закономерность: общего методологического основания, единой интерпретационной парадигмы в подобных исследованиях нет. Положение насекомого в той или иной системе смыслов, соответствий и иерархий определяется либо субъективной перцептивной установкой самого исследователя, либо внутренней логикой традиции обращения к данному образу в поэзии, либо частотностью его употребления в творчестве отдельного автора или авторского сообщества (в пределе — национальной традиции). При этом количественный показатель является лишь следствием, а не причиной помещения того или иного энтомологического образа в иерархию смыслов и оценок индивидуально-авторской или национальной картины мира. Во всяком случае, он не объясняет как вариативности, так и двойственности, а зачастую оценочной противоречивости того или иного энтомологического образа. Аксиологической однозначностью в национальной фольклорной, диалектной и литературной традиции обладают лишь единичные образы, в частности, божья коровка. Образы остальных насекомых обладают, как минимум, амбивалентностью, а иногда способны включаться и в трехкомпонентные оценочные структуры, построенные по схеме «по-

ложительное — нейтральное — отрицательное». Чаще всего в исследовательских работах дифференциация и, соответственно, классификация образов насекомых осуществляется по одному, реже — двум-трем классификационным основаниям, что не позволяет вскрыть глубинные механизмы функционирования образа в тексте. Такими основаниями выступают:

- соотнесенность с уровнями мифологической картины мира: крона — поверхность — почва (верхний — средний — нижний уровни мироздания);
- способ перемещения в пространстве: летает / летает-ползает / ползает / пресмыкается / обездвижено;
- размеры насекомого;
- способность наносить вред человеку, домашним животным и другим существам или приносить пользу / быть безвредным или бесполезным;
- цвет / отсутствие цвета;
- способность / неспособность издавать звуки;
- единственность / множественность (множественная упорядоченность или хаотичность);
- наличие / отсутствие пары-антипода (редуцированного двойника: пчела — оса);
- вектор перемещения в пространстве: вертикальный / горизонтальный / во всех направлениях / хаотическое.

Причем ни один из этих параметров не является универсальным классификатором, а рассмотрение одного и того же образа с точки зрения нескольких дифференциальных признаков из перечисленных скорее не проясняет, а размывает иерархические связи и закономерности, которые кажутся очевидными при применении одной оценочной парадигмы, но разрушаются при транзакции изучаемого образа в другой семантический контекст. Разумеется, частотность употребления того или иного образа в творчестве отдельного автора или группы писателей также оказывается условным показателем.

Это методологическое противоречие становится серьезным препятствием для построения таких моделей, которые бы объясняли в том числе потенциальную неоднозначность истолкования одних и тех же образов. Трудность построения смысловых иерархий в поэтической энтомологии связана еще и с тем, что классификации образов насекомых осуществляются зачастую лишь с привлечением минимального семантического контекста, обеспечивающего только относительную смысловую стабильность образа в пределах отдельного текста или группы текстов. В этом случае энтомологическая образность, анализируемая даже на значительном количестве текстов (например, у М. Эпштейна их около 4000), мыслится как смысловая сфера, хотя и включенная, с одной стороны, в широкий

контекст смысловых связей, но не обращенная к глубинному архетипическому контексту — с другой.

Между тем образы насекомых в фольклорных и литературных произведениях оказываются интегрированы в сложную систему множественных соответствий, образных структур, символов, архетипов и сюжетов, комбинаторика которых способна существенным образом повлиять на вариативность истолкования одного и того же образа, что расширяет интерпретационные возможности исследователя. Совершенно очевидно, что, оставаясь в пределах только одной герменевтической схемы, мы вряд ли сможем в полной мере определить их функциональную роль. Частотность употребления авторами тех или иных образов скорее характеризует синхронические параметры национальной поэтической картины мира, нежели дает ответ на вопрос, почему именно эти, а не иные образы насекомых «возглавляют» или «замыкают» приведенный перечень. И даже попытка распределения этих образов по осям мифологической картины мира не может в достаточной степени объяснить принадлежность, например, стрекоз, муравьев либо сверчков, с одной стороны, к низшим хтоническим существам, а с другой — к положительно священным. Причем их амбивалентность не снимается изучением фольклорной традиции либо диалектов: функциональная вариативность данных образов порой вступает в противоречие с собой даже в пределах одного диалектного ареала.

Очевидно также и то, что методологические ресурсы отдельных гуманитарных направлений оказываются при решении данной фундаментальной проблемы недостаточными. Требуется не просто комплексный, но еще и глубинный подход, способный снять смысловую и функциональную двойственность и противоречивость образов большинства видов насекомых, встречающихся в фольклорных и литературных текстах, и привести их к сколько-нибудь убедительному единообразию. На наш взгляд, к изучению таких масштабных образных систем может быть применена методология социолога, антрополога и культуролога Ж. Дюрана, получившая название «*социологии глубин*» (или «*социологии воображения*») и вполне согласующаяся с принципами литературоведческой мифореставрации, в основе которой лежит «не просто комментирование генезиса мифологических образов, эксплицитно представленных в художественном произведении, но и поиск скрытых смыслов, сюжетных моделей мифа, раскрытие образов и деталей произведения как имплицитированных мифологем, рассмотрение их в свете мотивно-ассоциативного анализа» [8: с. 192].

Основания, принципы, методы и понятия *социологии воображения* изложены Жильбером Дюраном в целой серии научных монографий, главной и наиболее известной из которых является книга «Антропологические структуры воображения» [13]. Подробное описание структур имажинэра и его онтологического статуса у Дюрана предложено А. Г. Дугиным в ра-

боте «Социология воображения» [2], поэтому в данной статье мы ограничимся лишь попыткой применения данной методологии к явлениям художественной словесности, в частности построением модели описания энтомологических образов в поэтических текстах.

Дюран разделяет содержание воображения на три большие группы мифов, архетипов, символов, сюжетов и на два ключевых режима. Два режима — это *diurne* (фр. — «дневной режим», «диурн») и *nocturne* (фр. — «ночной режим», «ноктюрн»). Три группы (или схемы) — это героические мифы, драматические мифы и мистические мифы. Диурн, «дневной режим», включает в себя только одну группу мифов — героические мифы. Ноктюрн, «ночной режим», состоит из двух групп мифов — драматических и мистических. И те, и другие являются «ночными», то есть разделяют некие общие характеристики режима, но различаются по внутренним свойствам: структурно они не сводимы друг другу.

В основе героических мифов, которые формируют «режим диурна», лежат операции разделения, отсоединения одного от другого, дифференциации, различения, которые являются фундаментальным свойством реальности и воспринимающего эту реальность сознания: отделение одного от другого в ментальной плоскости, построение элементарных бинарных оппозиций, различение цветов, тактильных импульсов, звуков, состояний, запахов и т.д., поэтому классическим носителем *разделяющего начала* в мифологии становится *герой*. Соответственно, «сюжеты битв, сражений, драк, преследований, нападений, поединков с противником, животным или мифическими существами; образы солдат, воинов, военной техники, агрессивных врагов, нападающих хищников, кусающих и лязгающих зубами собак, волков, тигров, крокодилов, монстров и т.д.; сцены насилия, убийства, расчленения, разрывания на куски, а также дележа добычи, насильственного захвата в мифах, сказках, религиозных текстах, в искусстве и в сновидениях естественным образом развертывают многообразные вариации режима диурна» [2: с. 92].

Данный режим имажинэра связан с явлением света и многообразными образами, фигурами и явлениями, имеющими отношение к свету (солнце, светила, дневное небо, лучи, золото, блеск). При свете дня предметы выглядят отчетливо, контрастно, строго отдельно одни от других, поэтому область развертывания деяний героя — день, а приоритетное пространство — залитая светом зона. Свет прочно ассоциируется с вертикальной ориентацией и, соответственно, с полетом, поэтому к структурам диурна относятся образы и архетипы, связанные с вертикальным передвижением или вектором, — стрела, ангел, луч, а также меч и скипетр. Режим диурна в своей световой составляющей неразрывно связан с операцией очищения, так как светлый день мыслится очищенным от темной ночи, поэтому атрибуты ночного времени суток — мрак, холод, тьма, сон, нераз-

личение — становятся в синонимический ряд тех явлений и сущностей, с которыми герой сражается. Режим диурна связан с мускулиноидностью, т.е. с мужественностью, «вирильностью» как особым психологическим, социальным, культурным типом, который воплощает в себе комплекс ассоциаций и парадигмальных жестов героического начала.

Мистический ноктюрн является антитезой героических мифов: если мифы диурна ориентированы на различие, разрыв, разделение, дифференциацию, то мифы мистического ноктюрна, напротив, ведут к соединению, интеграции, утверждению связности, неразрывности, непрерывности, единства, унификации, целостной нерасчлененности, что выражается через соответствующий ряд архетипов, образов и символов: сундук, сумка, футляр, мешок, горшок, яма, пещера, утроба и любые другие емкости и углубления, предназначенные для хранения содержимого. Главное качество этого режима — примирение, миротворчество, миролюбие, способность к поглощению и растворению, стремление уравновесить, гармонизировать отношения между существами, между культурой и природой, человеком и животно-растительным миром. Свет в этом режиме от солнечных лучей осуществляет переход к красному, горячему, телесному огню, имеющему форму и источающему утробный жар, или в полную свою противоположность — отсутствие света, т.е. черноту, мрак. Мистические мифы позитивно переосмысливают женское начало, поэтому образность данного режима воображения противоположна символическим рядам героизма: вместо оружия и острых углов, режущих поверхностей — домашняя утварь, инструменты мирного труда, мягкие, закругленные формы, а место героя занимает *образ матери*.

Наконец, *драматический ноктюрн* представляет собой такой тип восприятия и описания действительности, в котором доминирует дуальный ритм циклической смены противоположностей. Здесь они не приобретают характера альтернативной несовместимости (или одно, или другое) как в режиме диурна, но и не совпадают, как в режиме мистического ноктюрна, а синтезируются, сохраняя свое отличие и определенную напряженность оппозиции, но при этом не сливаются вплоть до неразличимости. Самый общий сценарий драматического мифа таков: умирание не окончательно, за ним следует новая жизнь. Но вместе с тем сохраняются печаль утраты, напряженность поражения и трагизм верховенства времени и смерти, однако фатальность времени и смерти релятивизирована и смягчена. Если в режиме диурна нормативным архетипом была фигура героя, воина, в режиме мистического ноктюрна — матери, то в режиме драматического ноктюрна это *архетип танцора* (в расширенном смысле — художника, артизана, а еще более широко — всякого деятеля, занятого повторяющимися операциями циклического, кругового характера). Соответственно этим признакам выстраивается и номенкла-

тура символов драматического режима воображения: крест, круг, колесо, спираль, лабиринт, любые круглые предметы; прорастающее зерно, злаковые растения, сезонные всходы, дерево, куст, стебель, цветок, созревание; все виды суточных, годовых, астрономических циклов; искусства и их атрибуты (краски, кисти, музыкальные инструменты), маски; эротический символизм во всем его многообразии, богов и богинь любви, оргии; огниво (для добывания огня); улитка, раковина, медведь, баран, кролик; колесница, средства передвижения, путешествия; все виды дуальной симметрии вдоль вертикальной оси, близнечные мифы, удвоение (редублиция), симметричная организация пространства по сторонам света. Будучи частью режима ноктурна, группа драматических мифов также находится под знаком женского начала, но это не столько мир матерей, сколько мир невест, жен, супруг, возлюбленных, «прекрасных дам». Женственность здесь выступает в дуальном качестве: она желанна и опасна, привлекательна и губительна [2: с. 111–112].

Фундаментальным методологическим открытием Ж. Дюрана, таким образом, является мысль о том, что рассмотрение многочисленных мифологических сюжетов и сценариев, образов и символов, архетипов и мифологем должно осуществляться не в виде разрозненных фактов, а в соотношении с целыми блоками архетипов и функций, тесно связанных между собой внутри каждого режима восприятия реальности и самоидентификации в ней человека.

Предельно схематично структура режимов воображения может быть представлена в виде таблицы:

Режимы воображения	Архетипы	Свет	Звук	Функция
Диурн	Острие, меч, жезл, стрела, луч, жало, смычок, спица, колонна	Белый, золотистый	Звон, резкий звук, гром, скрежет	Движение вверх, предельная ясность, разделение, рассеивание, категоричность, мир идей и царство духа
Драматический ноктурн	Времена суток, года, астрономические циклы, любые виды чередования и кругового движения, а также направления ориентации в горизонтальном пространстве, копулятивный аппарат	Все цвета спектра, сумерки, мерцание	Ритмически повторяющиеся звуки	Бытие между жизнью и смертью, пограничное состояние, потеря/возврат идентичности, чередование стадий, дуальность, раскачивание, движение по кругу

Окончание табл.

Режимы воображения	Архетипы	Свет	Звук	Функция
Мистический ноктюрн	Пещера, яма, чаша, кухонная утварь, утроба, бездна	Огненно-красный, черный, тьма, лунный свет	Шуршание, тишина, глухота, немота	Поглощение, растворение, накопление, невозможность идентификации, развоплощение, слияние, тотальная телесность

Согласно этой исходной мифологической матрице, рассмотрение образов насекомых в той или иной национальной или поэтической традиции должно осуществляться комплексно, с учетом всей группы символов, архетипов и функций каждого режима воображения. Остановимся на некоторых примерах.

В уже упомянутой детской сказке в стихах К. И. Чуковского «Муха-Цокотуха» персонажи отчетливо распределяются по трем режимам воображения: Муха-Цокотуха и ее гости функционируют в режиме драматического ноктюрна: стадийное чередование гостей, ряд повторяющихся действий, образующих цикл, составляют основу первой сюжетной части стихотворения. Появление паука знаменует собой переход к режиму мистического ноктюрна, связанного с идеей поглощения: паук собирается съесть муху. Этот режим «тьмы и ужаса» сменяется героическим сюжетом о спасении мухи комаром — носителем отчетливо выраженного диурического начала: сабля (как эквивалент меча), фонарик в руке как источник света, проникшего в царство тьмы, битва с «пауком-чудовищем» и победа над ним. Наконец, финальная часть стихотворения возвращает нас к состоянию драматического ноктюрна, поскольку герой просит руки спасенной возлюбленной (мотив обретения невесты).

В стихотворной басне И. А. Крылова «Стрекоза и Муравей» в смысловую оппозицию вступают драматический и мистический ноктюрн. Стрекоза, поскольку она попрыгунья (танцовщица), символизирует собой, с одной стороны, легкость, невесомость, беззаботность, но с другой — непредусмотрительность, праздность, крайнюю непрактичность, т.е. становится воплощением *дуальности*, разворачивающейся, ко всему прочему, на фоне смены сезонных циклов. Муравей становится воплощением идеи накопления, присвоения, тотальной телесности и — как следствие — глухоты к мольбам «попрыгуньи-стрекозы» о жалости и сострадании.

На примере этих двух текстов мы рассмотрели лишь элементарные случаи соотнесенности энтомологических образов с тем или иным режимом воображения. Гораздо чаще исследователю приходится сталкиваться

с полифункциональностью образа насекомого, особенно при рассмотрении целой группы текстов, а не отдельного произведения. Так, например, переход образа отдельного насекомого из одного режима воображения в другой приводит к специфическому эффекту смысловой вариативности и неоднозначности его истолкования. Выразительным примером такой полифункциональности является образ стрекозы в творчестве О. Мандельштама. Согласно конкордансу к стихам поэта, составленному Л. Г. Митюшиным, этот образ встречается в произведениях автора 8 раз [7]. Так, в стихотворении «Дайте Тютчеву стрекозу...», благодаря генетической реконструкции этого образа в русской поэтической традиции и его связи с образом анакреонтической цикады [3], актуализируется диурнический режим воображения, связанный с функцией поэта-пророка, жреца, служителя света и даже царя. В то же время в стихотворении 1910 года «Медлительнее снежный улей...» образ стрекозы соответствует структуре драматического ноктюрна, поскольку помещен в «пограничную ситуацию» и режим *дуальности* — между миром ледяной вечности по ту сторону бытия и трепетным и скоротечным посюсторонним миром:

И если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь — трепетание стрекоз
Быстроживущих, синеглазых [6: с. 93].

Даже в пределах одного и того же текста образ стрекозы у поэта оказывается интегрирован в структуры и драматического, и мистического ноктюрна:

Стрекозы быстрыми кругами
Тревожат черный блеск пруда,
И вздрагивает, тростниками
Чуть окаймленная, вода [6: с. 323].

Круговая траектория движения насекомого актуализирует здесь образ циклической повторяемости, ритмически организованной процессуальности на границе двух сред — воздушной и водной. Но уже в следующей строфе происходит «переключение» режима воображения — и образ стрекозы начинает обладать иным функционалом:

То — пряху за собою тянут
И словно паутину ткут,
То — распластавшись — в омут канут —
И волны траур свой сомкнут [6: с. 323].

Теперь стрекоза у Мандельштама переводится в смысловые структуры мистического ноктюрна, когда оказывается сопряжена с образом пряжи (один из устойчивых атрибутов мистической связи с материнским лоном), смерти и развоплощения в водном омуте (стихия воды также является константным признаком материнского начала). Третья строфа передает уже ощущения самого лирического субъекта, погружающегося в состояние оцепенения, глухоты, холода и смерти (классификаторы мистического ноктюрна):

И я, какой-то невеселый,
Томлюсь и падаю в глуши —
Как будто чувствую уколы
И холод в тайниках души... [6: с. 323].

Наконец, образ того же насекомого может представлять собой у Мандельштама часть неразличимого множества, угрожающего лирическому герою аннигиляцией и полной потерей собственной идентичности:

Ветер нам утешенье принес,
И в лазури почуяли мы
Ассирийские крылья стрекоз,
Переборы коленчатой тьмы [6: с. 168].

Таким образом, в каждом из этих случаев образ стрекозы, согласно методологии Ж. Дюрана, несводим к одной архетипической функции, а дифференцируется по трем различным основаниям, будучи помещенным в структуры того или иного режима воображения.

Литература

1. *Ватутина А. С.* Постмодернистский образ насекомого как квинтэссенция «высокого» и «низкого»: Д. Пригов, В. Пелевин, Л. Петрушевская // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия «Филология. Искусствознание». 2014. № 2–3. С. 219–223.
2. *Дугин А. Г.* Социология воображения. Введение в структурную социологию. М.: Академический Проект; Трикста, 2010. 564 с.
3. *Ильинская Н. И.* Анакреонтический мотив цикады/кузнечика в поэзии Булата Окуджавы // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. 2011. Вып. XV. С. 4–14.
4. *Ильинская Н. И.* Типология анакреонтического мотива цикады в поэзии Дж. Китса и А. Тарковского // Вісник Дніпропетровського університету ім. А. Нобеля. Серія «Філологічні науки». 2012. № 1. С. 52–58.
5. *Ковалев Г. Ф., Заки Синан Гх.* Энтомосемизмы (названия насекомых) в художественных текстах русской литературы // Гуманитарные, социально-эко-

- номические и общественные науки: Всероссийский научный журнал. 2015. № 7. С. 234–237.
6. *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, 1995. 720 с.
 7. *Митюшин Л. Г.* Конкорданс к стихам Осипа Мандельштама. URL: http://rvb.ru/mandelstam/m_o/concordance/description.htm (дата обращения: 09.10.2019).
 8. *Полтавец Е. Ю.* Система терминов в методе мифореставрации // Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции. М.; СПб.: Нестор-История, 2012. С. 192–196.
 9. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.
 10. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.
 11. *Эпштейн М. Н.* «Природа, мир, тайник Вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высш. шк., 1990. 303 с.
 12. *Эпштейн М. Н.* Стихи и стихия. Природа в русской поэзии, XVIII–XX вв. (серия «Радуга мысли»). Самара: Издательский дом «БАХРАХ-М», 2007. 352 с.
 13. *Durand G.* Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris: PUF, 1960. 536 p.

ГЛАВА 2. ОБРАЗЫ НАСЕКОМЫХ В БАСНЯХ XVIII–XIX ВЕКОВ

С. Н. ТРАВНИКОВ, Е. Г. ИЮЛЬСКАЯ, Е. К. ПЕТРИВНЯЯ

ОБРАЗ ПЧЕЛЫ В БАСНЯХ РУССКИХ ПОЭТОВ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

Пчела в русском фольклоре и литературе всегда символизировала трудолюбие, мудрость, скромность, храбрость. В народе ее именовали Божьей угодницей, Божьей мудростью, считали святым существом и ежегодно отмечали праздник Медовый Спас. «Пчелы обязаны Богу своим происхождением, в отличие от шмелей, шершней или ос, которых сотворил дьявол...» [3: с. 365–368]. Пчелиный рой в отеческих поверьях символизировал семью. Древнерусские книжники называли сборники религиозно-нравственного содержания «Пчела» и использовали символику образа в создании притч.

Русская басня Нового времени воспользовалась открытиями античной, европейской средневековой, древнерусской библейской притчи. В просвещенном восемнадцатом столетии на русский аллегорический жанр повлияли европейские баснописцы Ж. Лафонтен и Х.-Ф. Геллерт. Вместе с античными европейскими сюжетами в национальную словесность пришли традиционные басенные образы, в том числе образ пчелы. «Пчелиные» басни создали А. П. Сумароков, В. И. Майков, М. Н. Муравьев, И. Ф. Богданович, И. И. Хемницер, Н. В. Леонтьев, И. И. Дмитриев, Д. И. Хвостов, А. С. Шишков, А. Н. Нахимов, П. А. Ладыжинский, Н. Ф. Остолопов, И. А. Крылов и др.

Образ пчелы впервые появляется в книге притч А. П. Сумарокова, вышедшей в свет в 1762 году. Басня «Жуки и Пчелы» [7: с. 84] приобрела популярность, когда Николай Иванович Новиков эпиграфом для журнала «Трутенъ» взял сумароковскую фразу: «Они работают, а вы их труд ядите». В названии произведения обозначены главные персонажи — Жуки и Пчелы, которые оказываются не только действующими лицами, но и носителями определенного аллегорического содержания: Жуки (Трутни) — невежественные, непросвещенные чиновники от науки, а Пчелы — трудолюбивые

ученые. Небольшое по объему стихотворение представляет собой пример типичной классицистической басни, разумно организованной, логически построенной. Произведение четко делится на три традиционные для басенного жанра части: пролог, основная часть и мораль. В завязке сюжета басни говорится: «Невежи Жуки / Вползли в науки / И стали патоку Пчел делать обучать» [7: с. 84]. Пчелы обратились за помощью к Аполлону, который, спустившись с Парнаса, Жуков «всех выгнал вон» [7: с. 84]. Основная идея соответствует общественно-воспитательной функции искусства, которой Сумароков как яркий представитель русского классицизма придавал огромное значение: торжество разума и порядка над невежеством и хаосом псевдоучености.

Сатирическая обличительная направленность, бескомпромиссное суждение о предмете осмеяния, четко выделенная полярность образов Трутни — Пчелы более резко подчеркивается Сумароковым благодаря пространственной вертикали «низ — верх»: Жуки отправляются в навоз, а Пчелы находят покровительство на Парнасе.

Социально-сатирический смех сумароковской притчи преобразуется в нравоучение в мягкой иронической форме в басне «Бабочка и Пчела» (1764) М. М. Хераскова [7: с. 183–184]. Вместо Жуков-невежд появляется «Бабочка с узорными крылами», а диаметрально противоположное вертикальное пространство «Навоз — Парнас» трансформируется в горизонтальное «цветы», где, обращаясь к Пчелам, Бабочка рассуждает: «...летая по цветам, подобно, как и мы, с листочков росу пьете» [7: с. 183]. В басне Сумарокова острее ощущается различие между персонажами, где открыто выражена авторская позиция и откровенно тенденциозно дается оценочная характеристика Жукам и Пчелам. Херасков в басне возрождает традиции философско-публицистического жанра диалога, в котором мысль автора разворачивается в виде собеседования-спора Бабочки и Пчелы. Бабочка с удивлением замечает, что, проворно летая с цветка на цветок, она не может найти сладкий сок и достать мед. Пчела обращает внимание на то, что главное не во внешнем убранстве и не в расторопности, а в непрестанном трудолюбии: «В проворстве ничего, а нужда в постоянстве» [7: с. 183]. В заключительном моральном поучении автор открыто высказывает свою точку зрения:

Ко двум читателям я басенку причел,
В единых — Бабочек, в других я вижу Пчел.
Одни у книг своих листы перебирают
И, будто Бабочки, их смысл и сок теряют;
Другие, в чтение проникнувши умом,
Обогащаются наукой и плодом [7: с. 183–184].

Идея Хераскова развивается в басне «Пчела и Змея» (1767), в которой поэт повествует о правильном чтении книг. Одни из книг, как пчела, черпают только доброе и умное, другие, как змея, только вредное и плохое [8: с. 128]. Эту мысль продолжил разрабатывать поэт Д. И. Хвостов, который в басне «Змея и Пчела» (1829) защитил право простолюдинов на образование [8: с. 265–266]. В примечании к басне он писал: «Просвещение необходимо нужно, невежество вредно, гордое же и корыстолюбивое полуучение, или лжеумудрствование, и того еще вреднее» [11: с. 310].

В басне Н. В. Леонтьева «Пчелы» (1766) рассказывается, как подлые наемные работники, которым хозяин с самими благими пожеланиями доверил смотреть за пасекой, разграбили и уморили голодом трудолюбивых пчел. В моральном изречении баснописец акцентирует внимание на достаточно реалистическом толковании образа Пчел:

Читатель, по трудам, без всякого сомненья,
Пчелами можно нам назвати мужиков,
Из коих многие от хищников, воров
Доходят иногда совсем до разоренья [7: с. 371].

Потенциальная многозначность символических образов Пчелы и Пчелиного улья позволяет каждой новой эпохе вкладывать в эти образы свой конкретно-исторический смысл. В пуанте леонтьевской басни звучит предостережение для «дворян от использования наемных управителей, небрежение и воровство которых разоряет их поместья» [5: с. 37]. Книга басен Леонтьева не случайно посвящена Екатерине II, и с точки зрения общественно-политической глубокое идейное содержание произведения тесно связано с основными проблемами екатерининской эпохи. Леонтьев сумел отразить в басне в обобщенной форме историю правления императрицы как историю самых блестящих благих пожеланий и весьма умеренного и искаженного их осуществления, когда просвещение и самодержавное правление оказались неразрывно связаны между собой. Художественная трактовка образов Пчел и погибшего Улья только с точки зрения современных автору социально-политических проблем была бы слишком прямолинейной. Предметное, образное воплощение умозрительной идеи в басне Леонтьева создает новые смысловые нюансы, в содержание басни закладывается общезначимое философское содержание. В незатейливом сюжете отражается сложная диалектика добра и зла, где Пчелы, олицетворяющие созидательное начало, погибают от грабежа и хитрости работников, но самой страшной разрушительной силой оказывается равнодушное самодовольство хозяина.

Басни И. Ф. Богдановича «Пчелы и Шмель» (1783) и Н. Ф. Остолопова «Пчелы и Шмели» (1809) носят одинаковое название, но различаются

по идее, тематике, трактовке образов. В нравоучительной басне Ипполита Богдановича повествуется о трудолюбии пчел и шмелей, сходстве взглядов на жизнь существ, добывающих пропитание тяжелым каждодневным трудом. На предложение Пчел переселиться в их улей и собирать мед вместе Шмель отвечает обоснованным отказом:

Я род пчелиный почитаю,
И вашу добродетель знаю, —
Ответствовал им Шмель. —
Но в вашем обществе живут нередко Трутни,
Которые творят и шалости и плутни... [1: с. 169].

Н. Ф. Остолопов, поклонник и последователь классицистической эстетики, создал вольное переложение стихотворения М. Ф. Вольтера «Lesabeilles», назвав его «Пчелы и Шмели». Это не нравоописательное, салонное, как у Богдановича, а сатирическое произведение, повествующее о социальном неравенстве в обществе, где благоденствуют сильные, богатые, подлые, а страдают от произвола властей бедные, честные и доверчивые люди. Сюжет басни повествует о пчелах, допустивших в улей шмелей, разграбивших мед и воск, и восстании тружеников, изгнавших наглых и злых расхитителей чужого богатства. Басня кончается риторическим: «Ах! Скоро ли пчелам мы станем подражать?» [8: с. 400–401].

Шмелиную тему оригинально продолжил поэт-сентименталист И. И. Дмитриев в кокетливо озаглавленной басне «Пчела, Шмель и Я». В первой строке стихотворения — «Шмель, роясь в навозе...» содержится аллюзия на отрывок из «Наставления хотящим быть писателем» А. П. Сумарокова:

Трудолюбивая пчела себе берет
Отсюду то, что ей потребно в сладкий мед,
И, посещающа благоуханну розу,
В соты себе берет частицы и с навозу [9: с. 135].

Внешне сюжет схож с баснями пчелино-шмелиного цикла: шмель удивляется всеобщей молве о трудолюбии пчел, в то время как он самозабвенно трудится, но остается никому не известен: «а я пыхчу, пыхчу и пот свой лью, // И также людям мед даю, // И все как будто нуль в природе» [4: с. 97]. В конце стихотворения поэт иронично поведал о тяжелой доле стихотворца трудолюбивого, как и шмель, не получающего признания у читателей. Это сочинение Дмитриева — образец салонной басни, рассчитанной на просвещенных людей, понимающих толк в легкой насмешке поэта над собратьями рифмачами и самим собой.

Михаил Никитич Муравьев художественно интерпретирует одно из басенных произведений немецкого писателя Х.-Ф. Геллерта «Die Biene» («Пчелы») [11: с. 169–170], создавая оригинальную версию «Раздор в улье» (1773) [7: с. 438–439]. Заимствуя из немецкой басни сюжетную схему, конфликт, образы, композицию, Муравьев, благодаря обращению к античным традициям, создает новые художественные и смысловые нюансы образа Пчелы. Во вступлении к басне поэт чистосердечно признается: «Мне сил недостает с Вергилием гласить, / Вещая мастериц Иблейска сладка сота...» [7: с. 438]. Вторая строка содержит метафору-перифраз, описательно представляющую образ семьи пчел. Смысл этой метафоры-загадки вытекает из внетекстовых сведений. Культурным контекстом к разгадке становится творчество Вергилия. Над переводами «Буколик», первого произведения римского поэта, Муравьев успешно трудился в 1771 году. Выражение «гиблейские пчелы» происходит от названия горы в Сицилии — Гибла, которая была знаменита ароматным медом. В басне русского автора античный топонимический эпитет «гиблейские» появляется в видоизмененной форме — «мастериц Иблейска сладка сота», сохраняя внутренний смысловой аспект — пчелы, создающие самый знаменитый и сладкий мед. Вергилий в пастушеских песнях «Буколики» подражал греческому предшественнику, поэту «александрийского» направления, сицилийскому уроженцу Феокриту. «Отец буколической поэзии» широко использовал один из характерных для народной песни приемов — психологический параллелизм. Возникают параллельные образы из жизни природы и человека: пчелы — Музы, сотовый мед — сладостные песни. Образ Музы приобретает аллегорическое звучание и обозначает поэтическое творчество, вдохновение. Таким образом, во вступлении басни Муравьева образ Пчелы, восходящий к античной традиции, вызывает литературные ассоциации: пчелы, собирающие нектар, из которого получается сладкий мед, сравниваются с поэтом, создающим стихи, льющиеся из сердца.

Русский стихотворец не случайно изменяет заглавие немецкого стихотворения «Пчелы» на «Раздор в улье», где отчетливо обозначается основная тема повествования — война среди пчел за господство в улье и ее губительные последствия. В лирическом отступлении басни четко выражена авторская оценка: «Плачевны нам всегда раздора времена» [7: с. 438]. Основная повествовательная часть муравьевского произведения строится по традиционной схеме, характерной для большинства басенных сюжетов: наличие гармоничной картины мира, затем нарушение разумного порядка персонажами басни и, как следствие, восстановление справедливого мироустройства (тезис-антитезис-синтез). Муравьев, как и немецкий просветитель, сохраняет веру в благосклонность судьбы и просвещенный разум, считает его силой, способной противостоять эгоистическим стра-

стям и царящему в мире злу, поэтому басня заканчивается жизнеутверждающей моралью:

Но рок их погубить еще не попустил,
Единую пчелу меж их он просветил.
Сия смущенье их внезапно прекратила,
Во рвение к трудам раздор их превратила,
Вещала им: «Никто не буди впредь пчела,
Когда не лучше суть других ее дела [7: с. 439].

Изменения в русской басне системы образов усиливает противоречие между воюющими пчелиными группами. Если у Геллерта спорят две партии пчел: одна, которая собирает нектар, и другая, которая приносит в хоботках воду, — труд каждой из них значим и необходим для изготовления меда, то у Муравьева контраст резче: трудолюбивые пчелы противопоставлены трутням.

Сатирический образ трутней, высмеивающий с явной издевкой бездельников и невежд, появился уже в басне А. П. Сумарокова «Жуки и Пчелы». Для русского писателя-сентименталиста, преодолевающего категоричность критической оценки персонажей и снижающего обличительный пафос сатиры классициста, важна идея внесловной ценности личности. В универсальном, иерархически-построенном, гармоничном мире каждой частице, от крохотной былинки до гигантской планеты, отведено свое место. Все персонажи замечательны не воинскими подвигами, не государственными делами, а внутренней жизнью, выполнением своего предназначения и имеют право на существование. «Мораль басни приобретает нравственно-этический смысл: важна для улья лишь та пчела, которая хорошо делает свое дело, предназначенное ей природой. Басенное творчество Муравьева утверждает этические принципы нового направления в литературе сентиментализма» [6: с. 52–61].

Басня Ивана Ивановича Хемницера «Пчела и Курица» (1779) представляет собой творческое переложение басни Х.-Ф. Геллерта «Die Biene und die Henne» [11: с. 45–47]. В произведении Хемницера наблюдается дальнейшее развертывание образа Пчелы, намеченное во вступлении басни Муравьева, где Пчела, приносящая сладкий мед, — Поэт, создающий прекрасное творение искусства. Новые предметно-смысловые связи возникают в удачно подобранном противопоставлении Пчелы — Курицы. В споре персонажей раскрывается свойственное предромантизму противоречие между духовным миром возвышенных стремлений и грубой, мещански-ограниченной прозаичной реальностью. В заключительном моральном поучении автор поясняет читателю: «Поэзия Пчелой смиренной будет слыть <...> А Курицы пусть здесь хулитель примет

вид» [7: с. 483]. Таким образом, центральной в басне становится тема «поэт и толпа». Курица высокомерно заявляет: «Ну, подлинно, Пчела, / Что в праздности одной ты век свой изжила» [7: с. 483] и самодовольно подчеркивает: «Довольно, что лишь мы не в праздности живем / И в день по яйцу хозяйину несем» [7: с. 483]. Хулители поэзии требуют от искусства практической пользы. В ответе Пчелы отражаются философско-эстетические взгляды на создание гениального произведения искусства, на истинное назначение поэзии.

Образ хемницеровской Пчелы тяготеет к предметной точности и одновременно к еще большей смысловой обобщенности. Используя традиционные трактовки образа Пчелы как аллегорического выражения трудолюбия и поэтического творчества, баснописец создает многослойную смысловую структуру. Автор аллегорического сочинения переносит акцент с изображения внешних поступков на раскрытие духовно богатого внутреннего мира художника, создающего высокое произведение искусства. Настоящий поэт бескорыстно служит истине, приобщает людей к духовности, пробуждает души: «с цветков же мед собираем мы другим». Все, что он создает, есть результат постоянной, незаметной творческой работы.

Когда ты, встав с гнезда, с надсадою кричишь,
Что ты яйцо снесла, и всем о том твердишь.
А я, ты думаешь, без дела все бываю,
Затем что я труды свои не разглашаю [7: с. 483].

Для восприятия искусства необходим интеллектуальный и эстетический уровень:

А тот, кто хочет рассуждать,
В чем мы трудами отличились,
Учиться должен вкус в сотах распознавать [7: с. 483].

Хемницер, утверждая в басне эстетические взгляды предромантического направления, высмеивает искусство пошлое и пустое, развлекающее и услаждающее публику, тешащее Куриц, хулящих поэзию. Образ Пчелы в хемницеровской басне отражает не обобщенные проблемы общественно-политической и реально-бытовой действительности, а философско-эстетическую сферу деятельности, показывает право художника на преобразование реального мира, поэтизацию истины и красоты.

Глава партии архаистов, основатель общества «Беседа любителей русского слова» А. С. Шишков написал басню «Голубь и Пчела» (1806). Адмирал считал басню низким сатирическим жанром, но в его дидактическом сочинении теория явно разошлась с литературной практикой.

Он создал хорошее нравственно-философское сочинение, в котором проявились его главные требования к жанру: ясность, краткость, поучительность. Первый русский детский поэт, писавший о детях и для детей, в этой басне, рассказывающей о взаимопомощи насекомого и птицы, явно хотел дать нравственный урок подрастающему поколению.

Басни поэта-сатирика А. Н. Нахимова «Жук и Пчела» (1810) и «Пчела и Оса» (1815) посвящены проблемам литературной критики [8: с. 382]. Провинциальный поэт, печатавшийся в малоизвестных изданиях, баснописец язвительно осмеивал всех собратьев по перу, не разделяя их на столичных и захолустных писак: «Пчела — то критики полезный сочинитель; Оса — безмозглый шпынь, завистливый хулитель» [8: с. 382]. Нахимов попытался возродить басню как жанр литературной критики, широко использовавшийся в классицизме и ушедший в тень в сентиментализме и предромантизме.

В конце XVIII — первой четверти XIX века русские басни, под воздействием сочинений французских поэтов Флориана, Буассара, Вилье, Сегюра, превратились в салонные, альбомные сентенции в стихах. Героями басен стали бабочки, мотыльки, пчелки, цветки, взятые из сентиментальной лирики. Классический образец — хорошая салонная басня П. А. Ладыженского «Пчела и Бабочка» (1817):

Пчела пред Бабочкой гордилась,
Богатством хвастала своим.
А пестра Бабочка резвилась
И говорила ей: «Я жребием моим
С тобой не соглашусь меняться;
Ты можешь потерять — мне ж нечего бояться [8: с. 427].

Эволюция образов Пчелы и Пчелиного улья в басенных произведениях писателей екатерининской эпохи — Сумарокова, Хераскова, Леонтьева, Муравьева, Хемницера — позволяет, с одной стороны, выявить общие, инвариантные признаки, запечатленные в образе, а с другой — определить индивидуальные черты, отражающие авторское мировосприятие. В баснях русские стихотворцы XVIII века обличают и высмеивают любые отклонения в социально-политической, нравственной, культурно-просветительской жизни общества, которые нарушают разумный порядок справедливого мироустройства. Образы Пчелы и Пчелиного улья выявляют удивительную продуктивность и способность образовывать новые связи с миром конкретных явлений, становятся символами. Смысловая структура образов Пчелы и Пчелиного улья воспринимается как динамичная тенденция, отражающая сознательную установку каждого автора на выявление символического смысла изображаемого. Причем акцент

делается на проблемах как общественно-политических: о мудро устроенном государстве, о взаимоотношениях разных сословий — дворянства и крестьянства, так и нравственно-эстетических: о просвещении и невежестве, трудолюбии и праздности, о настоящей науке и лжеучености, о поэтическом вдохновении и прозаичной реальности, об истинном назначении поэта и поэзии.

Определяется роль мироощущения писателей в формировании и расширении художественных возможностей воплощения образа Пчелы, выявляется внутренняя логика их развития, обусловленная динамикой историко-культурной действительности и вырабатываемого ею сознания от рационалистически ясного и просвещающего классицизма, правдиво-исторического реализма до сентиментально-предромантического изображения чувств поэта, раскрытия духовного мира личности.

Литература

1. *Богданович И. Ф.* Стихотворения и поэмы. (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Советский писатель, 1957. 257 с.
2. *Вергилий Публий Марон.* Буколики. Георгики. Энеида. (Библиотека всемирной литературы). М.: Худож. лит., 1971. 462 с.
3. *Гура А. В.* Пчела // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под общей ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 2009. Т. 4. 656 с.
4. *Дмитриев И. И.* Сочинения. М.: Правда, 1986. 391 с.
5. *Ольшевская Л. А., Травников С. Н.* «Ох! Басни — смерть моя! Насмешки вечные над львами! Над орлами!» (История и теория русской басни XVII—XVIII веков) // Русская басня. История и теория жанра. Сб. науч. ст. / Отв. ред. С. Н. Травников. М.: Гос. ИРЯ им. А. С. Пушкина, 2007. С. 3—107.
6. *Петривная Е. К.* «В недавних временах у Геллерта я чел...» (Художественное наследие Х.-Ф. Геллерта в баснях М. Н. Муравьева) // Михаил Муравьев и его время: Сборник статей и материалов Второй Всероссийской научно-практической конференции / Под ред. А. Н. Пашкурова, А. Ф. Галимуллиной. Казань: ТГГПУ, 2010. 168 с.
7. Русская басня XVIII и XIX веков: Собрание сочинений // Б-ка Рос. акад. наук / Отв. ред. Б. А. Градова. М., СПб.: Диля, 2007. 1151 с.
8. Русская басня XVIII—XIX веков. (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Советский писатель, 1977. 654 с.
9. *Сумароков А. П.* Избранные произведения. (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Советский писатель, 1957. 186 с.
10. *Хвостов Д. И.* Полное собрание стихотворений в 4-х частях. СПб., 1829. Ч. 4.
11. *Gellert C. F.* Sämtliche Fabeln und Erzählungen in drei Büchern. Leipzig: in der Hahnfchen Verlags-Buchhandlung, 1823. 223 s.

«ПАУК ОБЕДАТЬ ПОЗВАЛ МУХУ...» (ВРЕДНЫЕ НАСЕКОМЫЕ В РУССКОЙ БАСНЕ XVIII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА)

Среди флоры и фауны русской басни насекомые занимают весьма скромное место. Представители этого самого многочисленного на земле класса живых существ редко становились персонажами басен (по сравнению с млекопитающими, птицами, растениями и предметами). Такая ситуация изначально характерна для античной басни: из почти двухсот восьмидесяти басен основного эзоповского сборника лишь в шестнадцати фигурируют насекомые: пчела (пчелы), муравей, улитка, муха, комар, блоха, оса, цикада, червяк, жук [4]. Интересно, что жук в баснях Эзопа — персонаж отрицательный, всегда связанный с навозом, а сюжеты произведений строятся вокруг повадки жука рыться в навозе и катать из него шарики. К положительным персонажам (из всех перечисленных) можно отнести лишь пчелу и муравья, тогда как остальные служат для аллегорического изображения негативных явлений или качеств человека.

В русской басне к античным энтомологическим образам добавляются паук, бабочка, сверчок, шмель, шершень, клоп, стрекоза. Мир насекомых, представленный приблизительно в восьмидесяти текстах, обогащается за счет фольклорных представлений (сказки, загадки, приметы и поверья) и анималистических сборников типа «Физиолога». Значительное влияние оказала европейская басенная традиция, из которой писателями заимствуются сюжеты о насекомых. Так, при переходе в русскую литературу басни Лафонтена «Цикада и Муравьях» (дословный перевод мой. — Д. С.) одним из самых ярких и популярных персонажей стала Стрекоза, которая заняла место незнакомой широкому читателю цикады. Несмотря на большое количество переложений этой басни, Стрекоза так и осталась «героиней» одного сюжета, в то время как другие насекомые фигурируют в нескольких различных историях.

В настоящей работе речь пойдет о вредных насекомых, наиболее часто встречающихся в русской басне: паук, муха, комар, клоп, блоха. Последние три персонажа имеют общее аллегорическое значение «малого, ничтожного, вредящего большому и значительному». Вред может быть нанесен существенный, несоизмеримо больший, чем физические размеры

насекомого, о чем предостерегает мораль басен о Льве и Комаре: «Малые могут сильнейших повредить» (А. И. Дубровский «Лев и Комар»); «Читатели! Прошу сего не забывать, / Не должно никого за слабость презирать» (Н. Ф. Враский «Лев и Комар»).

Бессильному не смейся
И слабого обидеть не моги!
Мстят сильно иногда бессильные враги:
Так слишком на свою ты силу не надейся! [2: с. 912]
И. А. Крылов «Лев и Комар» (1811)

И. И. Дмитриев в своей версии изменил концовку: комар, хвастающийся подвигами, «скоро сам попал / В засаду Пауку и с жизнью расстался» [2: с. 625]. Мораль сходна с той, которая характерна для сюжета в целом:

Опасен крупный враг,
А мелкий часто вдвое [Там же].

Значение чего-то малого, назойливого и противного имеет в баснях образ Клопа. Внимание обращается на его способность источать вонь, из-за которой антагонисты предпочитают с ним не связываться. По этой же причине Клоп в финале всегда остается в живых, как в басне «Лев и Клоп» (1762) А. П. Сумарокова:

Однако Лев не раздавил его,
Сказав ему: «Клопы мной вечно не попрутся:
Ты ведай то, что Львы с Клопами не дерутся» [2: с. 105].

По-настоящему сильный, независимый человек оказывается великодушнее, выше мелочных придилок и злобных нападок завистников, которые не столько вредят, сколько надоедают. Этой трактовке близок образ насекомого из притчи А. А. Ржевского «Клоп» (1761), в которой подчеркивается его назойливость в сочетании с неспособностью нанести серьезный урон:

Я лег вчера спать;
Клоп ночью к сонному ко мне влез на кровать
И стал меня кусать
И спать мешать;
Хотя не больно он кусает,
Да очень дурно он воняет.

Вонь часто больше нам и боли докучает.
У нас таких клопов довольно здесь бывает [2: с. 253].

Клеветники и светские шеголи находят аллегорическое воплощение также в образе Комара, о чем свидетельствует басня «Комар» (1764) М. М. Хераскова:

Летающий Комар во уши всем журчал,
И многим он своим журчаньем докучал.
Встречаем комаров таких же и в народе,
Которы льнут к ушам
И шепчут нам
О свадьбах, о вестях — журчанье это в моде [2: с. 118].

Второе значение, объединяющее Клопа, Блоху и Комара в одну группу, это гротескное несоответствие их малых размеров и огромного самомнения, бахвальства, гордыни. Сюжет строится на несоответствии самопозиционирования насекомого и объективного взгляда на него со стороны, который возникает благодаря наличию более сильного персонажа. В роли последнего выступают чаще всего Лев, Лошадь или Слон, лишенный реплики, но усиливающий антитезу и создающий комический эффект. В басне В. А. Левшина «Клоп» (1787) главный герой, одержимый бессильной злобой,

вздумал похрабриться и стал сердиться.
Однако ж на кого
Принял Клоп смелость злиться?
Клопа сего война
Склонилась на Слона...
Виновен пред Клопом за это стал лишь Слон,
Его что больше он [2: с. 514].

Басня оканчивается бегством Клопа от страха перед громадным соперником. Преувеличение собственной значимости становится главной чертой персонажа в басне А. П. Сумарокова «Комар» (1762). Вредное насекомое, сидящее на возу, самодовольно считает себя причиной того, что лошадь отказывается тащить в гору тяжелый обоз:

Вся тягость, мыслит, от него —
У Комара ведь есть догадка;
Сскачил он для ради того
И говорит: «Ступай, лошадка» [2: с. 87].

Непомерное хвастовство доминирует также в образе Блохи. А. П. Сумароков посвятил ей три басни, одна из которых, «Блоха» (1762), представляет собой пародию на оду. Она построена на антитезе «быть — казаться», на несоответствии спеси и бахвальства Блохи ее ничтожным размерам. Произведение открывается отсылкой к античной мифологии. «Происхождение» Блохи (и самой басни) пародирует благородное происхождение персонажей оды и самый процесс создания «высокого» хвалебного жанра:

Минерва, вестно всем, богиня не плоха:
Она боярыня, графиня, иль княгиня,
И вышла из главы Юпитера богиня:
Подобно из главы идет моей Блоха.
О Каллиопа, пой Блохи ты к вечной славе:
И возгласи ты мне
То, что пригрезилось сей твари не во сне,
Но въяве!
Читатели! Блохой хочу потешить вас,
Внемлите сей мой глас
И уши протяните... [2: с. 75].

Антагонистом Блохи (как и клопа) становится Слон, которого «вели на улицах казаться». Хвалебная тирада самолюбивой Блохи, сидящей на спине у слона, оканчивается плачевно:

Гордяся, говорит: «О коль почтенна я!
Весь мир ко мне бежит, мир вид мой разбирает
И с удивлением на образ мой взирает...»
Блоха на небесах, Блоха равна с богами.
И почала Блоха от радости скакать.
Скача, с Слона упала,
Пропала,
И трудно новую богиню нам сыскать [2: с. 76].

Из вредных насекомых наиболее разноплановыми характеристиками наделены Паук и Муха. С пауком, не относящимся в строгом современном научном смысле к классу насекомых, мифопоэтическая традиция связывает творческую деятельность, профессионально-ремесленные навыки, благоприятные предзнаменования, мудрость — и в то же время холодную жестокость, жадность, злобность, колдовские способности [3: с. 295]. Известно использование паука в магической медицине как для предохранения человека от болезней, так и насылания их на него (в черной магии). Мифологические корни имеет также основная деятельность паука — тка-

чество, которое нередко представляется первым из ремесел, наделенным сакральными свойствами, благодаря которому был создан мир или важнейшие его части. Способность к передвижению во всех направлениях объясняет отмечаемый в сказках мотив паучьей хитрости, который иногда сочетается с мотивами жадности и жестокости, что характерно для сказок о пауках и мухах, комарах и других мелких насекомых [3: с. 296]. Это отражается, например, в расхожей пословице «запутался, что мизгирь в тентах» и в популярной народной сказке «Мизгирь».

В басенном наследии Паук встречается примерно в двух десятках текстов, и чаще всего он выступает «в паре» с Мухой. Впервые этот дуэт появляется у А. П. Сумарокова в стихотворении «Паук и Муха» (1762), направленном против коварных, бесчестных «пауков» и глупых, доверчивых «мух»:

Паук обедать позвал Муху;
Обеда Мухе нет;
Хозяйску только брюху
Из Мухи стал обед.
Бесчестной — лицемерит,
Безумной — без разбору верит [2: с. 84].

Мифологическое значение мухи связано с ее малыми размерами, назойливостью, нечистотой. Христианская традиция усвоила образ мухи — носительницы зла, моровой язвы, греха, ведущего к искуплению. «Ее вредоносные качества в сочетании с многочисленностью объясняют сравнение с мухами ассирийских или египетских войск. Образ мухи, как и паука, наделен амбивалентностью. Она может либо приносить вред, либо помогать персонажам, что нередко встречается в сказках» [2: с. 188]. С мухой (как с комаром и блохой) в баснях связан мотив хвастовства и состязания на тему, кто больше досадит человеку [Там же].

Когда главным героем выступает Паук, Мухе чаще всего отводится второстепенная роль. Крылатое насекомое не произносит реплик и появляется эпизодически, а содержание басенного пуанта относится в большей степени к «паукам». В стихотворении И. И. Хемницера «Паук и Мухи» (1779) мухолов из хищника превращается в жертву, что нетипично для этого образа. Скорее всего, метаморфоза объясняется социальной направленностью произведения. Под Пауком подразумевается алчный человек (чиновник), стремящийся к большой наживе, при этом его козни оказываются напрасными: Паук терпит поражение от сильных мира сего. Желая поймать «большую муху», он раскидывает «пошире паутину», но «большая муха налетит, — / Прорвется и сама, и паутину мчит». Завершает стихотворение мораль, поясняющая аллегорию:

А это и с людьми бывает,
Что маленьким, куда
Не обернись, беда:
Вор, например, большой, хоть в краже попадется,
Выходит прав из-за суда;
А маленький наказан остается! [2: с. 460].

В произведении Е. И. Алипанова «Паук и Муха» (1832) подробно описано настроение Паука, который неоднократно «раскидывал сети», но оставался без добычи, потому что паутина каждый раз рвалась по чьей-либо вине.

Что делать? Мухолов в досаде и печали,
Спустился на низ, к углу прильнул,
Опять тенета растянул,
Сам в середину их садится
И, дуясь на врагов своих,
Змеєю злится,
Но лишь подальше от них... [2: с. 775].

Басенный пуант раскрывает социальный подтекст аллегории, направленной против мелких чиновников и дельцов, обиженных начальством и вымещающих зло на подчиненных или менее знатных людях:

Бывает с нами то же —
Кто нас немного познатней,
Рассердится на всех животных и людей,
Когда обиду он потерпит от Вельможи;
И мы не попадай к нему в сердитый час:
Обиду он свою — всю — выместит на нас [2: с. 775].

Сходный мотив неудачного плетения сетей встречается в басне А. П. Сумарокова «Паук и Служанка» (1781), где паутина, созданная Пауком «не для своей забавы, / Но ради вечной славы», оказывается уничтожена служанкой.

Амплуа Мухи и Паука меняются в аллегорическом стихотворении И. И. Хемницера, где между персонажами разгорается философский спор о происхождении «всех видимых вещей». Носителем истины и мудрости становится «пожилой паук», утверждающий, что «искусство... / Все, что ты видишь, сотворило; А что искусство это было, / Свидетельствует в том порядок всех частей / Тобою видимых вещей» [2: с. 493] («Муха и Паук» (1799).

Басни, где в паре с Пауком выступает Пчела, затрагивают этико-философскую проблематику. В стихотворении Н. А. Мацнева («Пчела и Паук», 1816) Паук — «негодной рифмоткач», которому противостоит Пчела, олицетворяющая даровитого и вместе с тем скромного поэта. Предметом их спора становится «роза нежная и прекрасная», символизирующая «дар поэзии», который «для честных людей полезен и хорош; / Но у злонаправного он яд весьма опасный». Вокруг мотива сбора меда как полезных знаний построен сюжет «Пчелы и Паука» (1831) А. М. Зилова, перекликающейся с басней Сумарокова «Пчела и Бабочка». В обоих произведениях проводится мысль о том, что корень всего дурного — в самом человеке: если он «злонаправен», жестокосерд и бездушен, то ничто доброе и прекрасное не пойдет ему впрок, все будет искажено. Басня Зилова завершается сентенцией из уст Пчелы, обращенной к Пауку:

... но ты ужели сам не знаешь,
Что всюду яд один собираешь,
И что нигде такого нет цветка,
В котором был бы мед для Паука? [2: с. 861].

Паук и Пчела появляются в басне И. А. Крылова, направленной против диковинных, но бесполезных вещей. Паук, желая тягаться с Купцом в прочности и красоте тканей, тклет паутину «насквозь всю ночь», но, несмотря на все усилия, покупатели все равно выбирают ткань Купца, из-за чего Паук «бесится с досады».

Штрихи к «портрету» Паука добавляют басни В. К. Тредиаковского и И. А. Крылова, озаглавленные «Паук и Подагра» и основанные на одноименном стихотворении Лафонтена. Оба произведения имеют большой объем и напоминают стихотворную сказку (новеллу) с ослабленным дидактическим звучанием, объясняющую, почему паука редко можно встретить в знатных домах, а бедняки никогда не болеют подагрой. Перевод Тредиаковского (1752), повествующий о том, как «рожденные адом» Паук и болезнь Подагра искали себе пристанище, представляет собой нарратив, написанный хореическим гекзаметром. Переложение Крылова характеризуется диалого-монологической структурой, живыми оборотами народной речи («Чай в селах, — говорит, — живет она царицей», «Нет, братец, — говорит она, — не жизнь мне в поле»). Создатель реалистической басни обыгрывает источник происхождения сюжета:

Подагру с Пауком сам ад на свет родил:
Слух этот Лафонтен по свету распустил.
Не стану я за ним вывешивать и мерить,
Насколько правды тут, и как, и почему,

Притом же, кажется, ему,
Зажмурясь, в баснях можно верить [2: с. 933].

Паук, поселившийся в доме богача, безуспешно пытается «паутину разостлать», но всякий раз «иль щетка, иль крыло везде его достанет / И всю работу изорвет». Повествователь сочувствует ему: «Туда, сюда Паук, бедняжка мой!.. Паук в отчаянье, и за город идет / увидеться с сестрицей...» [2: с. 933]. В басне Тредиаковского подчеркивается неудачливость Паука в богатом жилище, его состояние контрастирует с окружающей обстановкой:

При обилии там всем был один он (Паук. — Д. С.) скуден
Тем, что способ, где б ему утвердиться, труден [2: с. 26].

В доме бедняка его поведение меняется:

Вкратце, властелином в нищем доме стал он так,
Что обмечь вдруг трудно, паутин сколь свил, и как;
Не боясь же никаких бед и щеток веки,
Всюду там яиц наклал целые сусеки [Там же].

Стихотворение заставляет задуматься о том, что в каждом доме, будь то жилище богача или нищего, у человека может случиться несчастье — либо внешнего характера (паук, связанный с материальным неблагополучием), либо внутреннего (болезнь, разрушающая тело человека). Подагра, согласно басне, поражает людей богатых, то есть аллегорически может трактоваться как душевный недуг, набор качеств, отравляющих душу человека: черствость, жестокость, алчность, безразличие. Паук, чьи сети олицетворяют невзгоды бытового характера, менее опасен, чем болезнь, для которой люди сами создают благоприятные условия:

Коль и благосклонно ту восприимлет гостью!
Тотчас он ей дает подпираться тростью! <...>
Словом, роскошей каких ни нашел свет новых,
Видела Подагра все тут себе готовых [2: с. 27].

Напротив, человек, воспитывающий тело и душу трудом, остается неуязвим для яда подагры:

Хозяин с ней и сено косит,
И рубит с ней дрова, и воду с нею носит.
Примета у простых людей,
Что чем подагру мучишь боле,

Тем ты скорей
Избавишься от ней [2: с. 933].

Итак, образы малых насекомых (Клопа, Блохи, Комара) имеют в басне отрицательные коннотации. Блоха и Клоп аллегорически изображают людей завистливых, назойливых, старающихся навредить или досадить. В образе Блохи подчеркивается хвастовство, в образе Клопа — надоедливость. Их злоба остается бессильной, в отличие от ярости Комара, который при малом размере способен нанести ощутимый урон, защищая себя. Этот образ в басне также связан с клеветой и клеветниками. Сюжеты энтомологических басен часто построены на столкновении малого насекомого и большого зверя.

Роль и место Мухи в системе образов басни зависит от ее размеров. Маленькая муха — невинная глупая жертва, гибнущая в лапах паука-хищника. Большая муха — аллегория человека, наделенного силой и властью, разрушающего козни Паука, который, таким образом, не всегда оказывается в позиции сильного. Сюжетообразующую роль в баснях о Пауках играет мотив плетения паутины, который понимается как стремление к наживе и желание опутать интригами кого-либо. Паутина может символизировать нечто незыблемое, «вечную славу», которая на поверку оказывается лишь суетой, тщетной перед лицом судьбы и времени. Сети рвутся, Паук терпит неудачу, предстает «маленьким», ничтожным, одержимым бессильной злобой. Басни о плетении паутины построены на противопоставлении двух точек зрения: Пауку она кажется прочной, вечной, является залогом успеха, достатка и спокойствия, в то время как для его более сильного противника это что-то мелкое, незаметное, неважное. На басенный образ Паука оказали влияние его биологические характеристики (поведение в природе), когда в зависимости от обстоятельств он может быть либо хищником-тираном, либо жертвой. Эта особенность сделала его «удобным» персонажем для басен социальной направленности. В текстах Сумарокова и Хемницера подчеркиваются жестокость, хитрость и мудрость Паука, что соответствует его мифологической трактовке. Положительные свойства этого существа (мудрость, обладание знаниями) уходят корнями в народную культуру, демонстрирующую уважительное отношение к паукам и паутине, поскольку они считались домашними хранителями и «для опытного наблюдателя играли роль настоящих барометров» [1: с. 338]. Это нашло отражение в приметах, поверьях, топонимических преданиях. Таким образом, амбивалентность образа Паука можно объяснить противоречиями между биологическими особенностями хищного насекомого и отношением к нему в народной среде.

Малое и ограниченное в разнообразии число энтомологических образов в баснях связано с небольшим количеством исходных заимство-

ванных сюжетов, а также с негативными представлениями о насекомых в русской культуре.

Литература

1. *Ермолов А. С.* Народное погодоведение // Круглый год: Русский земледельческий календарь. Челябинск: Вариант-книга, 1996. 464 с.
2. Русская басня XVIII и XIX веков. Собрание сочинений. СПб.: Диля, 2007. 1152 с. (Библиотека Российской академии наук).
3. *Топоров В. Н.* Муха. Паук // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. Я. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1988. Т. 2 (К–Я). С. 188–189; 295.
4. *Эзоп.* Басни / Пер. и коммент. М. Л. Гаспарова. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 448 с.

ОБРАЗЫ ПЧЕЛЫ И МУХИ В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ БАСНЯХ XVIII—XIX вв.

Насекомые — мухи, пчелы, осы, шмели, мотыльки, муравьи, шершни, жуки, комары, клопы, пауки, стрекозы, сверчки, блохи, светлячки, кузнечики — часто становились главными персонажами басен. Многие насекомые в силу антитетичности символика образовывали устойчивые басенные пары: Муха и Муравей, Паук и Муха, Пчела и Шмель, Пчела и Оса, Пчела и Бабочка, Стрекоза и Муравей. Наиболее интересной паре — Пчела и Муха — посвятили стихотворения Федр, Ж. де Лафонтен, Ж.-Ф. Гишар, В. К. Тредиаковский, И. И. Дмитриев, И. А. Крылов, Л. Глебов.

В фольклоре и этнографии Пчела — сакральное существо, называемое в народе «Божья тварь», «Божья угодница», «Божья мудрость». Она особо почиталась в православии, потому что, согласно христианским легендам, пчелы произошли от пота Иисуса Христа. Православные обязательно праздновали Медовый Спас, а из продуктов пчеловодства получали мед и воск, использовавшиеся в церковной службе. Согласно поверьям, Дьявол терпеть не может запаха меда, никогда не посещает пасеку и поспешно покидает дом, где имеются воск, медовуха, продукты на меду и церковные свечи.

Муха — нечистое существо, близкое к земноводным и пресмыкающимся гадам: змеям, ужам, ящерицам, тритонам, жабам, лягушкам. В народном сознании Муха стоит в одном ряду с жалящими насекомыми — осой, оводом, шершнем, комаром, блохой, клопом. По легендам славян, Бог создал Пчелу, а Дьявол слепил Муху, служанку нечистой силы. В литературе Мухе приписывают такие черты характера, как вздорность, своеволие, хитрость, нахальство, взыбалованность, глупость.

Классический сюжет о взаимоотношениях трудолюбивой Пчелы и бездельницы Мухи создал древнеримский поэт Федр, но место Пчелы у него занимал Муравей. В басне Федре Муравей и Муха ведут спор о том, кто из них лучше. Муха спесиво хвалится вседозволенностью:

Я на закланьях пищею богов кормлюсь,
Во все я вхожу храмы, к алтарям ко всем,
Лишь захочу — царю сажусь на голову
И верных жен пью поцелуи чистые [8: с. 48].

Муравей отвечает Мухе с чувством собственного достоинства:

Конечно, честь — быть божьим сотрапезником,
Но лишь когда зовут, а не кланут тебя... [8: с. 48].

В античной басне образы Мухи и Муравья становятся носителями определенного, закрепленного за каждым из них отвлеченного понятия: Муха — ложные достоинства, Муравей — истинные добродетели. Федр в басне «Муха и Муравей» предстает строгим эпическим художником, мудро созерцающим жизнь. Для древнего басенного повествователя важно изобразить событие вне времени и пространства. Римский баснописец создает объективную картину жизни, не гонясь за подробностями и деталями изображения.

Античной энтомологической историей воспользовался французский поэт Жан де Лафонтен, сделав вольное переложение притчи Федра. Традицию Федра — Лафонтена продолжил В. К. Тредиаковский, написавший басню «Муха и Муравей» (1752). Прекрасно образованный писатель, получивший европейское образование, Тредиаковский хорошо знал античную басню, но в качестве источника он, скорее всего, использовал басню Лафонтена «Муха и Муравей», а не «Муравей и Муха», как ее назвал Федр. Кроме того, в «Эпистоле от российской поэзии к Аполлину» поэт назвал не Федра, а Лафонтена образцовым баснописцем: «Счастлив о де ла Фонтен басен был в прилоге!» [7: с. 391]. «Вечный труженик» написал стихотворение «хореическим гексаметром», то есть тринадцатисложным силлабическим стихом с цезурой и мужской рифмой.

Если в басне Федра Муха хвалится и говорит лишь о себе, а Муравья уничижительно называет «деревенщиной», то В. К. Тредиаковский вносит в текст басни национальный колорит. Русский баснописец ярче обозначает социальное неравенство Мухи и Муравья. Четко выделенная поллярность образов более резко подчеркивается Тредиаковским благодаря пространственной вертикали «верх — низ»: Муха взлетает вверх к царскому столу, а Муравей заключен под землю, а также социальной антитезе «роскошь — бедность»: Муха принадлежит к дворянскому сословию, а Муравей — простой крестьянин. Сильнее подчеркивается спесивость Мухи, которая пренебрежительно и высокомерно относится к тяжелому труду Муравья:

Под землю ты заключен, жить бы там в домишке;
Да и ползаешь всегда только по землишке,
Ищуши с прекрайним пропитания трудом,
Силишкам же слабым с неминуемым вредом [6: с. 72].

У Тредиаковского диалог трудолюбивого Муравья и ветреной Мухи завершается нравственно-психологической сентенцией:

Бездельничество всем есть твоё известно,
Ненавистно всем оно, от него всем тесно...
Полгода твоё-то всё только пребывает,
А зимою и с тобою бедно погибает.
Но я не чрез силу летом для того тружусь,
Что зимой в покое ни о чём уж не крушусь [6: с. 72].

Ярко выраженная в заключении басни Фёдра мысль о ложных и истинных ценностях, несущая однозначную эмоциональную оценку, в басне Тредиаковского приобретает новые нюансы. Можно наглядно проиллюстрировать, как в творчестве видного теоретика классицизма появляются образы, соответствующие характеру и своеобразию отечественной культуры, укладу жизни и быту россиян.

Образы русского басенного произведения эволюционируют от классической соразмерности к поляризации выразительно-смыслового и образительно-предметного компонентов, к правдивости, глубине и сложности в воспроизведении действительности. «Освоение национального художественного опыта, использование традиций русского фольклора помогают Тредиаковскому преодолеть схематичность и односторонность традиционных басенных образов, стремиться к естественному, “живому” изображению героев и ситуаций» [5: с. 75].

Исследование небольшой басенки раскрывает влияние Тредиаковского на развитие отечественной литературы. Из этого сюжета выросла знаменитая басня И. А. Крылова «Стрекоза и Муравей». В 1824 г. Иван Крылов написал на фёдоровско-лафонтеновский сюжет басню «Муха и Пчела», в которой заменил Муравья на Пчелу, потому что оба насекомых внешне похожи, крылаты, деятельны, но результаты их труда серьёзно разнятся. Пчела собирает нектар с цветов, а бездельница и приживалка Муха «заживает в прохладах». Начало стихотворения выдержано в духе салонного сентиментального произведения: «В саду, весной, при легком ветерке, // На тонком стебельке...» [4: с. 190]. На второй строчке идиллия заканчивается, потому что выясняется: на «стебельке качалась Муха» [4: с. 190]. Возникает амбивалентная ситуация, потому что вместо ожидаемого изящного Мотылька, игривой Бабочки, разумного Кузнечика, степенной Божьей Коровки в стихотворении появляется противное, назойливое, нахальное насекомое, непременно обитающее на помойках, навозных кучах и скотных дворах. Поэт лукаво улыбнулся несостоявшимся надеждам любителей легкой поэзии и стал изображать всем хорошо известные «мушинные» затеи и забавы, приносящие огорчение и раздражение людям. Басня со-

стоит из большого, в 22 строки, монолога самоуверенной, самовлюбленной, горделивой Мухи, расхваливающей собственное «райское житье», веселое времяпровождение на балах и вечерах в домах богачей и вельмож:

И пью из хрусталей блестящих сладки вины,
И прежде всех гостей
Беру, что вздумаю, из лакомых сластей [4: с. 190].

У спесивой Мухи хорошо поставленная речь светской говоруньи, содержащая риторические вопросы, восклицания, ораторские приемы повествования. Пчела-моралистка отвечает на «саморекламу» Мухи кратко и просто:

...никому ты не мила,
Что на пирах лишь морщатся от Мухи,
Что даже часто, где покажешься ты в дом,
Тебя гоняют со стыдом [4: с. 191].

На эту сентенцию Пчелы Муха дает ответ в традициях салонного остроумия:

Вот, — Муха говорит, — гоняют! Что ж такое?
Коль выгонят в окно, так я влечу в другое [4: с. 191].

В украинской поэзии сюжет Федра — Лафонтена — Тредиаковского — Крылова использовал Леонид Глебов в басне «Муха и Бджола» (1864–1872). Основа сюжета заимствована, скорее всего, у Крылова, о чем свидетельствует название произведения, в то время как Федр и Лафонтен именуют свои басни «Муравей и Муха». По сравнению с басней русского поэта (32 стиха) сочинение Глебова значительно больше (53 стиха). Объем набирается за счет подробных описаний природы и беседы Мухи и Пчелы об отдыхе, прямо не связанных с темой и идеей басни (20 стихов). Такая растянутость не идет на пользу аллегорическому стихотворению. Новым, по сравнению с Крыловым, стало авторское послесловие:

Нехай ся байка мухам буде,
Щоб не сказали часом люде,
Що надокучив їм [1: с. 52].

Известный баснописец И. И. Дмитриев в 1805 г. сделал вольное переложение аллегорического стихотворения французского поэта Ж.-Ф. Гисшара «Пчела и Муха». Необычность сочинения — в смене амплуа басенных

персонажей: положительные черты приписываются Мухе, а отрицательные — Пчеле. Сюжет амбивалентен: Пчела надоедает Мухе бесконечными разговорами о меде, его целебных свойствах, высоком качестве продукта, вкусе и запахе зрелого сота. Она не дает возможности высказаться Мухе, постоянно переводит разговор на любимую сладость, в результате чего та с досадой желает товарке остаться без жала и приказывает: «Сокройся в улей свой, ввалиха, и молчи!» [2: с. 618]. Басня наполнена пчеловодческой лексикой: «соты», «улей», « жало ». Слово « мед » в этом небольшом стихотворении повторяется семь раз.

Пуант басни совершенно неожиданный, потому что переведен из царства насекомых в область литературной критики: «О, эгоисты-рифмачи!» [2: с. 618]. Дмитриев иронизирует над поэтами, которые ни о чем другом не могут говорить и думать, кроме своих стихов. Тема старая, но изложена умно и оригинально, с тонким юмором и настоящим весельем. И. И. Дмитриев призывает современных стихотворцев любить поэзию в себе, а не себя в поэзии.

Тема поиска русскими эмигрантами «обетованных стран», «богатых краев», «кипящих медом и млеком» земель, куда уезжают лишенные чувства Родины, не желающие быть полезными гражданами люди, поднимается Крыловым в басне «Пчела и Мухи» (1817). Поэт создал оригинальный сюжет: две Мухи, бездельницы, сплетницы, бесполезные существа, собрались навсегда улететь в теплые края. Надоедливым и глупым насекомым надоело жить в своем Отечестве, потому что «...их, на родине своей, // Везде гоняют из гостей» [4: с. 168–169], не дают пировать за «пышными столами» и объедаться сладостями. Мудрая Пчела, которая «от всех за соты любовь себе сыскала», отвечает Мухам:

Не будете, друзья, нигде, не быв полезны,
Вы ни почтенны, ни любезны [4: с. 169].

Пуант поясняет мысль, изложенную в басне:

Кто с пользою Отечеству трудится,
Тот с ним легко не разлучится... [4: с. 169].

Противопоставление образов Мухи и Пчелы переходит в новую плоскость: диаметрально противоположное вертикальное пространство Тредиаковского «верх — низ» трансформируется в горизонтальное: «свой — чужой», семантически и композиционно расширенное Крыловым. Автор усиливает публицистическую составляющую этого противопоставления: Мухи легко покидают родную страну, поскольку никогда не трудились на благо Отечества. Его критика патриотична и связана с сатирическим

высмеиванием распространенного в дворянском кругу XIX века преклонения перед «цивилизованным Западом» и умышленной снисходительности по отношению к Отечеству.

Таким образом, антитеза образов Пчелы и Мухи, сложившаяся еще в эпоху античности, возрожденная в XVII веке французом Лафонтеном, достигает развития и преобразования в русской литературе XVIII–XIX вв. В басенном творчестве В. К. Тредиаковского органически переплетаются традиции философско-дидактической басни Федра и развлекательной стихотворной басни Лафонтена, выдвигающей на первое место не нравовучение, а установку на художественную выразительность.

Продолжая традиции античной и французской басни, Крылов стремится придать своим произведениям национальный колорит, изобразить типичные для русской действительности XIX в. характеры и ситуации, приблизить содержание заимствованных сюжетов к представлениям русского читателя, что становится характерным для художественной концепции реализма. Русский реализм на первый план выдвигает сатиру как один из способов типизации жизни. Сатира является существенной стороной басен Крылова. Исходной точкой крыловской сатиры становится не односторонне-субъективная критика порока отдельно взятой личности (как у Федра), не просветительская антитеза разумного идеала и неразумного поведения человека (как у Тредиаковского). В основе сатиры Крылова — идеал, который вбирает в себя «вековую мудрость народа, его житейскую философию, лукавство ума» [3: с. 62]. Басни Крылова шире сатиры: они не просто указывают на порок, а показывают его, превращаясь в живописный рассказ, где персонажи действуют в соответствии с их характерами. Личную позицию Крылов скрывает и преподносит как мнение народа, возникшее в его историческом опыте. Сатира Крылова глубоко вторгалась в жизнь, судила явление в его сложности, сопоставляя объект изображения с жизнью нации, ее внутренними возможностями.

В заключение отметим, что антитетичные образы Пчелы и Мухи, представленные в античной (Федр) и французской (Лафонтен) басне, и их художественная интерпретация в восточнославянской басенной поэзии XVIII–XIX вв., как бы случайна или далека от первоисточника ни была, отражают их способность образовывать все новые и новые связи с миром конкретных явлений, включаться в самые разные философские системы, и это есть обнаружение художественного потенциала образов и их общечеловеческой значимости.

Литература

1. Глібов Л. «Цяцькований осел». Вибрані твори. Видавництво дитячої літератури «Веселка». Київ, 1977. Стор. 51–52.

2. *Дмитриев И. И.* Пчела и муха // Русская басня XVIII и XIX веков: Собрание сочинений // Б-ка Рос. акад. наук / Отв. ред. Б. А. Градова. М.; СПб.: Дия, 2007. 1151 с.
3. *Коровин В. И.* Басни И. Крылова. М.: Изд-во МГУ, 1997. 345 с.
4. *Крылов И. А.* Сочинения в двух томах. М.: Правда, 1969. 868 с.
5. *Петривная Е. К.* Античная басня в мировой литературе и живописи // Русский язык за рубежом. 2015. № 2. С. 73–78.
6. *Тредиаковский В. К.* Муха и Муравей // Русская басня XVIII–XIX веков. (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Сов. писатель, 1977. 656 с.
7. *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. (Библиотека поэта. Большая серия) / Ред. Л. И. Тимофеев. М.–Л.: Сов. писатель, 1963. 576 с.
8. *Федр, Бабрий.* Басни. (Литературные памятники). М.: Ладомир; Наука, 1995. 262 с.

ГЛАВА 3. «МОЕ СОБРАНИЕ НАСЕКОМЫХ...»: ПУШКИНСКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ЭНТОМОЛОГИЯ

С. А. ДЖАНУМОВ

МИР НАСЕКОМЫХ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА

Коллекция насекомых в творчестве Пушкина представлена довольно полно и разнообразно. У поэта, как известно, есть даже специальное стихотворение, посвященное этому вопросу: «Собрание насекомых», напечатанное Пушкиным впервые в альманахе Е. В. Аладына «Подснежник на 1830 год» (с. 18–19). Указанное стихотворение представляет собой, по существу, эпиграмму на современных литераторов, которая печаталась Пушкиным с заменой фамилий звездочками по числу слогов. Эпиграмма, с некоторыми изменениями в тексте по сравнению с первой публикацией, перепечатана в «Литературной газете», издаваемой А. А. Дельвигом (1830. № 43 от 30 июля (с. 56) в разделе «Смесь»). Напомним текст данного стихотворения с эпиграфом из басни И. А. Крылова «Любопытный» (1814) («Какие крохотны коровки! / Есть, право, менее булавочной головки»):

Мое собрание насекомых
Открыто для моих знакомых:
Ну, что за пестрая семья!
За ними где ни рылся я!
Зато какая сортировка!
Вот <Глинка> — божия коровка,
Вот <Каченовский> — злой паук,
Вот и <Свиньин> — российский жук,
Вот <Олин><?> — черная мурашка,
Вот <Раич><?> — жалкая букашка.
Куда их много набралось!
Опрятно за стеклом и в рамках
Они, пронзенные насквозь,
Рядком торчат на эпиграммах [8: III, с. 204].

В других редакциях и вариантах фамилии подставлены по-разному: так, вместо Глинки в стихе 6 встречается фамилия другого литератора — Олин. Но здесь мы не будем приводить все эти черновые варианты, так как не это является предметом изучения настоящей работы. Добавим только, что в вариантах данного стихотворения встречаются и названия других насекомых: «мелкая козявка» (в последнем случае эпитет «мелкая» заменен на эпитет «гадкая»: «гадкая козявка») [8: III, с. 800–801].

Таким образом, основная художественная функция насекомых в этой эпиграмме Пушкина — ироничное, порою уничижительное и убийственное сравнение современных поэту литераторов с «российскими» жуками (эвфемизм: вместо «навозный жук»: «Вот и Свинын навозный жук» [8: III, с. 800]), букашками, пауками, мурашками, козявками и прочими тварями. Одних, как, например, П. П. Свинына, В. Н. Олина или С. Е. Раича, Пушкин невысоко ценил как писателей, к другим, как, скажем, к поэту Ф. Н. Глинке, относился двойственно, критикуя в рецензии на его поэму «Карелия, или Заточение Марфы Иоанновны Романовой» (1830) за «небрежность рифм и слога» и вместе с тем отмечая его самобытность и оригинальность [8: XI, с. 110], третьи, как М. Н. Каченовский, принадлежали к числу литературных противников Пушкина (отсюда характеристика Каченовского как «злого паука»).

Кстати, по-видимому, неслучайно в этом ряду вредоносных насекомых в пушкинском стихотворении лишь одно стоит обиняком: «божья коровка». Возможно, Пушкин знал или догадывался о мифологическом значении этого насекомого, поскольку само наименование «божья коровка», как пишет автор словарной статьи об этом насекомом В. Н. Топоров в «Мифах народов мира», «...указывает на скот, принадлежащий богу или некоему божественному персонажу» [3: с. 181]. А поскольку среди перечисленных выше современных литераторов лишь к поэту Ф. Н. Глинке Пушкин относился скорее позитивно (см. стихотворение «Ф. Н. Глинке» (1822), где поэт назван «Великодушным Гражданином» [8: II, с. 273]), чем негативно, то понятно сравнение именно Ф. Н. Глинки с насекомым, как-то связанным если не с божественным персонажем, то, по крайней мере, с небом (вспомним детский фольклорный стишок: «Божья коровка! / Улети на небо / Принеси нам хлеба, / Черного и белого, / Только не горелого...» (вариант этой приговорки: «Божья коровка, / Улети на небо. / Там твои детки / Едят конфетки — / Все по одной, / А тебе ни одной» [1: с. 192])).

Вокруг пушкинского стихотворения развернулась длительная журнальная полемика. Мы не будем приводить все суждения критиков «Собрания насекомых» и грубые эпиграммы на это стихотворение, процитируем лишь отрывок из полемической статьи М. А. Бестужева-Рюмина: «Такому вниманию, какое обращено на сие стихотворение, кажется, нельзя

радоваться. Каждая вещь, примечательная своею уродливостью и безнравственною целию, обращает на себя внимание — но какое?..» (газета «Северный Меркурий. 1830. Т. 2. № 97. 13 августа. С. 75—76. Печ. по: [9: с. 242]). Только А. А. Дельвиг в рецензии на альманах «Подснежник» назвал пушкинскую эпиграмму «прекрасной» («Литературная газета». 1830. Т. 1. № 25. 1 мая. С. 202). Сам Пушкин в одной из болдинских заметок, предназначенных для большой статьи «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений», язвительно отвечал на выпады критиков: «Поэту вздумалось описать любопытное собрание *букашек* (курсив Пушкина. — С. Д.). — Сам ты букашка, закричали бойкие журналы, и стихи-то твои букашки, и друзья-то твои букашки. Сам съешь» [8: XI, с. 169].

Ироничное уподобление людей различным насекомым часто можно встретить и в других произведениях Пушкина: в «Каменном госте» Дон Гуан так вспоминает о дуэли с Командором: «Наткнулся мне на шпагу он и замер, / Как на булавке стрекоза» [8: VII, с. 153], в «Евгении Онегине» на именинах Татьяны «толпа (гостей. — С. Д.) жужжит за стол садясь» [8: VI, с. 110]; «Гремят отдвинутые стулья; / Толпа в гостиную валит: / Так пчел из лакомого улья / На ниву шумный рой летит» [8: VI, с. 113].

Упомянутый в данном стихотворении паук появляется среди других химерических чудовищ в «чудном сне» Татьяны в пятой главе «Евгения Онегина»: «Вот рак верхом на пауке» [8: VI, с. 104], а затем в «Пиковой Даме» и тоже во сне, но уже Германна, где с пауком сравнивается туз, на котором в конце концов «обдернулся» главный герой повести: «Тройка, семерка, туз — преследовали его во сне, принимая все возможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком» [8: VIII, с. 249].

Паук дважды встречается в нехудожественной и эпистолярной прозе Пушкина, например, в «Материалах к отрывкам из писем». Здесь, как и в эпиграфе к стихотворению «Собрание насекомых», еще раз упоминается паука, а заодно и другое насекомое — муравья, Пушкин вновь сошлется на И. А. Крылова: «Крылов говорит о храбром муравье, что он даже хаживал один на паука» [8: XI, с. 60]. Паук появляется в компании с еще одним насекомым — испанской мухой — в письме Пушкина к жене от 8 декабря 1831 года из Москвы, где поэт не без иронии говорит о своем друге П. В. Нащокине: «...он заказал фортепьяно, на котором играть можно будет пауку, и судно, на котором испразнится разве шпанская муха» [8: XIV, с. 245].

Но не только в стихотворении «Собрание насекомых» посредством энтомологических метафор Пушкин расправлялся со своими литературными противниками и недругами. В стихотворении «Совет» (впервые: альманах «Уrania, карманная книжка на 1826 год для любительниц и любителей русской словесности. Изданная М. Погодиным». М. С. 205) раннюю ре-

дакцию которого Пушкин отправил в одном из писем П. А. Вяземскому (конец ноября — начало (не позднее 3) декабря 1825 года из Михайловского), Пушкин сравнивает с насекомыми журнальных критиков:

Поверь, когда слепней и комаров
Вокруг тебя летает рой журнальный,
Не рассуждай, не трать учтивых слов,
Не возражай на писк и шум нахальный:
Ни логикой, ни вкусом, милый друг,
Никак нельзя смирить их род упрямый.
Сердиться грех — но замахнись и вдруг
Прихлопни их проворной эпиграммой [8: II, с. 384].

В ранней редакции стихотворения из письма к П. А. Вяземскому вместо «слепней и комаров» было «и мух и комаров» [8: XIII, с. 245], что в общем-то не меняет дела. Но показательно, что в концовке обоих стихотворений (и «Собрания насекомых», и «Совета») речь идет об эпиграмме, которой, в силу своего сатирического, саркастического характера, обычно у Пушкина отведена особая роль в литературной полемике с враждебными ему современными писателями и критиками, которых, как назойливых и надоедливых мух, комаров или слепней, не грех «прихлопнуть» «проворной эпиграммой». О том, что «Совет», по мнению Пушкина, принадлежит именно к жанру эпиграммы, свидетельствует специальная оговорка в начале указанного письма к П. А. Вяземскому: «Ты приказывал, моя радость, прислать тебе стихов для какого-то альманаха (чорт его побери), вот тебе несколько эпиграмм, у меня их пропасть, избираю невиннейших» [8: XIII, с. 245].

Среди других насекомых в произведениях Пушкина довольно часто упоминается мотылек: и сам по себе, в прямом значении этого слова, и в переносном, как правило, в сравнениях. Как и в реальной жизни, в произведениях поэта мотылек кружит, вьется, порхает. Например, в лицейском стихотворении Пушкина «Послание к Юдину» (1815):

Уж сердце в радости не бьется
При милом виде мотылька,
Что в воздухе кружит и вьется
С дыханьем тихим ветерка [8: I, с. 171].

Эти легкокрылые создания (мотылек и бабочка) в поэзии Пушкина являются символом чего-то невесомого, непостоянного, переменчивого и часто изображаются в сочетании с цветами. Так, в одном из черновых вариантов пропущенной IV строфы четвертой главы «Евгения Онегина»

(позднее она была напечатана Пушкиным в журнале «Московский вестник» (1827. № 20) с заголовком «Женщины. Отрывок из «Евгения Онегина») светские женщины, от которых, по мнению автора романа, невозможно ждать прочных и постоянных чувств, сопоставляются именно с мотыльками:

Закабалась неосторожно,
Мы их любви в награду ждем,
Любовь в безумии зовем,
Как будто требовать возможно
От мотыльков иль от лилей
И чувств глубоких и страстей [8: VI, с. 593].

Иногда через образы мотылька передаются чувства персонажей пушкинских произведений. Например, описывая смятение Татьяны перед встречей с Онегиным в третьей главе романа, Пушкин сравнивает свою героиню именно с мотыльком:

Так бедный мотылек и блещет
И бьется радужным крылом,
Пленный школьным шалуном... [8: VI, с. 72].

А в одном из черновых вариантов XXIII строфы четвертой главы романа, говоря о «темных мечтаниях», которые «не перестали волновать» душу Татьяны и после свидания с Онегиным, Пушкин еще раз возвращается к образу мотылька:

Нет пуше страстью безотрадной
Она вспылала: сон покой
Здоровье, мотылек [младой]
Хранитель жизни, жизни сладость —
Надежда ветрогон другой
Все скрылись легкою толпой... [8: VI, с. 355–356].

Любопытно, что именно после этой черновой строфы Пушкин составляет дату ее написания (1 Генв. (т.е. января. — С.Д.) 1825 31 дек. 1824), которая в точности совпадает с предполагаемой датой написания стихотворения, посвященного другой девушке (она также упоминается в одном из лирических отступлений в пятой главе романа под именем «Зизи» (уменьшительная форма имени Зинаида, Евпраксия) — Евпраксии Вульф): «Играй, прелестное дитя...». В этом стихотворении мы опять-таки встречаем образ бабочки (мотылька) (см. об этом ниже).

В довольно сложном и пестром контексте предстает перед нами впервые предмет любви и «младых восторгов» Ленского — Ольга. Тут и весенний цветок — «ландыш потаенный», и излюбленные легкокрылые насекомые, часто встречающиеся в романе Пушкина, — мотылек и пчела:

В глуши, под сению смиренной,
Невинной прелести полна,
В глазах родителей, она
Цвела, как ландыш потаенный,
Незнаемый в траве глухой
Ни мотыльками, ни пчелой [8: VI, с. 40—41].

Вновь возвращается к образу мотылька поэт, описывая в своем романе чувство Ленского к Ольге. Правда, сначала это чувство передается через неожиданный и как-то не вписывающийся в поэтический ряд слов («любим», «счастлив», «блажен», «сердечной неге») прозаизм («пьяный путник»), но, в конце концов, высокая поэзия все же побеждает: заключительная строфа четвертой главы венчается нежным образом мотылька, да еще «впившегося» в «весенний... цветок» (уж снова не в «ландыш» ли «потаенный», с которым во второй главе сравнивалась Ольга?):

Он был любим... по крайней мере
Так думал он, и был счастлив.
Стократ блажен, кто предан вере,
Кто, хладный ум угомонив,
Покоится в сердечной неге,
Как пьяный путник на ночлеге,
Или, нежней, как мотылек,
В весенний впившийся цветок [8: VI, с. 94—95].

Автор обширного комментария к «Евгению Онегину» писатель В. В. Набоков, который к тому же был известен как крупный энтомолог, открывший новые виды бабочек, в связи с концовкой этой строфы попенял на неточность Пушкина: «Мотыльков, как правило, не интересуют душистые белые колокольчатые цветки ландыша <...> — красивое, но ядовитое растение, излюбленное поэтами украшение пасторальных пейзажей, но при этом смертельно опасное для овец» [5: с. 252].

Заслуживает внимания и словарная статья Н. И. Михайловой «Мотылек» в «Онегинской энциклопедии». Автор статьи прослеживает многолетнюю литературную традицию в поэтическом изображении мотыльков, которые вдохновляли многих русских и западноевропейских предшественников и современников Пушкина, не только русских и французских

поэтов (В. В. Капниста, М. М. Хераскова, Г. Р. Державина, В. А. Жуковского, В. Л. Пушкина, Флориана и Ламартина), но и художников (А. Г. Венецианова, Ф. П. Толстого), а также многих других поэтов и живописцев. Закljučая свою энциклопедическую статью, посвященную мотыльку в пушкинском романе, Н. И. Михайлова отмечает: «И все же — бабочки и мотыльки, подобно пчелам перелетающие с цветка на цветок, — это те малые, но драгоценные для поэта впечатления бытия, которые с любовью воплотил он в своем поэтическом слове» [7: с. 143].

Рассмотрим художественную функцию еще одного легкокрылого насекомого в произведениях Пушкина — пчелы. Пчела (и производные от нее «пчелка», «пчелиный») встречается в языке поэта намного чаще других насекомых — около 70 раз. И это закономерно, так как образ пчелы известен в мифологических представлениях, в фольклоре и литературе разных народов с древнейших времен. Как отмечают авторы энциклопедической статьи «Пчела» в «Мифах народов мира» В. В. Иванов и В. Н. Топоров, «с П. (пчелой. — С. Д.) связан один из важных вариантов мотива плодородия — “открытие” весны. В русских веснянках П. появляется в тех же контекстах <...>, что и другие символы весны — жаворонок, кулик, Мати Пречистая» [4: с. 354].

Именно в этом значении, как предвестие весны, используется образ пчелы в произведениях Пушкина. Так, в начале седьмой главы «Евгения Онегина» наступление весны знаменует пчела, которая вылетает из «кельи восковой», то есть из пчелиного улья, в поисках цветов и других растений:

Пчела за данью полевой
Летит из кельи восковой [8: VI, с. 139].

(Показательно, что в конце той же седьмой главы сроднившаяся с русской природой Татьяна Ларина и в Москве «...мечтой / Стремится к жизни *полевой* (курсив мой. — С. Д.), <...> К своим цветам...» [8: VI, с. 162].)

В отрывке незавершенного стихотворения «Еще дуют холодные ветры...» (1828), созданного почти одновременно с начальными строфами седьмой главы «Евгения Онегина», приход «красной весны», наряду с другими явлениями пробуждающейся природы, символизирует «первая пчелка» (в черновых вариантах стихотворения «ранняя пчелка», «пчела золотая» [8: III, с. 657]):

Как из чудного царства воскового,
Из душистой келейки медовой
Вылетела первая пчелка,
Полетела по ранним цветочкам
О красной весне поразведать... [8: III, с. 106].

Как видим, художественные детали в описании весенней картины те же, что и в первой строфе седьмой главы «Евгения Онегина»: «из царства *воскового*, / Из душистой *келейки* медовой» (здесь и далее курсив мой. — С. Д.) (в пушкинском романе: «из кельи восковой»), «*вылетела* первая *пчелка*, / *Полетела по ранним цветочкам*» (в седьмой главе «Онегина» весной «*пчела* за данью полевой (т.е. в поисках цветов. — С. Д.) / *Летит...*»).

Эпитет «пчелка золотая» (из черновых вариантов стихотворения «Еще дуют холодные ветры...») встречается также в творчестве Пушкина в стихотворении «О боги мирные полей, дубров и гор...» (1824), в котором поэт воспевает свою «Музу молодую, / Подругу дней моих, невинную, простую, / Но чем-то милую...». В последних трех строках стихотворения муза является в разных образах и в разном обличье, в том числе и в виде «пчелки золотой»:

И своенравная волшебница моя,
Как тихий ветерок иль пчелка золотая,
Иль беглый поцелуй, туда, сюда летая [8: II, с. 316].

Упоминающиеся и в указанном выше стихотворении, и в «Евгении Онегине» как атрибут пчелиной жизни «келейка медовая», «келья восковая», как указал в своем «Комментарии» к пушкинскому роману В. В. Набоков, «общее место как в английской, так и во французской поэзии» [5: с. 479]. В доказательство В. В. Набоков приводит строки из стихотворения английского поэта Джона Гэя «Сельские забавы...» и «Элегии» особенно любимого Пушкиным французского поэта Андре Шенье (далее мы приводим цитаты из указанных произведений в русском переводе, размещенном в постраничных сносках «Комментария». — С. Д.): «[Пчелы] сладостью наполняют кельи восковые»; «Ее восковая келья» [5: с. 480].

Вновь образ пчелы появляется в стихотворении <Гнедичу> («С Гомером долго ты беседовал один...», 1832–1834), которое справедливо считается одной из поэтических деклараций Пушкина. Это произведение является ответом на стихотворное послание Н. И. Гнедича «А. С. Пушкину по прочтении сказки его о царе Салтане и проч.». В нем Пушкин, обозначая широкий диапазон поэтических интересов Гнедича и прямо обращаясь к последнему, в частности, замечает:

Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты
Жужжанью пчел над розой алой [8: III, с. 286].

Впервые образ бабочки, порхающей над розой, но не алой, а колючей (более привычный эпитет в разговорной речи), мы встречаем в черновом наброске стихотворения, по-видимому, обращенного к юной

Евпраксии Вульф «Играй, прелестное дитя...» (31 декабря 1824 — 1 января 1825):

Играй, прелестное дитя,
Летай за бабочкой летучей,
Поймай, поймай <ее> шутя
Над розой колючей [8: II, с. 474].

В обоих стихотворениях эти насекомые летают над одним из самых любимых цветков в творчестве поэта — розой, с которой, в свою очередь, как символом прелести, свежести, юности и красоты, часто сравниваются юные девы или молодые пленительные женщины.

Из-за небольшого объема главы мы не имеем возможности рассмотреть других, гораздо менее привлекательных насекомых в произведениях Пушкина: например, мух, блох, комаров, клопов, саранчу и пр. Более подробно об этом и многом другом см. в содержательной статье Е. Н. Егоровой «Мир фауны в творчестве А. С. Пушкина: «Мое собрание насекомых...» [2: с. 122–133], а также в словарных статьях В. С. Листова «Клопы да блохи» [6: с. 519], И. Г. Добродомова, И. А. Пильщикова «Мухи» [7: с. 150–151].

Но и из сказанного выше можно сделать вывод, что художественная функция насекомых в творчестве поэта различна, хотя, как правило, связана с разными ситуациями, картинами и временами года (чаще всего с весной). Те или иные насекомые употребляются в пушкинской лирике, в «Евгении Онегине» и в других произведениях как в прямом, так и в переносном — ироническом, символическом или метафорическом значении. Причем переносное, эмоционально-оценочное значение всегда ярче, красочнее, живучее прямого, так как позволяет существенно разнообразить поэтическую палитру, расширить художественный спектр и диапазон, творческое применение предметов, явлений в сознании и в произведениях писателя.

Литература

1. Детский фольклор / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. М. Ю. Новицкой, И. Н. Райковой. М.: Русская книга, 2002. 560 с.
2. Егорова Е. Н. Мир фауны в творчестве А. С. Пушкина: «Мое собрание насекомых...» // А. С. Пушкин в Подмосковье и Москве. Материалы XVII Международной Пушкинской конференции. Материалы XVI Троицких чтений. М.: Зебра—Е, 2014. С. 122–133.
3. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. А—К / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1980. 672 с.
4. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. К—Я / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1982. 720 с.

5. *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. СПб.: Искусство—СПб; Набоковский фонд, 1998. 928 с.
6. Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. I. А—К / Под общ. ред. Н. И. Михайловой; Сост. Н. И. Михайлова, В. А. Кошелев, М. В. Строганов. М.: Русский путь, 1999. 576 с.
7. Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. II. Л—Я; А—Z / Под общ. ред. Н. И. Михайловой; Сост. Н. И. Михайлова, В. А. Кошелев, М. В. Строганов. М.: Русский путь, 2004. 804 с.
8. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. [Б.м.], Изд-во АН СССР, 1937—1949. Римскими цифрами обозначен том, арабскими — страница этого издания.
9. Пушкин в прижизненной критике. 1828—1830. СПб.: Гос. Пушкинский театральный центр, 2001. 576 с.

ФУНКЦИИ ОБРАЗОВ НАСЕКОМЫХ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКОМ ДИСКУРСЕ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА» А. С. ПУШКИНА

1

Если сформулировать генеральный принцип познания, то он окажется, можно сказать, подозрительно прост: *от общего — к частному*. Сложности с этим принципом начинаются с первой же попытки его применения: выясняется, что принцип означает не жестко фиксированное «вертикальное» направление (сверху — вниз, как хочется думать), а сопряжение полюсов, что приводит к кристаллизации необходимой информационной структуры, весьма причудливой порой, но жестко упорядоченной.

Вторая сложность (следствие все той же простоты): информационная структура объекта исследования соответствует природе генерального принципа познания, а именно: в объекте, особенно в сложном информационном объекте, таком, как «Евгений Онегин», общее не просто сопрягается с частным, но и определяет его и, самое главное, проявляется в нем. Иными словами, частности романа в стихах являются носителями общей концепции, частное одухотворено общим.

Чтобы познать роман как нечто целое (истина — в целом, что следует понимать так: точка отсчета истины — целое, а не частности) — необходимо прояснить, как *конкретное общее* проявляется в *конкретных частностях*. Общим в романе, согласно представлениям классически ориентированного литературоведения, является нравственно-философская система ценностей (содержание); все остальное, например, представление о романе как об «энциклопедии русской жизни», является набором частных (элементами формы).

«Энциклопедия русской жизни» — столь же частый, сколь и сомнительный комплимент роману, если указанная «энциклопедия» рассматривается как *общее*, как *концептуальная точка отсчета*. Но если общее (концептуально содержательное) в романе не «русская жизнь», что же тогда является главным (общим)?

Общее в романе, как и во всей гуманитарной культуре (тут мы, обратим внимание, также законопослушно идем от общего к частному), — фило-

софия *персоноцентризма*, философия элитаризма. Личность как точка отсчета в универсуме — вот общее, сущностное, универсальное. Духовное начало в человеке — это одно, а противоречивое взаимодействие духовного с социальным, с той же «русской жизнью», — это иное. В романе Пушкина, если идти верным методологическим путем, «общим» для всех наук, необходимо увидеть в первую очередь не «все» о русской жизни, а самое главное о человеке — о возможности и необходимости становиться личностью. Попытка представить роман не столько духовно-художественным, сколько художественно-социальным явлением на проверку оказывается (по результату, а не по намерениям) попыткой принизить феноменальный персоноцентрический прорыв романа в стихах — попыткой вечное свести к актуально-сиюминутному. Всемирно-исторический роман — запереть в рамки национальной классики, пусть сколь угодно великой в своем отдельно взятом сегменте: этот трюк с великой по мировым меркам русской литературой не проходит.

Духовный и художественно-информационный потенциал романа в стихах неисчерпаем; что касается энциклопедизма как способа управления информацией, то это *частная грандиозность*, где количество не управляет качеством, то есть не переходит в него; энциклопедизм как тип мышления архаичен по сути своей, а потому является способом указать на конечность, исчерпаемость, неуниверсальность романа.

Итак, мы принципиально выступаем за то, чтобы последовательно рассматривать с общей, персоноцентрической точки зрения все остальные частности романа, в том числе такие «мелочи», как художественные функции представителей *фауны* (в нашем конкретном случае — насекомых), не говоря уже о реалиях русской жизни. Роман, по нашему убеждению, устроен таким образом, что в обсуждение частных неизбежно вовлекается, казалось бы, отвлеченная *общая философия* (которая на самом деле делает частности конкретными, придает им уникальность): именно подобная — *целостная* — структура (в капле отражаются свойства океана) свидетельствует об информационной неисчерпаемости объекта.

Собственно, образов насекомых в романе в стихах немного. Если быть исчерпывающе точным, то в нем присутствуют образы мух, мотыльков, пчел и (однажды) жука — и все. Однако тут дело не в количестве, а в художественных функциях.

Сам факт отсутствия (точнее, крайне незначительного присутствия) насекомых следует рассматривать как знаковый художественный принцип. Почему насекомым уделено гораздо меньше внимания, чем иным представителям фауны — тем же лошадям, например? В этой связи *контекст* появления образов насекомых приобретает чрезвычайно важное значение. Насекомых в романе ровно столько, сколько требуется для сложнейшего

художественного дискурса. Малое количество образов насекомых компенсируется их принципиально важными художественными функциями, которые мы постараемся прояснить.

Представители фауны, *кони*, появляются в XXII строфе Главы I. Вот этот эпизод отъезда из театра:

Еще, прозябнув, бьются кони,
Наскуча упряжью своей, <...>
А уж Онегин вышел вон:
Домой одеться едет он [1: с. 14].

Казалось бы, беглый, проходной эпизод — мы бы так и оценили его, если бы не великий закон художественности (которому, разумеется, подвластен и великий «Евгений Онегин»), гласящий: проходных эпизодов в художественных текстах, тем более в романе в стихах, нет и быть не может, есть более или менее информационно нагруженные эпизоды-капли. К тому моменту своей судьбы, о котором ведется повествование, Онегин также ощущает на себе «вериги», весьма схожие с «хомутом» и «упряжкой»; слова *скука*, *сплин* то и дело мелькают в романе, при всем своем вольном укладе жизни Онегин уже остро ощущает холодящую несвободу, зависимость от силы, блокирующей его духовный рост. «*Наскуча упряжью*» — это образ, соотносящийся с внутренним состоянием Онегина, живущего на тот момент преимущественно бессознательной жизнью, словно бьющий копытом застоявшийся молодой *конь*, силы которого требуют выхода.

Этот образ мы воспринимаем глазами повествователя, который не упускает случая (эпизода), чтобы так или иначе сфокусировать внимание читателя на состоянии героя, проясняя его (внутреннее состояние) смутными намеками все более и более.

В Главе I, исключительно городской по духу, образов фауны мало; собственно, дважды в разных контекстах упоминаются кони.

В Главе II, которой предшествует многозначительный эпиграф из Горация на латыни «O rus!..» (О деревня!..), сразу же появляются идиллические *стада* («здесь и там / Стада бродили по лугам») как антураж глубоко не столичной жизни, где Онегина одолела скука в ее смертельной фазе «*русская хандра*» (вспомним и оценим: «Он застрелиться, слава богу / Попробовать не захотел» [1: с. 21]). Однако начало главы — «Деревня, где скучал Евгений» — оставляет «стадам» функции декораций. Никакого единения с природой, с «прелестным уголком» природы, где «пестрели и цвели / Луга и нивы золотые», герой не испытал и испытать не мог: на тот момент Онегин «презирал» природу в себе, не говоря уже о природе вне себя. «Кто жил и мыслил, тот не может / В душе не презирать

людей» [1: с. 23]: мыслящий презирает существование без мысли. Какие уж тут стада! До единения разумного человека с природой надо дорасти: пройти путь, расплатиться за высокомерие мысли собственной жизнью.

Как видим, знаковые стада, не ставшие живым и сочным образом, все не случайно взяты здесь в таком своем качестве: чувственно не воспринимаемый знак в данном случае художественно более информативен, нежели образ. Стада полемически объявятся в романе еще раз, в Главе VII, в «весеннем» контексте — уже как образ изобилия и неудержимой живучести природы:

Долины сохнут и пестреют;
Стада шумят, и соловей
Уж пел в безмолвии ночей [1: с. 125].

Соловей, кстати — редкая для романа константа: он всегда изображается в своем неизменном качестве — как творец неодолимой песни любви (ср. «Там соловей, весны любовник / Всю ночь поет» [1: с. 125]; «Настанет ночь; луна обходит / Дозором дальний свод небес, / И соловей во мгле древес / Напевы звучные заводит» [1: с. 54]). Напомним себе: ничего случайного в информационном космосе «Евгения Онегина» нет. Любовь — вечная ценность, соловей об этом поет, Онегин, в отличие от Татьяны, *пока* его не слышит. Все закономерно.

Вслед за стадами мелькают *мухи*. Это первое появление насекомых на страницах романа. Онегин поселился в «почтенном замке», где до него «деревенский старожил / Лет сорок с ключницей бранился, / В окно смотрел и мух давил». Выражение «мух давить» используется здесь, скорее, не столько в прямом значении, сколько в переносном: как метафора, обозначающая застойный быт (ср. со скуки «мухи дохнут»), и одновременно скучное, отупляющее развлечение, свойственное «мушиному», недостойному мыслящего человека быту (быть «под мухой» — быть в состоянии опьянения, дурмана).

Как видим, пока что фауна (мухи в том числе) семантически закрепляет ассоциативный ряд, связанный с понятиями *скука, зевать, тоска, несвобода*.

Однако уже вслед за мухами появляется «донской жеребец»:

Сначала все к нему езжали;
Но так как с заднего крыльца
Обыкновенно подавали
Ему донского жеребца <...>
Поступком оскорбясь таким,
Все дружбу прекратили с ним [1: с. 31–32].

Донской — стало быть, горячий, резвый, выносливый, сильный: таковы характеристики породы. Это уже не унылые «стада» жвачных; это знак того, что Онегин тоскует по живому, природному началу, от которого от-крещивается вследствие умозрительного умозаключения, которое он по неискушенности своей принимает за «мыслительную деятельность».

Донской жеребец появляется в тот момент, не раньше и не позже, когда «все» местные помещики, славные представители «мушиного» пле-мени (одни «одухотворяющие» фамилии чего стоят: см. об этом ниже), прекращают с ним дружеские отношения и объявляют ему войну. Для «всех» понятие скуки связано разве что с «жизнью холостой». Донской жеребец уносит Онегина подальше от смертельной скуки, симптома ми-ровоззренческого кризиса. Онегин сам еще не подозревает, насколько сильно в нем здоровое природное начало, которое естественно стыкуется с *умом-разумом*, но отторгает *интеллект*, который горазд на мыслитель-ные операции в формате формальной логики (мудрость же — диалек-тична). Онегин и не подозревает еще, насколько он одаренная, широ-кая натура. *Кони*, понятно, — символ, противоположный мухам. Кстати, кони едва ли не самый востребованный образ-символ в романе в стихах, способный красноречиво подчеркнуть любые проявления человеческой натуры.

2

С насекомыми тоже все не так просто. Избранница Ленского, Ольга, «Цвела, как ландыш потаенный, / Незнаемый в траве глухой / Ни мотыль-ками, ни пчелой» [1: с. 39]. Тут не в беззаботных *мотыльках* или трудолю-бивых *пчелах* дело, а в том, что Ольгу «счастливо» не коснулось легкокры-лое одухотворяющее начало. Она — роскошное дитя природы, совершенно не тронутое («незнаемое») культурой, сиречь мыслью. «В чертах у Ольги жизни нет», — по выражению тонко разбирающегося в людях философа Онегина, духовной, конечно, жизни, как следует из контекста. Отсюда следующая рифмовка младшей Лариной с фауной: легкомысленная Ольга, «Авроры северной алей / И легче ласточки, влетает» (в спальню к Татьяне, на святки) [1: с. 96]. А ведь поэту Ленскому Ольга казалась именно оду-хотворенной, духовно содержательной.

Мотыльки и пчелы, даже одинокий *жук* (см. ниже) — словом, мелкие частности, частицы мироздания втягивают нас в магическое пространство между психикой и сознанием, где формируется ядро культуры — персоно-центризм. Кстати, тема легкокрылых созданий отнюдь не исчерпана и не закрыта «случайным» появлением, то есть *непоявлением*, около цветка. Мотыльковый мотив вновь «оживает» в тот момент, когда Татьяна ждет встречи с Онегиным и, конечно же, «трепещет»:

Так бедный мотылек и блещет,
И бьется радужным крылом,
Пленный школьным шалуном;
Так зайчик в озими трепещет,
Увидя вдруг издалека
В кустах припавшего стрелка [1: с. 67].

Функции мотылька здесь совсем иные: «бедный мотылек» вкуче с *зайчиком* олицетворяют трогательную красоту в своей фатальной незащищенности: любой шалун или стрелок ставят их существование под угрозу (позже мелькнет иной, «быстрый заяц меж полей», который нагонит страху на бедную Татьяну).

Пчела также появится в романе еще не раз — вначале в своей извечной сказочно-фольклорной функции труженицы («Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой» [1: с. 125]), а затем «шумный рой» пчел уподобится алчной толпе гостей, усаживающейся за стол.

Что касается Татьяны Лариной, сестры Ольги, то о ней сказано так: «Дика, печальна, молчалива, / Как лань лесная боязлива» [1: с. 40]. В принципе, это более важная характеристика женской природы, нежели «Татьяна, русская душою». «Лань лесная» — тоже дитя природы, как и «ландыш потаенный». Тема «лани боязливой» будет продолжена, что свидетельствует о неслучайности сравнений.

Татьяна «покамест» не выделилась из природы, слившись с ней, как лань с цветом лесных деревьев. Но лань и ландыш оказались разными способами одухотворения. «Ландыш потаенный» — это ведь разновидность «мыслящего тростника», то есть сущностная (общая, константная) характеристика человека. Добавить больше нечего.

«Лань лесная» как-то противоречиво, но естественно сочетается с «чистой, пламенной душой», «простотой» высших по сложности натур и «таким» недюжинным умом. Следовательно, в данном случае «лань» — поэтический образ, передающий частное (одностороннее, к тому же внешнее) впечатление от восприятия Татьяны, девицы «из глуши степных селений», — но не впечатление от характера и внутреннего мира зрелой аристократической дамы. Татьяна глубока и многомерна. Она внимает «соловью во мгле древес», что «напевы звучные заводит» [1: с. 54], она по глупости пишет умное письмо Онегину, она строго оценивает Онегина и его чувства. Развитие событий показало, что отмеченная «растительной» простотой Ольга лишена нравственного чувства и нравственных принципов — того, чем в избытке обладала мечтательная, задумчивая Татьяна. «Был вечер. Небо меркло. Воды / Струились тихо. Жук жужжал» [1: с. 129]: именно в таком «обрамлении» «в свои мечты погружена, / Татьяна долго шла одна».

Тем не менее мы должны верить глазам своим: *лань*, *ландыш*, *ласточка*, *Ларины*, *ларец* потаенный — повествователь находит необходимым объединить фонетическим кодом такие разные феномены в одно целое; кстати, лирик *Ленский* далеко не случайно попадает в эту женскую компанию — во всяком случае, тяготеет к ней.

3

А вот простой, но, как представляется, убедительный пример того, что на фауну в романе в стихах нельзя смотреть только как на фауну:

Зима!.. Крестьянин торжествуя
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь; <...>
Вот бегают дворовый мальчик,
В салазки *жучку* посадив,
Себя в коня преобразив;
Шалун уж заморозил пальчик:
Ему и больно, и смешно,
А мать грозит ему в окно... [1: с. 87–88].

Пушкина интересует не природа, а природа человека — не натура, а натура, становящаяся культурой. В школе же приведенный фрагмент изучается не как отрывок из романа «Евгений Онегин», не как пушкинский художественный текст, а как некий совершенно условный «веселый» «текст» («веселая зима», сказано в романе) про крестьянина и *лошадку*, мальчика и *жучку*, напрочь лишенный философской нагрузки, собственно, и делающей этот текст высокохудожественным. Парадокс, однако, заключается в том, что, убрав из «текста» все пушкинское, все «лишнее» (информация о «лишних людях» до сих пор воспринимается как лишняя), мы получаем нечто «выразительное о веселой зиме», вполне пригодное для изучения в школе. Таким образом, социальная и эстетическая нагрузка текста становится важнее художественно-философской.

Природа, «низкая природа», описанная столь поэтически, если не возвышенно, станет, в конце концов, для мыслящего и потому сторонящегося «низких» проявлений природы Онегина («Кто жил и мыслил, тот не может, / В душе не презирать людей»: мыслить — значит, к сожалению, презирать) необходимым компонентом счастья, войдет в состав жизнеспособного типа духовности. Мыслить — значит, к счастью, не презирать то, что, казалось бы, заслуживает презрения.

Таков многомерный симфонический концептуальный контрапункт отрывка «про *жучку*». Обратим внимание: сначала лошадка везет крестьянина, а потом мальчик, «себя в коня преобразив», — собачку. А *собачка жучка* поэтически уподоблена уже упомянутому *жуку* (насекомому — примитивной, по сравнению с собакой, но тем не менее полноценно божьей твари). Согласно поэтическому закону, жучка «по цепочке» вбирает в себя семантику, связанную с жуком как образом романа (мечты Татьяны, напомним, чем-то «обязаны» жуку как элементу природного фона, «срифмованы» с ним). И люди, и животные, даже насекомые, запросто меняются местами, без проблем «понимая» и пронизывая друг друга. Человек, простой, не рассуждающий человек, не выделился из природы, он весьма напоминает «братьев своих меньших» (вплоть до насекомых!) — и в этом есть своя прелесть: эти «низкие» радости (крестьянин «торжествует», шалуну-мальчику «и больно, и смешно») тоже возвышают человека. Человек устроен намного сложнее, чем думалось на тот момент Онегину. Он, человек, не раскладывается на мысль и чувство, на высокую культуру и низкую натуру: он — един. Ему и больно, и смешно — и при этом он способен мыслить.

В этом фрагменте повествователь противопоставит Онегину («Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной») — человеку редкой духовной породы, имя которой личность, человеку, который мыслит настолько глубоко, что наконец перестал унижаться до презрения. Мыслящий Онегин оказался в состоянии дойти до той степени зрелого ума (разума), с которой начинается мудрость: он влюбился, разрешил себе «торжествовать», открыто проявлять чувства. В этом контексте противостоять Онегину — значит в конце произведения пожать руку главному герою, «приятелю младому», именем которого назван роман в стихах.

Для Онегина, пребывающего на той стадии активной духовной эволюции, на которой он находился в начале Главы V, для героя, отвергшего чувства Татьяны (любовь, что ни говори, — это в значительной степени проявление «низкой природы»), для «чудака», который вскоре убьет своего друга-поэта на дуэли (поэт, что ни говори, — это культ чувств в ущерб культу мысли, то есть все тот же диктат все той же «натуры»), — для Евгения поэтическая сторона «низкой природы» была *пока что* роковым образом недоступна. Татьяна, кстати, «С ее холодною красотою / Любила русскую зиму», повествователь — тоже; если уж на то пошло, все люди любят и ценят красу природы. Онегин же скучал — и зимой, и летом (вспомним: «Деревня, где скучал Евгений, / Была прелестный уголок»). Любовь, природа, поэзия, чувства, в том числе (и прежде всего) собственные чувства, — все это проявления натуры, которая, с точки зрения незрелой культуры, с позиций «мыслящего» интеллекта (некоего абстрактно-теоретического, логического расклада), заслуживает презрения. Натура как «прелестная»

составляющая культуры — это уже задача не для интеллекта, а для разума, «задача», с которой Онегин в конечном счете справился. Те же, кто не равнодушен к прелестям «пейзажной лирики», кто в восторге от проказ мальчика и его *жучки*, как правило, Онегина не слишком жалуют.

На поэтически описанную зиму *в контексте романа* нельзя смотреть как на *законченное стихотворение*; это не просто описание зимы, а описание зимы повествователем, оппонирующим Онегину (которого он, тем не менее, восхищенно «поет»): дьявольская разница. Это поэтический намек, понятный лишь принципиально не поэтически (а *эпически*) устроенному сознанию. «Сценка с жучкой» — та самая капля, из которых состоит океаническая плоть романа. Таково философское содержание пушкинского текста в целом и, в частности, того «отрывка», который ошибочно воспринимается как образец «пейзажной лирики».

4

В романе в стихах фауна не просто присутствует в качестве то появляющегося, то исчезающего фона, на котором разворачивается духовная история повесы-философа; у нас есть все основания говорить о включенности фауны в процесс духовной эволюции, говорить о динамике функций фауны как телесного измерения человека (наряду с двумя другими, душой и духом; тело в отрыве от души и духовности есть фауна, что же еще?).

Можно сказать, мир фауны постепенно проступает, обозначая свое присутствие везде и всюду (как известно, дух веет, где захочет; живая природа в этом смысле ничем не уступает духу); постепенно фауна, замыкаясь в себе, достигает кульминации бездуховности, торжества плоти: в человеке, в Онегине, пробуждается зверь, и происходит убийство Ленского на дуэли. Все это как процесс отражено в основном в Главе V, многозначительное начало которой мы уже проанализировали. В Главе VIII, посвященной духовному прозрению Онегина, фауна демонстративно отсутствует (за исключением двух вкраплений).

С одной стороны — лошадка, жучка, кот, петух, с другой — духовная жизнь человека: незримая связь фауны с жизнью духа и составляет главный поэтический секрет романа в стихах (или, если угодно, секрет поэтической технологии, «стихов российских механизм» [1: с. 165]).

Вспомним роковые именины Татьяны, которым предшествовал ее пророческий сон. Сон можно трактовать по-разному, однако несомненно, что агрессивная жестокость Онегина, проявленная им в ссоре с Ленским, истоками своими связана с чудовищами, окружавшими его. «Чудный сон» если не оправдывает, то во многом объясняет поведение Онегина. Гости Лариных — это ведь проекция или воплощение чудовищ из сна. «Толстый Пустяков», «владелец нищих мужиков» Гвоздин, «чета седая» Скотини-

ных, «уездный франтик Петушков», некто Буянов, «обжора, взяточник и шут» Флянов (ср. фр. *flanc* «утроба» и *flaquer* «бездельничать»): «Толпа в гостиную валит: / Так пчел из лакомого улья / На ниву шумный рой летит» [1: с. 102]. И далее — и вовсе не случайно: «Довольный праздничным обедом, / Сопит сосед перед соседом».

Этот прием будет гениально использован в «Мертвых душах»: людишки, живущие, чтобы поесть, непременно будут уподоблены бездушным (лишенным души) существам из мира фауны (а также из мира флоры и предметного мира). Шумный рой пчел: в данном случае акцентируется низменное природное начало, свойственное человеку, не рассуждающая природная стихия, которую Онегин так презирал и жертвой которой он пал. Чудовищное начало в Онегине, таким образом, является продолжением природы в нем, оно проявилось мгновенно и разрушительно как низменный оскал фауны (страсти берут верх над разумом [1: с. 100]).

5

Проведенный анализ позволяет сделать несколько выводов.

Фауна в романе в стихах энциклопедически разнообразна, но она не разрушает, а, напротив, структурирует художественно-философский дискурс «Евгения Онегина». Кажущееся пестрое многообразие на самом деле вносит порядок, служит порядку, ибо подчинено порядку — как и все остальное в гениальном романе.

Легкое дыхание «воздушной громады» не в последнюю очередь достигается ощущением копошащейся вокруг человека жизни. Фауна не антураж («прелестный уголок»), а естественная среда обитания человека, мыслящей личности. Ведь жизнь была ставкой мыслящего Онегина, решившего, что *вольность и покой* являют собой замену *счастью*. Фауна подспудно заменяет ощущением счастья (окрыляет, возносит, низвергает) искусственную конструкцию «вольность и покой», формулу несчастья. Фауна призвана обогатить и гармонизировать отношения человека с миром, усовершенствовать, в конечном счете, великую формулу «не плакать, не смеяться, не ненавидеть, а понимать» на еще более великую (ибо более разумную): плакать, смеяться, ненавидеть, чтобы понимать.

В решении этой глобальной художественной задачи краткие эпизоды с маленькими насекомыми несут серьезную нагрузку.

Наконец, еще один художественный эффект не бросающегося в глаза, *незримо* присутствия фауны связан с феноменом так называемого 25-го кадра, особенно понятным нам сегодня. Воспринимающее сознание получает информацию через подсознание. И это не просто установленный факт — это своего рода завершение философской модели: психика и сознание, натура и культура, женщина и мужчина, жизнь и смерть,

темень хтоническая и свет разума — ряд перечисленных и родственных им оппозиций связаны между собой подсознанием, которое буквально становится *связующим звеном* между счастьем и мышлением. Сознание получает информацию через подсознание — и мелочи жизни великолепно реферируют с общей концепцией, сообщая ей какую-то убедительность реальности. Фауна (в том числе посредством насекомых) незаметно, но активно участвует в формировании сложной мировоззренческой и ценностной картины.

Мы полагаем, что эффект 25-го кадра можно вполне отнести и к автору «Евгения Онегина»: он в определенном смысле *не ведал, что творил* (ибо творчество неотделимо от подсознания), но творил именно то, что выдерживает проверку сознательным (научным) отношением.

Сделанные выводы подтверждают наш тезис: в великом художественном тексте нет мелочей или, если угодно, мелочи в нем выполняют великую художественную нагрузку.

Литература

1. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 6 т. М.: Правда, 1969. Т. 4.

ГЛАВА 4. ЭНТОМОЛОГИЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ В. В. НАБОКОВА

Н. С. СТЕПАНОВА

ЭНТОМОЛОГИЧЕСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ПАМЯТИ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ В. В. НАБОКОВА

Лепидоптерологические образы и мотивы в творчестве В. В. Набокова постоянно привлекают внимание исследователей — как профессиональных литературоведов, так и профессиональных биологов [2, 3]. Это вполне закономерно, если учитывать сферу научных интересов В. В. Набокова-энтомолога, который по-особому относился к этой важной части своей жизни: «...Полвека моих приключений с бабочками, и ловитвенных и лабораторных, стоит у меня на почетнейшем месте» [5: т. 4, с. 206].

В. В. Набоков родился в 1899 году в Санкт-Петербурге и вырос в окружении редких и дорогих иллюстрированных книг о животных и растениях — «чудных книг», приобретенных бабушкой Рукавишниковой «в те дни, когда ее детям давали частные уроки зоолог Шимкевич и другие знаменитости» [5: т. 4, с. 203]. Как пишет он в автобиографической прозе, он с детства начал изучать книги о бабочках, среди которых были «Natural History of British Butterflies and Moths Ньюмана, Die Gross-Schmetterlinge Europas Гофмана, замечательные Mémoires вел. кн. Николая Михайловича и его сотрудников, посвященные русско-азиатским бабочкам, с несравненно-прекрасными иллюстрациями кисти Кавригина, Рыбакова, Ланга, и классический труд великого американца Скуддера, Butterflies of New England» [5: т. 4, с. 203–204].

В. В. Набоков полагал, что его энтомологическая страсть, как и необыкновенная память, способность держать при себе прошлое, — черта наследственная, продолжение семейной традиции: «В нашем деревенском доме была волшебная комната, где хранилась отцовская коллекция — старые, поблекшие бабочки его детства, невыразимо дорогие мне» (цит. по: [1: с. 85]); «Бывало, мой столь невозмутимый отец вдруг с искаженным лицом врывался ко мне в комнату с веранды, хватал сачок и кидался обратно в сад, чтоб минут десять спустя вернуться с продолжительным сто-

ном на “Аааа” — упустил дивного эль-альбума!» [5: т. 4, с. 207]. В. В. Набоков считал, что только родители понимали его «безумную, угрюмую страсть» к лепидоптерологии и поддерживали его.

Свой первый экземпляр Володя Набоков поймал на седьмом году жизни. «Признаюсь, — писал он в “Других берегах”, — вскипаю непонятным волнением, когда перебираю в уме свои энтомологические открытия — изнурительные труды, изменения, внесенные мной в систематику <...> образ и вибрацию во мне всех редкостных бабочек, которых я сам и поймал и описал, и свою отныне бессмертную фамилию за придуманным мною латинским названием или ее же, но с малой буквы, и с окончанием на латинское “i” в обозначении бабочек, названных в мою честь» [5: т. 4, с. 206], имея в виду *Clossiana (ex Boloria) freija nabokovi*, Stallings & Turner, 1947; *Cyllopsis pyracmon nabokovi*, Miller, 1974; *Eupithecia nabokovi*, McDunnough, 1945; *Hesperia nabokovi*, Bell & Comstock, 1948; *Plebejus (ex Lycaeides) idas nabokovi*, Masters, 1972; *Nabokovia*, Hemming, 1960 [8] и др.

Набоков открыл и описал множество видов бабочек, а именами его литературных героев названо более двадцати видов этих насекомых, в том числе *Itylos luzhin*, Bálint; *Itylos mashenka*, Bálint, 1993; *Itylos pnin*, Bálint, 1993; *Madeleinea lolita*, Bálint, 1993; *Plebejus fyodor*, Hsu, Bálint & Johnson, 2000; *Polytheclus cincinnatus*, Bálint & Johnson, March 1993; *Pseudolucia humbert*, Bálint & Johnson, 1995; *Pseudolucia kinbote*, Bálint & Johnson, March 1993; *Pseudolucia zembla*, Bálint & Johnson, 1993; *Pseudolucia zina*, Benjamini, Bálint & Johnson, 1995 [8].

В. В. Набоков любил рисовать бабочек (настоящих, реально существующих, и вымышленных с вымышленными названиями) в письмах близким людям, на титульных листах своих изданий: «*Верочке. Дозенитная перламутровка, 19.01.1971*»; «*Charaxes verae, 15.04.68. Вот достойная годовщины нежнейшая бабочка*»; «*Ванесса вере. Миленькой моей от В. 8.02.1957. Итака*»; «*Арлекинус арлекинус. Вере. Август 1974*» и др. В автобиографической прозе он вспоминает уроки Добужинского, который учил его «находить соотношения между тонкими ветвями голого дерева, извлекая из этих соотношений важный, драгоценный узор, и который не только вспоминался мне в зрелые годы с благодарностью, когда приходилось детально рисовать, окунувшись в микроскоп, какую-нибудь еще никем не виданную структуру в органах бабочки, — но внушил мне кое-какие правила равновесия и взаимной гармонии, быть может пригодились мне и в литературном моем сочинительстве» [5: т. 4, с. 206].

За время своих научных исследований В. В. Набоков сделал более тысячи технических иллюстраций анатомических структур бабочек. О Набокове-энтомологе изданы специальные книги, например, “Nabokov’s Butterflies”, edited by Brian Boyd and Robert Michael Pyle (Beacon Press, Boston, 2000); “The Quill and the Scalpel: Nabokov’s Art and the Worlds of Science” by Stephen

H. Blackwell (Ohio State University Press, 2009). Д. Циммер (Германия), журналист, переводчик, историк литературы, создал уникальный онлайн-путеводитель по миру бабочек В. В. Набокова “Zimmer Dieter E. A Guide to Nabokov’s Butterflies and Moths: Web version, 2012” [8], в котором идентифицированы и перечислены все бабочки и мотыльки, присутствующие или упоминаемые (непосредственно или косвенно), в произведениях В. В. Набокова.

В 2016 году в издательстве Yale University Press вышла книга “Fine Lines: Vladimir Nabokov’s Scientific Art” by Stephen H. Blackwell and Kurt Johnson, которую ее издатели позиционируют как первый всеобъемлющий междисциплинарный отчет о научной работе В. В. Набокова, ее значении в его творчестве и его вкладе в эволюционную теорию. В книге воспроизводятся рисунки В. В. Набокова, многие — впервые, а также очерки ведущих ученых и специалистов, которые подчеркивают значение этих рисунков как научных документов, оценивают его вклад в эволюционную биологию и систематику, дают представление о его уникальном художественном восприятии и творчестве.

Главным предметом научного интереса В. В. Набокова-энтомолога было семейство бабочек-голубянок. В 1990-е годы группа американских исследователей подтвердила верность классификации, разработанной им для голубянок, о чем более подробно написано в книге “Nabokov’s Blues: The Scientific Odyssey of a Literary Genius” by Kurt Johnson, Steven L. Coates (New York, McGraw-Hill, 2001). Предположительно в 1945 году В. В. Набоков выдвинул смелую гипотезу об эволюции голубянок, и только появление новых технологий, исследующих ДНК, позволило подтвердить его гипотезу.

С тех пор начались дискуссии о значении его энтомологических исследований. Авторы “Fine Lines: Vladimir Nabokov’s Scientific Art” утверждают, что В. В. Набоков стал жертвой «пагубного недостатка внимания» со стороны энтомологов, заявляя, что ученые не воспринимали его всерьез из-за его литературной славы. Они пишут о нем, как о «человеке нестандартных взглядов», провидце, которому удалось понять ход эволюции благодаря «своей очевидной способности создавать мысленно всю картину мира, менявшуюся на протяжении миллионов лет»; называют его «не только художественным, но и научным гением». Авторы сборника утверждают, что если бы В. В. Набоков продолжил свои исследования, его роль была бы еще более выдающейся: «Он бы досконально изучил и принял бы все новые достижения современной синтетической теории эволюции. По-другому оценить его невозможно» [4].

За свою жизнь В. В. Набоков собрал огромную коллекцию бабочек; собрания, составленные им в России и Европе в дореволюционное и довоенное время, «сгинули»; все его «американские поимки с 1940 по 1960 год (не-

сколько тысяч образцов, среди которых немало больших редкостей и разнovidностей) хранятся в Музее сравнительной зоологии, Американском музее естественной истории и Энтомологическом музее Корнелльского университета» («Память, говори»); более четырех тысяч экземпляров Вера Евсеевна, его жена, передала в дар университету Лозанны.

В стихотворении «Ночные бабочки» (1922) В. В. Набоков пишет о своих коллекциях:

Неизъяснимую я чувствовал любовь,
мечтательно склонясь над вашими рядами
в стеклянных ящиках, душистых и сухих,
как легкие листы больших поблекших библий
с цветами блеклыми, заложенными в них...

«Русские» коллекции бабочек не сохранились, но в своей автобиографической прозе писатель оставил читателям эту, метафорически говоря, энтомологическую коллекцию памяти, которая помогает понять, в какой степени его лепидоптерологические исследования, его научная страсть нашли отражение в том, о чем он писал в своих книгах; по каким законам создавался его художественный мир.

Художественные образы в поэтическом творчестве золотого и серебряного веков (бабочка — *душа, цветок, тень и свет, форма воздуха, сердце, книга, бант, невеста ветерка, поцелуй, буря, крылатый человек* и др.) не только рисуют красоту и изящество бабочки как ювелирного создания природы, но символизируют быстротечность, мимолетность человеческого существования, смертность человека и равнодушие природы, хрупкость и красоту жизни; легкость и безоблачность бытия; легковесность и легкомысленность; бессмертие, возрождение и воскресение; способность к превращениям, метаморфозам; возможность отделения души от тела и обретения окончательной свободы; возрождение; влечение к свету и т.д.

У В. В. Набокова бабочка — это образ и символ поэзии и поэтического творчества: «...как у бабочки влажной, еще не свободной, / расправлялось крыло за крылом» («Если вьется мой стих...»); «...как трепет бабочки жемчужной / в окне трескучей мастерской» («Поэты»); писем — «полупрозрачные и слабые, скользят / и вьются надо мной, как бабочки: иную / поймать пальцами, и на лазурь ночную / гляжу через нее, и звезды в ней сквозят» («Письма»); воспоминания о первой любви — «Твой образ легкий и блистающий / как на ладони я держу / и бабочкой не улетающей / благоговейно дорожу» («Первая любовь»); это *руки пианистки* («Все окна открыв, опустив занавески...»); *веер крохотный с бахромкой световой* («Ночные бабочки»); огонек — «в камине слабый огонек / блестит, как бабочка на камне»

(«Университетская поэма»); поцелуй — *легкий, как бабочка* («Прозрачные вещи») и др.

В творчестве В. В. Набокова бабочка — это сравнение, метафора, символ (в соответствии с мифопоэтическими традициями русской и мировой литературы) и — *не* метафора, а высокохудожественное описание, как у очень немногих, по его мнению, поэтов: «цитирую по памяти изумительные стихи Бунина (единственного русского поэта, кроме Фета, “видевшего” бабочек)» [5: т. 4, с. 202].

Откроем «Другие берега» и своими глазами увидим, как летят *бабочка-полигония*; шелковисто-лазоревого *аргиол*; темный, на зеленой подкладке, *хвостатик*; белая, с оранжевыми кончиками, *аврора*; черная со ржавчиной *эребия*; красно-черная, испещренная мелом, *евфидриада*; полупрозрачная, в графитовых жилках, *боярышница*; червонная *лицена*; резвая, рыжая, изумрудно-перламутровая с исподу, *аглая*; темно-коричневая, украшенная тонким, белым зигзагом с изнанки, *тэкла*; розово-оливковый *сфинкс*; темно-коричневая с лиловизной *болория*; гонобоблевая *желтянка*, отороченная черным и розовым; великолепные смуглые *сатириды-энеисы* [5: т. 4, с. 208–209].

Описание траурницы, «большой бархатной бабочки с палевой каймой» находим в стихотворении «Бабочка (*Vanessa antiopa*)» (1921):

Бархатно-черная, с теплым отливом сливы созревшей,
вот распахнулась она; сквозь этот бархат живой
сладостно светится ряд васильково-лазоревого зерен
вдоль круговой бахромы, желтой, как зыбкая рожь <...>
Скажешь: Глубокая ночь в раме двух палевых зорь...

«Сказочно-прекрасные» *катокалы* (*Catocala fraxini*) упоминаются В. В. Набоковым в «Даре»: «В ту же минуту мать, не поднимая головы, сказала: “Что я сейчас вспомнила! Смешные двустигии о бабочках, которые ты с ним вместе сочинял, когда гулял, — помнишь, — Надет у *fraxini* под шубой фрак синий”» [5: т. 3, с. 85]. В «Даре» плывут на вытянутых крыльях «свежие, от свежести кажущиеся смеющимися, почти апельсинные» «золотые рыбки» *селены*; хлопает доспехами мощный *махавон*; лениво летают *боярышницы*; порхают шоколадные *гиперанты*; сидит на листе ольхи *капустная самка*; на скабиозе, в компании с *мошкой*, поместилась красно-синяя, с синими сажками, *цыганка*, похожая на ряженого жука; лазоревого *амандуса* мимолетом пристал к пчелке; смуглая *фрея* мелькнула среди *селен* [5: т. 3, с. 120] и другие, и другие... — тема бабочек у В. В. Набокова производит впечатление неисчерпаемости. Найти изображения и описания упоминаемых бабочек, этих изящных созданий природы, любому внимательному читателю сейчас не составляет труда, и, только увидев

их своими глазами, пристально рассмотрев и сопоставив с набоковским текстом, понимаешь, как *не*-метафоричен и изумительно точен писатель в своей художественной образности.

В 1977 году он работал над новой книгой — иллюстрированной историей “*Butterflies in Art*” («Бабочки в искусстве»), которая, по его замыслу, должна была охватить период с времен Древнего Египта до эпохи Возрождения. В книгу должны были войти картины Босха, Брейгеля, Дюрера и других художников, хотя он и сетовал, что изображения на их картинах неточны и свидетельствуют о некомпетентности. В музеях небольших городов Италии, Франции, Голландии он искал более точные, в том числе и менее известные натюрморты. «А то, что в некоторых случаях бабочка что-то там символизирует, к области моих интересов совершенно не относится», — говорил писатель (цит. по: [4]).

Не вызывает сомнения, что еще с детства В. В. Набоков стал совершенно по-иному видеть и воспринимать «мир — с таким восторгом и с такой четкостью, что неопределенность восприятия, которую он замечал за другими, была ему непонятна» [1: с. 86]. Вспоминая детские «познавательные прогулки» с деревенским учителем Жерносековым, он приводит типичный ответ на свой вопрос: «Ну, просто птичка — никак не называется» («Память, говори»). Его сын Дмитрий рассказывал, как однажды в Монтрё, услышав его фамилию, к нему «подбежала директорша магазина» и сказала: «С тех пор, как я читаю вашего отца, я иначе смотрю на природу», — и о том, что отец всегда упрекал его, если он не узнавал птицу или дерево, потому что «он обожал детали не только языка, но и мира, который его окружал» [6: с. 6].

Надо учитывать свидетельство писателя: «Потому ли, что “чистая наука” только томит или смешит интеллигентного обывателя, но, исключив родителей, вспоминая по отношению к моим бабочкам только непонимание, раздражение и глум» [5: т. 4, с. 207], чтобы понять его неприязненное отношение к профанам (провоцировавшее упреки в снобизме и высокомерии, сопровождавшие его всю жизнь). Оно прорывается, например, в таком пассаже: «Если даже такой записной любитель природы, как Аксаков, мог в бездарнейшем “Собирании бабочек” (приложение к студенческим “Воспоминаниям”) уснастить свою благонамеренную болтовню всякими нелепицами, <...> можно себе представить темноту рядового образованного человека в этом вопросе» [5: т. 4, с. 207].

Как пушкинский пророк, он смотрел на мир «зеницами», которых коснулись персты шестикрылого серафима: «Но несколько глубже проникала в ее истину знанием умноженная любовь: отверстые зеницы» [5: т. 3, с. 121], — и отдал эту способность своим любимым героям. Федор Годунов-Чердынцев («Дар») так видит лужайку в лесу: «Всю эту обаятельную жизнь, по сегодняшнему сочетанию которой можно было безошибочно

определить и возраст лета (с точностью чуть ли не до одного дня), и географическое положение местности, и растительный состав лужайки, все это живое, истинное, бесконечно милое, Федор воспринял как бы мгновенно, одним привычным, глубоким взглядом» [5: т. 3, с. 121].

Подобное удовольствие встречается у М. А. Осоргина в его автобиографической книге «Времена» (и это не просто «травка зеленеет»). Он пишет, например, о том, как вдвоем с отцом они составляли гербарий, и, безусловно, следует привести эту пространную цитату в некое назидание нам, читателям, не способным ни отличить, ни узнать все эти «майники, ландыши, грушовки, линею, подснежник, розовую кислицу, лесной анемон, прелестный сибирский княжик и тот ароматный столбик, который по-местному назывался римской свечой», папоротники — «кочедыжник, ужовник, стоножник, орляк, щитник, ломкий пузырник, дербянку», «великое разнообразие мхов — и точечный, и кукушкин лен, и волнистый двурог, и мох торфяной, и царевы очи, и гипнум, и прорастающий ракет», злаки — «пахучий колосок, лисохвост, трясунка, перловник, мятлик, костер, гребник и сборная ежа» [7: с. 17].

Энтомологическая коллекция памяти в автобиографической прозе В. В. Набокова — это выражение тоски по покинутой родине, усиленной невозможностью вернуться в родные места и дополненной мучительной тоской по ушедшим временам, по личному прошлому: «Она впилась, эта тоска, в один небольшой уголок земли, и оторвать ее можно только с жизнью <...> но дайте мне, на любом материке, лес, поле и воздух, напоминающие Петербургскую губернию, и тогда душа вся перевертывается» [5: т. 4, с. 271]. Возвращение реальное было немислимо, невозможно — возвращение в воспоминаниях было возможным в любой день и час.

В. В. Набокова занимала проблема мимикрии как восхитительного художественного обмана; Б. Бойд пишет: «Возможность бесконечно узнавать что-то новое в мире — о бабочках или, если угодно, о любом явлении — убедила Набокова, что природа или нечто, таящееся за ней, как бы припрятывает свои секреты, чтобы человек мог их открыть. Если даже самые обычные формы материи ставят в тупик своей сложностью, скрывающейся за обманчивой простотой, то в мимикрии природа, кажется, достигает вершины изобретательности» [1: с. 103].

Размышляя о мимикрии в природе, В. В. Набоков пишет: «В этом смысле загадка “мимикрии” всегда пленяла меня», поскольку «бытовых актеров среди бабочек немало. А что вы скажете о художественной совести природы, когда, не довольствуясь тем, что из сложенной бабочки каллимы она делает удивительное подобие сухого листа с жилками и стебельком, она кроме того на этом “осеннем” крыле прибавляет сверхштатное воспроизведение тех дырочек, которые проедают именно в таких листьях жульи личинки?»; «Как объяснить, что замечательная гусеница буковой

ночницы, наделенной во взрослой стадии странными членистыми придатками и другими особенностями, маскирует свою гусеничную сущность тем, что принимается “играть” двойную роль какого-то длинноногого, корчащегося насекомого и муравья, будто бы поедающего его, — комбинация, рассчитанная на отвод птичьего глаза?» [5: т. 4, с. 205]. Восхищение мимикрией, этим «молчаливым, тонким, прелестно-лукавым заговором между природой» и человеком, «который один может его понять», привело В. В. Набокова к мысли об искусности природы: не скрыт ли от наших глаз где-то в глубинах вселенной некий художественный замысел? [1: с. 104]

В биографии «Владимир Набоков: русские годы» Б. Бойд пишет о том, что однажды писатель обнаружил, будто «на время ловитвы может становиться левшой, — чего в повседневной жизни с ним никогда не случалось: словно в голове его, когда бабочки вытеснили из нее числа, от встряски поменялись местами полушария мозга» [1: с. 91]. В. В. Набоков думал, что, «вопреки представлению о гибели сознания со смертью человека, с ним происходит некая метаморфоза, которую мы не в состоянии понять»; в стихотворении «Нет, бытие — не зыбкая загадка...» (1923) он написал: «Мы — гусеницы ангелов». Эта гипотеза, «которую он предпочитал оставлять под сомнением, возможно, обязана своим зарождением лепидоптерологии» [1: с. 89].

Изучение энтомологической образности в поэзии и автобиографической прозе В. В. Набокова позволяет определить образно-метафорические, аллегорические, символические коннотации образа бабочки, возникающие на пересечении непосредственных научных наблюдений над бабочками и мифопоэтических традиций русской и мировой литературы. Бабочки помогли ему понять, что «мир нельзя принимать как нечто само собой разумеющееся, что он намного реальнее и намного таинственнее, чем кажется; собственные набоковские миры созданы по этим же принципам» [1: с. 104].

Литература

1. *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: биография. М.: Независимая Газета; СПб.: Симпозиум, 2001. 695 с.
2. *Ефетов К. А.* «Скульптурный секс» Владимира Набокова (Перевод стихотворения «A Discovery») // История в подробностях. 2013. № 5 (35). «История и литература». С. 76–81.
3. *Ефетов К. А.* Крым в творчестве В. В. Набокова — ученого-лепидоптеролога // Крымский Набоковский научный сборник. Вып. 1–2. Симферополь: Крымский архив, 2001. С. 28–37.
4. *Марш Л.* Владимир Набоков, научный гений. URL: <https://inosmi.ru/culture/20160424/236277705.html> (дата обращения: 15.10.2018).
5. *Набоков В. В.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Правда, 1990.

6. *Набоков Дм.* Запись выступления в Национальной Российской библиотеке. СПб., 12 июня 1995 г. // Звезда. СПб., 1996. № 11. С. 3–9.
7. *Осоргин М. А.* Времена: автобиографическое повествование. М.: Современник, 1989. 622 с.
8. *Zimmer Dieter E.* A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths: Web version, 2012. URL: <http://www.d-e-zimmer.de/eGuide/PageOne.htm> (дата обращения: 15.10.2018).

**ЗАГАДКИ СТИХОТВОРЕНИЯ
ПОЭТА-ЭНТОМОЛОГА
ВЛАДИМИРА НАБΟКОВА
«ON DISCOVERING A BUTTERFLY»**

“My needles have teased out its sculptured sex” (Мои иглы расчесали ее скульптурный секс). Это строка из стихотворения Владимира Набокова “A Discovery” («Открытие»). Что имел в виду поэт? Задача могла бы быть неразрешимой, если бы мы не знали, что В. Набоков был биологом. Но давайте обо всем по порядку.

Выдающийся поэт и прозаик Владимир Владимирович Набоков (1899—1977) был еще и профессиональным энтомологом (изучал насекомых), а если еще точнее — лепидоптерологом (*лат.* Lepidoptera — чешуекрылые, или бабочки) [1: с. 28—37; 2: с. 63; 5: с. 75; 9: с. 1—31; 12: с. 11—14]. Об открытой и описанной им в научной литературе бабочке он сочинил на английском языке стихотворение “On Discovering a Butterfly” («Об открытии бабочки»), которое в последующем публиковалось под более коротким названием — “A Discovery” («Открытие»). Произведение было написано в начале декабря 1942 г., когда Набоков ехал в поезде из Нью-Йорка в Вашингтон. Считается, что стихотворение повторяет ритм движущегося железнодорожного вагона. Впервые оно было опубликовано в популярном американском еженедельнике «Нью-Йоркер» 15 мая 1943 г.

Приведем полный текст стихотворения:

A Discovery

I found it in a legendary land
all rocks and lavender and tufted grass,
where it was settled on some sodden sand
hard by the torrent of a mountain pass.

The features it combines mark it as new
to science: shape and shade — the special tinge,
akin to moonlight, tempering its blue,
the dingy underside, the chequered fringe.

My needles have teased out its sculptured sex;
corroded tissues could no longer hide
that priceless mote now dimpling the convex
and limpid teardrop on a lighted slide.

Smoothly a screw is turned; out of the mist
two ambered hooks symmetrically slope,
or scales like battledores of amethyst
cross the charmed circle of the microscope.

I found it and I named it, being versed
in taxonomic Latin; thus became
godfather to an insect and its first
describer — and I want no other fame.

Wide open on its pin (though fast asleep),
and safe from creeping relatives and rust,
in the secluded stronghold where we keep
type specimens it will transcend its dust.

Dark pictures, thrones, the stones that pilgrims kiss,
poems that take a thousand years to die
but ape the immortality of this
red label on a little butterfly [9: с. 273–274].

В стихотворении речь идет о бабочке, относящейся к семейству *Lycaenidae* (Голубянки). В первой же строке автор называет ее “it”. К сожалению, в английском языке нельзя определить, относится ли местоимение “it” к женскому или мужскому роду. “It” используется для обозначения предметов и животных и может быть переведено на русский язык как «он», «она» или «оно». Казалось бы, если речь идет о бабочке, то “it” в данном случае нужно переводить как «она». Но это ошибка, потому что энтомологу ясно, что Набоков пишет о самце. На это в стихотворении есть ряд указаний. Во-первых, окраска крыльев у самцов большинства видов этого семейства голубая (или синяя, сине-фиолетовая), отсюда и название «Голубянка». А самки обычно имеют коричневые крылья. Во втором катрене Набоков пишет о голубой окраске бабочки, а в четвертом — о том, что чешуйки, покрывающие крылья, напоминают ракетки из аметиста. Аметист, как известно, синяя, синеvато-розовая или фиолетовая разновидность кварца. Во-вторых, для самцов голубянок (и многих других дневных бабочек) характерно такое поведение: они сидят на влажных местах, вы-

сасывая хоботком воду. Это им необходимо для получения минеральных веществ. В первом катрене Набоков прямо говорит, что бабочка сидела на влажном песке. Таким образом, “it” в данном случае нужно переводить как «он». При этом вместо «бабочки» можно использовать слово «мотылек». Именно так в русском языке принято называть некрупных бабочек. Большинство голубянок имеют небольшие размеры — в размахе крыльев около 2–4 сантиметров. Размер упоминается и в стихотворении: “a little butterfly” («маленькая бабочка»).

А как же правильно перевести фразу: “My needles have teased out its sculptured sex”? Что это за загадочный «скульптурный секс» и почему его «расчесывает» иглами автор? Все просто. Дело в том, что для идентификации многих видов бабочек используется изучение строения их копулятивного аппарата (гениталий). Гениталии построены из хитина, имеют жесткую структуру и достаточно сложное строение. Копулятивные аппараты самца и самки одного вида подходят друг к другу как «ключ к своему замку». Именно поэтому они имеют выросты, крючки, шипы, лопасти и т.д. Как же ученые исследуют гениталии? Брюшко бабочки помещают в десятипроцентный раствор едкого калия и подогревают. Щелочь растворяет («разъедает») мышцы и другие ткани, после чего гениталии специальными препаровальными иглами вынимают под микроскопом из брюшка и изучают. Глагол «tease out» можно перевести не только как «расчесывать», но и как «разделять», «отделять» (одно от другого), «извлекать». А «скульптурный секс» — это не что иное, как гениталии бабочки. Поэтому фразу “My needles have teased out its sculptured sex” правильней перевести так: «Мои иглы извлекли его скульптурный копулятивный аппарат».

После этих разъяснений можно, наконец, привести дословный перевод стихотворения Набокова.

Открытие

Я нашел его в легендарной земле,
повсюду скалы и лаванда, и растущая пучками трава,
где он сидел на влажном песке
рядом с потоком горного перевала.

Признаки, которые он сочетает, метят его как нового
для науки: форма и тень — специфический оттенок,
сродни лунному свету, смягчающему его голубизну,
темный испод [крыльев], шахматная бахромка.

Мои иглы извлекли его скульптурный копулятивный аппарат;
разъеденные ткани не могли дольше скрывать

эту бесценную пылинку, теперь покрытую выпуклой
и прозрачной слезой на освещенном препарате.

Плавно винт повернут; из тумана
два янтарных крючка симметрично наклоняются,
или чешуйки, как ракетки из аметиста,
пресекают заколдованный круг микроскопа.

Я нашел его, и я назвал его, будучи сведущим
в таксономической латыни; таким образом, стал
крестным отцом насекомого и его первым
описателем — и я не хочу другой славы.

Широко раскрыт на своей булавке (хотя крепко спящий)
и в безопасности от ползающих родичей и ржавчины
в уединенной цитадели, где мы храним
 типовые экземпляры, он переступит пределы своего праха.

Темные картины, троны, камни, которые целуют пилигримы,
стихи, которым понадобится тысяча лет, чтоб умереть,
лишь подражают бессмертию этой
красной этикетки на маленьком мотыльке.

Из стихотворения видно, что автор горд тем, что ему удалось открыть
новый биологический вид. В одном из своих интервью Набоков сказал:
«Не исключено, что, если бы не было революции в России, я бы посвя-
тил себя полностью лепидоптерологии и никогда не писал бы романов».

Хочу здесь к месту упомянуть, что катрены из “A Discovery” были ис-
пользованы как эпиграфы для двух научных монографий, опубликован-
ных мной в соавторстве с австрийским коллегой [10: с. 7; 11: с. 10].

В оригинале стихотворения Набокова необходимо выделить ключевые
слова, в которые автор вложил весь смысл произведения. Давайте пере-
числим их и попробуем разобраться, что они означают:

sodden sand — сырой (влажный) песок,
blue — голубой (цвет крыльев),
corroded tissues — разъеденные ткани,
sculptured sex — копулятивный аппарат,
priceless mote — бесценная пылинка,
two ambered hooks — два янтарных крючка,
scales like battledores of amethyst — чешуйки, как ракетки из аметиста,
microscope — микроскоп,
Latin — латинский язык,

creeping relatives and rust — ползающие родичи и ржавчина,
type specimens — типовые экземпляры,
red label — красная этикетка.

Как уже было сказано, влажный песок, голубизна крыльев, «аметистовые» чешуйки указывают на то, что Набоков говорит о самце. Скульптурный секс — это копулятивный аппарат. Размер гениталий голубянки всего лишь 2–3 мм, но именно эта «бесценная пылинка» помогает идентифицировать экземпляр. Естественно, что такую мелкую структуру, так же, как и чешуйки, покрывающие крылья, нужно рассматривать под микроскопом. Хитиновые гениталии имеют крючковидные выросты, а цвет их — светло-коричневый, янтарный. Так вот о каких двух янтарных крючках пишет Набоков. В копулятивном аппарате самцов голубянок они имеют научное название — ветви гнатоса [5: с. 83] (илл. 1).



Илл. 1. Копулятивный аппарат бабочки с двумя крючковидными выростами

Когда ученый, исследовав экземпляр или серию экземпляров животного, понимает, что он открыл новый вид, ему следует описать его и дать научное латинское название. Причем этот процесс строго регламентируется международными правилами. В 1942 г., когда Набоков написал свое стихотворение, действовали «Международные правила зоологической номенклатуры», опубликованные на французском, английском и немецком языках в 1905 г., в которые позже были внесены некоторые уточнения, принятые Международными зоологическими конгрессами в Бостоне (1907), Граце (1910), Монако (1913), Будапеште (1927) и Падуде (1930). В настоящее время действует четвертое издание «Международного кодекса зоологической номенклатуры», опубликованное в 1999 г.

Итак, когда ученый-зоолог описывает новый биологический вид, он обязан обозначить голотип. Что такое голотип? Читаем Кодекс (ста-

тья 73.1): «Голотип — это единственный экземпляр, на котором в первоначальной публикации был основан новый номинальный таксон видовой группы». Ничего не понятно? Тогда скажем проще: голотип — это главный эталонный экземпляр данного вида. Если для описания вида используются два и более экземпляров, то один из них все равно считается главным (голотипом), а остальные называются паратипами. Все вместе типовые экземпляры (“type specimens” в стихотворении Набокова) образуют типовую серию.

Продолжаем читать Кодекс (рекомендация 73A): «Автору, устанавливающему новый номинальный таксон видовой группы, следует обозначить его голотип таким способом, который облегчит в дальнейшем его опознание».

Выполняя эту рекомендацию, энтомологи обычно снабжают голотип красной этикеткой (илл. 2). Именно об этом пишет поэт и ученый Владимир Набоков. Он упоминает «red label» — красную этикетку, подчеркивая ее большое историческое значение, сравнивая с потемневшими от времени картинами, тронами монархов, святыми камнями и поэзией.



Илл. 2. «С красной этикеткой мотылек». Голубянка *Lysandra cormion* В. Набокова. Американский музей естественной истории (Нью-Йорк). Фото D. Finnin

И, наконец, что имел в виду автор, когда говорил о «ползающих родичах и ржавчине»? Типовые экземпляры должны храниться в герметичных коробках, чтобы туда не пролезли личинки музейных жуков и гусеницы платяной моли (ползающие родичи), которые могут просто съесть коллекционный материал. Так как насекомые в коллекции наколоты на металлические энтомологические булавки, влажность в музее не должна быть высокой, чтобы булавки не заржавели. Поэтому Набоков пишет о главных врагах типовых экземпляров: «ползающих родичах и ржавчине». Здесь очевиден намек на Нагорную проповедь Иисуса Христа, который сказал: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где *моль* и *ржа* истребляют и где

воры подкопывают и крадут; но собирайте себе сокровища на небе, где *ни моль, ни ржа* не истребляет и где воры не подкопывают и не крадут» (Евангелие от Матфея, 6: 19–20).

После всего вышесказанного абсолютно ясно, что при переводе произведения Набокова должны быть максимально сохранены ключевые слова. Сейчас самое время привести уже имеющийся в русской литературе перевод стихотворения “A Discovery”, сделанный врачом и поэтом Виктором Широковым [8: с. 353–354]:

Открытие

(перевод В. Широкова)

Я отыскал ее в стране легенд
среди скал в лаванде и пучках травы,
нашел внезапно среди песчаных лент,
намытых ливнем жесткой синевы.

Ее детали сразу дали знак
к молчанию: и форма, даже тень —
придали привкус — это не пустяк,
открытием обогатился день.

Скульптурный секс я причесал иголкой,
не повредить старался чудо-ткань,
она меня слепила синевой,
манила бахромой погладить длань.

Винт провернулся; из тумана вновь
два желтые крюка смотрели в лоб,
и марсиански скошенная бровь
никак не помещалась в микроскоп.

Я отыскал ее и окрестил,
поскольку терминолог хоть куда;
на описание достало сил,
другой не надо славы никогда.

Она спокойно на булавке спит,
она жива в несведущих глазах,
пусть энтомолог новый сохранит
мой экземпляр, великолепный прах.

Что все картины, троны, что века,
стихи, что восхищали королей,
пред вечностью простого ярлыка
на бабочке малюсенькой моей!

Сразу бросается в глаза, что в этом переводе утеряны практически все ключевые слова Набокова, а с ними пропало и многое из того, что Владимир Владимирович хотел донести до читателя. Здесь нет ни слова о сыром песке, голубом и аметистовом цвете крыльев бабочки (зато идет речь о некоем «ливне жесткой синевы»), разъеденных щелочью тканях, копулятивном аппарате, латинском языке, ползающих родичах и ржавчине, типовых экземплярах. А янтарные крючки превратились в «желтые крюки», которые почему-то кому-то «смотрели в лоб». Кроме того, остается только теряться в догадках, откуда взялась загадочная «марсиански скошенная бровь».

Я уже писал ранее [3: с. 89; 4: с. 106; 7: с. 127], что в переводе В. Широкова не только пропущено слово «красный», но еще и этикетка превратилась в «ярлык» (русскоязычные зоологи никогда не называют энтомологическую этикетку ярлыком). Поэтому в результате исчез важный смысл произведения Набокова. Интересно, что, когда это стихотворение переводилось с английского на итальянский язык, переводчик также не придал значения слову «красный» и, не поняв термин « типовые экземпляры », в переводе назвал их « редкими экземплярами », что совершенно неверно. Об этом сохранилось упоминание в письме, датированном 1961 г., которое супруга Набокова отправила итальянскому редактору [9: с. 548].

Поэтому, чтобы сохранить смысл стихотворения Набокова для русскоязычного читателя, я сделал собственный перевод. И вот что получилось:

Открытие

(перевод К. Ефетова)

Где влагу дарит горный перевал,
сачок не дрогнул у меня в руке,
когда нашел в лаванде среди скал
его сидящим на сыром песке.

У мотылька был необычный вид:
нежнейших крылышек голубизна
оттенком специфическим горит,
как будто лунным светом смягчена.

Иглой копулятивный аппарат
я извлеку из тьмы на белый свет.
И, развенчав природы маскарад,
бесценная пылинка даст ответ.

Вращаю винт, рассеется туман,
сквозь микроскопа чудные очки
сокровища видны волшебных стран:
чешуек блеск, янтарные крючки.

Я вид открыл! Его назвал потом,
латынь научная так для меня важна!
Для бабочки я крестным стал отцом —
и мне другая слава не нужна!

Мой крестник среди музейной тишины,
став голотипом, на булавке спит,
«ни моль, ни ржа» ему уж не страшны:
расправив крылья, «тленья убежит».

О, с красной этикеткой мотылек!
Стихи, картины, троны королей,
святыни, путь к которым так далек,
завидуют нетленности твоей!

Хочу только добавить, что слова «тленья убежит» из стихотворения горячо любимого Набоковым А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг...» я использовал, чтобы усилить пафос Владимира Владимировича.

Каждый, кто прочитает стихотворение Набокова, сразу задастся вопросами: «Описывает ли автор реальное событие из своей жизни? Идет ли речь о конкретном биологическом виде, открытом ученым-энтомологом В. В. Набоковым?» Ответ на оба эти вопроса: «Да».

В 1938 г. поэт-биолог охотился на юго-востоке Франции в Приморских Альпах (Alpes Maritimes) в 30 км к северу от города Ментоны (Menton). На высоте примерно 4000 футов над уровнем моря 20 и 22 июля ему удалось поймать двух самцов-голубянок. Именно этому событию и посвящено стихотворение, написанное четырьмя годами позже. Подробно об этом можно прочесть в книге известного исследователя творчества В. В. Набокова Дитера Циммера [12: с. 196–197], с которым автору этих строк посчастливилось обсуждать многие вопросы, касающиеся энтомологического наследия Владимира Владимировича. В 1941 г. Набоков опубликовал описание нового вида, который он назвал *Lysandra cormion*. Оба эк-

земляра (голотип и паратип) находятся в Американском музее естественной истории (American Museum of Natural History) в Нью-Йорке [6: с. 80].

Немецкий энтомолог Клаус Шуриан в 1989 г. обнародовал результаты своих исследований по скрещиванию голубянок, в которых доказал, что *Lysandra cormion* Набокова — это гибрид двух видов: *Polyommatus (Lysandra) coridon* (Poda, 1761) и *Polyommatus (Meleageria) daphnis* ([Den. et Schiff.], 1775) (*Голубянки Коридон* и *Голубянки Дафнис*). Да, к сожалению, *Lysandra cormion* Nabokov, 1941, как самостоятельный вид не существует. Но это ни в коей мере не умаляет достоинств поэтического произведения Владимира Набокова.

В 1995 г. “A Discovery” было положено на музыку Кристофером Бергом в качестве песни для колоратурного сопрано и фортепиано. Кстати сказать, Владимир Владимирович после описанных событий еще не раз испытывал радость открытия новых видов и подвидов чешуекрылых. Замечательное стихотворение Владимира Набокова продолжает радовать не только любителей поэзии, но и ученых-биологов.

Литература

1. *Ефетов К. А.* Крым в творчестве В. В. Набокова — ученого-лепидоптеролога // Ефетов К. А. Крымский Набоковский научный сборник. Вып. 1–2. Симферополь: Крымский Архив, 2001. С. 28–37.
2. *Ефетов К. А.* Семейство Zygaenidae (Lepidoptera) в произведениях Набокова // Ефетов К. А. Международный Набоковский симпозиум 15–19 июля 2002 г. СПб.: Санкт-Петербургский музей В. В. Набокова, 2002. С. 28–63.
3. *Ефетов К. А.* Черно-белый квадрат. Симферополь: CSMU Press, 2009. 96 с.
4. *Ефетов К. А.* Перевод стихотворения В. В. Набокова // Ефетов К. А. Крымский Набоковский научный сборник. Вып. 5: В. В. Набоков и литературный процесс XX века. Симферополь: Крымский Архив, 2011. С. 105–106.
5. *Ефетов К. А.* Природы маскарад. Симферополь: CSMU Press: Ната, 2013. 100 с.
6. *Ефетов К. А.* «Скульптурный секс» Владимира Набокова // Ефетов К. А. История в подробностях. 2013. № 5. С. 76–81.
7. *Ефетов К. А.* «Мне другая слава не нужна!» // Ефетов К. А. Крымский Набоковский научный сборник. Вып. 6: В. В. Набоков по обе стороны Атлантики. Симферополь: Бизнес-Информ, 2013. С. 120–130.
8. *Набоков В.* Капля солнца в венчике стиха. Стихотворения. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. 384 с.
9. *Boyd B., Pyle V. & Nabokov D.* Nabokov's butterflies. Unpublished and uncollected writings. Boston: Beacon Press, 2000. XIV, 782 pp.
10. *Efetov K. A. & Tarmann G. M.* Chrysartona Swinhoe, 1892 (Lepidoptera: Zygaenidae, Procridinae). Simferopol: CSMU Press, 2008. 116 pp.
11. *Efetov K. A. & Tarmann G. M.* A checklist of the Palaearctic Procridinae (Lepidoptera: Zygaenidae). Simferopol — Innsbruck: CSMU Press: Nata, 2012. 108 pp.
12. *Zimmer D. E.* A guide to Nabokov's butterflies and moths. Hamburg, 2001. 392 pp.

ГЛАВА 5. ОБРАЗЫ НАСЕКОМЫХ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

О. В. ГАВРИЛИНА

МОТЫЛЕК, ПАУК, ПЧЕЛА, СЛЕПЕНЬ, БАБОЧКА, СВЕРЧОК — НАСЕКОМЫЕ В ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Образы насекомых в женской поэзии XIX — начала XX века встречаются редко, упоминания их единичны. Отчасти это можно объяснить тем, что сама энтомология, наука о насекомых, начинает активно развиваться только в XIX веке сначала на основе трудов натуралистов и путешественников, а затем и в научных трудах, в середине века в различных странах образуются энтомологические общества (в России — в 1859 году), а на рубеже XIX—XX веков появляются прикладные дисциплины.

В то же время внимание к самым «непопулярным» образам важно, если мы говорим о целенаправленном изучении чувства природы и женской литературы, а также творческого наследия русских поэтесс. Кроме того, по словам исследователей, энтомологизмы могут выступать и как хранители энтокультурной информации, и как источник метафорических обозначений человека. «Национальная специфика ФЕ (фразеологической единицы. — *О. Г.*), — поясняет Л. А. Шлыкова, — проявляется в том, что одному и тому же насекомому приписываются различные качества человека <...> или различные насекомые могут быть носителями одного и того же качества». Исследовательница продолжает: «Сопоставление различных устойчивых сочетаний с подобными ФЕ других языков перспективно для совершенствования межкультурной коммуникации этносов, дает возможность систематизировать универсальные и уникальные ценности разных социумов» [3].

Так и в женской поэзии энтомологические образы помогают глубже понять специфику творчества и мировосприятия женщин и выявить те ассоциации, которые связываются в сознании поэтессы с каждым из этих образов.

Прежде чем обратиться к упоминаниям тех или иных насекомых, остановимся на деталях, имеющих отношение к энтомологическому миру. Например, неоднократно упоминается «рой»: надежд («Надежд уснувших так глубоко, / Кто разбудил кипучий рост» — Ю. Жадовская [1: с. 424]), видений («Клубится рой видений чистых, / Вокруг сверкающих стволов» — М. Лохвицкая [1: с. 504]), теней («И тогда, не вняв покою, / Царственных ночей, / Вдруг проносится толпою, / И с улыбкой, и с тоскою, / Рой земных теней» — Н. Соловьева [1: с. 619]). Условно к этому ряду можно отнести нимф и фей, образы которых перекликаются с насекомыми («Это <создавая движения и колебля цветы. — О. Г. >, незримы для глаз, проносятся толпою / Нимфы по лугу, одеждой цветы надевая; / Клонятся тихо цветы <...> / В воздухе сладкий кругом аромат размывая» — С. Бекетова [1: с. 472]) или «Аккордом звуков серебристых / Мчится фей лукавых зов...» — М. Лохвицкая [1: с. 504]).

Среди энтомологических образов чаще появляется мотылек. «Ловлю по розам мотыльков крылатых» [1: с. 23] — упоминает Анна Петровна Бунина в стихотворении «Разговор между мною и женщинами», когда сообщает лирическим собеседницам о своем интересе к природным описаниям («Пою природы я красы...» [1: с. 23]). Интересно, что и эта, и прочие детали появляются в контексте действия героини-поэтессы, а не созерцания или воспевания (например: «Счисляю капельки росы, / Восход светила славлю...» и т.д.). Мотылек здесь не несет самостоятельной функции, этот образ становится частью большой картины, одной из граней творчества поэтессы (к слову отмечу, что среди стихотворений А. П. Буниной нет тех, которые бы подходили под это описание).

Мотылек упоминается в двух стихотворениях Марии Алексеевны Лисицыной. В одном случае, в стихотворении «Голубок», посвященном С. С. Тепловой, близкой подруге поэтессы: «Разноцветный мотылек, / Вьется весело...» [1: с. 187]. Разноцветный живой мотылек здесь противопоставлен умершему сизокрылому голубю, но последний в свою очередь тоже не является самостоятельным образом, он выступает как напоминание о забытой подруге. В другом: «... заветно, / Вьется резвый мотылек» [1: с. 193] вокруг готовой расцвести розы. И майская роза здесь тоже выступает как оппозиция душевному состоянию героини: «Расцветай, гордись красой! / Я люблю твой пышный цвет! / Восхищай меня собою / Мне иной отрады нет!» [1: с. 193], и чуть выше: «Но убитому тоскою / Оживать не суждено!» [1: с. 193].

Образ мотылька ложится в основу стихотворения К. Павловой «Мотылек» (февраль 1840), в котором поэтесса замечает сходство судьбы художника и указанного насекомого. Как отмечает В. И. Калугин, этому стихотворению «суждено было стать нарицательным в революционно-демократической критике “шестидесятников”, после того как М. Е. Салты-

ков-Щедрин в одной из своих статей “чистое искусство” назвал “мотыльковой поэзией» [1: с. 336–337]. В статье Салтыкова-Щедрина «Стихотворения К. Павловой» (1863) лирика поэтессы получила весьма невысокую оценку. Статья начинается так: «Г-жа Павлова занимает в русской литературе одно из самых видных мест: она чуть ли не единственная в настоящее время представительница так называемой мотыльковой поэзии. Мотыльковой поэзия эта называется по имени мотылька, самого резвого, но вместе с тем и самого легковверного из насекомых <...>. Вся эта поэзия есть не что иное, как стихотворное применение приятных манер к случайно встречающимся на пути предметам» [1: с. 362].

В стихотворении же речь идет о том, что художнику, который «Был скован житейской мглой, / Был червем земной темноты» [1: с. 336], но внезапно «расширил <...> крылья, / Узнал себя сыном небес», предлагается принять «участь мотылька», судьба которого также была безрадостной: «Не знал своего назначения, / Был долго ты праха жилец; / Но время второго рожденья / Пришло для тебя наконец». И теперь мотыльку («Природы блестящее чудо») предписывается следующее: «Улетай же чистым эфиром, / Гуляй же в небесной дали, / Порхай оживленным сапфиром, / Живи, не касаясь земли» [1: с. 336]. То есть «легкость», порхание мотылька осознается не как легкомыслие, а как особое состояние творческого человека, дающее ему возможность взирать на все происходящее свысока, быть выше земных забот.

У Мирры Александровны Лохвицкой: «Я люблю тебя, как пламя — ододневки-мотыльки, / От любви изнемогая, изнывая от тоски» [1: с. 521]. Этот образ появляется наряду с другими природными сравнениями испытываемого чувства (море и восход, нарцисс и поверхность воды, звезды и месяц, поэт и его «созданье» и другие) и, к слову, единственный из всех может быть воспринят как таящий потенциальную опасность для любящего. Впрочем, чувство, описанное в стихотворении, кажется достаточно позитивным и сильным («Я люблю тебя всей волей, всеми струнами души» [1: с. 521]).

В стихотворении «Песня соловья» Глафиры Адольфовны Галиной есть строки: «Где <меж уснувших цветов — О. Г.> ночных мотыльков / Поцелуй так нежны и сладки» [1: с. 599]. И чуть ранее — «Светляки, зажигайте лампадки / Меж уснувших цветов» [1: с. 598]. Все стихотворение по форме напоминает колыбельную, но приглашение ко сну звучит лишь для фиалок («Спите, спите, фиалки лесные, / Спите, крошки цветы!» [1: с. 598]) и старости («Спи, печальная старость седая, / Не тебе я пою...» [1: с. 599]), а для русалок, любви молодой эта песня звучит совершенно иначе («Выплывайте, русалки речные <...> / Слушать вечные сказки ночные...» [1: с. 598] и «Слушать песню мою будет жадно любовь молодая» [1: с. 599]). Светляки и мотыльки, как мы видим, относятся к тем, кого песня соло-

вы не убаюкивает. Они даже выполняют обслуживающую функцию: наполняют «лесной уголок» светом и «поцелуями».

Другой, так же неоднократно появляющийся на страницах женской поэзии, образ — пчела. Наиболее развернутый фрагмент, посвященный этому насекомому, представлен в стихотворении Анны Петровны Буниной «Хоть бедность не порок...» (29 февраля 1813). Среди воспоминаний раннего детства героини — наблюдения за усердной работой пчел:

Летит красавица! Вся словно золотая!
Тащит в двух задних лапках мед;
То липочку, то розу пососет,
Передней лапочкой из ротика возьмет
Да в заднюю передает.
Подчас их цела стая,
И каждая поет! [1: с. 34].

Девочка-героиня учится жужжать подобно пчеле («И мысля подражать, / Ключу насадкой!» [1: с. 34], но перенимает и более важное умение: «От пчелок я и в поздние лета, / Навыкла песнью труд мой улаживать, / При песнях работать, / За песнью горе забывать». И забавным звучит еще одно воспоминание: «Однажды помню я, сорвать цветок хотела, / Под листком, таясь, / Пчела сидела; / Она меня за пальчишко чок! / Как дура я завывала...» [1: с. 34] (эпизод, впрочем, завершается благополучно: «все вылечит коврижка!»).

В стихотворении Марии Григорьевны Веселковой-Кильштедт «Когда-нибудь» работа пчел связана с темой жизни и смерти: «И воск, что пчела собирали, / В счастливый полдень с липок стройных, / Растопится слезой печали / Под хор молитв зауспокойных» [1: с. 608]. И хотя само название соотносится со смертью («Когда-нибудь в земле погоста / Мы будем все молчать упорно» [1: с. 608]), но основной призыв — к жизни: «О смейся, смейся же задорно!» [1: с. 608]. И сами пчелы здесь образ «живой», лишь результат их труда необходим «посмертно».

Слепень в стихотворении Елены Генриховны Гуро символизирует такое состояние, как лень, а единственное действие этого насекомого — «жужжит» [1: с. 762]. Отметим, что «слепень» в стихотворении рифмуется со словами «лень», «теплень» («К полудню стала теплень» [1: с. 762]) и «шевелень» (На пруду сверкающая шевелится / Шевелень» [1: с. 762]). Интересно, что звук, издаваемый насекомым, интересует поэтессу и в связи с образом кузнечика, ему она посвящает стихотворение «Звенит кузнечик». В тексте упоминания этого насекомого нет, оно появляется только в намеках: «И взяли журавлиного, / Длинноногого чудака, / И, связав, повели, смеясь; / Ты сам теперь приюти себя» [1: с. 758] (Чуть выше: «Я приютил

в моем сердце все земное, / И ответить хочу за все один» [1: с. 757]. Глагол «звенеть» в стихотворении стоит в повелительном наклонении и обращен к осени и к солнцу: «Звени, звени, моя осень, / Звени, мое солнце!» — эти слова в стихотворении повторяются трижды.

Бабочка в одноименном стихотворении Елизаветы Никитичны Шаховой мертва: «Читая книгу, вдруг нашла я / Без жизни бабочку в листьях» [1: с. 369]. Эта находка до слез поражает героиню, она сопоставляет судьбу бабочки с судьбой женщины, возможно, со своей собственной: «Резвилась также ты, летая» или «Ах, может быть, летая в поле, / И ты пленяла взор собой!». Далее внимание смещается на убийцу и его судьбу:

Но твой убийца неизвестный
Кто был такой, желала б знать?
Счастлив ли он иль рок железный
Не пожалел его сковать?
Быть может, он в неволе, муке,
Несчастный, тосковал, скорбя;
Ты весела была, — он в скуке, —
И с зависти убил тебя [1: с. 369].

Но завершается стихотворение посмертным чудом — уже засушенная, бабочка перемещается из Сибири «безотрадной» в Петрополь: «Возможно ли? Твой остов хладный, / Судьба в Петрополь занесла!» [1: с. 370].

Несколько слов скажем и о пауках, которых в обиходе часто относят к насекомым. В стихотворении «Оправданный» Анны Павловны Барыковой упоминание паука появляется, когда юрист «беднягу громит, что есть духу» [1: с. 459]: «Сетка улик сплетена... И паук / Поймает неловкую муху» [1: с. 459]. Интересно, что в финале подсудимый оправдан, но не рад этому, ведь острог для него — это «теплый уют» и возможность поесть («Этого худого и больного горемыки-парнишки»). Услышав оправдательный приговор, он видит для себя один выход — вновь совершить злодеяние и снова «попытаться» попасть в тюрьму. То есть юрист-паук оказывается защитником, а не осуждающим.

В стихотворении «Пауки» (1903) Зинаиды Николаевны Гиппиус образы пауков определяются словами «неутомимых», «они ловки, жирны и грязны» [1: с. 549], «толстых» [1: с. 550]. Эти четыре паука «все плетут, плетут, плетут, сплетая четыре паутины (из четырех углов комнаты. — О. Г.) / В одну огромную» [1: с. 549]. Об их работе сказано: «И страшен их однообразный, / Непрерывающийся труд» [1: с. 549], но они сами «рады радостью звериной» [1: с. 550]. О себе лирическая героиня сообщает, что она «В темной келье — в этом мире» [1: с. 549], а в финале: «Мои глаза — под паутиной. / Она сера, мягка, липка» [1: с. 550].

Схожий образ у Поликсены Сергеевны Соловьевой: «Наша радость застыла в темноте и пыли, / Наши мысли покрыла / Паутина земли» [1: с. 623], и этому противопоставлены «неусталая» душа и «небывалая» любовь. Само стихотворение посвящено нежеланию людей выражать свои чувства: «Отчего мы стыдимся / Слов нескромной весны? / Отчего мы боимся / Видеть вещие сны?» [1: с. 623], задумываться о смысле человеческого существования: «Мы понять не умеем, / Что нам жизнь говорит» [1: с. 623]. Внутренний мир человека предстает темной и пыльной комнатой, окутанной паутиной.

У Аделаиды Казимировны Герцык в стихотворении «Не зажигай свечи в ночи...» (январь 1922, Судак) встречается образ паука, который становится метафорой сна: «Сон-паук заткал в свой круг / Дневные смуты» [1: с. 797]. Здесь тьма ночи и сон помогают человеку справиться с теми потрясениями, которые происходят во внешнем мире («Не зажигай свечи в ночи, / Она потушит / Тот светлый блик, что как родник / Объемлет душу» [1: с. 797]). И потому «тьма-тюрьма», в которой обитает сон-паук, названа благословенной.

В стихотворении «Так затихнуть — только перед бурей...» Елизаветы Юрьевны Кузьминой-Караваевой упоминается паутина: «Перед гибелью застыло время; / Дух мой в паутине тишины» [1: с. 871]. Эти строки написаны в ожидании войны, мир, люди ожидают лишь гибели, смерти («Медленно возрастает брошенное семя / Позабытой и глухой вины; / Медленно возрастает колос мести; / Медленно взмывает ангел Твой крылом...» [1: с. 871]). Происходящее описывается как страшный суд: «Начинается мучительная кара / Ангелом взметаемых плетей. / <...> / Время не ушло, но близок час суда» [1: с. 871].

Стихотворение Софьи Яковлевны Парнок начинается словами: «Паук заткал мой тихий складень, / И всех молитв мертвы слова, / И, обезумевшая за день, / В подушку никнет голова» [1: с. 910]. Стихотворение снова посвящено смерти — не величественной («Не музыкой, не ароматом, / Не демоном темнокрылатым, / Не вдохновенной тишиной...» [1: с. 910]), а самой обычной:

А просто пес завоюет, или
Взовьется взвизг автомобиля
И крыса прошмыгнет в нору.

Вот так! Не добрая, не злая,
Под эту музыку жила я,
Под эту музыку умру [1: с. 910].

Подводя итог, отметим, что энтомологические образы упоминаются в стихах в связи с темами жизни и смерти, любви и личных пережива-

ний. Мир насекомых в женской поэзии не отличается частотой или разнообразием, но чаще всего эти образы метафорически осмысливаются, включаясь в ряд способов самоописания женщины или для иллюстрации тенденций, происходящих в мире.

Литература

1. Антология русской женской поэзии / Сост., авт. предисл. и биогр. заметок В. И. Калугин. М.: Эксмо, 2007. 1088 с.
2. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Стихотворения К. Павловой // Собрание сочинений: В 20 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1966. С. 362–367.
3. *Шлыкова Л. А.* Устойчивые сочетания с энтомосемизмами в русской картине мира. URL: http://www.rusnauka.com/29_NIOXXI_2012/Philologia/3_118336.doc.htm

**«НЕГЧАЙШИЕ ЖИЛЫ»
ХЛЕБНИКОВСКОГО КУЗНЕЧИКА:
ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА ОБРАЗА
И АВТОРСКИЙ СТИЛЬ**

Стихотворение В. Хлебникова «Кузнечик» — одно из наиболее известных и исследованных его произведений (краткая библиография специальных исследований дана в [6: с. 56–57], наиболее подробная работа [2], ее авторизованный перевод [16]), представляет собой «визитную карточку» его стиля:

Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
Пинь, пинь, пинь! тарарахнул зинзивер.
О лебедиво.
О, озари! [15: т. 1, с. 104].

По словам Андрея Россомахина, «с середины 1990-х “Кузнечик” входит во все хрестоматии по русской литературе» [6: с. 55]. Поэт продолжает воплощение одного из распространенных в античной и в русской литературе энтомологических образов — кузнечика. Среди его предшественников: Анакреон, М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин, Н. А. Львов, С. С. Бобров, Н. И. Гнедич, Я. П. Полонский и др.

Встречается этот образ и в литературе Востока (Лю Да-бай):

Кузнечик от холода
Плачет в расселине камня,
Дикие гуси
Стонут в пустынном небе...
О западный ветер,
Скажи мне,
Скажи на милость:
Зачем ты их всех пригоняешь к моей подушке?

(Здесь и далее выделено нами. — С. В.) [13: с. 39].

Привычного для северной природы кузнечика в русской традиции, как правило, отождествляют с цикадой — образом, идущим от Античности. Так поступают М. В. Ломоносов и Н. И. Гнедич, каждый связывая свое переложение известного анакреонтического стихотворения с образом кузнечика. Перевод стихотворения Анакреона «К Цикаде», выполненный Г. Церетели, содержит образ именно цикады: «Славлю тебя, цикада!» [8: с. 114] — вместо «О, счастливцев, о кузнечик...» [8: с. 415] (Н. И. Гнедич) и «Кузнечик дорогой, коль много ты блажен...» (М. В. Ломоносов), «Счастлив, дорогой кузнечик...» (Г. Р. Державин).

Один из характерных смысловых планов, общих для воплощения образа кузнечика в литературе, — параллель: кузнечик — творец (поэт, музыкант). Именно с ней в европейской традиции непосредственно связан образ цикады — кузнечика: в эпоху Античности цикады «считались посвященными Аполлону и музам, так как в раздающемся летом стрекотании цикад видели прообраз поэтического творчества» [10: с. 633].

На рубеже XIX–XX вв. этот культурный контекст образа четко обозначается в характерном романе Д. С. Мережковского «Смерть богов (Юлиан Отступник)» (1895). Мотив подлинного вдохновения и творчества (чтение Юлианом диалога Платона «Федр») переплетается в произведении с несколько окарикатуренным его проявлением (внешний облик и творчество не лишенного таланта Публия Оптатиана Порфирия). В обоих случаях, как бы иллюстрируя платоновский миф о поэтах, возникает образ цикад и их «пения», включенный в общий мистериальный контекст произведения (борьба императора Юлиана с «Галилеянином» — Иисусом Христом, посвящение в иерофанты и др.):

«Юлиан <...> сел на корни платана, не вынимая ног из воды, открыл Федра и стал читать. <...>

Юлиан оглянулся: все было по-прежнему — как восемь веков назад; цикады начинали свои песни в траве. <...>

Юлиан взглянул на худенького человека в непомерно длинном плаще, стихотворца Публия Оптатиана Порфирия и, невольно улыбнувшись, подумал: он так мал, бескровен и тощ, что можно поверить, будто бы скоро из человека превратится в цикаду, как рассказывается в мифе Платона о поэтах.

Публий умел, подобно цикадам, жить почти без пищи, но не получил от богов способности не чувствовать голода и жажды: лицо его, землистого цвета, давно уже не бритое, и бескровные губы сохраняли отпечаток голодного уныния. <...>

Цикады вдоль каменных оград, за которыми журчали воды под кущами фиговых деревьев, пели пронзительно, как будто с охрипшим, но вдохновенным голосом поэта, читавшего стихи» [7: с. 93–95].

В одном из произведений Крымского цикла кузнечик Хлебникова, в соответствии с прочной литературной традицией, метафорически «творит» — «Вечер / Ткет»:

В мигов нечет
Кузнечик
Вечер
Ткет. Качались рыбалки...
И женские голоса
Тишины балки.
Ясна неба полоса [15: т. 1, с. 132].

Для воплощения образа кузнечика значимыми являются идиллические ассоциации. Черты во всех смыслах «идиллической картинки» природы (берег реки — «приречные веры», цикада — кузнечик, зинзивер — синица и др.) определяют один из смысловых планов стихотворения В. Хлебникова «Кузнечик». Более наглядно это видно в одном из вариантов этого произведения:

Крылышка золотописьмом негчайших жил,
В кузов пуза кузнечик уложил
Много верхушек приречных вер.
Тарапипинькнул зинзивер.
О неждарь вечерней зари!
Не ждал... Озари!
О любеди!.. [15: т. 1, с. 401].

В этом произведении существенна не только собственно пейзажная зарисовка, умиротворяющая картинка природы, но и являющаяся ключевой в произведении тема поэтического вдохновения («Озари!» — восклицание, подвергавшееся самым разным толкованиям).

Продолжение и трансформация обозначенного идиллического образа, имеющего, как отмечено выше, и мифопоэтические черты, — план мистериального восхождения — творческого, мистического по своему характеру озарения, созданный несколькими яркими штрихами поэтический космос. Особую роль в этой связи играет неологизм с многоплановой внутренней формой — *лебедиво* с мотивирующим словом *лебедь* [9: с. 191], а с учетом относительно близкого *любеди* — *любить*, *лебедь* [9: с. 202]. Итоговое слово *лебедиво* семантически и эмоционально богаче, т.к., помимо названного, включает и окказиональный корень со значением *диво* [12: с. 107].

Метафора-неологизм *золотописьмо* с мотивирующими словами «золотой, золото; письмо» [9: с. 174] имеет литературные, словесные, а также

литургические ассоциации. В Словаре В. И. Даля есть близкое сложное слово — *злато(золото)крылый* [4: т. 1, стб. 1726], подчеркивающее цвет и, можно сказать, прямо относящееся к хлебниковскому образу освещенных солнцем «жилок» крылышек кузнечика.

Вторая часть неологизма — *-письмо* особенно интересна. По В. И. Далю, письмо — «Писанье, как действие» [4: т. 3, стб. 288], а письма, письмена — «Грамотность и все произведения ея, писанье, словесность, литература на деле» [4: т. 3, стб. 289]. С другой стороны, золотом, как известно, вышивали, откуда слова *золотошвей* и *золотошвея*, *-швейка*, «кто шьет золотом по тканям», *злато(золото)швейный*, «к сему мастерству относящийся», *золотошвейство*, «мастерство это», *золотошвейня*, «мастерская, где шьют золотом» [4: т. 1, стб. 1728]. В древности, «С утверждением в Киевской Руси в конце X века христианства как государственной религии, наряду с существовавшим издревле орнаментальным шитьем стало развиваться изобразительное, или “лицевое” шитье. Содержанием произведений лицевого шитья являлись библейские и евангельские сюжеты, а также лики святых и сцены их житий» [5]. Наиболее известный литературный образ такого золотного шитья — в «Повести о Петре и Февронии Муромских», где, находясь буквально на пороге смерти, Феврония заканчивает вышивку ликов на воздухе — специальным богослужебном покрове для священных сосудов. Вот почему *золотописьмо* начала стихотворения прямо перекликается с *Озари* и *лебедино* его финальной части: в обоих случаях звучит тема поэтического вдохновения, общения с высшими силами и, конкретнее, для *золотописьма* — через смысловую связь с золотным, церковным шитьем — ассоциация с литургической молитвой.

Для Хлебникова вообще очень важно понимание слова как образа, как зашифрованного самим языком скрытого, универсального смысла, как тайны: «Новое слово должно не только быть названо, но и быть направленным к называемой вещи» [15: т. 6, кн. 1, с. 172]. С этой позиции он оценивает и своего «Кузнечика»: «“Крылышка и т.д.” поэтому прекрасно, что в нем, как в коне Трои, сидит слово “ушкуй” (разбойник). “Крылышка”, скрыл ушкуя деревянный конь» [15: т. 6, кн. 1, с. 227].

Кроме исключительно необычной и неожиданной авторской поэтической этимологии, которая тем не менее стала неотъемлемым элементом понимания и интерпретации стихотворения, существуют и другие. На образ кузнечика как кузнеца в слове *крылышка* указывает основанный на поэтической этимологии «корень» *куя* [2: с. 16] (Р. Вроон своими предшественниками в этом наблюдении называет Р. Якобсона и Д. Мицкевича), обеспечивающий «восстановление» (А. А. Потебня) реальной, но подзабытой внутренней формы слова. Справедливо замечен также повтор звукового комплекса во второй строке стихотворения, также приносящий дополнительную «семантическую отнесенность» (Ю. И. Мине-

ралов) и в произведение, во всяком случае во фразу, и в значение самого слова «кузнечик» (кузнечик — «носитель» кузова-пуза): «**Кузнечик** в **кузов** пуза уложил» [2: с. 18].

Слово-образ *кузнечик* в произведении поэта строится на «лингвистическом парадоксе», своеобразном каламбуре, включает и омонимическое значение: кузнечик, по одному из значений, — «мухолов или мухоклев... самая маленькая серенькая птичка» [11: с. 67], а также — «зеленоватая, белощекая» [4: т. 4, с. 59] синица [3: с. 661]. Это еще одна ассоциативная нить, связывающая в художественном мире поэта образы кузнечика и синицы — зинзивера. Вместе с тем вряд ли правомерно однозначно и сразу видеть в кузнечике синицу. «Золотописьмо / Тончайших жил» — это в первую очередь: «крылья кузнечика, стрекозы, прозрачно-слядяные, блестящие при свете, испещренные сложным и симметричным узором жилок» [12: с. 107]. При этом именно двуплановость, «мерцание смысла» поэт ценит прежде всего.

Слово-образ «кузнечик» становится смысловым центром «отрывка» «Малиновая шашка», связанным с рассказами Дмитрия Петровского, участника Гражданской войны, знакомого поэта, позже оставившего воспоминания о нем. Приехавший домой молодой воин, «казак», видится близкими как ребенок, «кузнечик». По предположению хлопцев, его шашка не в крови, которая вскоре становится темной, а в краске, не теряющей свой цвет от времени; малиновый цвет части лезвия, по мнению близких, — милая шутка: «<...> сгорбится, *как кузнечик*, и малиновой краской шашку выводит» [15: т. 5, с. 214]; «Третья сестра: *Кузнечик!* обожаемый! Тебя обожаю! Красить шашку, ну подумайте только! — Она была восторженным существом» [15: т. 5, с. 215]; «Волны мужского хохота доносились оттуда. “Охо-хо-х! — задышался один, — охо-хо-х!” — задышался от смеха другой. Все тонули в сумерках. “Кузнечик, кузнечик, — неслошь оттуда, — настоящий кузнечик!”» [15: т. 5, с. 216].

Братья, «схватив воина за ноги и за руки, немедленно вынесли в сад» [15: т. 5, с. 216]. В черновом варианте произведения этот эпизод, раскрывающий мир детства героя и мотивирующий его наименование кузнечиком, дан более подробно:

«Весело боролся с мальчиками и тихо, беззвучно хохотал, когда они взяли его в плен и несли за руки и за ноги.

Это было известно раз навсегда, что он был назван кузнечиком и ни на что другое не был способен. Если вы не верите, посмотрите, как он ест и пьет сейчас молоко. Теперь верите? Чем он виноват, что он такой уродился: *длинноногий, худой, с головкой кузнечика, прожорливо и весело* прижатый к стакану молока?» [15: т. 5, с. 366]. Портретные детали, воплощающие ассоциацию с кузнечиком, реализуются через стилизацию гого-

левской сказовой манеры повествования: «Если вы не верите, посмотрите <...>. Теперь верите?»

Параллельно с изображением семейного веселья намечается тема смерти. Эпитет, примененный к «возвращенному» воину-кузнечику, — «мертвый»:

«Они принесли *мертвого кузнечика* за ноги и за руки на крыльцо.

— Ну, кушайте, вот лапша, молоко и все. Знаете, когда суровый воин ест, он удивительно походит на кузнечика, в особенности рот — твердый, тонкий, узкий, и жадные большие глаза. Ну совсем, совсем живой кузнечик, так взяла бы — и на булавку.

— Хо-хо-хо! — на булавку. Кузнечик так кузнечик. <...>

— Вот и гость! На войне едешь грозой гадов, шашка над головой, пол-полка под твоим началом, конечно, почетный белый конь, а в гостях хлопцы за ноги выносят в сад и голодным кузнечиком зовут. Где же все величие? Бедная моя слава!.. А дюжие хлопцы!» [15: т. 5, с. 217].

В своеобразном эпилоге произведения дается намеченная в эпитете *мертвый* (метонимически — несущий смерть) *кузнечик* мотивировка слова-образа. Домашний «кузнечик» предстает жестоким воином, создается соответствующая любопытная портретная деталь — характерные глаза и нос: «А теперь — в жупане цвета крови, молодец молодцом, с серебряной шашкой и черкеской. Его все знали и, пожалуй, боялись. Опасный человек. За большие, голодные, выпуклые глаза, живую речь, вдавленный нос его зовут “кузнечик”» [15: т. 5, с. 219].

Идиллический контекст оборачивается своей противоположностью, а символические планы образа кузнечика кардинально меняются: от неловкого облика непропорционально растущего юноши, почти ребенка, с кругом семейных ассоциаций, до «опасного человека», молодца, разбойника.

Словесно-живописная художественная доминанта характерна для финального ретроспективного синтетического портрета: «<...> он худой, белый, как свеча, питался только черным хлебом и золотистым медом, да английским табаком, большой чудака, в ссоре с обществом искавший правды. Женщины-художницы писали много раз его голым, в те годы, когда он был красив. <...> Известно, что он трижды бежал золоченый, с тучами каменных духов, храм Христа Спасителя, прыгая громадными скачками по ступеням, преследуемый городовым за то, что выдрал из Румянцевского музея редкие оттиски живописи» [15: т. 5, с. 219].

Характерные детали портрета: «худой, белый, как свеча, питался только черным хлебом и золотистым медом, да английским табаком» — продолжают тему творчества и напоминают об образе стихотворца из цитированного романа Д. С. Мережковского: «мал, бескровен и тощ», «умел, подобно цикадам, жить почти без пищи». Однако мотив уныния отсут-

ствуует, зато есть идиллический план: «питался <...> золотистым медом» и несомненный юмор: «питался только черным хлебом и золотистым медом, *да английским табаком*». Убегая от городского, юноша передвигается подобно кузнечiku, «прыгая *громадными скачками*». Эта деталь становится завершающей для формирования семантического «клубка ассоциаций» (И. Г. Минералова), через который в прозаической «Малиновой шашке» реализуется образ кузнечика.

Итак, развернутый как в поэзии («Кузнечик» и др.), так и в прозе («Малиновая шашка») образ кузнечика В. Хлебникова несет на себе печать литературной традиции (тема творчества, вдохновения) культурного стиля эпохи (мистериальный план) и авторской индивидуальности («мерцание» смыслов, омонимия, многоплановая внутренняя форма, поэтические этимологии, повторы звуковых комплексов, многогранная символика и т.д.). Один из эпитетов-неологизмов черновой редакции — *негчайшие* жилы кузнечика в числе прочих художественных средств, задействованных поэтом, указывает на многоплановый художественный синтез, реализованный в образе: идиллическая «картинка», поэтическая молитва, пророческое прозрение, образ автора и его творческую манеру и т.д.

Литература

1. *Васильев С. А.* «Воин не наступившего царства» (Поэтический стиль Велимира Хлебникова). М.: МГПУ, 2015. 319 с.
2. *Вроон Р.* «Кузнечик» Велимира Хлебникова: искусство словесной двусмысленности // Интерпретация и авангард: Межвузовский сборник научных трудов / Под ред. И. Е. Лощилова. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2008. С. 11–24.
3. *Григорьев В. П., Парнис А. Е.* Примечания // Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1987. С. 653–714.
4. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Прогресс, Универс, 1994.
5. *Ильяшенко Е. С.* Образ, вышитый нитью. Золотное шитье — история, техника, секреты мастерства URL: <https://www.pravmir.ru/obraz-vyshityj-nityu-zolotnoe-shite-istoriya-texnika-sekrety-masterstva/> (дата обращения: 18.02.2019).
6. Кузнечики Велимира Хлебникова, собранные Андреем Россомahiным. СПб.: Красный матрос, 2004. 88 с.
7. *Мережковский Д. С.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Правда, 1990. 590 с.
8. Парнас: Антология античной лирики. М.: Московский рабочий, 1980. 516 с.
9. *Перцова Н. Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 40. Wien — Moskau, 1995. 560 с.
10. Словарь Античности. М.: Прогресс, 1989. 704 с.
11. Словарь русского языка XVIII века. Вып. 11. СПб.: Наука, 2000. 256 с.
12. *Смирнов Вл.* Комментарии // Хлебников В. Избранное. М.: Детская литература, 1989. С. 105–124.

13. Сорок поэтов. Китайская лирика 20–40-х годов. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1978. 342 с.
14. *Старкина С.* Велимир Хлебников: Король времени. Биография. СПб.: Вита Нова, 2005. 480 с.
15. *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000–2006.
16. *Vroon R.* Velimir Khlebnikov's "Kuznechik" and the art of Verbal Duplicity // Readings in Russian Modernism. To Honor Vladimir Fedorovich Markov. М.: Наука, 1993. С. 349–364.

«ЧТО ВЫРАЖАЕТ МАЛЕНЬКИЙ КУЗНЕЧИК?» ОБРАЗЫ НАСЕКОМЫХ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ОЛЕЙНИКОВА

Истоки инсектного кода в русской культуре относятся к самым древним временам и связаны с антично-библейской традицией. Образы отдельных насекомых выполняют определенные символические функции, общие для европейской культуры. В русском фольклоре и произведениях словесности XVIII и XIX веков они, как правило, выступали в качестве аллегорий человеческих примет и свойств характера. Особенно часто мотив насекомых появлялся в русской литературе первой половины XX века, в том числе у символистов, футуристов, обэриутов, у А. Платонова, О. Мандельштама, М. Булгакова, В. Набокова и др. [7: с. 240]. В поэтике авангарда, особенно ОБЭРИУ, энтомологические образы приобретают другие значения: «они располагаются в ряду общей негативной топики XX в., которая актуализирует такие темы, как мусор, болезнь, война, Апокалипсис и др.» [8: с. 156].

Особый интерес к значениям образов насекомых проявляется и в творчестве близкого к кругу ОБЭРИУ Николая Олейникова. Целью настоящего исследования является анализ мотива инсектов в произведениях этого поэта, который, унаследовав набор образов насекомых у русской культурной традиции, на деле деформировал прежние значения этих мотивов согласно индивидуальной творческой концепции.

Олейников формально не входил в группу ОБЭРИУ, и эстетика его поэзии по отношению к установкам обэриутов оценивается по-разному¹. Так же разнообразны толкования мотива инсектов в его произведениях: например, А. Герасимова рассматривает их в перспективе комизма [3: с. 28–43], Л. Гинзбург трактует как поэтическую шутку [5: с. 54–55], О. Ронен — как пародию [14: с. 194–195], А. Дравич называет его поэзию игрой [20: с. 126], а И. Серман, замечает, что, в отличие от Н. Заболоцкого, у которого насекомые — носители идей, инсекты Олейникова не фило-

¹ А. В. Блюм утверждал, что эстетика Н. Олейникова вполне совпадает с программным выступлением ОБЭРИУ [2: с. 107], а противоположное мнение высказала в своем исследовании С. Полякова [13: с. 8].

софствуют, а чувствуют и страдают как люди [15: с. 603]. Эту слишком поверхностную трактовку поэзии Олейникова оспаривают С. Полякова [13: с. 14–15] а также О. Лекманов и М. Свердлов [10] в наиболее основательных на этот момент анализах его наследия, усматривая в поэтических изображениях насекомых далеко не комические проблемы.

Энтомологические мотивы в поэзии Олейникова нуждаются в особом переосмыслении. Персонифицированные образы насекомых появляются в произведениях поэта в настолько выразительных и необычных формах, что нельзя не отметить особого кода, ими созданного. Набор героев-насекомых у Олейникова вполне традиционен: это в основном мухи, кузнечики, тараканы, жуки, бабочки, блохи. Некоторые из них явно отсылают к творчеству других писателей: И. В. Гёте, Ф. Достоевского (стихотворения капитана Лебядкина), И. Мятлева, К. Чуковского, В. Маяковского [24: с. 223; 10: с. 60–64; 13: с. 15–20]. Эти образы соответствуют поэтике гротеска, предполагающего декомпозицию реального мира и свободное созидание, компоновку деталей представленного мира и их взаимных соотношений. Элементы знакомой нашему опыту действительности сочетаются заново, создавая новое целое, чуждое знакомой реальности — нормы жизни заменяются антинормой.

В русской литературе XX века исследователями отмечен усиленный интерес к экзистенциальной философии, вызванный меняющимися условиями жизни. Ощущение хаоса, мысль об абсурде жизни, поиски смысла существования многие писатели выражают, используя гротеск. Е. Меньшикова утверждает, что характерным явлением советской культуры 1920–1930-х годов стало гротескное сознание [11: с. 12–15]. Гротеск, как правило, появляется в периоды, когда привычный и знакомый мир становится непонятным и чужим. Следовательно, человек теряет ориентировку, и это вызывает ощущение абсурда.

В стихотворениях Олейникова гротеск основывается на совмещении в одном образе свойств насекомых и людей. Гротескные образы нередко созданы с помощью черт мелких животных, в том числе и насекомых, способ жизни которых, как правило, малоизвестен [23: с. 21]. У Олейникова эта персонификация далека от традиции: насекомые не выступают здесь в роли носителей человеческих черт характера или образцов поведения — они наделены индивидуальными приметами, весьма неожиданными.

У насекомых есть свои мечты, стремления, как, например, у кузнечика, сидящего «одиоко, глаза устремивши на юг» [12: с. 215]; у них свои убеждения, как у жука-антисемита; они с болью прощаются с жизнью: «Милую жизнь вспоминая, гибла та муха, рыдая...» [12: с. 229]; пользуются общей любовью, как муха в стихотворении «Муха жила в лесу»; катаются на велосипедах: «спешит кузнечик на своем велосипеде» [12: с. 249]; ведут разговоры: «жуки проводят время в занимательной беседе» [12: с. 249].

Гротескные образы, содержащие элементы абсурда, могут создавать атмосферу беззаботного веселья и бесшабашной раскованности. Однако такому ошибочному восприятию гротеска как невинной фантазии или шутки противоречит перевес негативных, жутких, тревожащих элементов, образов болезни, смерти, уничтожения [22: с. 39].

В олейниковском перечне преобладают насекомые с отрицательной коннотацией: некрылатые инсекты, маркирующие «телесную семантику по негативному признаку “внутреннее стесненное, ущербно-низовое, несущее смерть”» [7: с. 242–243]. Довольно часто в его стихотворениях появляются образы мухи, символизирующие смерть: «метафорически как мотив разложения и превращения тела в труп, а метонимически — как индекс или симптом приближающейся смерти, близкого конца, диссоциации живой плоти в прах и землю» [21: с. 95].

Стоит отметить, что, несмотря на констатацию лирического героя: «Я описал кузнечика, я описал пчелу ...» [12: с. 247], пчелы как насекомые, противопоставленные мухам, в стихотворениях Олейникова выступают крайне редко. По мнению А. А. Хансена-Леве, в отличие от мух, причисленных им к дионисийским символам, пчелы «воплощают аполоинский принцип нового сочетания, космоса и строя, символ плодотворности и солнечности» [21: с. 95]. Опираясь на толкование оппозиции муха/пчела как негативное/позитивное, можно прийти к выводу, что в поэзии Олейникова преобладает пессимистическое и даже трагическое настроение.

Для позднего авангарда, особенно для рубежа 1920–1930-х годов, характерна трактовка инсектов как близких к хтоническим существам, что связано с фольклорной традицией. Согласно народным верованиям славян, инсекты-паразиты связаны с нечистой силой [6: с. 416–420]. Этот мотив использован И. В. Гете во второй части «Фауста», где хор насекомых приветствует своего властителя Мефистофеля, когда он снимает меховое пальто и, вытряхивая из него тьму насекомых, рад их размножению:

С приездом, с приездом,
Старинный патрон:
Твоим появлением
Наш рой привлечен.
Ты сеял нас редко
Числом небольшим,
И тысячью тысяч
Теперь мы кишим [4: с. 250].

Покровителем насекомых и всякой мелкой нечисти, составлявшей его свиту, считался Дьявол — «старинный патрон» [1: с. 484].

В стихотворениях Олейникова нет демонологических мотивов, но его герои-насекомые явно не подлежат какому-то божественному плану. Поэт акцентирует их мелкие размеры, необъяснимое телосложение и загадочный образ жизни. Образы насекомых вписываются в пространственно-телесные представления авангарда, в котором мир считался совсем неудобным для человеческой телесности. «В этом мире телесности насекомого реализуются такие качества, как легкость, хрупкость, пространственная открытость, прозрачность-проницаемость, прямая связь микро- и макромиров» [7: с. 245].

Лирический герой стихотворений Олейникова признается в увлечении мелкими предметами и существами и задумывается над способом и смыслом их «бытия», как например, в «Служении науке»:

Везде преследуют меня — и в учреждении и на бульваре —
Заветные мечты о скипидаре.
Мечты о спичках, мысли о клопах,
О разных маленьких предметах;
Какие механизмы спрятаны в жуках,
Какие силы действуют в конфетах [12: с. 248].

Существенно, что писатель затрагивает тему маленьких животных наряду с небольшими предметами. Всякая мелочь «ущербна» не только как смысл, но и аксиологически: она неполноценна» [18: с. 91]. Несмотря на это в стихотворениях Олейникова появляется вопрос о смысле существования этих крошечных насекомых и вещей. Лирический герой, обращая внимание на насекомых и описывая их, одновременно меняет перспективу, углубляется в них. Такой ракурс толкования вещей описал М. Хайдеггер, учитывая, что если углубляться в «смысл ничтожной мелочи, можно дойти до ужасающего Ничто» [16: с. 31].

Мелкие животные, какими являются насекомые, помещаются между сущим и Ничто, они представляют не только малость, но также «готовность к “ослабленному существованию” — уменьшить яркость и четкость, расфокусироваться, отступить в фон... рассеяться в мерцающей пустоте — это все на грани ощутимости, на грани ускользания» [19: с. 64]. Хайдеггер указывал на ужас, вызванный Ничто, когда все сущее теряет смысл и ускользает. Олейников стремится отыскать смысл в этих небольших формах, находящихся на грани Бытия и Ничто. Его лирический герой неоднократно задается вопросом о смысле существования наблюдаемых насекомых:

О, тараканы растопыренные ножки, которых шесть!
Они о чем-то говорят, они по воздуху каракулями пишут,
Их очертания полны значенья тайного... [12: с. 248].

Что выражает маленький кузнечик?
Каков его логический состав? [12: с. 268].

Уверенность в существовании смысла, или, скорее всего, надежду на бессмысленность мира, выражает говорящий герой стихотворения «Озарение»:

Все пуговики, все блохи, все предметы что-то значат.
И неспроста одни ползут, другие скачут <...> [12: с. 249].

Значимость всех, даже совсем маленьких, элементов мира подчеркивается в поэме «Пучина страстей», в которой в основном изображены насекомые. Правда, лирический герой признается, что замечает эти смыслы:

Я стою в лесу, как в лавке,
Среди множества вещей.
Вижу смыслы в каждой травке,
В клюкве — скопище идей [12: с. 305].

Но сразу добавляет, что они для него неясны, он не уверен в их значении:

На кустах сидят сомненья
В виде черненьких жуков <...> [12: с. 305].

Далее поэт использует тот же прием: говорящий герой подтверждает существование смысла:

То не ягоды не клюквы
Предо мною встали в ряд —
Это символы и буквы
В виде желудей висят [12: с. 311].

И сразу же ставит его под сомнение:
На кустах сидят сомненья
В виде галок и ворон <...> [12: с. 311].

К осмыслению Олейниковым построения мира исследователи относятся по-разному, так как его тексты не дают четкого ответа. С. Полякова в таком изображении природы, где за материальными элементами скрываются «божественные логосы», замечает любовь ко всем живым существам, которые, как и человек, «носители божественных идей» [13: с. 42].

Подобная констатация не кажется вполне оправданной, поскольку в представленном мире и композиции не отображается божественный порядок, одна за другой следуют не связанные между собой сцены и мысли, и уже само заглавие поэмы «Пучина страстей» намекает на хаос, причем не идей и смыслов, а влечений. Как можно предположить, главное — это неуверенность лирического «я», его сомнения и беспомощность перед тайной. В поэме дважды появляется мысль о неразгаданных силах, управляющих миром и людьми. В пятой части:

Геометрия — причина
Прорастания стеблей.
Перед бабочкой пучина
Неразгаданных страстей [12: с. 309].

И в финале, где меняется порядок строк:

Перед бабочкой пучина
Неразгаданных страстей...
Геометрия — причина
Прорастания стеблей [12: с. 311].

В поэме говорящий герой предстает ученым-наблюдателем, пытающимся открыть загадку мироздания, и в итогах его созерцания этот научный подход подчеркивается («геометрия — причина прорастания стеблей»). Насекомые в текстах Олейникова являются объектами и научного познания, на что обращают внимание энтомологи А. Кирейчук, А. Лобанов [9]. Во многих стихотворениях герой-ученый ведет свои наблюдения над инсектами, иногда рассматривая их через микроскоп, и описывает результаты своего изучения. Уже сами заглавия некоторых произведений намекают на научные увлечения героя: «Служение науке», «Хвала изобретателям», «Самовосхваление математика», «Жалоба математика» и др. Он ставит перед собой задачи для исследования, определяет гипотезы:

Что выражает маленький кузнечик?
Каков его логический состав? [12: с. 268];

<...> лишена обмана
Волшебная структура таракана [12: с. 248];

О, тараканы растопыренные ножки, которых шесть!
Они о чем-то говорят, они по воздуху каракулями пишут <...> [12: с. 248].

Описывает методы своих наблюдений:

Бывало, возьмешь микроскоп,
На муху отправишь его —
На щечки, на глазки, на лоб,
Потом на себя самого [12: с. 273].

Особое внимание лирическое «я» уделяет количественному аспекту, подсчитывая разные виды инсектов, как, например, в стихотворении «Из жизни насекомых»:

В чертогах смородины красной
Живут сто семнадцать жуков,
Зеленый кузнечик прекрасный,
Четыре блохи и пятнадцать сверчков [12: с. 276].

Математика у Олейникова магическая, числа являются в ней не условными символами, а энigmatическими структурами, тождественными вещам и существам. Каталоги в «научных» стихотворениях поэта совмещают разнородные объекты: предметы, понятия, живые создания, портреты людей, ставя их наравне [10: с. 200].

Иногда он сомневается в правильности употребления научного подхода, особенно количественного, по отношению к живым существам:

Таракан, и звезда, и другие предметы —
Все они знаменуют идею числа. <...>
Я в количество больше не верю,
И, по-моему, нет величин;
И волнуют меня не квадраты, а звери, —
Потому что не раб я числа, а его господин [12: с. 234].

Важно отметить, что во всех этих рассуждениях поэт применяет стратегию иронического дискурса, сопрягая фундаментальные вопросы науки и философии с мелкими объектами исследований и используя примитивистский шуточный стиль. Наблюдения насекомых зачастую приводят к итогам отнюдь не научным, герой иногда представляет абсурдные выводы, например, кузнечика характеризует так:

Он сделан из крючков, он сделан из колечек <...>
Разрежь его — и ты увидишь чудеса:
Увидишь ты двух рыбок, плавающих вместе,
Сквозную дырочку и крестик [12: с. 268].

Отстранение от логичного объяснения действительности сближает идеи Олейникова с экзистенциалистской мыслью, особенно с философией

С. Кьеркегора, ставящего выше логики попытки искать правду в парадоксе и абсурде [17: с. 25–28]. Показательно, что в описаниях насекомых нередко появляются названия элементов анатомии человека. Направляя свой микроскоп на муху, лирический герой замечает «щечки, глазки, лоб» [12: с. 273]; его кузнечик — «с поджатыми коленками, пузатенький» [12: с. 268]; у заглавного персонажа стихотворения «Таракан» он обнаруживает веки, ребра, косточки, голубые глаза:

Его косточки сухие
Будет дождик поливать,
Его глазки голубые
Будет курица клевать [12: с. 276].

Олейников применяет также стратегию уподобления телесности насекомого и человека в плане размера, например, лирический герой стихотворения «Муха» признается: «я с ней целовался порой» [12: с. 273], а размеры таракана и вивисекторов («Таракан») настолько равны, что они могут руками исследовать его тело:

Вот палач к нему подходит,
И, ощупав ему грудь,
Он под ребрами находит
То, что следует проткнуть <...>
И тогда к нему толпою
Вивисекторы спешат
Кто щипцами, кто рукою
Таракана потрошат [12: с. 276].

Это отображает упомянутое выше отсутствие у лирического персонажа веры в количество и величину, но таким же образом он манифестирует отчуждение и от собственной телесности. Н. Злыднева предлагает считать инсектный код в XX веке одним из субвариантов телесного кода: «Авангарду в высшей степени свойственно переживание самоотчуждения как проекции гротеска и абсурдности. Инсектный код является одной из ярких вариаций этого отчуждения. Авангардная инсектность иконически проявилась в минимализации или инобытийности телесности как дезавтоматизации телесного кода в целом» [7: с. 242].

Отчуждение от собственной телесности и уравнивание телесности насекомого и человека указывает на их взаимозаменяемость. Природа — это мир, воспринимаемый как пространство аналогий и соотнесений. На самом деле в стихотворениях Олейникова рассказываются смешные истории не о мелких животных — под маской инсектов скрыты люди. Та-

кое изображение человека и его судьбы не похоже на шутку. Лирический герой, рассматривая насекомых, видит как в зеркале свою жизнь — ничтожную, непонятную, обреченную на смерть. Ощущение мелочи означает готовность к превращениям в нее, в понимании сходства и аналогичности природы жизни всех существ. В стихотворении «Шурочке» говорящий герой замечает свою общность с мухой:

У мухи нету перьев. Зачем же я не муха?
Я тоже не имею ни перьев, ни хвоста.
И мягкости такой же мое большое брюхо,
Я так же, как и муха, не вью себе гнезда.
Когда бы при рождении
Я мухой создан был,
В сплошном прикосновении
Я жизнь бы проводил [12: с. 268–269].

Человек приравнивается здесь к жалкому существу — мухе, что усиливает ощущение абсурдности его существования. Как замечает А. Герасимова: «В “шуточных” стихах Олейникова звучит главная экзистенциальная тема обэриутов — тема переживания на грани жизни и смерти, трагедия личного уничтожения» [3: с. 54]. Герои его произведений живут в обесмысленном мире и гибнут, так и не разгадав смысла своего существования. Таким образом закончила свою беззаботную жизнь муха — жертва паука в стихотворении «К. И. Чуковскому от автора»:

Муха жила в лесу,
Муха пила росу,
Нюхала муха цветы
(Нюхивал их и ты!). <...>
Муху поймал старик.
Был тот старик паук —
Страстно любил он мух.
...Жизнь коротка, коротка,
Но перед смертью она сладка... <...>
Милую жизнь вспоминая,
Гибла та муха, рыдая.
...И умирая [12: с. 229–230].

В тексте вновь отмечается сходство с жизнью человека: «Нюхала муха цветы (Нюхивал их и ты!)». Похожий сюжет представлен в «Убийстве», где в свою очередь приводится «человеческая» характеристика паука: «Разбойник, убийца, подлец, кандидат в исправдом!» [12: с. 230]. Умирает

и жук-антисемит, охваченный ненавистью к евреям и разочарованный миром («Жук-антисемит»). Не дождавшись взаимности, заканчивает жизнь самоубийством бешено влюбленная блоха мадам Петрова:

Умереть она готова,
И умрет она сейчас.
Дико прыгает букашка
С бесконечной высоты,
Разбивает лоб бедняжка...
Разобьешь его и ты! [12: с. 259–260].

Самые яркие изображения абсурдности, обреченности жизни фиксируются в стихотворениях «Таракан» и «Смерть героя». В первом — насекомое гибнет как жертва науки, лишенное надежды на вечную жизнь души; во втором — представлена смерть жука, раздавленного конским копытом, символом неизвестной силы. Одновременно поэт затрагивает здесь тему бесстрастного, нечувствительного мира:

А там, где шумит земляника,
Где свищет укроп-молодец,
Не слышно ни пенья, ни крика
Лежит равнодушный мертвец [12: с. 266–267].

Эти стихотворения рассматриваются некоторыми исследователями в ключе противопоставления соцреализму, его идеям и героям [13: с. 15–21], но вполне обоснована интерпретация, относящаяся и к экзистенциальной мысли. Обилие гротескных образов насекомых-людей в поэзии Олейникова — свидетельство его восприятия мира и человека в нем.

Гротескные элементы, сочетая черты шуточные и устрашающие, вызывают одновременно смех и ужас. Мир в поэзии Олейникова представляется странным театром, в котором актеры в костюмах насекомых изображают различные истории жизни и смерти. Основными свойствами этого мира являются хаос и абсурд — система его существования непонятна, и сложно разгадать принципы, управляющие жизнью. Человек сведен к образу жалкого насекомого, теряет свою доминирующую позицию в мире, а его жизнь жалка и хрупка. В микрокосмосе Олейникова отражается равнодушный, жестокий и чуждый человеку космос.

Литература

1. Аникст А. Комментарии // Гёте И. В. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1976. С. 443–508.

2. *Блюм А. В.* Поэт под цензурным прессом // Звезда. 1998. № 7. С. 107–113.
3. *Герасимова А. (Умка).* Проблема смешного: вокруг ОБЭРИУ и не только. М.: Пробел-2000, 2018. 416 с.
4. *Гёте И. В.* Фауст / Пер. Б. Пастернак // Гёте И. В. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1976. 508 с.
5. *Гинзбург Л.* Николай Олейников // Юность. 1988. № 1. С. 54–58.
6. *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 910 с.
7. *Злыднева Н.* Инсектный код русской культуры XX века // Абсурд и вокруг / Ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 241–256.
8. *Злыднева Н.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: Индрик, 2008. 304 с.
9. *Кирейчук А. А.* Лобанов. Жуки в творчестве Николая Олейникова. Апрель 2000. URL: <https://www.zin.ru/Animalia/Coleoptera/rus/world232.htm> (дата обращения: 10.11.2019).
10. *Лекманов О., Свердлов М.* Жизнь и стихи Николая Олейникова // Олейников Н. Число неизреченного. М.: ОГИ, 2015. С. 11–211.
11. *Меньшикова Е.* Гротескное сознание: явление советской культуры. СПб.: Алетейя, 2009. 293 с.
12. *Олейников Н.* Число неизреченного. М.: ОГИ, 2015. 507 с.
13. *Полякова С.* Олейников и об Олейникове. Из истории авангардистской литературы // Полякова С. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб.: Инапресс, 1997. С. 7–64.
14. *Ронен О.* Персонажи-насекомые у Олейникова и обэриутов // Звезда. 2000. № 8. С. 192–199.
15. *Серман И.* Стихи капитана Лебядкина и поэзия XX века. Paris: Revuedes Études Slaves. 1981. № 53–4. С. 597–605.
16. *Хайдеггер М.* Что такое метафизика? / Пер. с нем. В. В. Бибихина. М.: Академический Проект, 2013. 288 с.
17. *Шестов Л.* Киргегард и экзистенциальная философия. М.: Прогресс Гнозис, 1992. 304 с.
18. *Шифрин Б. Ф.* Интимизация в культуре // Даугава. 1989. № 8. С. 88–94.
19. *Шифрин Б. Ф.* Книга природы в эмпирическом окружении. Разные мелочи. Насекомые // Парадигмы философствования. Вторые международные философско-культурологические чтения. Вып. 2 / Ред. Л. Морева. СПб.: Эйдос, 1995. С. 60–67.
20. *Drawicz A.* Gra (poezja «Oberiutów» i wczesnego Zabołockiego) // Drawicz A. Zaproszenie do podróży. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974. С. 118–140.
21. *Hansen-Löve A. A.* Мухи — русские, литературные // Studia Litteraria Polono-Slavica. Утопия чистоты и горы мусора. № 4. Warszawa, 1999. С. 95–131.
22. *Jennings L. B.* Termin “groteska” // Groteska / Ред. М. Głowiński. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2003. С. 31–71.
23. *Kayser W.* Próba określenia istoty groteskowości // Groteska / Ред. М. Głowiński. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2003. С. 17–30.
24. *Wołodźko A.* Poeci z “Oberiu” // Slavia Orientalis. 1967. № 3. С. 219–227.

ТРАКТОВКА СОЧЕТАНИЯ МОТИВОВ «НАСЕКОМОЕ» — «ОГОНЬ» В ЛИРИКЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА

Все исследователи творчества Б. Л. Пастернака (и современники поэта, и наши современники) признают следующий факт: образы, связанные с миром природы, составляют основу пастернаковского художественного универсума [1: с. 150–155; 19: с. 10–11, 14–15, 20–21, 34–35]. Пастернаковский «бестиарий» [23: с. 80–81] включает в себя множество птиц и зверей, прибегает поэт и к образам насекомых. Уже достаточно серьезно проанализированы и пастернаковский кузнечик из цикла «Темы и вариации» [22: с. 89–90], и вынесенные в заглавие «мухи мучкапской чайной» [3: с. 445–458], и «бабочка-буря» [8: с. 25–27]. И показательно, что в каждом случае на примере интерпретации образа насекомых литературоведам удается выявить существенные принципы поэтики Б. Л. Пастернака. В этом контексте нам бы хотелось описать особенности функционирования в пастернаковской лирике архетипического мотивного комплекса «насекомое» — «огонь».

Едва ли не впервые образы насекомых появляются у Пастернака в стихотворении 1912 г. «Как бронзовой золой жаровень...». Это стихотворение в 1913 г. было опубликовано в литературном альманахе «Лирика», в 1928 г. Б. Пастернак создает вторую редакцию этого текста, в новой редакции стихотворение входит в раздел «Начальная пора», открывающий сборник «Поверх барьеров. Стихи разных лет» 1929 г. [17: с. 213–215; 295–297; 18: с. 15–20]. Блистательный анализ двух редакций стихотворения «Как бронзовой золой жаровень...» проводит Ю. М. Лотман, характеризуя поэтику раннего Пастернака [10: с. 206–238], мы же будем рассматривать именно вариант 1928 г.

Образ насекомого возникает уже в первых строках стихотворения: «Как бронзовой золой жаровень, / Жуками сыплет сонный сад» [15: с. 48]. Здесь садовые жуки сравниваются с золой, т.е. соотносятся с темой огня, тепла, света. Сходные мотивы сопровождают и появление лирического героя, характеризуют его пространство: «Со мной, с моей свечою вровень / Миры расцветшие висят» [15: с. 48]. Так в стихотворении воспроизводятся два пространства: пространство внешнее (ночной сад, атрибутом кото-

рого являются жуки) и пространство лирического героя, граница между пространствами угадывается, но не называется. Ярчайший примером подобного «неназывания» оконной границы в русской поэзии «серебряного века» является знаменитое стихотворение В. Я. Брюсова «Творчество» (1895). Оно оказало большое влияние на брюсовских современников, в том числе и на Пастернака [9: с. 270–271], а в лирике самого Пастернака мотив окна будет впоследствии играть важнейшую роль [6: с. 2].

Но вернемся к стихотворению «Как бронзовой золой жаровень...». Мотив света сближает пространство сада и пространство лирического героя, в следующей строфе эти пространства объединяются: «И, как в неслыханную веру, / Я в эту ночь перехожу...» [15: с. 48] (примечательна многозначность глагола «переходить»). Лирический герой Пастернака пытается слиться с миром природы, постичь его законы. Природа также старается объединить в себе различные начала, ведь неслучайно в первой же строфе для описания ночного сада используется достаточно редко встречающаяся форма множественного числа от слова «мир» [25: с. 62]. Идея объединения, слияния определяет структуру пастернаковского стихотворения — сравним хотя бы парадоксальный образ «явленной тайны» или финальный мотив сада, «скрепляющего» землю и небо: «Где пруд — как явленная тайна, / Где шепчет яблони прибой, / Где сад висит постройкой свайной / И держит небо пред собой» [15: с. 48]. Нетрудно заметить, что сочетание мотивов насекомых и огня активно используется Пастернаком для решения этой художественной задачи, а тема соединения (сближения) станет впоследствии одной из главных в пастернаковской лирике (см. цикл стихотворений Юрия Живаго [12: с. 415]).

Второй раз в поэтическом универсуме Пастернака мотив насекомых комбинируется с мотивом света в стихотворении «На пароходе» (сборник «Поверх барьеров»). Стихотворение «На пароходе» было написано в 1916 г. под впечатлением от двухдневной прогулки по Каме совместно с Ф. Н. Збарской. По воспоминаниям Збарской, они с Пастернаком долго сидели и разговаривали в пароходном ресторане [17: с. 263–264]. Из писем Б. Л. Пастернака к отцу известно, что Пастернак рассказывал Ф. Н. Збарской о своей любви к Иде Высоцкой [17: с. 164], о неудачном объяснении с ней, Збарская пыталась утешить и ободрить молодого человека [17: с. 264].

Стихотворение «На пароходе» также имеет две редакции. Нас будет интересовать редакция 1928 года:

Гремели блюда у буфетчика.
Лакей зевал, сочтя судки.
В реке, на высоте подсвечника,
Кишмя кишели светляки.

Они свисали ниткой искристой
С прибрежных улиц. Било три.
Лакей салфеткой тщился выскрести
На бронзу всплывший стеарин [15: с. 101].

Здесь, как и в первом стихотворении, насекомые (светлячки) маркируют пространство природы, противопоставленное пространству человека. В стихотворении «На пароходе» сам выбор насекомого уже связан с идеей света, и мир человека вновь соотносится с мотивом свечи. Так устанавливается некоторая синхронность действий, происходящих в мире природы и в занимаемом человеком пространстве [19: с. 54]. Однако в этот раз мир человека — мир подчеркнуто сниженный (универсум пароходного ресторана). Мотив света, заявленный в первых строфах (светлячки, подсвечники, горящие фонари, отражающиеся в реке), постепенно трансформируется в образ тонущей в волнах звезды: «Волной захлебываясь, на волос / От затопленья, за суда / Нырля и светильней плавала / В лампаде камских вод звезда» [15: с. 101]. Подобная трансформация придает описываемой бытовой ситуации некий сакральный смысл.

Большинство строк пастернаковского стихотворения «На пароходе» распадаются на две части: в одной описывается природа, в другой — мир человека, например: «На пароходе пахло кушаньем / И лаком цинковых беллил. / По Каме сумрак плыл с подслушанным, / Не пророня ни всплеска, плыл» [15: с. 101]. Ситуация меняется с появлением героини: «Вы к былям звали собеседника, / К волне до вас прошедших дней, / Чтобы последнею отцединкой, / Последней капли кануть в ней» [15: с. 102]. Героине удастся объединить сиюминутный мир пароходного ресторана и «вечное» начало, представленное рекой. Присутствие героини преобразует предметную реальность — нечто подобное происходило в знаменитой блоковской «Незнакомке» [13: с. 533–535]: «И медленно, пройдя меж пьяными, / Всегда без спутников, одна / Дыша духами и туманами, / Она садится у окна. / И странной близостью закованный, / Смотрю за темную вуаль, / И вижу берег очарованный / И очарованную даль» [2: с. 159–160]. Со знаменитым блоковским текстом стихотворение Пастернака роднит и сюжет, и образная система, и стихотворный размер: четырехстопный ямб с дактилическими и мужскими окончаниями, что неоднократно отмечалось исследователями [4: с. 46–47]. Однако в контексте заявленной темы нас интересует финал пастернаковского стихотворения (угасание огня, означающее завершение сюжета, завершение прогулки и контакта героя с героиней): «И утро шло кровавой банею, / Как нефть разлившейся зари, / Гасить рожки в кают-компании / И городские фонари» [15: с. 102].

Итак, в стихотворении «На пароходе» насекомое снова является атрибутом «внешнего», «природного» мира, а контакт двух миров (природы

и человека) становится главной «пружиной» в развитии лирического «сюжета» [4: с. 47] (основной темой стихотворения является взаимодействие героя с героиней, «особость», «уникальность» героини). Кроме того, насекомое (светлячок) не только стремится к свету (огню), но и само становится носителем света, тогда как в универсуме пастернаковского стихотворения мотив света значим уже потому, что именно свет маркирует «начало» и «конец» описываемой истории.

В последний раз мотивный комплекс «насекомое — огонь» используется Пастернаком в стихотворении «Зимняя ночь» из тетради Юрия Живаго. В отличие от двух ранних стихотворений, в «Зимней ночи» насекомые не являются самостоятельным функциональным мотивом, насекомые здесь — лишь элемент сравнения. Знаменитое стихотворение Пастернака начинается с описания двух равнозначных начал, мира метели и мира свечи: «Мело, мело по всей земле / Во все пределы. / Свеча горела на столе, / Свеча горела» [16: с. 526]. Здесь, как и в раннем стихотворении о сонном саде, первоначально не фиксируется граница, разделяющая внешний мир и мир героя, но во второй строфе «Зимней ночи» метель пытается проникнуть в пространство дома:

Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме [16: с. 526],

— и тут же называется преграда, препятствующая этому проникновению: окно [6: с. 20–25] (а в раннем стихотворении окно не называлось).

В «Зимней ночи» снежинки сравниваются с насекомыми, и снег не может проникнуть через границу закрытого окна. В этой связи нельзя не вспомнить литературный текст, в котором снег также сравнивается с насекомыми, с пчелами — это сказка Г.-Х. Андерсена «Снежная королева»: рой снежных пчел предвещает появление Снежной Королевы, а Снежная Королева не в силах преодолеть границу окна, она смотрит на Кая снаружи. Необходимо уточнить, что в начале XX века «Снежная королева» Г.-Х. Андерсена воспринималась как история о страстной, разрушительной любви. Влияние андерсеновского сюжета ощутимо, к примеру, в блоковской «Снежной маске» [14: с. 615–617; 11: с. 35–36; 20: с. 15–17], или в очень раннем стихотворении Б. Пастернака «Полярная швея» [7: с. 43].

В пастернаковской «Зимней ночи» тема любовной страсти вводится не только через отсылку к сюжету Андерсена, но и посредством мотива мошкары, летящей к огню (мотылек, летящий на огонь — это традиционная метафора сжигающей человека любви [5: с. 191–192]). Огонь свечи

как метафора непреодолимого искушения осмысливается в предпоследней строфе стихотворения, уже после того как метонимически задается присутствие героя и героини [24: с. 121–122]: «На свечку дуло из угла, / И жар соблазна / Вздыхал, как ангел, два крыла / Крестообразно» [16: с. 527]. В финале «Зимней ночи» поэт возвращается к теме противостояния двух начал: мира внешнего (мира зимы, метели, хаоса) и мира дома (мира свечи, мира любовной страсти) [21: с. 136; 24: с. 122]. Как и в рассмотренных нами ранее пастернаковских стихотворениях, эти начала предстают равносильными, равнозначными.

Итак, в лирике Пастернака сочетание мотивов «насекомое» — «огонь» часто используется для реализации идеи разграничения двух начал: мира внешнего (мира природы) и мира, обжитого человеком. Эти миры могут стремиться к слиянию (сравним раннее стихотворение «Как бронзовой золой жаровень...»), могут, напротив, стараться сохранить самостоятельность (сравним мотивы появления и исчезновения границы окна в стихотворение «Зимняя ночь» из тетради Живаго). При помощи того же комплекса мотивов («насекомое» — «огонь») Б. Пастернак трактует проблематику любовной страсти — тема, едва намеченная в стихотворении «На пароходе» и доминирующая в «Зимней ночи».

Литература

1. *Альфонсов В. Н.* Поэзия Бориса Пастернака. Л.: Сов. писатель, 1990. 368 с.
2. *Блок А. А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. М.: Правда, 1971. 350 с.
3. *Бройтман С. Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». М.: Прогресс-Традиция, 2007. 608 с.
4. *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999. 197 с.
5. *Жирмунский В. М.* Метафора в поэтике русских символистов // Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 162–198.
6. *Жолковский А. К.* Место окна в поэтическом мире Пастернака // Russian literature. VI-1. 1978. С. 1–38.
7. *Иванов Вяч. Вс.* О теме женщины у Пастернака // «Быть знаменитым некрасиво...». Пастернаковские чтения. Вып. 1. М.: Наследие, 1992. С. 43–45.
8. *Иванов Вяч. Вс.* Разыскания о поэтике Пастернака — от бабочки к буре // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 13–140.
9. *Клинг О. А.* Брюсов: через эксперимент к «неоклассике» // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX века. М.: Наследие, 1992. С. 260–278.
10. *Лотман Ю. М.* Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. 4: Памя-

- ти Юрия Николаевича Тынянова. Тарту, 1969. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 326). С. 206–238.
11. *Магомедова Д. М.* Александр Блок. «Незнакомка»: внутренняя структура и контекст прочтения // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2009. Вып. 2 (16). С. 38–46.
 12. *Магомедова Д. М.* Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1990. Т. 49. № 5. С. 414–419.
 13. *Миц З. Г.* Об одном способе образования новых значений слов в произведениях искусства (ироническое и поэтическое в стихотворении Ал. Блока «Незнакомка») // Миц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство — СПб, 1999. С. 532–540.
 14. *Миц З. Г.* Блок и В. Иванов // Миц З. Г. Блок и русский символизм. Александр Блок и русские писатели. СПб.: Искусство — СПб, 2000. С. 613–630.
 15. *Пастернак Б. Л.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. 751 с.
 16. *Пастернак Б. Л.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1990. 734 с.
 17. *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак (Материалы для биографии). М.: Сов. писатель, 1989. 688 с.
 18. *Поливанов К. М.* Пастернак и современники. Биографии. Диалоги. Параллели. Прочтения. М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2006. 272 с.
 19. *Синяевский А. Д.* Поэзия Пастернака // Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1965. 732 с.
 20. *Спивак М.* Фетовские реминисценции в цикле Блока «Снежная маска» (1907) // Блоковский сборник XVIII. Россия и Эстония в XX веке: диалог культур. Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 2010. С. 9–25.
 21. *Фарыно Е.* Поэтика Пастернака («Путевые записки» — «Охранная грамота»). Wien, 1989. 385 с.
 22. *Фатеева Н. А.* Поэт и проза: книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 399 с.
 23. *Юрченко Т. Г.* Бестиарий // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С. 80–81.
 24. *Якобсон А. А.* «Вакханалия» в контексте позднего Пастернака // Якобсон А. А. Почва и судьба. Вильнюс; М.: Весть, 1992. С. 101–153.
 25. *Якобсон А. А.* Лекции о Пастернаке // Якобсон А. А. Почва и судьба. Вильнюс; М.: Весть, 1992. С. 59–94.

ЭНТОМОЛОГИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА В ЛИРИКЕ МАРИИ МАРКОВОЙ

Энтомология давно и прочно вошла в контекст литературоведения. Известный энтомолог В. В. Набоков — выразительный пример такого взаимопроникновения науки и поэтического искусства, хотя, безусловно, и до Набокова интерес русской поэтической традиции к образам насекомых был самым пристальным. Насекомые становятся и источником вдохновения, и метафорами самоотождествления, и аллегориями нравственных категорий еще со времен глубокой древности. Так, одно из самых ранних упоминаний о стрекозах в литературе возникает в «Эпосе о Гильгамеше», созданном на основе шумерских сказаний: эти насекомые связаны в нем с мотивом невозможности бессмертия, становятся метафорой кратковременности человеческой жизни.

В современной поэзии традиция сравнивать жизнь насекомых с человеческой не прервана: своеобразно и последовательно эта установка реализуется представителем вологодской поэтической школы Марией Марковой. Вологодская поэтическая школа отличается уникальным типом отношений с реальностью, в связи с чем литературоведы говорят даже об особенном вологодском поэтическом феномене. Василий Шукшин мечтал переехать в этот край, его привлекала оригинальная символика и лексика, своеобразный взгляд на мир природы. По словам критика Даниила Давыдова, «вологодские поэты успешно нарушают столичную гегемонию в поэзии» [6]. Они говорят разными словами об одном и том же — о желании остаться здесь, не только территориально, но душой. Они «прикипели» к определенному культурному строю, видят, как цивилизация мегаполисов, процессы глобализации его уничтожают — и стараются, как могут, его сохранить. «Волшебная формула поэтической вологодскости» — постоянный поиск «внутреннего голоса» внешнего слова. Современный поэт Мария Маркова, продолжая данную поэтическую традицию, декларирует своим лирическим творчеством этот уникальный способ соединения реальности и воображения.

Мария Маркова признается в интервью, что ее стихи созерцательные, она пишет о том, что видит, пытаясь запечатлеть все, что наблюдает, как-то сохранить мимолетное ощущение или чувство [5]. Особую

роль в этом творческом «кодировании» реальности в творчестве поэта играет метафора.

Как известно, метафора мотивирована опытом и культурными корнями творца. Процесс метафоризации, базирующийся на внешних чертах подобия насекомого и человека, чаще всего предполагает смысловое усложнение, в результате чего перцептивные признаки переосмысливаются и трансформируются в характеристики внутренних качеств человека. Визуально воспринятый признак «маленького размера насекомого» переосмысливается и порождает метафору. Стихотворение «Лилипутик» М. Марковой — пример такой метафоризации:

И небо абсолютно ясное,
и тело абсолютно прочное,
но стрекоза висит опасная
и ямина гудит цветочная.
Мой лилипутик нестигаемый,
мой путешественник по терниям
с зеленым посохом, с бобами и
потерянными птицей перьями.
Сломается твой посох, выпадут
бобы и прорастут сквозь гнет,
и перья не примнут травы потом,
их дальше ветром понесет [4].

Поэт показывает, как останавливается взгляд на стрекозе, как постепенно образ «лилипутика» трансформируется в образ самого лирического субъекта. Совмещение роли созерцателя и мыслителя делает это произведение философским размышлением о важнейшей роли «предельно малых величин» в нашей жизни. В стихах М. Марковой метафора перестает быть средством украшения речи и становится инструментом аргументации поэта, способом осознания единства говорящего с миром природы, ответственности за все, что происходит. Эффектная метафора *лилипутик* не столько несет в себе иронию, сколько придает чувство нежности и обожания по отношению к объекту метафоризации. Эффект метафорического сближения создается здесь не только на уровне отождествления человека и насекомого, но даже на уровне звуковой организации речи за счет сознательных повторов свистящих звуков, подобных тем, которые издают насекомые: *ясная, опасная, несет* и др. Теснота использования звукописи позволяет услышать музыку, созданную хором насекомых.

Мир насекомых для Марии Марковой — зеркальное отражение человеческой жизни. Это Зазеркалье помогает осмыслить философские вопросы бытия. Метафоры в поэзии Марии Марковой представляют собой

не случайный набор отождествлений, а стройную систему уподоблений. Как известно, метафоры в поэтическом тексте — маркер языкового менталитета, культурного уровня поэта. Метафорическое поле энтомологизмов по понятным причинам почти всегда будет связано с такой характеристикой насекомых, как их маленький размер. В картине мира поэта этот параметр образа ассоциируется с положительными качествами: с наивной чистотой ребенка, и в то же время с твердостью (*несгибаемый*) и стойкостью путешественника на жизненном пути (*стрекоза опасная*). Выражение *путешественник по терниям* отсылает нас к известному фразеологизму «через тернии к звездам», значение которого связано с семантикой преодоления преград и трудностей на пути к прекрасному.

Описание внешности стрекозы, пожалуй, напоминает картины Михаила Шемякина к одноактному балету «Весна священная. Сцены из жизни насекомых» на музыку Игоря Стравинского. Поэт словно мысленно опустился на колени, заглянул в весеннюю траву — и увидел там танцующих муравьев, паучков, парящих бабочек, скачущих кузнечиков, летающих над травой стрекоз — все они слились в едином танце.

На стыке традиции и индивидуального поэтического голоса рождается поэтическое полотно, сотканное из ярких энтомологических метафор. Традиционным является совмещение возвышенной лексики, присущей поэтическому языку, и повседневной, как это делал Борис Пастернак (лампочка в сто ватт, шпингалет):

В августе всегда летают осы,
залетают в кухню, в спальни сад.
Спит Елена — тоненькие косы.
Вызревает черный виноград.
Вызревает, светится сквозь пленку
мир для спящих, лампочка в сто ватт.
Ветер лист несет, как похоронку.
Умирает день, мой вторник, брат.

Я сказала: осы, не летайте
над сладчайшим сахарным песком, —
и достала беленькое платье
с кружевами, с узким пояском.
Я сказала: не будите чадо,
сон ее подобен сотне лет, —
и закрыла створки в сумрак сада,
потянула старый шпингалет [3: с. 33].

Почти в каждом стихотворении поэта есть свет и цвет, звуки и энтомологические метафоры. Поэтическая метафора излучает чистоту (*сахар-*

ный песок), но вместе с тем и тревогу: сумрак сада связан с осами, которые жужжат над чадом — звукопись усиливает эффект приближения роя ос: *сладчайший, кружево, чадо, шпингалет*.

Все профессиональные поэты с пиететом относятся к традиции, предшественники вологодской школы делают это изящно и изысканно: они, ничего не разрушая, обновляют формы и язык поэтического текста. Не исключением является и Мария Маркова:

Пчела Паганини не жалит, не умирает.
О, кто с тобой, милая, в игры в потемках играет?
О, кто тебя трогает, слушает, душит, целует?
О, кто твои пальчики тонкие любит, балует?
Никто со мной в игры в потемках давно не играет,
но скрипка приходит и жертву себе выбирает,
меж лаком и деревом, меж воздухом и мастерством —
родство и уродство, безумие и воровство.
Я выкрала б сахар, один его белый кусок.
Я встала бы в угол за детскую шалость такую [2: с. 67].

Такие лирические миниатюры, которые создает Маркова, возможны под влиянием синтеза искусств. Доказательство тому — стихотворение-признание в любви Паганини, его таланту, а инструмент, которым он виртуозно владел, метафорично сравнивается с пчелой. Хрупкое насекомое на своих крыльях несет целый мир. Образ навеян поэту музыкой, она живет и звучит, становясь порой выше человека. Вспомним стихотворение О. Мандельштама:

Играй же на разрыв аорты
С кошачьей головой во рту,
Три чорта было — ты четвертый,
Последний чудный чорт в цвету [1: с. 213].

В контурах этой традиции Мария Маркова продолжает разговор о том, как рождается музыка:

Вот так меня мучает хриплый ее голосок,
и боль — или слабость — легко заполняет лакуны.
Я всех бы жуков своих, бабочек ломких, стрекоз,
цветов разноцветные головы без колебаний —
и порвана нитка невидимых радужных слез —
отдать бы могла, но ведь ей не угодна любая —
от сердца — ревнивая жертва, не надо ей слез,
а только за пальчик кусать и вытягивать душу [2: с. 67].

Вторая часть стихотворения соединяет мир энтомологический с растительным, не деля его на части. Воссоздается единство, в котором все пребывает в гармонии:

Меж лаком и дровом — железный строки купорос —
чернильные розы из пены выходят на сушу.
...и что, если в этот момент прерывается звук?
Она существует, и все ее жертвы блаженны:
над съеденным сахаром розы смыкаются в круг,
и мертвый посланник — жучок — превращается в пену,
и бабочка — в пену, и казни цветочной часы
еще за стеклом протекают, но пена им имя,
пока, прикрываясь прозрачным крылом стрекозы,
она неподвижно следит за губами моими [2: с. 67].

Чтобы представить подобную словесную картину визуально, можно провести аналогию с полотном Сальвадора Дали «Сон, вызванный полетом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения». Когда художника спросили, о чем его картина, он сказал, что его целью было впервые изобразить мгновение пробуждения от сна. Мария Маркова также изображает пробуждение: образы насекомых у нее замещают тигров из сюжета живописного полотна. Эта энтомологическая метафора усиливает эффект прикосновения к жертве, роль разрывающегося граната играют чернильные розы, мир насекомых превращается в пену (данное слово повторяется в тексте стихотворения трижды), и, подобно Афродите, поэзия рождается на глазах читателя.

Энтомологическая метафора выступает в лирике Марии Марковой, на наш взгляд, основным конструктивным приемом, доминантой стиля ее произведений. Всякая энтомологическая метафора не только образует сходство по смежности признаков, но и актуализирует уникальный авторский подтекст, не отменяя основного значения сопоставления. Эффект метафор в лирике Марковой в их неожиданности, в постоянном переосмыслении прямых значений используемых слов, в изобретательном приращении смысла за счет звуковой образности. С помощью энтомологических метафор создается двойной оптически-смысловой эффект: пространство насекомых расширяется до масштабов человеческого мира, а пространство людского существования подвергается интеграции в миниатюрный мир насекомых, вызывая одновременное ощущение хрупкости и трепетности этих двух тождественных друг другу и взаимопроникающих бытийных сфер. Не случайно исследователи творчества Марии Марковой нашли точный эпитет для определения сущности ее поэтического стиля — трепетная.

Литература

1. *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. 638 с.
2. *Маркова М.* Сердце для соловья. М.: Воймега, 2017. 64 с.
3. *Маркова М.* Соломинка. М.: Воймега, 2012. 64 с.
4. *Маркова М.* Стихи. Ру. URL: <https://www.stihi.ru/2011/12/03/4321> (дата обращения: 18.09.2018).
5. *Сокольский Э.* Жизнь сквозь слезы. Мария Маркова. URL: <https://magazines.gorky.media/zin/2013/2/zhizn-skvoz-slezy-mariya-markova.html> (дата обращения: 21.09.2018).
6. *Таран Е.* На фольклорном просторе. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2015-01-15/3_taran.html (дата обращения: 20.09.2018).

«ПЛЫВУТ КОРАБЛИКИ СТРЕКОЗ»: МИР НАСЕКОМЫХ В ПОЭТИЧЕСКОМ ВОПЛОЩЕНИИ В. А. СОСНОРЫ

«Насекомые составляют группу, которая по числу видов далеко превосходит все остальное животное царство» [14: с. 670], а, кроме того, энтомологи считают ее одной из древнейших: отдельные виды насчитывают более трехсот миллионов лет своего существования. Многообразие мира насекомых поражает, однако их образы в художественной литературе встречаются значительно реже, чем, к примеру, образы птиц и млекопитающих.

Виктор Александрович Соснора — поэт второй половины XX — начала XXI века, представитель неоавангарда, создатель сложного, уникального поэтического языка — к изображению насекомых прибегает редко, что заставляет обратить особое внимание на их художественное воплощение. Избранные автором соответствующие контексты поражают своей необычностью:

Да летят искры стрекоз,
ласки сна, тайны тоски.
В золотых зарослях роз
лепестки да лепестки [10: с. 492].

Или:

Паучата-хулиганы
мух в сметанницы макали,
после драки кулаками
маки мудрые махали [10: с. 293].

Учитывая особенность поэта писать поэтическими книгами, необходимо так же, книгами, воспринимать его образность. В этой связи проанализируем воплощение мира насекомых в соотнесении с основной темой книги «Тридцать семь» (1973) и ее внутренней формой.

Лейтмотив, как ясно уже из названия, — тридцатисемилетие автора. Этот «пограничный возраст» чрезвычайно важен для поэта, и он по-своему

его осмысляет, задавая датой своего рождения новый *век* и новое *летоисчисление*: «В тридцать седьмой год от рожденья меня» [10: с. 562]. Трагичность судеб многих поэтов связана с этим возрастом, и В. А. Соснора осознанно примеривает эту трагичность, ставя себя в один ряд с общепризнанными гениями: «В год Рафаэля, Байрона, Моцарта, Пушкина, — кто там еще?» [10: с. 568], однако он традиционно ироничен и по отношению к «гению», и — к судьбе, и — к творчеству: «Рок Рафаэля! Байрона бред! Моцарта месса! Пушкина пунш!» [10: с. 568]. Этим ироническим парафразированием поэт дополняет список (ряд) В. Хлебниковым (1885–1922) (Ср.: «О Достоевскиймо бегущей тучи!» [13: с. 89]) и В. Маяковским (1893–1930) («Юбилейное» [8: с. 47]), также трагически завершившими свой земной путь, очень близко подошедшими к этому роковому для поэтов возрасту. Ирония выступает одним из основных художественных средств создания образа, но поэт не ограничивается ею.

В книге «Тридцать семь» мир насекомых обособлен, выделен из прочих миров. Известно, что «разные виды насекомых соотносятся в мифах с разными частями космического пространства, с его зонами (царствами) или их образами» [9: с. 202]. Большинство насекомых относят к хтоническим образам и связывают их с нижним миром, однако есть ряд важных исключений: например, пчела и бабочка — положительные образы, стрекоза и комар — двойственные, сочетающие и положительные и отрицательные качества, что в свою очередь делит на уровни и сам нижний мир. Образы насекомых во многих культурах также часто связывают с переходным или «пограничным состоянием» не только тела, но и души. Граница жизни и смерти, как и граница между душой, запертой в теле, и свободой становится физически ощутимой, настолько близкой, что достижение ее именно в возрасте тридцати семи лет кажется наиболее вероятным. Поэтическое воплощение мира насекомых В. А. Сосноры обособляет миры и границу между ними так, что пересечение ее становится не только возможным, но и более того — желанным. Немногочисленный мир представленных в книге насекомых вступает в тесное взаимодействие с миром фауны, представляясь и его частью, и в то же время противопоставляясь ему.

Мир фауны В. А. Сосноры, как и мир насекомых, предстает перед нами как неотъемлемая часть бытия физического и метафизического, кроме того, имеет внутреннее разделение с четко очерченными границами: мир животных и птиц. Это пространства в пространстве, и по отдельности, и в целом выступающие связующими звеньями между мирами, являющиеся частью *общего* и противопоставляющиеся этому *общему*:

Бойтесь, Орлы Неба, зайцев, затерянных в травах.
Заяц пасется в степях, здравствует лапкой восход.

Нюхает, зла не зная, клыкастую розу,
или кощунствует в ковылях, передразнивая стрекозу [10: с. 567].

Противопоставление высокого и низкого, равно как и их смешение, ставшее уже «классическим» приемом после Г. Р. Державина, в поэтическом языке В. А. Сосноры становится семантическим и метафорическим шифром, не имеющим однозначной трактовки. К примеру, уточнение «Орлы Неба» не что иное, как плеоназм. С другой стороны, оно раскрывает образ орлов как причастных к небесному (высокому) началу. Отметим, что оба слова написаны с заглавной буквы. Противопоставляются «Орлам Неба» *зайцы, затерянные в травах*, а зайцу противопоставляется *стрекоза*. В этом четверостишии каждое словосочетание — сложная метафора, создаваемая разнообразными художественными приемами (например, катахреза — «клыкастая роза», олицетворение — «заяц кощунствует» и т.д.), а в синтезе они создают единый образ сущего, бытия.

При всей сложности сосноровского поэтического языка нетрудно заметить, что пространство писателя делится на три уровня: нижний — образы зверей (заяц), верхний — образы птиц (Орлы) и неба и средний (стрекоза). Отдельно выступают образы флоры (травы, ковыль, роза), также деля на уровни пространство между средами обитания *зайца* и *стрекозы*.

Стрекоза — древнейшее насекомое, потому ее образ несет очень большую смысловую нагрузку, как правило, так или иначе связанную с легкостью, скоротечностью, беззаботностью — общепринятыми значениями. В славянской традиции сложно найти мифы или легенды о стрекозе, однако, как пишет А. В. Гура, «богатый и разнообразный лексический материал» [2: с. 522] позволяет выделить ряд соответствующих семантических значений. Как и у большинства насекомых, у стрекозы «подчеркивается связь с нечистой силой, в частности, стрекоза обозначается (в противоположность божьей коровке и др.) как ездовое животное черта — “коза (или козел) черта”» [9: с. 202]. Поэты же наделяют этот сложный образ особыми чертами, опираясь на различную мифологию и поверья других культур. Крыловский образ стрекозы, как известно, стал устойчивым символом легкомыслия, но уже в начале XX многие поэты этот образ переосмыслили. К примеру, у О. Э. Мандельштама образ стрекозы наделен семантическими связями со смертью (глаза смерти, руки смерти, узы смерти):

О, Боже, как жирны и синеглазы
Стрекозы смерти — как лазурь черна [7: с. 192].

А также — с модницами:

Стрекозы выются в синеве,
И ласточкой кружится мода,
Корзиночка на голове
Или напыщенная ода? [7: с. 114]

У В. Я. Брюсова стрекоза также являет собой образ смерти:

Смотрю я в парки дач соседних,
Вот листья ветром взметены,
И трепеты стрекоз последних,
Как смерть вещающие сны [1: с. 218].

Или у В. Хлебникова:

Рати стрекозовые
Чертят яси облаков,
Чистых облаков,
Рати стрекозовые
Зыби волнят. Озеро [13: с. 267].

Стрекоза в процитированном отрывке стихотворения В. А. Сосноры отделяется от представителя млекопитающих — *зайца*, «передразнивающего» ее. В этом плане вероятен иронический парафраз устойчивого выражения «Дьявол — обезьяна Бога», дополняющий библейские мотивы книги. *Стрекоза* обособлена и от Орлов Неба, которые, находясь на высоте, также должны испытывать страх. Образы зайцев и Орлов Неба, в отличие от стрекозы, антропоморфны: одни «кошунствуют», другие сравниваются с пловцами: «<...> я вижу — ты прыгнул / С облака вниз, как пловец, руки раскинув» [10: с. 567]. Образ стрекозы выделен не только композиционно, но и средствами словесно-звуковой образности, бóльшим количеством совпадений фонем, чем в случае Орлов Неба и зайцев. Следовательно, внимание читателя так или иначе обращается к *стрекозе*, возможно, как к некоей границе между нижним и верхним миром, о существовании которой никогда не стоит забывать: «Помни полет стрекозы и ее кружевце-крылья!» [10: с. 574]. «Кружевце-крылья» — многоступенчатая метафора, усложняющая образ стрекозы: полет стрекозы — стремительный, резкий, и в то же время у нее легкие, тончайшие, кружевные крылья, а вместе с ними беспокойное, хоть беззаботное кружение.

Созвучие фонем, «корнесловие» (Ю. И. Минералов) — один из основных приемов поэтического языка В. А. Сосноры. К примеру, общий фонетический комплекс в словах и в словосочетаниях: ЗАЯц — ЗЛА не ЗНАЯ — рОЗУ — передрАЗНивАет стрекОЗУ — дополняет и сплетает се-

мантику в сложный образ, раскрывая или заново поэтически пересоздавая внутреннюю форму каждого из слов. Так, к примеру, заяц — с одной стороны, «ярко выраженный мужской образ» [2: с. 177], с другой — с детства ассоциирующийся с трусостью (ср. строку из песни «В лесу родилась елочка...»: «Трусишка зайка серенький», поговорку «трусливый как заяц»), а роза — символ любви. В обоих словах присутствует общий фонемный комплекс — ЗА, связывающий два разных слова в единый образ, в котором переплетаются и любовь, и страх, и мужское, и женское начала.

В словах «РОЗа» и «стРекОЗА» также совпадают некоторые фонемы, причем хтонический образ стрекозы фонетически и семантически «содержит» в себе небесный, светлый образ любви. Звуковая близость этих слов не раз отмечалась поэтами в стихах и переводах, ср. у Омара Хаяма (в переводе И. И. Тхоржевского):

Наш мир — аллея молодая роз,
Хор соловьев, прозрачный рой стрекоз [12].

У Ф. И. Тютчева:

В душном воздухе молчанье,
Как предчувствие грозы,
Жарче роз благоуханье,
Звонче голос стрекозы [11: с. 135].

Образ стрекозы у В. А. Сосноры тесно связан с образом *леса*, причем не только с точки зрения звукового состава слов (общие фонемы Е, С, А, сонорная Л, близкая к Р). Сам лес принимает черты цветущего сада: «Мой лес, в котором столько роз и ветер вьется». Он является символом духовности, внутреннего мира поэта. Образ сада души В. А. Сосноры наделяется ассоциациями, связанными с лесом, — темный, густой, непроходимый. Ср. у Н. С. Гумилева — «Сады моей души всегда узорны», «Соловиный сад» А. А. Блока и др.

Образ стрекозы воплощается через неожиданную метафору:
Мой лес, в котором столько роз и ветер вьется,
Плывут кораблики стрекоз, трепещут весла! [10: с. 580].

«Лес роз» можно наблюдать только снизу (одни стволы), находясь на уровне *зайца* или *муравья*, поскольку ни тот, ни другой не способны взглянуть на розу сверху. Катахреза «трепещут весла» сближает два слова, не употребляющихся вместе, в силу различия их семантики. Физическая невозможность весел трепетать очевидна. Намеренное наделение тяжелых

весел «легкими» свойствами создает и неповторимую метафору, и особое звучание. «Трепет» несет в себе очередную многозначность: скорость, легкость движения и страх. Так же обстоит дело и с метафорой «плывут кораблики стрекоз» — стремительный полет стрекозы представлен плавным движением кораблика, в то же время сохраняется ассоциация с басней И. А. Крылова. Сложные метафоры, так или иначе связанные с движением, внутренним миром поэта, его душой, его мыслями, создают множество смысловых планов. Образ стрекозы, выраженный через метафору кораблика, стремительного и плавного, легкого и прочного, приобретает аллегорические смыслы судьбы, земной суety, кружения, и еще глубже — пересечения границы между жизнью и смертью, скрывает в себе символ перерождения, от телесного существования к бестелесному, существования в виде *мысли*, в самой *мысли*, в памяти. И в то же время за всеми этими образами скрывается страх. Страх подойти к этой границе и переступить ее, оказаться в вечности и не мыслить, следовательно, не существовать. На общем фоне страха смерти раскрывается и противоположный страх — бессмертия.

Тема бессмертия или вечной жизни воплощена в классическом образе бабочки, однако страх неотступно следует и за ним: «Бьется, бьется бабочка — бессонница» [10: с. 581]. Сложный и противоречивый символ бессмертия, воскрешения души, легкости, скоротечности земной жизни дополняется ироническим — «бессонница». Звуковое совпадение *бессмертие* и *бессонница* не случайно. В приступы бессонницы человек находится в сознании, но тем она и коварна, что в определенный момент начинает приносить страдания и надежды на скорейшую «маленькую смерть». Таким образом, бессмертие души связывается со страхом вечного сознания, вечной мысли. Образ бабочки вступает в конфронтацию с образом стрекозы на границе бытия и небытия:

Тело у меня еще теплое,
все в слезах пота, и живот чуть живой [10: с. 581].

Два образа тесно соседствуют, и в то же время между ними возникает коллизия: С одной стороны, перерождение — в бестелесное, в мысль ли, память ли, с другой — бессмертие сознания и смерть тела. В результате чего возникает борьба со страхом неизбежного — смерти, со страхом самой возможности бессмертия и со страхом неведомого.

Интересен биологический факт: стрекоза — хищник и питается другими мелкими насекомыми (муравьи, комары, мухи — о них далее — и мотыльками, а мотылек — тоже бабочка, однако мотылек больше ночное создание), в то же время стрекозы и бабочки являются пищей для птиц. Стрекоза и бабочка имеют сходные этапы развития — элемент куколки

как символ перерождения, однако у стрекозы, в отличие от бабочки, он выражен не полностью, что ставит ее немного ниже, приближая стрекозу к темному началу, а бабочку — к светлому, и в то же время наделяет свет и тьму общими чертами. Они находятся на среднем уровне пространства и связывают между собой нижний и верхний.

Нижний уровень мира насекомых представлен в образе муравья, который, как уже было сказано, является пищей для стрекозы, что уже означает особые образные связи между ними:

Вот муравей — храбрый малыш
мира,
вишенкой он бегаёт по
веку [10: с. 578].

Символика муравья чаще всего определяется крыловской метафорой трудолюбия, прагматичности и запасливости. Образ муравья также содержит и хтоническую символику, что метафорически приближает его к стрекозе, однако не отменяет связи хищник — жертва. Множественность, трудолюбие, единение — символ идеального народа, недаром с муравьем аллегорически связан образ крестьянина. Муравей так же антропоморфен, как заяц и орел. Ироничное «вишенкой бегаёт по веку» определяет его место: с одной стороны, «человек — венец природы», с другой — он недолговечен и находится на нижнем уровне пространства. Через образ муравья поэт наделяет человечество хтоническими свойствами, максимально отдаляя его от среднего и верхнего уровня. Тем острее ощущается страх уничтожения личности и ее мысли, особенно после пересечения границы между жизнью и смертью, там, где само сознание и мысль еще под вопросом:

А на моей могиле муравьи
стопами сапогами, — на войну [10: с. 588].

Но страх не означает окончательное разрушение надежд:

Еще храбрится и хранит
мои мгновенья,
мои хрусталики хвои,
мой муравейник [10: с. 580].

Выражение «храбрится и хранит» синтаксически и имеет, и не имеет отношения к «мой муравейник», а больше относится к «последнему лесу»:

Мой лес, в котором столько роз
и ветер вьется <...> [10: с. 580].

Образ муравейника ассоциируется с иронически представленным внутренним миром поэта. Намеренное «нарушение» синтаксиса также один из художественных приемов В. А. Сосноры, основной целью которого является усложнение и обогащение содержания произведения.

Если образ муравья имеет общие связи со стрекозой и с точки зрения биологической взаимосвязи «хищник — жертва», и хтонической символики, и словесно-звуковой образности (общие фонемные комплексы), то с образом бабочки у него отсутствуют любые и метафорические, и фонетические связи. Поэт подвергает сомнению саму возможность самостоятельного перехода человека в «жизнь вечную», поскольку на пути его стоит хтонический образ стрекозы, темная сторона которой прикрывается общими чертами с «бабочкой», становясь лже-символом перерождения. Однако связь между верхним и нижним миром сохраняется через образы других насекомых, а именно пчелы и комара.

«Образ пчел относится к топике древнерусской литературы» [4: с. 225] и «особо выделяется среди насекомых своей чистотой, священной, небесной природой» [2: с. 484]. Метафорой *монах — пчела*, «возникшей еще в ранней Византии», поэт связывает уровни нижний, средний и верхний: «Воздух воздушен, и где-то там плачут пчелы» [10: с. 574]. Помимо очевидного фонемного повтора, в контексте метафоры *пчела — монах* плач представляется молитвой, в чем и состоит тяжкий труд монахов: оплакивать умерших и отмаливать мир, дать миру и каждой душе шанс достигнуть неба.

Но связь между уровнями не ограничивается образом пчелы и дополнительно укрепляется изображением еще одного насекомого, и в биологическом, и в образном плане играющего неважную роль (кстати, также являющегося пищей стрекозы) — комара:

В лесу шумели комары,
о камарилья! [10: с. 581].

Комар — амбивалентный образ, с одной стороны, изначально наделенный хтонической символикой и относящийся к нижнему уровню, с другой — несущий светлое начало через ассоциацию с лебедем:

<...> Извне
летел орлом один и лебедем второй — комар. Телят
в овине ели мухи до кости [10: с. 582].

Противопоставление комара мухе не случайно. Мухи — это «пчелы дьявола. <...> Дьявол создал мух, позавидовав Богу, который сотворил пчел» [2: с. 437]. Очевидно, что образ комара поэт относит к верхнему

уровню. Комар, как ни парадоксально, наделяется символикой спасителя, однако звуковое сочетание «комары — камарилья» создает иронический образ. В литературе образ комара с детства ассоциируется с такими произведениями, как «Сказка о царе Салтане» А. С. Пушкина и «Муха-Цокотуха» К. И. Чуковского. В обоих случаях комар представлен в образе справедливого защитника и спасителя. В иронической оде «Похвала Комару» Г. Р. Державин представляет комара во множестве различных образов, в том числе и в образе спасителя агнца (с сопутствующими религиозными ассоциациями):

Над ягненком зев там львин
Уж разверзт, его хватает,
Но Комар как вихрь влетает
Алчущих тиранов в нос;
Они чхают, упадают,
Жертв в покое оставляют.
Филосо́фам тут вопрос:
Силен ли над нами рок?
Комар агнца, мир сберег [3: с. 186].

Или там же:

Нам нельзя ль воображеньем
Комаров равнять душам,
Кои в вечности витают,
Мириадами летают
По полям и по лесам <...> [3: с. 188].

В книге В. А. Сосноры комар предстаёт как жертва, в которой можно увидеть намек на Евхаристию:

Птенец упал, а он бескрыл. Грустит гнездо.
Но он оправился, пошел и клювом заклевал.
И червь земли к нему пополз. Комар его кормил [10: с. 584].

Функция любого созвучия у В. А. Сосноры — не только в эвфонии, но и, как уже говорилось, в наделении звукового комплекса окказиональной семантикой. «Комар — кормил птенца» — в образе птенца предстает падший с неба, комар же в образе спасителя способен вознести его обратно, но ценой собственной жертвы: комар может накормить только собой, но, ко всему прочему, он еще кровососущее насекомое, вопрос только, чья кровь в нем? В цитированных строках раскрывается сложный образ

спасителя, вероятно, кощунственный, с ироническим парафразированием евангельского выражения «подставь другую щеку»:

Из Кара-Кум прилетел комар и кулаком хватил в окошко.
Встал я из-под одеял и кулаком комара по морде убил [10: с. 585].

Образ комара несет в себе образ спасения, но уже через нечто иное — искусство:

«Мама! — вопили овцы. — Мама!» А пели:
пой-петушок-гребешок, семь соловьев и комарик
(не тот, не мертвец!) [10: с. 585].

Неочевидной, но вполне вероятной в приведенных строках является аллюзия на стихотворение Вячеслава Иванова, посвященное композитору Р. М. Глиэру:

Глиэр! Семь роз моих фарсийских,
Семь одалиск моих садов,
Волшебств владыка мусийских,
Ты превратил в *семь соловьев* [5: с. 91] (курсив наш. — К. Б.-Е.).

Благодаря такому парафразированию круг поэтических ассоциаций сосноровского образа существенно расширяется.

Образ восхождения на верхний уровень мироздания, спасения через музыку, через искусство возникает едва ли не на уровне бессознательного. Поэт чувствует это спасение, но сам через искусство не способен спастись, над чем снова иронизирует:

А здесь — упал комар в чернильницу, — полет
из Космоса — в мою простую урну.
Господь с тобой, гость поздний. Поклюем
в чернилах кровь и поклянемся утру [10: с. 590].

Тем не менее поэт возвращается к поиску спасения, достижения вечной жизни через борьбу со страхом, веру, свое творчество, искусство в целом и не оставляет шанса поглотить себя той бездне, образ которой воплощен в «пчеле дьявола»:

А муха? Вот летит, шумит, как шар.
Куда она? То теменем в зенит,
то прячется пружинкой, где темней.
Что думает она? Что — без гнезда?

Что век — одна? Что — только стоя спит?
И я не знаю. Тише, твари, вы,
Земли и Неба... кто-то там идет... [10: с. 584].

Образы комара и мухи являют собой сложную взаимосвязь спасения и падения. Отпавший от неба и света способен вернуться обратно через принятие любого спасителя, предстающего в разных ипостасях созидательного начала, однако при этом необходимо выполнить главное условие — желать спасения самому. В «Мухе-Цокотухе» комар спасает муху, что символично само по себе: тьма способна стать светом, наполнившись им, другое дело, насколько она стремится к этому.

Образы насекомых воплощены как находящиеся в постоянном движении, на первый взгляд хаотичном, однако подчиняющемся строгому порядку, отражающем постоянную борьбу:

Все в завтра: бой — любовь и кровь — хлеба,
снега и солнца, — то есть жизнь...
Конец июня. Конница стоит
кузнечиков [10: с. 584].

Готовность к борьбе олицетворяется «конницей кузнечиков», образ которых не менее сложен и многогранен. В плане литературной традиции и некоторых стилевых параллелей в связи с анализом воплощения Соснорой мира насекомых уместно упомянуть стихотворение В. Хлебникова «Кузнечик»:

Крылышкуя золотиписьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер [13: с. 37].

Однако, продолжая традиции хлебниковской звукописи, Соснора уходит от зауми и трансформирует образ предшественника. «Конница» становится метафорой защиты, силы, войска. Символика кузнечика как «божьего коня» подчеркивает ассоциации с земным войском, защищающим — небесное. Кузнечик связывается с горним миром не только через аллюзию на произведение Хлебникова («много трав и *вер*»), но и — на известный текст М. В. Ломоносова («Кузнечик дорогой...»):

Хотя у многих ты въ глазах презрѣнна тварь;
Но въ самой истинѣ ты передъ нами царь;
Ты Ангел во плоти; иль лутчше ты бесплотень! [6: с. 315].

Совмещая метафорику и символику в выражении «конница кузнециков», поэт полнее раскрывает смысловой план защиты веры. «Конница» через поэтическую этимологию также наделена семантикой «конца», что добавляет образность «коней Апокалипсиса» к образу земного-небесного кузнеца, к тому же «созвучного» с «розой» и «стрекозой». Все три уровня мира тесно переплетены и не имеют четких границ, поэтому душе поэта легко запутаться в поисках верного выхода из лабиринта уровней мира в вечность. Возможно, в сохранении «Я», сознания в мысли другого и есть истинный смысл поэтического Слова.

Образы мира насекомых подводят к мысли о поэте как жертве, приносящей себя на алтарь искусства, жертве, помогающей людям через раскрытие себя, жертве, несущей полученный свыше свет: с неба, из космоса, из глубины души, из самой мысли. Но жертве неприкаемой, не принимаемой ни нижним миром, ни средним, откуда невозможно пройти в верхний:

Дали мне в пищу желчь, в уста выливали уксус.
И восклицали: «Вот он вот-вот умрет, и имя его не воскреснет!»
Оводы очи мои клевали, от жаб — укусы,
гусенице — мои деревья плода, саранче — труд злака,
цепью убили мой виноград, а сикоморы — секирой,
скот мой казнили язвой, стада пали от молний.
Да, я дрожал душой. А вы восклицали:
«Кто к нам со Словом придет,
тот от Слова погибнет!» [10: с. 586].

Итак, В. А. Соснора воплощает мир насекомых с использованием широкого набора художественных приемов. Это воплощение строится через взаимодействие тропических и внетропических средств — метафор, ка-тахрез, контрастов, символических ассоциаций — с приемами звуковой инструментровки стиха и фонетическими повторами, наделяющими фонему собственной окказиональной семантикой, что в совокупности определяет внутреннюю форму произведения и книги в целом, структурирует индивидуальный стиль поэта.

Литература

1. Брюсов В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. I: Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. М.: Худож. лит., 1973. 672 с.
2. Гура А. В. Семантика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
3. Державин Г. Р. Стихотворения. М.: Правда, 1983. 224 с.
4. Журавель О. Д. Символика меда и пчел в творчестве Андрея Денисова // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2012. Т. 11. Вып. 12. С. 225–231.

5. *Иванов В. И.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1987. 800 с.
6. *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений Михаила Васильевича Ломоносова, с приобщением жизни сочинителя и с прибавлением многих его нигде еще не напечатанных творений. Ч. 1. СПб.: Иждивением Императорской Академии наук, 1803. 343 с.
7. *Мандельштам О. Э.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. 808 с.
8. *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 6. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. 544 с.
9. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1988. 719 с.
10. *Соснора В. А.* Стихотворения. СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга; М.: РИПОЛ-классик; Пальмира, 2018. 910 с.
11. *Тютчев Ф. И.* Полное собрание сочинений. Письма: В 6 т. Т. 1. М.: Классика, 2002. 528 с.
12. *Хайам О.* Рубаи. М.: Конкорд; Ашхабад: Туран-1, 1995. 206 с.
13. *Хлебников В.* Собрание произведений Велимира Хлебникова: В 5 т. Т. 2: Творения. 1906–1916. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. 327 с.
14. Энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Т. XXa. СПб., 1897. С. 670.

ГЛАВА 6. РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА: ЭНТОМОЛОГИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА И ФИЛОСОФСКИЙ СМЫСЛ

Е. Ю. ПОЛТАВЕЦ

«ШЕСТВИЕ МУРАВЬЕВ», МИРМИДОНЦЫ, МОРАВСКИЕ БРАТЬЯ И «МУРАВЕЙНОЕ БРАТСТВО» Л. Н. ТОЛСТОГО

Архаические представления о превращениях в жизненных циклах насекомых (бабочка — яйцо — гусеница — куколка — бабочка и т. п.) послужили основой отождествления бабочки и души человека, муравьев и воинов, пчелы и человека-труженика. Энтомологическая метафора отсылает к представлениям о метаморфозе и в итоге к представлениям о своеобразной реинкарнации.

Насыщенность текста «Войны и мира» Л. Н. Толстого инсектометафорами и «энтомологической» символикой есть показатель высокой степени мифологичности произведения. Роман «Анна Каренина», даже с учетом сцены на пчельнике (в этом эпизоде пчелы, в соответствии с общеполитической семантикой, служат эмблемой народа и вообще тружеников, не интересующихся бесполезным жужжанием политиков-трутней), все же менее богата на энтомологическую образность по сравнению с «Войной и миром».

Энтомологическая семантика связана в «Войне и мире», во-первых, с развернутыми «гомеровскими» сравнениями: покинутая жителями Москва сравнивается с умирающим ульем, Москва восстанавливающаяся — с «разоренной кочкой муравьев» [18: т. 7, с. 224]. Толстой подчеркивает, что, несмотря на разорение, «видно по цепкости, энергии, по бесчисленности копышущихся насекомых, что разорено все, кроме чего-то неразрушимого, невещественного, составляющего всю силу кочки» [18: т. 7, с. 224]. Метафоризация Москвы 1812 года как муравейника характерна для исторической беллетристики XIX века, но образ муравейника порой поражает своей оригинальностью. «Думали ль все эти люди, что прохо-

жий с палкою, который о них вовсе не помышлял, разрушит одним шагом весь их муравейник? ... Сам прохожий, конечно, еще не вдруг явился, но уже достаточно было и слуха о нем, чтоб ниспровергнуть все мелочные затеи. Этот прохожий был *Наполеон*, — сказано, например, у Р. М. Зотова в романе «Два брата, или Москва в 1812 году» (1850) [6: с. 394]. В «Войне и мире» Толстого Наполеон, разоривший муравейник Москвы, сам уподобляется отнюдь не «прохожему с палкой», а червю (в речи Платона Каратаева) и мухе (в восприятии Андрея Болконского), т.е. Толстой прибегает к сравнению (эксплицитному — в эпизоде Аустерлица), к метафоре — в эпизоде бреда князя Андрея в Мытищах. Метафорой Наполеона и всего наполеоновского нашествия становится червь в пословице Каратаева: «Червь капусту гложет, а сам прежде того пропадает» [18: т. 7, с. 52]. Эти слова следуют за обсуждением судьбы Москвы и России в беседе Каратаева и Пьера. Что же касается приведенного отрывка из романа Р. М. Зотова, то здесь, скорее всего, присутствует даже не метафора и не скрытое сравнение, а метабола, т.н. «третий троп», если, конечно, считать метафору и метонимию первыми двумя.

Подобное явление современные исследователи обнаруживают в романе В. Пелевина «Жизнь насекомых» (см., например, [2]), причем метаболитами, т.е. отождествляемыми членами метабола, как и у Зотова, оказываются у Пелевина люди и насекомые, в частности, муравьи. (Сопоставление с оригинальным образом муравейника в беллетристике Зотова лишний раз напоминает нам, что постмодернистское — всего лишь хорошо забытое старое и, может быть, правы те, кто считает Пелевина современным Лафонтеном, не забывая, однако, что знаменитая «краткость — сестра таланта», с французским баснописцем находится все же в куда более близком родстве.)

В поэме Я. П. Полонского «Кузнечик-музыкант» (1859), целиком построенной на метаболической образности, муравей, как ни странно, — завсегдатай балов, франт и бездельник. Другие персонажи этой поэмы Полонского, как и их сюжетные роли, вполне могут быть названы предшественниками пелевинских героев. Так, Наташа в «Жизни насекомых» Пелевина напоминает бабочку Сильфиду у Полонского в «Кузнечике-музыканте», влюбившуюся в иностранца Соловья и поплатившуюся жизнью. Общее есть в финалах произведений: философствующий артист, кузнечик Полонского, отправляется в лесную чашу в компании обывателей — светлячка и комаров — на поиски Сильфиды, т.е. погибшей бабочки-возлюбленной и, возможно, собственной души... Система смысловых оппозиций в прозе Пелевина также заставляет вспомнить «Кузнечика-музыканта». Бабочка в поэме Полонского избежала муравейника («Ползала бедняжка, ползала немало, / Если в муравейник сдуру не попала...» [11: с. 442]), но это не принесло ей счастья:

Одиноким трупом бабочка лежала:
Ножки протянула, крылья распластала
И, казалось, лежа небесам молилась,
Вся ооченела, но не изменилась...
Черная косынка
На груди раскрылась.
Крупная слезинка,
Как алмаз, блестела около ресницы... [11: с. 442].

У В. М. Гаршина в сказке «То, чего не было» (1882) персонажи-насекомые вполне сказочные, да и сам Гаршин отрицал всякую возможность метафорического или аллегорического прочтения. Гаршинский муравей — безропотный труженик, т.е. соответствует наиболее распространенному смысловому клише. В то же время гаршинская сказка акцентирует, как нам кажется, именно главный смысл какой бы то ни было энтомологической образности: отсылку к мечте о возможности реинкарнации. Недаром после слов бабочки о будущих посмертных превращениях следует замечание автора: «Гнедой, ящерица и улитка этого не знали, но насекомые имели кое-какое понятие» [3: с. 135].

Вернемся к «Войне и миру». Упоминания о различных насекомых встречаются не только в составе «гомеровских» идеологических сравнений, и эти упоминания не лишены мифологических или фольклорных референций.

В тех эпизодах второго тома «Войны и мира», где главной героиней является Наташа Ростова, скучающая в разлуке с князем Андреем, целый ряд символических деталей подчеркивает это постепенное нарастание внутренней готовности Наташи к измене. Это и пляска Наташи в доме дядюшки под мелодию песни «По улице мостовой», и угощение Анисьи Федоровны («грибки» и «орехи»), и внезапное решение Наташи учиться играть не на арфе, а «только на гитаре» [18: т. 5, с. 278]. Песенный сюжет, противопоставление благородной арфы легкомысленной гитаре, а также эротическая символика грибов и орехов в народных приметах и суевериях вступают в переключку со странным, на первый взгляд, диалогом Наташи и шута. Развлечения в виде охоты и веселья у дядюшки рассеяли тоску Наташи лишь на короткое время, и она пытается занять себя абсурдистскими разговорами с домочадцами: то с гувернантками про остров Мадагаскар, то с Николаем про детские воспоминания, то с шутом про насекомых:

«— Настасья Ивановна, что от меня родится? — спросила она шута, который в своей куцавейке шел навстречу ей.

— От тебя блохи, стрекозы, кузнецы, — отвечал шут» [18: т. 5, с. 284].

Если вспомнить «энтомологическую трактовку основного мифа» [20: т. 1, с. 48], предложенную В. Н. Топоровым, то становится понятно,

что в толстовском «лабиринте сцеплений» реплика шута предсказывает Наташе потрясения нешуточные. «Браки совершаются на небесах» [18: т. 5, с. 228], как напоминает Наташе ее мать, причем в этой поговорке содержится еще и тот смысл, что свадьба есть земной аналог иерогамии. Но и мифологический сюжет небесной свадьбы может осложняться мотивом измены. Общемифологический сюжет, о котором пишет В. Н. Топоров, сводится к тому, что «согрешившая жена превращается или дает начало вредоносным насекомым (комары, москиты, мухи и т.п.), трактуемым как ее дети» [20: т. 1, с. 47]. Это может быть жена бога-громовержца или другой «отрицательный женский персонаж» [20: т. 1, с. 47]. Стрекоза не только «родится» от изменницы, но и выступает в некоторых мифах как главный антагонист бога, дракон и т.п.: ср. этимологические данные в различных языках (стрекоза в англ. dragon-fly, т.е. «муха дракона», в лит. laumžirgis, т.е. «конь ведьмы»; этимология русского слова, по Топорову: «Стрибог + коза»).

В эпизоде свидания Наташи и князя Андрея в Мытищах упоминаются другие насекомые с весьма зловещей мифологической семантикой. Князю Андрею в бреду представляется, что над ним воздвигается здание из тонких лучинок. Вокруг летает муха, но она бессильна разрушить это здание: налицо параллель с эпизодом первого противостояния князя Андрея Наполеону-мухе на поле Аустерлица. Муха может быть здесь не только метафорой Наполеона, как уже было сказано, но и аллегорией мирового зла, вопреки которому воздвигается новый мир (подобно воздвижению нового мира в момент пробуждения Вишну в индуистском мифе). «Песня» сверчка в этом эпизоде не раз привлекала внимание исследователей (см.: [22], [12]). Раскрывая смысл литературной традиции противопоставления в русской поэзии кузнечика (цикады) сверчку (как артиста, музыканта, служителя Аполлона — приземленному и неприятному ворчливому обывателю), И. А. Едошина, автор обстоятельного исследования о семантическом поле этого символа, не учитывает танатологической символики сверчка [5]. Между тем, именно с мотивами смерти связан сверчок в поэзии Н. А. Некрасова, насыщенной фольклорными образами. Сверчок в различных мифологических традициях также предсказывает опасное странствие души, покидающей тело во время сна, бреда. Поэтому упоминание о сверчке имеет непосредственное отношение к изображению пограничного (шаманского) состояния тяжело больного князя Андрея и его усилий по спасению/воздвижению разрушенного войной мира. Образ воздвигающейся над князем Андреем пирамиды из лучей-лучинок перекликается с «гомеровским» сравнением возобновленной мирной жизни Москвы с муравьиной «кочкой».

В связи с этим в «муравьиную» тему в творчестве Толстого, а также в «муравьиные» сравнения в толстовской публицистике и экзегетике сле-

дует взглянуться пристальнее. В творчестве Толстого муравьи и муравейник всегда связаны с положительными коннотациями. При этом даже излюбленная мелиссосемантика (от греч. «мелисса» — пчела) в произведениях Толстого не всегда однозначна. Как и пчелы, муравьи — отличные строители (масонские симпатии к тем и другим объясняются еще и этим). Но в улье есть бездельники трутни, а в муравейнике трудятся все. Пчелы — насекомые, издающие характерный звук, в то время как муравьи молчаливы (и это тоже их положительная характеристика). Улей с умирающими пчелами, «обезматочивший» (sic!) [18: т. 6, с. 340], служит у Толстого метафорой занятой наполеоновскими войсками Москвы, муравейник — метафора Москвы возрождающейся, строящейся после пожара, как уже было сказано. Если в «Войне и мире» Толстой использует такие мелиссометафоры, как «трубление придворных трутней» в Петербурге [18: т. 7, с. 7], «трутневое население» и «жужжание» в Дрисском лагере [18: т. 6, с. 49], если в притче Толстого «Две различные версии истории улья с лубочной крышкой» (1900) (вот еще метабола, с которой не проводилась параллель в статьях о Пелевине) трутни — это «правители», «блюстители», «судьи», «жрецы», историографы и прочие дармоеды, которым противопоставлены рабочие пчелы, то муравейник для Толстого всегда — образ братского взаимопонимания и возрождения. Если улей порой может быть метафорой несправедливо устроенного государства, в котором пчелам, так сказать, есть что исправлять и над чем работать, то муравейник — не государство и не город, а пример братской общины.

Мотив «роевой» [18: т. 6, с. 10] жизни и инстинктивного правильного поведения в творчестве Толстого связан даже больше с муравейником, чем с ульем, потому что пчела с ее характерным жужжанием символизирует еще и красноречие, поэзию. Этот общий для всех мифологических традиций смысл можно выразить формулой: «Человек добывает научное знание или художественный образ, как пчела добывает мед». Но для Толстого и здесь важны корректировка архаического смысла и перемещение акцентов. Пчела, по сути, не добывает готовый, где-то имеющийся мед, она его *изготавливает*. Подобно этому и любое знание не есть объективная реальность, знание есть лишь наше сознание. Например, неразбериха, которую наблюдает князь Андрей в разноязычном Дрисском лагере, где «рой трутней, не отрубив еще над прежней темой, перелетал на новую и своим жужжанием заглушал и затемнял искренние, спорящие голоса» [18: т. 6, с. 49], усугубляется еще и тем, что каждый язык описывает реальность по-своему, т.е. создает свою реальность (рассуждения Толстого о самоуверенности немца, француза, англичанина, итальянца, русского и немца [18: т. 6, с. 52–53]).

В улье человеческой истории нет чистого нектара событий, есть лишь переработанный пчелами-историками и комментаторами мед свидетельств

о событиях, сладость которого может быть подвергнута сомнению. Анти-теза бессознательной деятельности и вербального описания-объяснения этой деятельности (всегда неверного, недостаточного) отражает принципиальное неприятие «меда поэзии», меда истории, любого словесного предприятия, дискурсивной деятельности. Нуждается в уточнении широко распространенное мнение о том, что именно официальная историография не устраивает Толстого. В сущности, Толстой в «Войне и мире» приходит к тому, что будет в XX веке осознано как перформативная гипотеза, как «теория речевых актов», предсказывает возникновение и страшные последствия различных «новоязов», манипулирование сознанием масс, которое так широко будет практиковаться в XX веке. Для Толстого периода «Войны и мира» характерны заявления (оставшиеся в черновиках): «Военный человек всегда лжет» [19: т. 14, с. 89]; «Все истории я бы жег и вешал авторов» [19: т. 14, с. 90] и т.д.

Философский бунт Толстого против мифологического меда поэзии и вообще любой сладкоречивой патоки в том, что, по замечанию князя Андрея, «нельзя все-таки выразить всего того, что думаешь» [18: т. 5, с. 177]. При этом совершенно безразлично, развиты в человеке интеллектуальные способности или нет. Зато и человек, привыкший доверять подсознанию больше, чем сознанию, имеет уже в этом противоядие от отравления «речевыми актами». Поэтому своей подсознательной антипатии к Сперанскому и к государю князь Андрей доверяет больше, чем их дружелюбному дискурсу. Историческое событие интересно Толстому не само по себе, а только в том отношении, какова бессознательная, инстинктивная реакция на него и отдельных людей, и целых народов. Так, у Толстого Кутузов «один продолжал утверждать, что Бородинское сражение была победа» [18: т. 7, с. 77], и оказался прав.

Свой язык есть у пчел и у муравьев, но муравьи не жужжат, не «трубят», видимо, достигнув какого-то более высокого уровня взаимопонимания, чем пчелиный. Хорошо известно, что в своих «Воспоминаниях» Л. Н. Толстой объясняет происхождение детской игры маленьких братьев и сестры Толстых в «зеленую палочку» и «муравейное братство» тем, что их старший брат Николенька «слышал или читал» о «Моравских братьях» (исследователи называют и другую причину: известие о декабристах — братьях Муравьевых). И, конечно, сам Толстой связывает игру с подражанием «муравьям в кочке», где всех объединяет взаимопонимание и братская любовь. Поставим вопрос о соотношении детской игры в «муравейное братство» с мифологическими и ритуальными моделями, а также с мотивами «муравейного братства» в творчестве Л. Н. Толстого.

О своем старшем брате Николае Толстой пишет: «Так вот он-то, когда нам с братьями было — мне 5, Митеньке 6, Сереже 7 лет, объявил нам, что у него есть тайна, посредством которой, когда она откроется, все люди

сделаются счастливыми, не будет ни болезней, никаких неприятностей, никто ни на кого не будет сердиться и все будут любить друг друга, все сделаются муравейными братьями. (Вероятно, это были Моравские братья, о которых он слышал или читал, но на нашем языке это были муравейные братья.) И я помню, что слово “муравейные” особенно нравилось, напоминая муравьев в кочке. Мы даже устроили игру в муравейные братья, которая состояла в том, что садились под стулья, загораживали их ящиками, завешивали платками и сидели там в темноте, прижимаясь друг к другу. Я, помню, испытывал особенное чувство любви и умиления и очень любил эту игру» [18: т. 14, с. 426]. Игра в муравейное братство, т.е. в начало абсолютной любви, начиналась у маленьких Толстых с игры в путешествие за зеленой палочкой или в восхождение на «Фанфаронову гору», вообще с имитации какого-нибудь пространственного перемещения (о мифологической роли пути («шествия») речь впереди): «Иногда мы под стульями разговаривали о том, что и кого кто любит, что нужно для счастья, как мы будем жить и всех любить. Началось это, как помнится, от игры в дорогу. Сиделись на стулья, запрягали стулья, устраивали карету или кибитку, и вот сидевшие-то в кибитке переходили из путешественников в муравейные братья. К ним присоединялись и остальные. Очень, очень хорошо это было, и я благодарю бога за то, что мог играть в это. Мы называли это игрой, а между тем все на свете игра, кроме этого» [18: т. 14, с. 433].

«Воспоминания» создавались в 1903–1906 годах, и посвящены тем переживаниям детства, которые были «важнее многих и многих чувств, испытанных после» [18: т. 14, с. 432], как говорит Толстой. «Идеал муравейных братьев, льнущих любовно друг к другу, — пишет он, — только не под двумя креслами, завешанными платками, а под всем небесным сводом всех людей мира, остался для меня тот же» [18: т. 14, с. 427].

О роли семейных легенд в развитии воображения и нравственного роста младшего из братьев Толстых, Льва, написано много. В одной из недавних работ читаем: «Сказочные рассказы о добре и зле, придуманные Н. Толстым, обрели свое воплощение в детских играх, небольших импровизированных спектаклях, ставившихся маленькими Толстыми в Ясной Поляне по мотивам историй о “муравьиных братьях” ... Эти игры-спектакли для Льва и его братьев становились некоей формой всечеловеческого единения, к которому писатель осознанно стремился уже в своей взрослой жизни» [4: с. 240]. Действительно, с образом «муравейных братьев» у Толстого с детства связывались именно идеи всеобщей братской любви и ненасилия. В наши дни эти традиции продолжает детское общественное движение «Муравейное братство», инициированное сотрудниками музея «Ясная Поляна», а музей Толстого в Москве в 1991 году открыл «Детскую дошкольную академию», получившую название «Муравейные братья» и успешно развивающую идеи музейной педагогики (см.: [9], [15]).

Казалось бы, трудно усомниться в правоте тех современных исследователей, которые полагают, что игры в «зеленую палочку» и «муравейных братьев» послужили для Толстого прообразом всечеловеческого единения. Но вот психолог Н. Е. Осипов, исследовавший с благословения З. Фрейда детские воспоминания Толстого в свете фрейдовской теории либидо, еще в 1923 году умудрился найти в рассказе Толстого о «муравейных братьях» зарождение нарциссизма и «инвертированного либидо», а детскую игру в дорогу интерпретировать как проявление «мускульной эротики» [10: с. 124]. То есть в заложившейся на всю жизнь у Толстого психологии самоотверженного служения видный исследователь-фрейдист усматривал прямо противоположное: психологию самолюбования.

Обратимся к еще одному немаловажному аспекту «муравьиной» педагогики. В детские хрестоматии и альманахи времен детства Толстого включались, как правило, басни И. И. Хемницера, и вот, например, каким добряком выступает муравей в хемницеровской переработке знаменитой басни Лафонтена «Стрекоза»:

«Пропела? Хорошо! поди ж теперь свищи».
Но это только в поученье
Ей муравей сказал,
А сам на прокормленье
Из жалости ей хлеба дал [21: с. 107].

Так что даже басенный муравей в русской литературе иногда способен на братский поступок. А уж муравьиное трудолюбие сделало муравья эмблемой скромного прилежания и терпения, что широко использовалось в педагогике. Недаром В. А. Жуковский дал название «Муравейник» уникальному и даже по тем временам (1831) исключительно малотиражному журналу, который печатался при дворе и содержал поэтические произведения (переводы), выполненные не только самим Жуковским, но и его учениками: наследником, Александром Николаевичем, а также его младшими сестрами, великими княжнами, которым было 12 и 9 лет (см. [14]). Не исключено, что и мать Толстого, Мария Николаевна, прибегала к муравьиным примерам в воспитании старшего сына.

Что же касается масонской муравьиной символики, которая также могла повлиять на создание образа «муравейного братства», то здесь в качестве примера можно привести хотя бы «Разговоры для масонов» Г. Э. Лессинга. Ведь и яснополянская легенда о зеленой палочке не могла родиться без участия розенкрейцерской символики и атрибутики, дважды причудливо преломленной — и в детских впечатлениях маленькой княжны Марии Волконской, и впоследствии в воображении Николеньки Тол-

стого, передававшего услышанное от матери младшим братьям и сестре. У Лессинга два собеседника, Эрнст и Фальк, наблюдают и обсуждают муравьев, считая, что муравьи живут «обществомъ еще болѣе удивительнымъ, чѣмъ пчелы» [7: с. 61]. Главное здесь то, что «между ними нѣтъ никого, кто держаль-бы ихъ въ соединеніи и управлять ими» [7: с. 61], как говорит Эрнст. Другой собеседник задает резонный вопрос: «И такъ, порядокъ могъ-бы существовать и безъ правительства?» [7: с. 61]. На это Эрнст отвечает: «Почему-же нѣтъ, если каждый умѣетъ собою управлять?» [7: с. 61]. И герои Лессинга с сожалением отмечают, что человечество еще очень далеко от такого идеала. «Дойдетъ-ли когда-нибудь дѣло до этого и между людьми?» — вопрошает Фальк [7: с. 62], на что Эрнст отвечает: «Едва-ли!» [7: с. 62].

Такой образ муравьиного братства-общины не похож на античные, например, лукиановские представления о муравьином *государстве*. Менипп, персонаж Лукиана Самосатского, сближает муравейник именно с городом-государством, представляя себе даже различные социальные роли отдельных «граждан» в таком «полисе». Обращаясь к собеседнику, Менипп проводит свое сравнение: «Я думаю, тебе не раз приходилось видеть собрание муравьев: одни решают государственные дела у входа в нору, другие выходят из муравейника или возвращаются в свой город; тот тащит из дома кусочек навоза, этот торопливо несет подобранную где-то кожуру боба или половину пшеничного зерна. Есть у них, по-видимому, в соответствии с их муравьиной жизнью и строители, и народные вожди; есть пританы, музыканты и философы. Так вот, города, населенные людьми, показались мне более всего похожими на муравейники. Если же тебе это сравнение людских общежитий с муравьиным царством кажется унижительным, то вспомни о старых преданиях фессалийцев, и ты увидишь, что мирмидоняне, этот воинственный народ, превратились в людей из муравьев» [8: с. 533].

Не касаясь пока мифа о мирмидонцах, отметим, что, в отличие от Ф. М. Достоевского, в творчестве которого преобладают негативные энтомологические ассоциации (проводится аналогия между безрелигиозным человечеством и муравейником), Толстой всегда подчеркивает связь образа муравьиной «общины» с истинной жизнью, с таким общественным устройством, к которому надо стремиться. Не только в трактате «Царство Божие внутри вас» (1890–1893), но и в дневниках этих лет Толстой использует образы улья и муравейника как примеры именно такого общества, где не правительство и государство, а внутренняя бессознательная потребность каждого индивида обеспечит приближение к идеалу и торжество любви. Так, в дневнике 1890 г. (13 сентября) есть запись: «Человеку прежде еще общины пчелиной и муравьиной надо сознательно дойти до скота, от которого он еще так далек: не драться (воевать) из-за вздо-

ров, не обжираться, не блудить, а потом уж придется сознательно доходить до пчел и муравьев, как это начинают в общинах» [18: т. 21, с. 441]. До пчел и муравьев человеку очень далеко, «именно потому, что он разумное, сознательное существо» [18: т. 21, с. 441]. «Человеку приходится сознательно делать то, что животные делают бессознательно», — поясняет Толстой [18: т. 21, с. 441].

Божественная игра слов заключается в том, что именно с названием «Моравские братья» оказалось созвучно «муравейное братство» маленьких братьев Толстых. С Моравскими братьями, историческими наследниками гуситов и последователями высоко ценимого Толстым проповедника Петра Хельчицкого (1390—1460), которого нередко называют первым в мире пацифистом и чью «Сеть веры» пропагандировал Толстой в «Круге чтения», связана и идея мира в «Войне и мире». В Моравии находится тот самый город Славков, известный как Аустерлиц 1805 года, где произошла «битва трех императоров». И в Моравии, на Праценской горе, наблюдая высокое моравское небо, князь Андрей у Толстого навсегда прокликает войну. В окончательный текст «Войны и мира» не вошло упоминание об общении князя Андрея с «гернгутерами» (так стали называть Моравских братьев, поселившихся в общине «Гернгут», название которой сами братья понимали как «охрана Бога»). В черновиках остались следы намерения Толстого объяснить излечение князя Андрея после аустерлицкого ранения заботой о нем гернгутеров [19: т. 13, с. 569]; в одном из вариантов говорится, что князь Андрей, разочаровавшийся в том пути государственного преобразования России, который предлагался Сперанским, собирается уехать за границу для «свидания со своим гернгутером» [19: т. 13, с. 693]. Возможно, что в замыслы Толстого входило намерение показать, что влияние Моравских братьев укрепляло в Болконском его стремление к идеалу мира, человеческого единения. В планах к дальнейшему развитию сюжетной линии князя Андрея (участие героя в войне 1812 года) Толстой помечает: «К[нязь] А[ндрей] узнает себя в Смоленске и опять начинает муравейную жизнь» [19: т. 13, с. 31].

Если вспомнить о связи детской игры с ритуальными и мифологическими моделями, то прежде всего следует обратить внимание на тот факт, что в мифе могущество муравьев обусловлено именно их малыми размерами (Индра, превратившись в муравья, может проникнуть куда угодно, взять любую крепость), их способностью к метаморфозе, различным превращениям и их многочисленностью. Обратническими способностями, которые способствуют взятию вражеских укреплений, обладает и герой былинного эпоса Волх Всеславьевич, не только сам превращающийся в «мурашика», но и дружину свою в муравьев превративший (этот Волх-оборотень, по иронии былинного сюжета, завоевывает именно «царство Индейское», т.е. индийское). В различных мифологиях муравьи —

это дети Громовержца, (Индры, Зевса). Связь Волха с громом в былинах также подчеркнута: уже через полтора часа после рождения Волх говорит так же громко, «как гром гремит». Так что быть «муравейными братьями» очень почетно. Но индуистский миф рассказывает и о том, что всемогущий Индра, увидев «шествие муравьев» [13: с. 211], бесчисленное множество которых ползло по дороге, вдруг понимает, что «каждый из них был однажды каким-то Индрой» (цитируем переложение «Брахма-вайварта-пураны» по монографии А. М. Пятигорского [13: с. 211]). Он осознает, что «вселенные, которые содержат множество подобных <...> богов, неисчислимы» [13: с. 210]. Поэтому истинный путь — путь к пониманию того, что понял Индра, вследствие чего «он не имел больше ни малейшего желания заботиться о мирском процветании» [13: с. 213]. Индра отказывается от постройки и украшения своего земного великолепного города и приходит к аскетизму и самосовершенствованию. Игра детей в дорогу, заканчивающуюся «муравейным братством», может иметь тот же психологический смысл, что и «шествие муравьев» в мифе, о котором исследователь пишет: «Каждого можно вообразить Индрой! Ведь в самом деле, если даже муравьи, то почему не мы?» [13: с. 249].

Мирмидонцы греческой мифологии, обыкновенно трактуемые как ахейское племя, возглавляемое Ахиллом и ведущее свой род от муравьев, которых Зевс превратил в людей, в гомеровском эпосе не просто «дружинники», приплывшие воевать Трою. По мысли Н. В. Брагинской, «эпос вместе с тем сохраняет в своих образах и мифологическую семантику мирмидонцев — страшных демонов преисподней, “множественных дублеров”, чья множественность самой собою тавтологически передает еще раз идею дублирования <...>. Функция мифологического “двойника-друга” — идти в преисподнюю за друга, быть его хтонической ипостасью, биться или умирать за него» [1: с. 249]. Таким образом, «членство» в «муравейном братстве» может быть и некоторой гарантией победы над смертью. Представления об особом «“муравьином пути”», который идет или с земли на небо, или же находится на земле <...> или на небе» [20: т. 1, с. 507–508], а также представления о связи муравьев с миром мертвых существуют и в других мифологиях.

И последнее. В «муравейное братство», которому предшествует дорога, играли уже осиротевшие маленькие Толстые, причем хорошо помнить мать, ее рассказы и игры мог только старший, Николай. Ему в год смерти матери (1830) было семь лет; младшие дети, для которых он и придумывал все игры и передавал рассказы матери, в детстве были с ним на «вы». Малыши, конечно, не могли знать о хтонической символике муравьев, но детям, даже очень маленьким, известно, что нельзя разорять муравейник. Именно не обрядовое (с целью, например, вызывания дождя), а профанное, случайное разрушение муравейника может повлечь смерть близ-

кого человека: «мать умрет» [16: с. 335]; обнаружить же муравья в доме — к счастью, по русской примете. Может быть, бессознательное желание вернуть мать выражалось у осиротевших детей именно в этом игровом — под платками и стульями — восстановлении муравейника и возвращении к абсолютной любви.

Прислушаемся к выводам исследователей. Так, в статье О. А. Терновской о культе муравьев у северных народов говорится: «Встречаются поразительные образцы моделирования на основе рассматриваемого кода <...>. В современном искусстве мотив муравьев связывается, в частности, с темой исчезнувшего древнего знания и культурных истоков <...>. Вплоть до последнего времени возникают локальные культы муравьев. Так, недавно нам стало известно о существовании на Ровенщине религиозной секты “Мурашка”, члены которой ставят своей целью подражание трудолюбивой жизни этих насекомых» [17: с. 178]. Отголоском такого древнего знания и локальным культом в Ясной Поляне, наряду с мифом о «зеленой палочке», и стало толстовское «муравейное братство».

Литература

1. *Брагинская Н. В.* Кто такие мирмидонцы? // От мифа к литературе. М.: Российский университет, 1993. С. 231—256.
2. *Бугаева Л. Д.* Киноэкфрасис и насекомые в произведениях Виктора Пелевина // Текст и подтекст: поэтика эксплицитного и имплицитного. М.: Азбуковник, 2011. С. 529—535.
3. *Гаршин В. М.* Сочинения. М.: ГИХЛ, 1955. 438 с.
4. *Гриценко Е. П.* Духовные истоки мировоззрения Л. Н. Толстого. Идея самосовершенствования // Материалы Международной научной конференции «Толстовские чтения — 2016». М.: РГ-Пресс, 2017. С. 234—245.
5. *Едошина И. А.* Греческий кузнецик в русских текстах (к проблеме генезиса и развития семантического поля символа) // Знак и символ = Znak i symbol. Łódź: Univ. Łódzki; Тверь: Твер. гос. ун-т, 2010. С. 79—92.
6. *Зотов Р. М.* Собр. соч.: В 5 т. М.: ТЕРРА, 1996. Т. 2. 683 с.
7. *Лессинг Г. Э.* Эрнст и Фальк. Разговоры для масонов // Финдель И. Г. История франк-масонства от возникновения его до настоящего времени. Приложение. Т. 1. СПб.: Типография Н. Скарятин, 1872. С. 55—86 (пагинация Приложения).
8. *Лукиан.* Собр. соч.: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1935. Т. 1. 739 с.
9. *Миронова Т. В.* Поэзия детства. Особенности работы с детской аудиторией в современном музее (из опыта культурно-образовательной деятельности музея-усадьбы Л. Н. Толстого «Ясная Поляна» // Рецепция личности и творчества Льва Толстого: Коллективная монография. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2017. С. 387—401.
10. *Осипов Н. Е.* Собрание трудов. Т. 3: Детские воспоминания Толстого. Вклад в теорию либидо Фрейда. Ижевск: ERGO, 2011. 146 с.
11. *Полонский Я. П.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1954. 547 с.

12. *Полтавец Е. Ю.* Образы природы в «Войне и мире» Л. Н. Толстого: сквозь призму мифа // Яснополянский сборник — 2008. Тула: Ясная Поляна, 2008. С. 85–105.
13. *Пятигорский А. М.* Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. М.: Языки русской культуры, 1996. 280 с.
14. *Ребеккини Д.* Перевод как инструмент образования и педагогической деятельности В. А. Жуковского (о сборнике «Муравейник» 1631 года) // Русская литература. 2016. № 3. С. 20–27.
15. *Романова Т. В.* Детская дошкольная академия «Муравейные братья» в Государственном музее Л. Н. Толстого. Истоки и итоги // Толстовский ежегодник — 2002. Тула: Власта, 2003. С. 14–45.
16. Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 3. М.: Международные отношения, 2004. 704 с.
17. *Терновская О. А.* Несколько слов о культе муравьев и его роли в мифологии финского скотоводства (1) // Philologia Slavica: К 70-летию Н. И. Толстого. М.: Наука, 1993. С. 178–190.
18. *Толстой Л. Н.* Собр. соч. в 22 т. М.: Худож. лит., 1978–1985.
19. *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. в 90 т. М.: ГИХЛ, 1928–1958.
20. *Топоров В. Н.* Мифология. Статьи для мифологических энциклопедий: В 2 т. М.: Языки славянской культуры; Знак, 2014.
21. *Хемницер И. И.* Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Советский писатель, 1963. 381 с.
22. *Weeks J.* Love, Death, and Cricketsong // In the Shade of the Giant: Essays on Tolstoy. Berkley; Los Angeles; London. 1989. P. 61–83.

КОНЦЕПТ «НАСЕКОМОЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

В настоящее время в науке о Достоевском наблюдается широкий интерес исследователей к образам и символам в творчестве писателя, которые ранее не попадали в область научного изучения или затрагивались лишь фрагментарно. Так, в последнее время ученые обращаются к изучению роли пейзажа и образов животных в художественном мире писателя. Эта проблематика рассматривается, в частности, в работах Д. А. Богача [2; 3], В. П. Владимирцева [5], Е. В. Степанян-Румянцевой [16], Б. Чжан [18]. В монографии Д. А. Богача «Природа как ценность в наследии Ф. М. Достоевского» значимая часть осмысления посвящена животному миру, который представлен в том числе образами пауков. Так, ученый различает «единичный» и «множественный» образы пауков: «единичный» паучок, по мнению исследователя, введенный как образ, позволяет раскрыть «бездонные глубины души человека», тогда как пауки «в художественном творчестве Достоевского свидетельствуют уже не об отдельно взятом человеке, а о его картине мира, о его представлении определенного пространства как возможности иного мира» [2: с. 185–187] — здесь исследователь приводит в пример свидригайловскую баньку с пауками. С. А. Ипатова рассматривает метафору «муравейника» применительно к творчеству Ф. М. Достоевского и А. П. Платонова — «муравейник» соотносится в творчестве обоих писателей с тоталитарным обществом [11]. В ряде работ исследователи обращаются к сравнительному анализу образов насекомых у Достоевского и зарубежных писателей: Ф. Кафки, Р. Музиля [12; 17]. Так, М. В. Киселева указывает, что «в поэтике <...> романов (Достоевского. — Т. К.) насекомое обычно рассматривается как образ нечестия, зла, извращения, сладострастия...» [12].

Системно же и подробно образы насекомых в творчестве писателя до настоящего времени еще не рассматривались, хотя, на наш взгляд, эта тема очень интересная, перспективная и еще ждет пристального внимания ученых.

В нашей работе речь пойдет лишь об идее насекомого у Достоевского, концептуальном значении насекомого в творчестве писателя вообще, а не о каком-то конкретном образе, так как охватить образы всех насе-

комых в рамках одной публикации невозможно. И здесь в первую очередь необходимо сказать о монологе Мити Карамазова «я это насекомое и есть». Митя Карамазов цитирует оду «К радости» Ф. Шиллера в переводе Ф. И. Тютчева:

...У груди благой природы
Все, что дышит, радость пьет!
Все создания, все народы
За собой она влечет.
Нам друзей дала в несчастье
Гроздий сок, венки харит,
Насекомым — сладострастье,
Ангел — Богу предстоит [8: с. 99].

«Я тебе хочу сказать теперь о “насекомых”, вот о тех, которых Бог одарил сладострастьем», — говорит Митя, — “Насекомым — сладострастье!” Я, брат, это самое насекомое и есть, и это обо мне специально и сказано. И мы все, Карамазовы, такие же, и в тебе, ангеле, это насекомое живет и в крови твоей бури родит. Это — бури, потому что сладострастье буря, больше бури!» [8: с. 99–100]

Строчка о насекомых имеет разные варианты перевода. В более позднем переводе, XX века, — И. В. Миримского она звучит так:

Нам лозу и взор любимой,
Друга верного в бою,
Видеть Бога херувиму,
Сладострастие червю.

А в переводе В. П. Коломийцева темы сладострастия нет вообще:

Червь в земле находит счастье,
Ангел в небе зрит Творца!

Однако современные словари слово «wollust» (так характерное качество насекомого определено у Шиллера) переводят именно как «похоть», «сладострастие».

Как отмечает А. Г. Гачева, в произведении Шиллера-Тютчева — гимн живой силе мироздания, бытию мирового целого, где «все, что дышит, радость пьет», фраза «насекомым — сладострастье» теряется, захлестывается «тайной силою брожения...» [6: с. 253]. Однако Митя из всей оды выделяет именно эту строчку, чтобы «мысль разрешить»: кто «я», кто человек в этом мире, способен ли он подняться над насекомым и предстать перед

Богом? Свой гимн Митя начинает, как мы помним, «из глубины позора»: «...Если уж полечу в бездну, то так-таки прямо, головою вниз и вверх пятими» [8: с. 99]. А. Г. Гачева указывает на трагическое звучание этого текста в романе Достоевского, в отличие от шиллеровского: «Человек же попал куда-то между ангелом и насекомым <...>, в нем все разорвано, все перемешано: воля ко злу и воля ко благу, “идеал Мадонны” и “идеал содомский” <...> Несчастье человека в его “промежуточности”, разорванности между инстинктивно-природным <...> и ангельским началом. <...> Такого поворота мысли нет у Шиллера: ликующий <...> пафос оды “К радости” исключает и малейший налет трагизма» [6: с. 253–254].

«Великое страдание» Мити и его решение «за дите и пойду» в конце романа — это преодоление в себе насекомого, изживание его. На наш взгляд, преодоление в себе этого «сладострастного насекомого», которое живет в каждом человеке, даже в Алеше, и «в душе бури родит», сравнимо, пожалуй, с чеховским «выдавливать из себя по каплям раба», который тоже есть в каждом из нас. Таким образом, идея насекомого у Достоевского соотносится с естественными природными инстинктами без одухотворяющего божественного начала. Воля человека может низвергнуть его до насекомого, а может — поднять к небесам.

Однако к идее «насекомого» Достоевский обращается задолго до «Братьев Карамазовых»: еще раньше она прослеживалась в «Записках из подполья». Подпольный герой, предваряя свои записки, заявляет: «Мне теперь хочется рассказать вам, господа, желается или не желается вам это слышать, почему я даже и насекомым не сумел сделаться. Скажу вам торжественно, что я много раз хотел сделаться насекомым. Но даже и этого не удостоился» [9: с. 101].

Нам представляется, что здесь идея насекомого также соотносится с шиллеровским/тютчевским «насекомым — сладострастьем». Подпольный человек в истории с Лизой вначале делает попытку быть благородным, затем — быть жестоким и сладострастным, намеренно низвергая в себе все человеческое и смеясь над прежними благородными порывами, но ни то ни другое у него не получается.

Образ насекомого в «Записках из подполья» тоже тема отдельного исследования, однако можно предположить, почему подпольному герою не удастся даже «сделаться насекомым». В начале своих заметок Парадоксалист предупреждает, что будет говорить исключительно о себе: «А впрочем, о чем может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием? Ответ: о себе. Ну так и я буду говорить о себе» [9: с. 101]. Эти слова буквально сопоставимы со словами Ставрогина из его предсмертного письма Даше: «При вас одной я мог вслух говорить о себе» [7: с. 513], а также, что интересно, с высказыванием сатаны, с которого начинаются события романа Л. Андреева «Дневник сатаны»: «Я не нуждаюсь

в друзьях, но Мне надо говорить о себе, и Мне не с кем говорить» (орфография сохранена. — Т. К.) [1: с. 89].

Еще с начала XX в. сложилась устойчивая в достоевистике тенденция соотнесения Ставрогина с образом зла: «Тема “бесов” проходит лейтмотивом через биографию Ставрогина <...> Варвара Петровна застаёт сына в состоянии демонического транса <...> Ставрогин впадает в демоническую одержимость» [14: с. 397], — считает К. В. Мочульский, прямо соотносивший Ставрогина с дьяволом, возжелавшим замкнуться в своей самости и «заявить своеволие». По наблюдению Вяч. Иванова, Ставрогин «нужен злым силам своею личиною, — нужен как сосуд их воли и проявитель их действия; своей же воли уже вовсе не имеет» [10: с. 511]. «Медиумичность» Ставрогина и «мучительный паралич» его личности отмечает и прот. С. Н. Булгаков, указывая на «отсутствие живого Ставрогина»: «Его нет, страшно, зловеще, адски нет, нет вовсе не постольку, поскольку он не удался автору <...>, но именно потому, что удался <...> Ставрогина нет, ибо им владеет дух небытия, и он сам знает о себе, что его нет, отсюда вся его мука, вся странность его поведения, эти неожиданности и эксцентричности, которыми он хочет как будто самого себя разубедить в своем небытии; а равно и та гибель, которую он неизбежно и неотвратно приносит существам, с ним связанным» [4: с. 196–197]. «Дух небытия» владеет и подпольным Парадоксалистом, на протяжении всех записок желающим «заявить своеволие» и проявить «деспотизм»: «Был у меня как-то и друг. Но я уже был деспот в душе; я хотел неограниченно властвовать над его душой...» [9: с. 140], — признается он. А. Б. Криницын отмечает, что «в подполье происходит укоренение человека в сознательном метафизическом зле — не по слабости или низости, а по убеждению и отчетливому желанию» [13: с. 24]. Ю. А. Романов, изучая архетип «подпольного человека», приходит к выводу о том, что «эстетическим обоснованием подполья служит эстетизм самоунижения. <...> Подпольное бытие — нравственное растение в углу» [15] — становится духовным разрушением личности.

Итак, герой подполья не смог «даже насекомым» сделаться, потому что насекомое, даже то, Митино, «сладострастное насекомое» — это тоже Божья тварь, которая входит в хор тварей, славящих Творца в оде «К радости» Шиллера. Видя только себя, желая говорить лишь о себе, герой не может стать «даже насекомым», «развоплощается», превращается в ничто, о чем и говорит в конце своих записок: «Мы мертворожденные, да и рождаемся-то давно уж не от живых отцов, и это нам более и более нравится. <...> Скоро выдумаем рождаться как-нибудь от идеи» [9: с. 179].

Сопоставляет образы насекомого в «Записках из подполья» и «Братьях Карамазовых» и О. Н. Турышева, возводя их к произведениям Кафки. Однако мы не можем согласиться с выводом, к которому приходит исследователь, о том, что «злое насекомое “подпольного героя” и Митя Карамазов

(sic! — Т. К.) восходят к образу паука: и тот и другой герой символизируют в «насекомом» свое жестокое сладострастие и потребность в мучительстве «другого» [17: с. 116]. Такое сопоставление подпольного героя и Мити, который поднимается в конце романа на духовную высоту старца Зосимы (в его словах «за дите и пойду» явно слышится «все за всех виноваты»), на наш взгляд, совершенно невозможно. Да и не было у Мити желания мучить «другого»: на протяжении романа он мучает лишь себя.

Таким образом, идея насекомого, соотносимого с героем, — это, по Достоевскому, — обезбоженная, лишенная идеала, но все же человеческая жизнь. «Сладострастие», «сластолюбие», свойственные герою-«насекомому» и являющиеся его жизненными ориентирами, преодолимы, коль скоро «насекомое» поднимает голову и из глубины падения «начинает гимн». Подняв голову, человек начинает видеть не только Творца, но и другие Его создания, например, «дите», за которое идет на страдания. И между двумя строчками, цитируемыми Митей: «Насекомым — сладострастие, / Ангел — Богу предстоит» — целая пропасть величиной в человеческую жизнь.

Литература

1. Андреев Л. Н. Дневник Сатаны: Сборник. М.: АСТ, 2010. С. 89–286.
2. Богач Д. А. Природа как ценность в наследии Ф. М. Достоевского. М. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018. 238 с.
3. Богач Д. А. Образ паука в художественном мире Ф. М. Достоевского // Челябинский гуманитарий. 2017. № 2 (39). С. 7–12.
4. Булгаков С. Н., *прот.* Русская трагедия // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 гг.: Сборник статей. М.: Книга, 1990. С. 193–214.
5. Владимирцев В. П. Животные в поэтологии Достоевского: народно-христианское бестиарное предание // Евангельский текст в русской литературе: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск: ПетрГУ, 1998. Вып. 2. С. 311–320.
6. Гачева А. Г. «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется...» Достоевский и Тютчев. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 640 с.
7. Достоевский Ф. М. Бесы // Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 10. Л.: Наука, 1974.
8. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 14. Л.: Наука, 1976.
9. Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 4. Л.: Наука, 1972.
10. Иванов Вяч. Основной миф в романе «Бесы» // Ф. М. Достоевский. Бесы / Антология русской критики. М.: Согласие, 1996. 752 с.
11. Ипатов С. А. «Муравейник» в социальной прогностике Платонова и Достоевского // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 4. Антология. СПб.: Наука, 2008. С. 22–38.

12. *Киселева М. В.* Превращение человека в насекомое: отголоски «Человека из подполья» Достоевского в творчестве Кафки и Музиля // Вопросы филологии. 2012. № 2. С. 155–158.
13. *Криницын А. Б.* Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф. М. Достоевского. М.: МАКС Пресс, 2001. 372 с.
14. *Мочульский К. В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. 606 с.
15. *Романов Ю. А.* «Записки из подполья» Ф. М. Достоевского: история и современность (К 140-летию выхода в свет) // Вопросы русской литературы. 2004. Вып. 10. URL: <https://scribble.su/magazine/voprosi10/9.html> (дата обращения: 06.11.2018).
16. *Степанян-Румянцева Е. В.* Визуальность в поэтике Достоевского // Искусствознание. 2015. № 1/2. С. 484–500.
17. *Турышева О. Н.* Образ превращения в творчестве Ф. М. Достоевского и Ф. Кафки // Известия Уральского государственного университета. 2003. № 28. С. 113–132.
18. *Чжан Б.* Одухотворенный пейзаж в раскрытии духовных исканий героев романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Материалы XXI Старорусских чтений, 2006. Великий Новгород, 2007. С. 54–65.

**«МАЛЕНЬКИЕ ВЗВОЛНОВАННЫЕ СУЩЕСТВА»
В ПРОЗЕ А. П. ПЛАТОНОВА:
ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ
И ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ**

А. П. Платонов — писатель, которого трудно назвать натурфилософом. Все его творчество говорит о человеке, его страданиях, одиночестве и о несовершенном обществе, которое пока не создало условий для счастья. Тем не менее в процессе выработки смысла платоновских произведений чрезвычайно важен мир живых существ, окружающих человека: зверей, птиц, червей, насекомых.

Для платоновского художественного пространства характерен отчетливо выраженный анимизм. Платонов наделяет антропоморфными свойствами всех животных. Мир насекомых в произведениях Платонова чрезвычайно своеобразен. В 1920—1930-е годы — это параллельный мир, живущий своей ритмичной и напряженной жизнью, независимой от людей. Так, знойный полдень в романе «Чевенгур» охарактеризован скупой и точной фразой «остервенение зудящих насекомых», ночью же «в затухающем, наклонившемся мире» «торжественный звон» насекомых «замедлился в шепот», и «насекомые замерли в щелях омертвелой осоки». Позицию человека по отношению к природе у Платонова можно охарактеризовать как «стояние рядом» [1: с. 91]. Такое положение часто является источником трагического мироощущения героев, которые ищут способа соединиться со всем миром, как с неким «мифологическим Материнским Лоном, первичным порождающим началом, соотносимым с Землей-Праматерью» [4: с. 340], ощутить с ним кровное единство. Поэтому мир насекомых не кажется автору и его героям враждебным или неприятным, полчища насекомых воспринимаются ими как полноправные «маленькие взволнованные существа», которые будут жить, даже если человечество погибнет в результате какой-либо глобальной катастрофы. Не случайно в экспозиции к четвертому действию пьесы «Ноев ковчег» спасшиеся от потопа на горе Арарат люди окружены жужжаньем жуков, стрекотанием невидимых насекомых, которые вместе с птицами создают музыку жизни и счастья.

Платоновские персонажи мечтают слиться с природным миром, войти в его Материнское Лоно, почувствовать себя его малой частью, однако не способны сделать это, возможно потому произведения писателя часто наполнены экзистенциальной грустью и одиночеством. Мир насекомых коррелирует с этим чувством. Например, в романе «Хлеб и чтение» задумавшийся о смысле жизни Шеглов «в дебрях травянок и земляных крошек» увидел лежавших «навзничь погибших жучков и безымянных насекомых». Подняв одного жучка, Шеглов увидел, что «он был мокрый, как в слезах». Картина поверженных насекомых со следами предсмертной муки и слез рождает аналогию мира энтомологического и антропологического, вызывает ощущение, что насекомые у Платонова так же, как человек, совершают трагический путь от жизни к смерти.

Несмотря на то, что мир насекомых представлен в творчестве Платонова и раннего, и позднего периодов, однако думается, что наиболее объемно и своеобразно эта тема реализуется в его позднем творчестве, когда писатель совершил резкий переход к новой поэтике. Рассмотрим с этой точки зрения рассказ «Железная старуха» (1941).

В 1930-е годы Платонов создал цикл произведений о детях: «Семен», «Еще мама», «Третий сын» и др. Действующие лица в нем — дети, однако философское звучание текстов позволяет говорить о том, что рассказы предназначались в большей степени взрослым. Ребенок Платонова, недавно покинувший Материнское Лоно, еще неосознанно помнит его и стремится назад, как к утраченной гармонии. В окружающей онтологической пустоте мира дети Платонова познают жизнь, ищут истину, ищут мучительно и настойчиво. В этой серьезной духовной работе они, как правило, абсолютно одиноки. Взрослые чаще всего находятся на периферии сюжета и не помогают ребенку в постижении истины, так как сами не знают ее, живут несправедливо. Так в зрелом творчестве Платонова трансформируется его излюбленная тема «отверженности, ничейности, покинутости человека» [6: с. 320]. Собственное «Я» представляется им малым и незначительным, тогда как другие существа, в том числе природные, кажутся носителями высшего знания. Мир насекомых поэтому становится для ребенка проводником в царство истины, дает правильное представление о мире, направляет по верному, хотя и нелегкому пути. Таковы рассказы «Избушка бабушки», «Осьмушка», «Разноцветная бабочка» и др. В них насекомые и все мелкие обитатели земли предстают живым и нравственно превосходящим человека миром. Они преподают ребенку уроки человечности.

В рассказе «Железная старуха» есть удивительная сцена знакомства мальчика Егора с насекомым. Егор живет на пересечении двух миров: сказочно-мифологического и реального. При этом сказочный мир для Егора — это мир природы, живой, подвижный, дышащий, таинственный.

Реальный мир разрежен и пуст, ребенок в нем одинок и предоставлен самому себе. Необычную проекцию задает экспозиция рассказа, где природный мир одушевлен, наполнен звуками: Егор слышит *пение* ветра, «кроткие *бормочущие слова*» листьев, сам пытается говорить с ветром. Но ребенку никто не отвечает. От этого в нем усиливается уже родившаяся мысль: «человек бывает один на свете — его никто не видит и не помнит» [5: с. 99].

Экзистенциальное одиночество мальчика на фоне осеннего пейзажа, освещенного «желтым светом» «позднего солнца» [5: с. 97] прерывает появление жука, «ползшего по траве домой на ночлег». Жук кажется ребенку человеком, только почему-то ставшим маленьким: у жука «маленькое неподвижное *лицо*, черные *добрые глаза*» [5: с. 97], у него, как у человека, есть дом (он полз на «ночлег»). Мальчика удивляет смелость маленького существа, решившего защищаться от человека: «Жук замахнулся на Егора сразу всеми ногами и руками» [5: с. 98]. Платонов использует прием антропоморфного изображения насекомого, благодаря чему оно укрупнилось, приобрело большую значимость и характерность. Серьезная сосредоточенность жука заставляет Егора вообразить, что жук знает то, чего не знает он сам, свидетельствуя о стремлении мальчика познать окружающий мир в мельчайших его проявлениях и о том, что ребенок связан с миром природы прочными узами.

Задолго до В. Пелевина в романе «Жизнь насекомых» Платонов сопоставил человека и насекомое, представил разных насекомых в виде неких моделей жизненных стратегий человека. Жук у Платонова — труженик, упрямо совершающий заданный цикл жизни («жук будет где-нибудь жить, а потом помрет, и все его забудут» [5: с. 98]). Он жесткий, упрямый, способный постоять за себя. При этом платоновский жук благороднее пелевинских скарабеев, потому что знает истину, недоступную человеку, и уверенно следует ей.

Платонов не случайно избирает жука в качестве значимого персонажа. Для него важно то, что жук состоит из *жесткого* вещества. Жесткость вещества противопоставлена у Платонова «пустоте несуществования» — смерти [3: с. 76]. А значит, одетый в плотный панцирь жук наиболее приспособлен к противостоянию смерти.

Еще более семантически нагружен образ червя. Он привлекает внимание Егора после расставания с жуком. «Червь дремал <...>. От него пахло рекою, свежей землей и травой; он был небольшой, чистый и кроткий, наверно, детеныш еще, а может быть уже худой маленький старик» [5: с. 98]. В платоновском мире образ червя полисемантичен. Червь слеп, а значит, не способен постичь огромный окружающий мир. Вместе с тем его слепота — это знак, намекающий «на своего рода нерожденность» [3: с. 74], т.е. нахождение внутри идеального Материнского Лона. Червь, создан-

ный из мягкого непрочного материала, представляет собой полую трубку, внутри которой находится пустота. С одной стороны, пустота — это напоминание о смерти, о темноте сознания, с другой, по мнению М. А. Дмитриховской, у Платонова «пустота <...> и открытость в мир неотделимы друг от друга» [2: с. 209], а потому пустота дает существам возможность вместить в себя, в свое сознание весь мир.

Червь, существо, наиболее далекое от человека, традиционно для русской культуры воспринимаемое как нечто неприятное, в рассказе парадоксально оказывается в одном ряду с человеком. «Давай я буду тобою, а ты будешь мною, сказал червю Егор. — Я тогда узнаю, кто ты, а ты станешь как я, ты будешь человеком, тебе лучше будет» [5: с. 99]. Мальчик берет червя с собой в постель, разговаривает с ним, а на следующее утро сердится на него за то, что тот уполз к себе домой в землю, так и не сказав Егору слово истины.

Так в рассказе в связи с образом червя обнаруживаются эксплицитные смыслы: близость человека к смерти и одновременное его стремление к обретению истины и к всеединству.

Разговоры мальчика с жуком и червем на первый взгляд могут показаться наивными. Ребенок ко всему повстречавшемуся ему на пути (ветру, жуку, червю, железной старухе) обращает один и тот же вопрос: «Ты кто?» Этот же вопрос он задает матери и даже себе: «А кто я? <...> Так не бывает, чтобы я был никто» [5: с. 100]. Вопрос становится рефреном текста неспроста. По сути, ребенок решает вопрос о смысле существования. В контексте всего творчества Платонова этот вопрос выглядит более чем серьезно, им задаются многие платоновские персонажи и, как правило, не находят на него ответа. Типичное самоотрицание героев в прозе писателя находит выражение в любимой им фразе «Я никто». Так говорят о себя Настя и Чиклин из повести «Котлован», приемная дочь Юшки из одноименного рассказа, никем считают народ власти предержащие в рассказе «Усомнившийся Макар», романе «Чевенгур» («огарки революции», «прочие»). Но маленький Егор не допускает мысли, что он никто, он хочет познать свою сущность, понять, для чего живет. В этом смысле рассказ «Железная старуха», написанный в период вынужденной перестройки писателя¹, выглядит с точки зрения идеологии вполне «благополучно». Егор активен, честен, отважен, обладает всеми качествами «нового» человека и нового литературного героя.

Встречи ребенка с жуком и червем показывают две модели поведения людей в жизни. Два существа, представленные в рассказе, — это две жизненные стратегии человека. Практический, жесткий, упрямый жук, имею-

¹ Рассказ «Железная старуха» написан, очевидно, в 1940-м, а опубликован в 1941 году, в № 2 журнала «Веселые ребята».

щий крылья, но не желающий летать и живущий на земле. И безмолвный мягкий и кроткий червяк, полый внутри, живущий с ощущением близкой смерти и в то же время способный вобрать в себя весь мир. Червь, познающий мир не глазами, а интуитивно, с одной стороны, это олицетворение слепого человечества, не ведающего истины, а с другой — философского подхода к жизни. Егор берет лучшее и у того, и у другого: чувственное, духовное постижение мира и активную деятельную позицию, направленную на достижение поставленных целей.

Даже в произведениях о детях возникает излюбленная идея Платонова — противостояния жизни и смерти. В рассказе «Железная старуха» тема смерти буквально «просвечивает» сквозь всю художественную ткань текста и даже вынесена в заглавие с помощью символического образа Железной старухи. Осенний пейзаж, угасающее желтое солнце и вслед за тем наступившая темная ночь, жесткий жук, который скоро «помрет, и все его забудут» [5: с. 98], неподвижный безглазый червяк, одиночество и нежелание ребенка погружаться в сон, и, наконец, сон Егора, в котором появляется страшная *железная старуха* — все это образы, восходящие к теме смерти. И хотя автор не раскрывает тайну Железной старухи, все же в нем узнается мифологизированный образ смерти — костлявой старухи. В рассказе жесткость и жестокость старухи передаются с помощью эпитета *железная*. По ассоциативным линиям такое определение соотносится с железной косой Смерти. А ее номинация Судьбой и Горем (так, по словам матери, называют ее в народе) также восходит к представлениям о неизбежности смерти и ее предопределенности судьбой. Символично и то, что встреча мальчика с железной старухой происходит в овраге. Яма, овраг, котлован — все это негативные топоры, вписанные у Платонова в семантическое поле *могила* и *смерть*.

Тема смерти в рассказе обыгрывается и с помощью народной поговорки «много будешь знать — скоро состаришься». Цена знания Егора определяется самой жизнью мальчика. «Ты кто, ты зачем?» — спрашивал Егор железную старуху. — «Помирать будешь, тогда скажу, — ответил голос старухи». И хотя Егор отважно предложил старухе свою жизнь в обмен на знание, но в последний момент испугался и прогнал ее. Примечательны слова, брошенные им в лицо старухе: «Мне тебя не надо, я тебя убью!» [5: с. 102]. В словах мальчика выражены надежды любимых героев Платонова — желание победить смерть. Однако смерть пока сильна, она всегда рядом с человеком и только ждет его слабости: «...Всю твою жизнь я буду ждать твоей смерти и губить тебя» [5: с. 102].

Сюжет в рассказе, как это часто бывает у Платонова, ослаблен. Кажется, что в нем мало действия. Однако рассказ держит в напряжении не за счет крутых поворотов сюжета, а за счет *кумулятивного эффекта*, который возникает от разного вида повторов. Например, сцена разго-

вора мальчика с железной старухой связана со сценой «мальчик и жук». В том и другом случае в центре оказывается ситуация опасного знакомства, в том и другом случае маленькое существо борется за свою жизнь и побеждает смерть силой своего духа. Кумулятивный эффект возникает также от повторения фразы «ты кто?». Обращенная к ветру, жуку, червя, она достигает сознания читателя, обращается к нему, активизирует внутреннюю работу. Действительно, кто все эти существа, населяющие мир? Кто в этом мире человек? Лучше ли он других живых существ, не тот ли он слепой червь, не ведающий огромного мира? Какова в людях мера человечности, доброты, воли, стремления улучшить мир? После встречи с трудолюбивым жуком и червем Егор решает стать железным стариком, чтобы победить Железную старуху. Победа над смертью — любимая идея Платонова, восходящая к «Философии общего дела» Н. Федорова и его идее *воскрешения отцов*. В итоге простая история ребенка, встретившего на дороге жука, преобразается в сложную философскую картину мира, наполняется удивительной духовной мощью.

Не случайно писатель и близкий друг Платонова Виктор Боков так оценил этот рассказ: «Много писалось рассказов о жучках, паучках, но это звучало пошло и смешно, я впервые прочитал рассказ, где чувствуется <...> высокое мастерство, это есть подлинная литература» [5: с. 397].

В творчестве Платонова отразилось особенное отношение писателя ко всему живому на земле, в том числе к насекомым и червям. Природный мир в его произведениях разных лет, сохранив свои содержательные параметры, претерпел значительную эволюцию: от низшего параллельного людям мира — к миру, максимально приближенному к человеку, придающему онтологическую и гносеологическую окраску произведениям. Мир насекомых помогает получить ответ на вечные вопросы о смысле жизни и истине. Кроме того, в рассказах о детях 1930-х годов поэтизация природного мира воспринимается как творчество жизни, что придает им отчетливо выраженный гуманистический характер.

Литература

1. *Дмитровская М.* Антропологическая доминанта в этике и гносеологии А. Платонова (конец 20-х — середина 30-х годов // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. М.: Наследие, 1995. С. 91–100.
2. *Дмитровская М. А.* Язык и мирозерцание А. Платонова. Дис. ... доктора филол. наук. Москва, РУДН, 1999. 299 с.
3. *Карасев Л. В.* Онтологический взгляд на русскую литературу. М.: РГГУ, 1995. 103 с.
4. *Пастушенко Ю.* О мифологической природе образа у Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. С. 339–344.

5. *Платонов А. П.* Сухой хлеб. Рассказы для детей. Русские сказки. Башкирские сказки. Собрание. М.: Время, 2011. 416 с.
6. *Фоменко Л.* Художественный мир рассказов А. Платонова второй половины 1930-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. С. 318–326.

КАК «ТРАВА ПРЕВРАЩАЕТСЯ В НАСЕКОМОЕ...»: НАТУРФИЛОСОФСКАЯ ЭНТОМОЛОГИЯ А. А. КИМА

Основу натурфилософской концепции Анатолия Кима составляет осмысление «земного мира как мира космического, не замкнутого в самом себе» [6: с. 55]. Уже в первых его рассказах и повестях появляются фрагменты мировидения, мотивы и образы, которые в последующих произведениях разовьются в поэтическую натурфилософию писателя. «Природоцентризм» художественного мышления автора последовательно реализовался в прозе 1980-х годов: повести «Лотос» (1980), романе-сказке «Белка» (1984) и романе-притче «Отец-Лес» (1989). Общность текстов обусловлена единством проблематики (жизнь — смерть — бессмертие) и мотивов (всеединства и превращения/перевоплощения), динамикой «мыслеобразов» («хор голосов МЫ», «Я — ОДИНОЧЕСТВО»), мифопоэтической образностью: заглавие каждого из произведений включает в себе кодовый смысл, связанный мифом.

Сквозной идеей творчества писателя является идея *единства сущего*, объединяющая названные романы и повесть в единый Текст. Оформлению этой идеи способствовало знакомство с работами П. Тейяра де Шардена, В. И. Вернадского, К. Э. Циолковского. По словам автора «Феномена человека», «окружающий нас универсум держится своей совокупностью». «Сотканный в один кусок, одним и тем же способом, который, однако, от стежка к стежку никогда не повторяется, ткань универсума соответствует одному облику, структурно образует целое» [9: с. 46].

В одном из рассказов Кима, «Мышь пьет молоко» (1982), повествуется о том, как главный герой — молодой человек, инженер-радиофизик, оказавшись в березовой роще, вдруг ощутил «совершенство мира». И в этот момент, будучи причастным к исследованиям космоса, он «впервые представил этот космос не как разверстое в бесконечность черное пространство, в котором он должен обеспечить себе безопасную сферу для действий и борьбы с мертвой пустотой и холодом, но как неразрывное продолжение этого клеверного берега, теплого летнего вечера, лесов, грибов, порхающих **бабочек** и **стрекоз** (выделено мной. — А. С.)» [3: с. 9], продолжение органического мира, частью которого является и человек. Смысл приве-

денной цитаты заключается в том, что целостное представление о космосе основывается у Кима на *единстве* земного и небесного, природного и космического, и неотделимо от флоры и фауны планеты с их жизненными циклами, связанными с космическими процессами. Мир природы осмысливается писателем как *универсум*, основу которого составляют «гармонические закономерности Космоса» («Отец-Лес»).

Восприятием мира в его единстве автор наделяет и своих героев. Лохов, размышляя о природных стихиях, замечает: «Я вижу мир в *истинном свете, в единстве*, таким, какой он есть, — и со мною, и без меня (здесь и далее в цитатах курсив мой. — А. С.)» [4: с. 386]. В повести «Лотос» впервые Ким стремится концептуально оформить свои философские взгляды, раскрыть бытийные основы своего мировидения. После появления этой повести литературный критик В. Бондаренко обратил внимание на творческую эволюцию прозаика: «От внешней экзотичности первых произведений, от пересказывания восточных легенд, от скрупулезного описания быта он шел к поискам гармонии и мира» [1: с. 563].

В натурфилософской концепции повести ключевой смысл имеет описание детского «мощного первовпечатления» Лохова, когда он стал свидетелем, как *«трава превращается в насекомое»*: «Он был уверен, что в каждой коробочке лежит и зреет зеленый червячок, что они только так и появляются на свет — из травы. <...> И уже зрелым человеком он, вспоминая явленное ему таинство природы, говорил себе: разве в ней не так же все и происходило? Огонь породил камень, камень породил воду, вода породила землю, земля породила траву, а трава — живого червяка» [4: с. 299]. Предшествует этому описанию рассуждение автора о том, что Лохов «любил детской любовью к чуду всякое перерождение, превращение вещей из одной в другую» [4: с. 299]. Именно это постоянное ожидание и готовность героя «увидеть чудеса превращений» помогли ему стать художником. *Мотив превращения* выполняет в тексте структурообразующую функцию и связан с художественной концепцией повести.

Лохов пытается проникнуть в тайну рождения (перерождения) **гусеницы**, но она так и остается для него непознанной. Объяснение этому можно найти в высказывании И. Канта, что «легче понять образование всех небесных тел и причину их движений, короче говоря, происхождение всего современного устройства мироздания, чем точно выяснить на основании механики возникновение одной только былинки или гусеницы» [2: с. 126–127]. Впоследствии Лохов убеждал себя, что «видел проявление высшего закона природы»: сначала зашевелилось растение как самостоятельное одушевленное существо, затем «на бледной пленке травяного плода как бы протаяла дырочка и оттуда мгновенно высунулась круглая голова» [4: с. 300]. Процесс рождения гусеницы доставляет ей мучения: она «мучительно извивалась, вытягивалась и сжималась, то опускала голову

вниз, то, прогнувшись, высоко поднимала ее вверх, как бы вознося неслышный вопль к небесам, и был тогда потрясен не самым удивительным явлением, воспринятым детским сознанием вполне спокойно, а этими судорогами страшных усилий перерождения» [4: с. 300]. Автор акцентирует внимание читателя на факте *перерождения*: Лохову «воочию представилась одна из главных закономерностей жизни: мука рождения чего-нибудь нового, тревога *преображения*, неимоверная боль *превращения* травы в живое движущееся существо» [4: с. 300].

В то же время рефлексия взрослого Лохова по поводу детского наблюдения-впечатления сопровождается его размышлениями об умирающей матери, и в контексте его размышлений *превращение* как факт рождения гусеницы и «*радость преобразования*» в смертный час (залогом которого становится вложенный в руку матери символический «апельсиновый Лотос»), связаны с идеей *бессмертия*. «Перевоплощение того, кто должен был стать только высохшей былкой..., в странное чудище-многоножку, мнительное, неприглядное с виду и беспомощное, но которому *предопределено в будущем взлететь*, словно Дюймовочке, на шелковых крыльях эльфов» [4: с. 300—301], чтобы увидеть «чистое звездное небо, взлетев над лесами и травами».

Так в тексте выстраивается ряд трансформаций: *превращение — преобразование — перевоплощение*, которые номинируют один из основополагающих мотивов творчества писателя, распространяющийся не только на явления естественного порядка («великое перевоплощение из живых в мертвые» [4: с. 311]), но и на творческий процесс. Художник Лохов, стремящийся запечатлеть лица сидящих напротив него людей, чувствует, что в его душе начинает происходить «незаметное *превращение* хаоса и боли в нечто упорядоченное и отрешенно-спокойное...» [4: с. 67].

Мотив превращения травы в гусеницу связан в тексте с проблемой *жизнь — смерть — бессмертие*, чем объясняется то, что он вплетается в мысли Лохова о скорой смерти: «...Моя собственная смерть уже близка — когда она придет, кого же встретит? Мальчика, который постиг превращение травы в червячка?» [4: с. 340]. Герой Кима понимает, что «превращение колючей травы в зеленую гусеницу» — это детское впечатление, которое не может служить утешением человеку, поскольку он смертен и смерть, возможно, лучшее из того, что ожидает его. Смерть матери, потрясшая сына, должна была, по разумению Лохова, изменить его жизнь. Но этого не произошло, и ему — по собственному признанию — тяжело было умирать, он сделал это плохо и неумело. «Мой путь к бессмертию был бы так же прост, как у овцы, как у овса, как у красной с черными крапинками *божьей коровки*. Но этот путь искажен, прерван и обезображен не по моей вине» [4: с. 386].

Однако истина, обретенная им со смертью матери, — «единственный путь к бессмертию — это сама жизнь» — помогает Лохову почувство-

вать истинную ценность бытия: через ощущение себя *частью целого*, через сопричастность природному миру. «Вся жизнь моя была едина, и все в ней оставалось на месте. Море, зеленое поле и лес — все было одно» [4: с. 385]. Мечта Лохова — передать на живописном полотне тайную связь между природными явлениями — отвечает его пониманию смысла бытия. Идея единства мира в некоторых случаях выражается в повести опосредованно — через уподобление человека животному, когда свойства насекомых приписываются людям. Прием зоологизации используется автором в сравнении людей с *гусеницами*: они наматывают «своими жизнями единый, бесконечный кокон времени, ползут по земле длинными гусеницами» [4: с. 343].

Жизненный путь художника, по Киму, — это мучительный процесс духовного преобразования на пути к познанию истины. Необходимо верить в бессмертие, в то, что высшая радость после смерти та же, что составляла смысл существования при жизни, — чувство единства мира, приходящее с любовью.

В повести «Лотос» идея бессмертия реализуется в мотиве превращения, основанном на буддийской вере в переселение душ («...Я был ее отцом, а она, возможно, моей матерью или матерью моих детей — единство наше, слитое в любви, как дух жизни в земляной влаге...» [4: с. 390]). После смерти Лохова душа его обретает свободу и присоединяется к посмертному хору голосов **МЫ**.

Та же, что и в «Лотосе», проблема «жизнь — смерть — бессмертие» осмысливается в романе «Белка». «Возникновению живой души в нашем мире предшествует, наверное, чье-то окончательное и безвозвратное исчезновение в каком-то ином мире, и поэтому все мы живем, храня в себе смутную память по прежнему бытию и с тайным недоверием принимая факт сиюминутного существования» [7: с. 21].

Во многих религиях идея бессмертия играет не менее важную роль, чем идея Бога. Киму ближе буддийская концепция бессмертия с ее идеей «перерождения», перевоплощения человеческого Я. «Бессмертие как цепь перевоплощений в отличие от... христианского бессмертия не является отложенным» [7: с. 27]. «Единство жизни-смерти, прошлого и будущего, мертвого и живого» — это «очевидная истина» в романе «Белка». Как и еще одна «истина», обусловившая некоторые структурные особенности произведения: смерть позволяет человеку перейти в новое состояние, которое является не небытием, а скорее, инобытием. Смерть в романе так же естественна, как и сама жизнь. Концепция жизни-смерти углубляется в произведении, развивая ее, автор обращается к таким вопросам, как «*абсолютное одиночество*» человека перед смертью, «*закономерность смерти*» и др.

Мысль об «обретенном бессмертии» раскрывается в «Белке» как «посмертное многоголосие», представленное концептом «МЫ» (в развитие идей повестей «Луковое поле» и «Лотос»). В конце романа смысл концепта «МЫ» уточняется: это не только ныне живущие, но и давно умершие. И здесь впервые появляется образ *человеческого леса*, та метафора, на которой будет построен роман «Отец-Лес». В «Белке» слияние голосов в единое «МЫ» после смерти свидетельствует о том, что смерть «всего лишь факт, событие, а не вечная остановка и не прекращение всех событий». Залог бессмертия — вдохновение, которое ведет по жизни, оно сильнее смерти. В «Лотосе» любовь матери к отцу Лохова определяется как вдохновение. Так, через доброту и любовь обретается бессмертие.

В «Белке» получает дальнейшее развитие *мотив превращения*, выполняющий в тексте структурообразующую функцию. В романе речь идет о способности героя превращаться в белку («Я снова был белкой — со мной произошло очередное *превращение*» [7: с. 12]) и перевоплощаться в других: «Перевоплощения же происходят у меня при неизменности телесной сущности — просто моя душа вселяется в того или иного человека, и не только в человека, но даже в бабочку или пчелу...» [7: с. 13]. Дорогая автору идея единства мира выражается в приведенной цитате в заданной шкале перевоплощений: от человека до насекомого — **бабочки** или **пчелы**. Тем же даром перевоплощения будет наделен и Отец-Лес — «некая духовная сущность» из одноименного романа А. Кима.

Энтомологический «реестр» «Лотоса» достаточно разнообразен и наряду с *гусеницей, стрекозами, пчелами, божьей коровкой* включает **шмеля** («Шевелится на вереске огромный шмель и явственно гудит хоралом из баховских “Страстей по Иоанну...”»), **муху** («Жужжание быстрой мухи на оконном стекле») и наиболее часто упоминаемых **бабочек** («...Летают, приплясывают в парной игре и кружатся две белые бабочки»).

В романе «Белка» образ **пчелы** находит концептуальное решение. Истории пчелы посвящен завершенный фрагмент текста, которым заканчивается первая часть произведения, и связана эта история с главной философской проблемой романа: жизнь — смерть — бессмертие. Герой-повествователь, услышав настойчивое гудение насекомого, идет на звук и обнаруживает пчелу, попавшую в сети **паука**. «Многие нити тенет были порваны мощными усилиями пленницы, но ей, обессиленной, не удалось вырваться из них, и хозяин западни, толстобрюхий паучок, суетливо бегал вокруг огромной добычи и торопливо набрасывал на нее все новые пряди липких пут» [7: с. 90]. Наблюдая за страданиями пчелы, в какой-то момент герой перевоплощается в нее. «Паутина тряслась и покачивала меня, словно зыбкий гамак, и красные глазки паука, злорадно и жадно поглядывающего издали, прыгали передо мною, силы мои подходили к концу, неимоверная боль ломила крылья...» [7: с. 90]. Герой «проживает» день

пчелы-труженицы наряду с другими «работницами роя». Состарившейся пчеле трудно соревноваться с более молодыми пчелами. Когда же в полдень она, «еле двигаясь от усталости, принесла последний взятки и хотела немного отдохнуть», сердитые уборщицы вытолкали пчелу из летка. В конце дня ее, не набравшую нектара, прогоняют охраняющие отверстие в улей злые сторожа.

Предсмертная история пчелы в «Белке» насыщена драматизмом. В тот момент, когда силы покидают ее, а рой требует от нее работы, пчела понимает, что «все кончено». «С рождения никогда не бывавшая *вне роя*, она вдруг оказалась совершенно одна, и свобода, открывшаяся ей в восхитительном блеске солнца, в дождевых росинках, пугала ее» [7: с. 92]. Для родного роя она была «ничто» без работы. И умирать ее «выкинули одну». Пчела на пороге смерти по-человечески одинока, «несмотря на торжественное гудение далекого роя». Оказавшись в лапах паука, пчела не стремится изменить свою участь, а неожиданного спасителя, высвободившего ее из паутины, из последних сил жалит в палец. В гибели пчелы есть бесстрашие естественного существа, живущего по природным законам (она «отдала должное высшей природной силе — смерти»).

Жалящая пчела должна сама погибнуть. Герой же, с восторгом принявший укол пчелы в палец, радуется жизни («моя нестерпимая, но блаженная боль в пальце — боль жизни и моего сочувствия ко всему живому вокруг меня» [7: с. 92]). Так герой открывает в себе вторую способность — *перевоплощаться* «в любое иное, чем он, существо». История пчелы воспринимается как притча, в которой в аллегорической форме ставится вопрос о смысле существования.

В романе «Белка» продолжается осмысление категорий, заявленных в повести «Лотос»: «Хор голосов **МЫ**», «Я — **ОДИНОЧЕСТВО**». А история пчелы продолжает линию матери Лохова («...Между рождением и смертью пройдут их дни в труде — ради жизни на земле, ради хлеба насущного. И то же самое с его матерью, которая столько лет проработала в кочеварке ради хлеба, а сейчас лежит, и ей уже не нужен этот хлеб...» [4: с. 390]). В следующем романе, «Отец-Лес», вопрос о «законах и порядках социального роя» переносится в философскую плоскость и осмысливается в связи с проблемой *свободы*, которая так напугала пчелу, впервые оказавшуюся вне роя («Белка»).

В первой главе романа-притчи излагается история старинного рода Тураевых, заходит речь и о свободе. Натурфилософ Николай Тураев, стремившийся постичь «ту степень натуральной свободы, в которой пребывали животные и растительные существа — все материальные предметы вселенной *от малого муравья до гигантской звезды небес...*» [5: с. 4], в споре со старшим братом Андреем заявляет: «— Вы хотите, как **пчелы** или **муравьи**, жить только интересами *улья* или *муравейника*. У вас инди-

вид должен быть полностью подавлен законами и порядками социального роя, поэтому ваши счастливицы никогда не постигнут категорий свободы. Их норма — это несвобода, наложенная на них *эгоизмом роя* или *видовой семьи*. Человек вашего социума никогда не будет знать счастья, как не знают, что это такое, те же пчелы и муравьи. И даже высшая прерогатива счастья — *любовь* — будет неизвестна нашему бедному индивиду, потому что *пчела и муравей только трудятся...*» [5: с. 5]. По Киму, этот индивид будет обделен любовью и не узнает бессмертия. Выбор насекомых в процитированном отрывке далеко не случаен и вполне объясним. Устройство и распределение социальных функций в мире пчел и муравьев вызывают у специалистов-энтомологов особый интерес [8]. Существует гипотеза о наличии группового («роевого») интеллекта у общественных насекомых, к которым относят пчел и муравьев; возможно, она повлияла на Кима в его интерпретации истории пчелы.

Натурфилософская концепция писателя получает развернутое воплощение и оформляется в стройную систему в романе-притче «Отец-Лес», который стал закономерным итогом размышлений автора о происхождении жизни на Земле, о месте человека во вселенной и его одиночестве. По словам Кима, Отец-Лес представляет собой «некую духовную сущность», 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» [6: с. 54]. Отец-Лес ощущает себя «ником» и любым из людей, как ныне живущих, так и живших, первочеловеком и «Единым человечеством».

Жанровое обозначение «роман-притча» многое объясняет в произведении, включая и выбор демиурга-рассказчика, и характер природных описаний, и изображение «зеленого» леса. Насекомое как самостоятельный, персонифицированный образ появляется в тексте в виде *Гусеницы Облачного Кокона*, который заключает в себе метафорический смысл, связанный с Отцом-Лесом: Отец-Лес, способный перемещаться в пространстве и во времени, принимая любой облик, признается: «Я медленно лечу, влекомый ветром вместе с нею (тучей. — А. С.) и через какие-то пространства, на какой высоте от земли проходит мой неспешный полет, мне неизвестно. Равно неизвестным остается и то, кто же, собственно, я, упокоившийся в прохладном, влажном чреве облака. <...> Я Гусеница Облачного Кокона, и мне нет дела до земных тревог и забот, я ничего не знаю о них, и все мои тайные надежды связаны только лишь с тем, куда летит облако, в каком мире изольет оно меня из своего сытого молочного чрева» [5: с. 201–202].

«Перерождение» Отца-Леса — подлинного Отца «человеческого» Леса, владеющего живым веществом жизни на Земле, состоялось: он покидает

земной мир с его житейскими заботами, заблуждениями, тягой к самоуничтожению, и превращается в «Гусеницу Облачного Кокона». И вот уже она «вылетела в разверзшийся перед нею синий простор — и уже была не пушистой мягкой гусеницей, а *хрустальной каплей дождинки, летящей в поднебесье*» [5: с. 202]. Так возникает параллель между двумя «сюжетами», и процесс превращения травы в гусеницу, описанный в повести «Лотос», получает в романе-притче свое концептуальное и эстетическое завершение. Отец-Лес, не имеющий материального облика («Я всего лишь мыслящий атом, я столь мал, что почти и не существую — и все, что создано вокруг, скорее, не создано, а осознано мной» [5: с. 180]), перевоплощается в Гусеницу, оказавшуюся не в теле куколки, а внутри Облачного Кокона, из которого вылетела не бабочка, а «капля дождинки». Другими словами, недоовоплощенное преобразование гусеницы в бабочку состоялось в «Отце-Лесе», — «хрустальная капля дождинки», оказавшаяся в поднебесье, слилась с Космосом.

Концепт «Я ОДИНОЧЕСТВО», объединяющий все три произведения, находит осмысление на протяжении всего романа «Отец-Лес». Самоощущение «Я ОДИНОЧЕСТВО» сближает отца, сына и внука Тураевых («Чувство непостижимой и страшной одинокости среди всех отдельных существ и элементов мира было стержнем тураевской духовности — и вместе с этим осознание себя как неотъемлемой части зеленого Леса» [5: с. 46]). Отцу-Лесу также знакомо это беспредельное одиночество: «Я тоже Никто — и мне столь же одиноко, как и в далеком прошлом — когда я был камнем, горячей плазмой, летящим в пространстве лучом» [5: с. 52].

Роман «Отец-Лес» подытоживает творческие искания писателя 1980-х годов. Идеи, заложенные в повести «Лотос» и романе-сказке «Белка», получают развитие в «Отце-Лесе», оформляясь в стройную натурфилософскую концепцию, основанную на восприятии мира как единого целого, на идее бессмертия, которое обеспечивается любовью. Новая «ипостась» Отца-Леса в образе «хрустальной капли дождинки» стала началом новой его жизни: «В новом мире я сначала умру от ненависти, которая исходит от моего одиночества, а затем воскресну от любви, которая не сможет умереть вместе со мной. И на земле вырастет новый Лес, благоухающий без гнева и зла...» [5: с. 400].

Литература

1. Бондаренко В. Образ человека. Послесловие // Ким А. А. Собиратели трав. Повести. М.: Известия, 1983. С. 562–573.
2. Кант И. Сочинения: В 6 т. Т. 2. М.: Мысль, 1964. 611 с.
3. Ким А. А. Вкус терна на рассвете. Рассказы. М.: Молодая гвардия, 1985. 351 с.
4. Ким А. А. Избранное. М.: Советский писатель, 1988. 720 с.

5. *Ким А. А.* Отец-Лес: Роман-притча. М.: Сов. писатель, 1989. 400 с.
6. *Ким А., Шкловский Е.* В поисках гармонии // Литературное обозрение. 1990. № 6. С. 55–58.
7. *Ким А. А.* Белка: Роман-сказка, повести. М.: Центрполиграф, 2001. 556 с.
8. *Кипятков В. Е.* Мир общественных насекомых. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. 408 с.
9. *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М.: Прогресс, 1965. 240 с.

ЭНТОМОЛОГИЧЕСКИЙ МАСКАРАД В ПРОЗЕ В. ПЕЛЕВИНА: ОТ ОБРАЗА К ФИЛОСОФИИ ПРЕВРАЩЕНИЙ

Современный прозаик Виктор Пелевин отводит животным заметную роль в системе художественных образов (волк в рассказе «Проблема вервольфа в Средней полосе», цыплята-бройлеры в «Затворнике и Шестипалом», сиамская кошка в «Нике», попугай в тексте «Зигмунд в кафе», лиса в «Священной книге оборотня»). Писатель не обошел стороной и энтомологический сюжет, широкая разработанность которого, эксплицированная в пестроте и многообразии частных сюжетных линий его прозы, позволила Пелевину представить палитру индивидуальных мифосистем и полифонизм философской рефлексии над предельными вопросами человеческого бытия.

Так, в персонажах романа «Жизнь насекомых» (1993) писатель синтезировал физические и ментальные черты насекомых и людей, размывая между ними границы телесности (что, по мнению И. Муратовой, в эпоху постмодерна означает «проблему цельности и кризис идентичности» [5: с. 145]) и демонстрируя двойное существование субъектов, реализуемое в форме онтологического сдвига. Аморфные, ускользающие черты изображаемых образов-гибридов обусловлены «текучестью», процессуальностью превращений: «<...> перед нами персонажи, являющие собой непрерывность перехода от одного состояния к другому и обратно, их состояние принципиально неделимо...» [9: с. 54]. Имманентная синхронность и параллельность пелевинских метаморфоз (при которой невозможно обнаружить изначальную, до-модифицированную реальность), несмотря на парадоксальную пересекаемость преобразованных миров, оказывается особенностью поэтики писателя. Например, образ героя повести «Принц Госплана» распадается на советского служащего и персонажа компьютерной игры; Петр Пустота из романа «Чапаев и Пустота» одновременно является пациентом психиатрической больницы и военным комиссаром Василия Чапаева; герой романа «Generation “П”» из криэйтора трансформируется в виртуального бога и т.д. Кроме того, мотив превращения в творчестве В. Пелевина когерентен мотиву переодевания: достаточно вспомнить костюм халдеев во время древних культов (их образ циркули-

рует в пространстве текстов Пелевина: «Generation “П”», «Empire “V”», «Бэтман Аполло»), примечательными элементами которого оказываются золотая маска и зеркало; или оборотней, меняющих свое обличье. Однако, если литературные предшественники Пелевина — братья Чапеки — в пьесе «Из жизни насекомых» (1921) под масками муравьев, навозных жуков и бабочек скрывали обобщенные пороки людей, то Пелевину энтомологический маскарад позволяет инкорпорировать в текст собственную идеологическую программу, оформленную с помощью философских концепций и построений разных философских систем.

Мы попытались выявить и охарактеризовать разновидности метаморфоз в прозе В. Пелевина. Первое, наиболее очевидное превращение, отраженное в энтомологическом дискурсе текстов писателя, — *естественные метаморфозы* насекомых. Длинная и разнообразная цепочка превращений (яйцо-личинка-куколка-имаго) актуализирована в романе «Жизнь насекомых» в качестве инструмента расшатывания целостной, монолитной формы (в процессе «рассоединения» индивидуальности и «деиндивидуализации»), а также способа уточнения наличного бытия персонажей на каждом этапе развития. Примечательны и парадоксальные, абсурдные мутации в романе (из самки муравья в муху или из червяка в таракана).

Другим, важнейшим для понимания философских интенций Пелевина, видом трансформаций оказывается *метаморфоза сознания и восприятия*. Человеческое и энтомологическое измерения в романе накладываются одно на другое, реальности произвольно сменяют друг друга по законам сновидческого миромоделирования, производя эффект онтологической неустойчивости повествования. По точному замечанию М. В. Репиной: «Нет ничего более трудного в романе, чем понять, чьими глазами смотрит автор в один и тот же момент времени на окружающие предметы» [9: с. 61]. Художественная действительность выстроена Пелевиным по принципу оптических иллюзий, особого искривления фокуса и искажения масштаба. Так, завязывая знакомство с американским комаром Сэмом, русская муха Наташа садится к нему на тарелку. Муравьиная самка Марина после удачной вылазки из норы за продовольствием скрывается от посторонних глаз и пригибается к земле, когда проходит мимо окон пансионата. Рой ночных насекомых слетается на огонек сигареты, зажженной мотыльком Митей. «В героях Пелевина больше и от насекомых, и от людей. Собственно, между ними вообще нет разницы, насекомые и люди суть одно и то же. Кем их считать в каждом отдельном эпизоде, решает не автор, а читатель» [4: с. 236], — заключает А. Генис.

Смещенная перспектива упраздняет трансцендентный рубеж, обнажая раздваивающуюся, мерцающую реальность: «...По сторонам просвечивали размытые зеленые полосы, похожие не то на огромные стебли травы, не то на деревья» [8: с. 29]. Таким образом, истина оказывается зависимой

от угла зрения. Аналогичным образом окружающий пелевинских комаров, прибывших брать пробу, ландшафт («грудная чапараль» Мексики, «долгие желтые пространства» Японии, «неосвоенная природа» России) трансформируется в кожу разных народов мира, которую посещает с рабочими визитами американец Сэм Саккер. Следовательно, множественные миры, просачивающиеся в со-бытие (по М. Хайдеггеру) персонажей и зависящие от точки зрения смотрящего, являются проекцией ума. Релевантным в этом контексте оказывается мотив отражения, представленный в тексте романа иноформами (термин Л. Карасева): зеркало, луна, двойник, Йа, летучая мышь.

Философская парадигма солипсизма репрезентируется писателем в главе «Инициация». Организованная в соответствии с традиционной для Пелевина моделью «диалог мастера-наставника с учеником» (сопряженной со структурой дзеновских коанов) глава представляет собой передачу сокровенного знания в устной форме от отца к сыну, спонтанно обращающимися в момент речи жуками-скарабеями, катящими впереди себя навозный шар: «Я знаю, это сложно понять, <...> но, кроме навоза, ничего просто нет. Все, что я вижу вокруг, — отец широким жестом обвел туман, — это на самом деле Йа. И цель жизни — толкать его вперед. Понимаешь? Когда смотришь по сторонам, просто видишь Йа изнутри» [8: с. 54]. Декларируемая солипсистская вездесущность сознания, вмещающего внешнюю реальность, коррелирует с идеей личности как умо-зрительной конструкции («конфигурации дискурсов» в постмодернизме). Так, носитель истины — жук-навозник — объясняет мальчику, что весь комплекс представлений человека о себе — это тоже эфемерное «Йа»:

«—Хорошо, — сказал мальчик, — если ничего, кроме навоза, нет, то кто же тогда я? Я-то ведь не из навоза.

<...>

—Ты неправильно думаешь, — сказал отец. — Ты логически рассуждай. Если ты говоришь про что-то “Йа”, то, значит, это ты и есть. Твой Йа и есть ты» [8: с. 35–36].

Поскольку «Йа» заполняет весь мир и одновременно принадлежит сознанию индивида, то возможно вести речь о сосуществовании множества персональных миров и частных картин мира.

Решение вопроса об истинности множественных миров, редуцированных до индивидуального сознания, Пелевин переводит в иной метафизический регистр. Жизненные смыслы насекомых в качестве семиосферы постсоветского мировоззрения опрокидываются Пелевиным в буддистское поле философской рефлексии. Основание для включения метафизики буддизма в диапазон интерпретационных контекстов обнаруживаем в «энтомопилоге» романа: «...Завтра улечу / В солнечное лето, / Будду делать все, что захочу» [8: с. 284]. В соответствии с традицией буддизма из-

бранные персонажами жизненные стратегии (будь то попытка мухи выйти замуж за иностранца или методичное построение тараканом карьеры в качестве способов достижения счастья) образуют компендиум иллюзий. Исключением становится мотылек Митя, который претерпевает *духовную метаморфозу* (иной тип превращений-преображений в прозе Пелевина).

Архитектоника образа мотылька подчинена движению к освобождению. Изоморфный образам пелевинских героев — искателей истины (например, Петру Пустоте из романа «Чапаев и Пустота» или графу Т. из романа «t») мотылек устремляется к свету, покидая привычный мир набережной курортного городка и оставляя внизу сонм других насекомых, влекомых к единственному источнику света — подсвеченной электрическими гирляндами танцплощадке. Используя прием внешнего напутствия (в полете на вершину скалы Митю сопровождает его духовный двойник Дима), автор помогает герою осознать мир как иллюзию. Подлинную реальность прошедший духовную эволюцию герой обретает внутри себя. Духовное перерождение мотылька Мити происходит в два этапа. Сначала герой заглядывает внутрь себя (Пелевин реализует метафору из представленной в «Книге перемен» гексаграммы «Колодец», в который проваливается герой) и обнаруживает, что источник света все это время находился внутри него, а затем встречает собственный труп (представляющий при повторном взгляде на него в виде навозного шара), который, как догадывается Митя, до этого момента жил вместо него. В результате духовного превращения герой достигает просветления и пробуждается от сна смерти — мнимой жизни (состояние освобождения от страданий и череды перерождений «бодхи» более точно атрибутировать как пробуждение, осознание). Пелевин вновь использует свой излюбленный прием реализованной метафоры, и ставший просветленным мотылек преобразуется в светлячка.

Очередной вид модуляций, осуществляемый в художественном пространстве прозы В. Пелевина, — *трансцендентальное превращение*, переход от бытия к не-бытию (инобытию). Так, предзаданная нацеленность на запредельное для одних героев оборачивается просветлением и освобождением от спрессованного до боли и страдания бытия, другим же грозит гибелью. Изображая трагическую смерть семи из двенадцати персонажей энтомологического романа, лишенных жизни в причудливой стохастической чехарде превращений насекомых в людей и людей в насекомых (например, апологет древнего знания о сути мира жук-навозник погибает под каблучком красной туфельки муравьиной самки Марины; отдавшийся природному инстинкту комар Арчибальд принимает смерть от руки мухи Наташи; конопляные клопы-наркоманы Максим и Никита оказываются заточенными внутри косяка, раскуренного комаром Сэмом; его возлюбленной была уготована прозаическая смерть на листе липучки-ловушки для мух), Пелевин вскрывает танатоидальный комплекс («волю к смерти») постсо-

ветских обитателей крымской набережной, совершающих судьбоносные поступки под воздействием деструктивно-танатоидальных импульсов.

Исследовавший проблему влияния творчества К. Кастанеды на В. Пелевина А. Белов пришел к выводу, что представление о смерти было органически усвоено русским писателем-постмодернистом при чтении (и работе над редакцией русского перевода) «Путешествия в Икстлан». По мнению исследователя, смерть не только функционирует в тексте «Жизнь насекомых» как конструктивный компонент поэтики (прежде всего, на композиционном уровне в качестве связующего звена между частными сюжетными линиями романа) или как содержательная основа одного из двух центральных сюжетов, но и лежит в основе самого замысла произведения. Доводы Белова базируются на сравнении фрагмента «Путешествия в Икстлан» с главой «Инициация», магистральным образом которых становится жук, толкающий перед собой навозный шар. Кроме того, исследователь обнаруживает «точное отражение концептуальной информации, заключенной в данном фрагменте, в структуре “Жизни насекомых”». В первую очередь, <...> содержащуюся в следующих словах: “жук и я не очень-то отличались <...> наша смерть делала нас равными”» [1]. Действительно, возможно вести речь о заложенном в образ общезначимом философском содержании.

Однако если А. Белов предлагает в дальнейшем рассматривать идею равенства насекомого и человека перед лицом смерти у Пелевина в категориях «пути воина», способного управлять ею (мотылек Митя на вершине скалы сумел освободиться от внутреннего «трупа»), то мы считаем необходимым расширить горизонт понимания данной концепции. На наш взгляд, на вершине скалы происходит борьба Мити не с хтоническим существом, а с прежним собой. Двойник мотылька замечает: «Когда я говорю “труп”, я имею в виду, что тебя ждет тот, кто сейчас живет вместо тебя» [8: с. 265]. Иной смысловой нюанс придает идее новое сложносочиненное философское звучание, образованное комплексом построений нескольких философских систем, включая буддизм, экзистенциализм и постмодернизм. В соответствии с ним герои не только не управляют собственной смертью, но являются мертвыми уже при жизни. В этом философском изводе жизнь одних насекомых представлена Пелевиным как движение от смерти к еще большему забвению и исчезновению в пустоте; путь других (исключительных) героев (мотылек, цикада) озаглавлен обратным превращением: вектор их движения направлен от смерти к жизни — от неподлинного бытия к истинному существованию / от внешнего бытия к внутреннему. А. С. Ватутина охарактеризовала этот духовный кульбит следующим образом: «...Мотылек, цикада: наделены высокими положительными коннотациями, связаны с духовным началом и творчеством; в романе обретают духовное очищение и постигают смысл бытия,

один путем самопознания, другой — поиском себя в осознанной и целенаправленной деятельности» [3: с. 221].

Кроме того, в прозе В. Пелевина можно выделить *игровое превращение*. В запечатленных в романе образах насекомых, действующих в соответствии с закрепленными культурной традицией поведенческими паттернами и схемами, угадываются социальные типы и пороки постсоветского общества. Так, пытающиеся наладить экспорт русской крови на запад новоиспеченные предприниматели — комары Артур и Арнольд — приглашают иностранного эксперта Сэма Саккера оценить качество продукта. Однако план подготовившихся к визиту ревизора комаров проваливается, и Сэм, взявший случайную «пробу» с высокой концентрацией употребленного «экземпляр» одеколна «Русский лес», получает тяжелое алкогольное опьянение («Произошла техническая ошибка. <...> Вы не думайте, что все у нас “Русский лес” пьют...» [8: с. 24]). Муха Наташа, взывающая более легкой судьбы, мечтает выйти замуж за иностранца и покинуть «Третий Рим», оборачивающийся «третьим миром». Кропотливо роющий ход наружу на протяжении долгих лет червяк Сережа (мутировавший в таракана) с удивлением обнаруживает, что «карьера» стремительно пошла в гору после того, как он, по завету старого друга Гриши, «нарыл побольше бабок» [8: с. 226] (это помогло Сереже и откупаться от периодически выкапываемых в земле милицейских сапог и дубинок).

Наконец, последний, выявленный нами в прозе Пелевина тип превращений — это *общественные метаморфозы* и социальные катаклизмы. Так, в романе «Empire “V”» (2006) в прецедентных образах прожорливой лягушки, съевшей кузнеца, зашифровано указание на свершившиеся в стране на рубеже 1990-х гг. общественно-политические перемены и агрессивность нового строя (капитализма), поглотившего прежний мир, где прошло детство героя и по которому он испытывает ностальгию.

Умело тасующий смысловые оттенки писатель, создавая конспирологический роман, живописует империю вампиров в качестве современного тайного правительства. Это развитие темы оборотничества как неотъемлемой способности существ к перманентным превращениям, предопределяемым одновременной принадлежностью к «посюстороннему» миру людей и потустороннему, inferнальному миру. Преодоление вампирами трансцендентального рубежа происходит во время перевоплощения в летучую мышь (Великая Мышь — древняя богиня и, по преданиям, создательница вампиров). Ее субститут в романе выступает комар, в образ которого заложена изначальная амбивалентность, опосредованная углом зрения. Так, современные вампиры, высасывающие вместо крови метафизическую эманацию денег — баблос (энергию, которую человечество тратит на их зарабатывание), видят в безупречных, с их точки зрения, линиях внешнего облика комара фигуру воина:

Комар
на ладони,
хоть крохотный,
из-за пропорций
тела
похож на могучего воина,
ушедшего в думы.
головка совсем небольшая,
торс длинный и круглый.
будь он человеком,
он был бы —
герой [6: с. 424].

Однако высокий образ «Князя мира сего» профанируется в тексте романа («...Начальнег Мира, <...> Зачем ты так нипабеждено / Керзою чавкайш в ацтои?» [6: с. 422]), и в лице представителей новейшей монструозной системы правления перед читателем разворачивается «воинствующая пустота». В рецензии «SOSущая тоска» Д. Быков дает очень точную характеристику героям нашего времени — вампирам: «Ведь вампир (называемый в романе также комаром и живо напоминающий комариков из “Жизни насекомых”) ничего произвести не способен. Он только сосет — черную жидкость или красную» [2].

Следовательно, по мысли Пелевина, очередные общественно-политические трансформации оказываются плачевны для России. Не лишним в этом ключе будет обратиться к издательским стратегиям книг писателя. Известно, что Пелевин лично утверждает иллюстрации обложек своих книг и сам выдвигает идеи их оформления. Так, обложку романа «Generation “П”» 2009-го года издания увенчает комар, на месте длинного носика жала которого простирается шпиль Останкинской телебашни. Если рассматривать переплет романа как текст, требующий специального комментария и декодирования, то окажется, что на рубеже XX–XXI вв. в роли «кровопийцы» выступили средства массовой информации, безжалостно поглощающие ресурсы рядового зрителя (будь то время, деньги или даже свобода собственного мнения). Именно поэтому первостепенным качеством, которое снискал главный герой на первой ступени его восхождения по карьерной лестнице-зиггурату, стал «цинизм, бескрайний, как вид с Останкинской телебашни» [7: с. 20].

Таким образом, мы выделили и охарактеризовали виды превращений в прозе В. Пелевина (естественные метаморфозы, преобразования сознания, духовные преображения, трансцендентальные модуляции, общественные перевороты, игровые превращения), а также проанализировали философские основания представленных трансформаций.

Литература

1. *Белов А. К* вопросу о влиянии творчества К. Кастанеды на В. О. Пелевина. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-kastaneda/1.html> (дата обращения: 20.11.2018).
2. *Быков Д.* SOSушая тоска. URL: <https://polit.ru/article/2006/10/25/sos> (дата обращения: 20.11.2018).
3. *Ватутина А. С.* Постмодернистский образ насекомого как квинтэссенция «высокого» и «низкого»: Д. Пригов, В. Пелевин, Л. Петрушевская // Филология. Искусствознание. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (3). С. 219–223.
4. *Генис А.* Беседа десятая: Поле чудес. Виктор Пелевин // Звезда. 1997. № 12. С. 230–233.
5. *Муратова И. А.* Телесность как доминанта культуры постмодерна // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 1 (27): В 2 ч. Ч. I. С. 143–146.
6. *Пелевин В. О.* Empire «V»: повесть о настоящем сверхчеловеке. М.: Эксмо, 2012. 448 с.
7. *Пелевин В. О.* Generation «П». М.: Эксмо, 2011. 352 с.
8. *Пелевин В. О.* Жизнь насекомых. М.: Эксмо, 2012. 288 с.
9. *Репина М. В.* Творчество В. Пелевина 90-х годов XX века в контексте русского литературного постмодернизма: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 199 с.

ГЛАВА 7. ОБРАЗЫ НАСЕКОМЫХ В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: СМЫСЛЫ И ГРАНИЦЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Е. А. ПЕСЕЛИС

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ПОЭМЫ-ШУТКИ «КУЗНЕЧИК-МУЗЫКАНТ» Я. ПОЛОНСКОГО И ЕЕ СВЯЗЬ С ФОЛЬКЛОРОМ

Конец 50-х годов XIX века был ознаменован «размежеванием творческих и гражданских позиций» [7: с. 9], которое Яков Полонский тяжело переживал. Он не мог уйти ни в резкость «отрицательного» направления в литературе, ни в равнодушие «чистой» поэзии. Полонский стал писать в юмористической манере.

«Общественные беды он ощущал как личные, — пишет литературовед Е. Ермилова, — он противился застою русского общества, его нравственному разложению, поэтому они не могли не отразиться на творчестве поэта» [7: с. 10]. Для Полонского было свойственно использование разнообразных жанров — от эпической поэмы до газетного сатирического фельетона. Популярны были лирические стихотворения поэта, особенно шутка в виде поэмы «Кузнечик-музыкант», впервые опубликованная в журнале «Русское слово» в 1859 году № 3.

По мнению большинства ученых, в образе кузнечика-музыканта Полонский показал себя, неунывающего и жизнерадостного поэта, живущего в согласии с природой, поэтому приятели иногда шутливо называли его «Кузнечиком-музыкантом». Можно предположить, что в образе кузнечика Полонский выразил свою гражданскую позицию: *«Не на шутку мрачным стал он либералом»* [8: с. 267]. Поэт продолжал традиции буржуазно-дворянского либерального западничества 1840-х гг., при этом стремление к «чистому искусству», характерное для многих авторов (Майков, Фет), было не основным, а являлось лишь одной из сторон его лирики.

В определении жанра произведения нет однозначности. Вначале Полонский хотел передать мысль об унижительном положении творца в великосветском обществе в сатирической комедии, однако к сатире его душа не лежала:

Мне не дал бог бича сатиры,
Моя душевная гроза
Едва слышна в аккордах лиры —
Едва видна моя слеза [8: с. 133].

Затем его творческая идея воплотилась в поэме-шутке, написанной с юмором и оптимизмом.

«Полонский назвал свою поэму “шуткой”, хотя она была произведением весьма серьезным», — отмечала литературовед В. Г. Фридлянд [9: с. 21]. Поэма имеет философскую направленность, так как произведение написано на тему тяжелой действительности второй трети XIX века, что позволило Полонскому раскрыться как поэту-философу, осознающему, «в чем кроется источник всех отрицательных явлений жизни» [7: с. 18], и в то же время как поэту-художнику, широко использовавшему фольклорные образы, в частности из мира русской природы.

По мнению Б. М. Эйхенбаума, стиль поэмы схож «с распространенной в те годы животной карикатурой (вроде знаменитых иллюстраций Гранвиля), сопровождавшейся литературным текстом в виде очерка, новеллы, фельетона и проч. Здесь люди изображались в виде животных, но в свойственной людям бытовой обстановке и одежде, в их общественной и домашней среде и т.д. От животных оставались, в сущности, только маски. Так сделано и в “Кузнечике-музыканте”...» [10: с. 4].

Поставив на втором месте в определении жанра слово «шутка», Полонский тем самым указал на комичность и насмешливость стиля поэмы, а также ее аллегоричность. Аллегория — это основное средство в басне, однако Полонский избегает жанра басни, поскольку моральная сторона чужда его духу. Несмотря на это, в поэме прослеживается высмеивание человеческих пороков.

По наблюдению И. Г. Вьюшковой, в поэме главенствует не столько стихия крыловских басен, сколько «волшебная стихия пушкинских сказок...» [4]. Добавим: а они, в свою очередь, основаны на сказках фольклорных. Неслучайно Фет писал Полонскому: «Пушкинские сказки постоянно освещены тем волшебным фонарем юмора, которым ты так давно, с первой строки до последней, озарил своего “Кузнечика”» [9: с. 21].

Уже по заголовку можно понять, что речь в поэме пойдет не о простых насекомых: кузнечике, бабочке, жуках, букашках, а о людях в облике насекомых. Поэт наделил героев человеческими качествами, подчеркивая

людские добродетели и выявляя пороки. При этом герои имеют фольклорную природу.

Известный фольклорист А. В. Гура в книге «Символика животных в славянской народной традиции» отмечает, что образ кузнечика довольно скудно представлен в русском фольклоре, однако зафиксированы «магические действия, основанные на прыгучести этого насекомого» [5: с. 518].

Этимология слова «кузнечик» связана со звукоподражанием звону наковален кузнеца. Существуют русские диалектные названия кузнечика: «*смолка, смолик, смольный коник*» из-за выделяемой кузнечиком жидкости, которая в народе считалась целебной. Также иногда кузнечика называли «*божьем конем*» («*божй коник*») и даже наделяли божественными свойствами. Все это так или иначе создает положительный образ в славянском фольклоре.

У Полонского противопоставляются два образа: кузнечика и сверчка. «Родство» этих насекомых проявляется в лексике. Согласно В. И. Далю, все сверчки делятся по месту обитания на запечных (собственно сверчок) и полевых или лесных — кузнечик [5: с. 516]. Однако в русском фольклоре положительный образ кузнечика разительно отличается от образа сверчка, с которым связаны народные суеверия. По примете, стрекотание сверчка в доме влечет за собой болезни и неприятности [5: с. 520]. Неслучайно Полонский с негативной коннотацией обозначает в поэме это насекомое: «*Не сверчка нахала, что скрипит у печек, / Я пою: герой мой — полевой кузнечик!*» [9: с. 247].

Автор изначально противопоставляет своего Кузнечика — «сушего гения» всем остальным насекомым, подчеркивая комизм его облика. Поэт отмечает как человеческие качества: рост, наличие спины, ног, одежды, широколобость как признак ума, — так и продолговатость тела, свойственную насекомым: «*...Росту небольшого, но продолговатый; / На спине носил он фрак зеленоватый; / Тонконогий, тощий и широколобый...*» [9: с. 247].

Отношение других героев-насекомых к музыке кузнечика было неоднозначным: одни хвалили и влюблялись, как божи коровки, мушки, козявки, которых он робко избегал, другие дразнили, выражали недовольство (комары-пискуны, мошки, жуки). Полонский изображает свойственную романтической литературе XIX века оппозицию музыкант — толпа, неприятие народом гениальности личности.

Н. А. Добролюбов истолковывал фантазию и «сказочный элемент» в стихотворениях Полонского как своеобразную форму романтического протеста против скучной, пошлой, уродливой жизни, которая окружала поэта [6].

Полонский использует сарказм: «*И мутила зависть многие головки...*» [9: с. 247], а зависть могла быть только к таланту:

Был он сущий гений — дар имел особый:
Музыкантом слыл он между насекомых... [9: с. 247].

У самого поэта отношение к музыке всегда было особенным: первый сборник его стихотворений назывался «Гаммы», что соответствовало музыкальности и напевности произведений, среди которых много романсов, впоследствии получивших народную популярность, вошедших в фольклор как городские романсы.

Трепетное ощущение музыкальности присуще и поэме «Кузнечик-музыкант». На протяжении семи песен перед читателем разворачивается панорама событий как любовной линии, так и дружеской. Число «семь» здесь неслучайно, оно ассоциируется с числом основных нот в музыкальной системе знаков, а тема музыки является одной из ведущих в тексте и отражает идейно-эмоциональное начало поэмы.

Помимо отношения главного героя — кузнечика к музыке, нужно отметить и певческие способности соловья-иностранца: *«И точно, по всему-то саду / Рассыпались звуки, страстно замирая / В бесконечных трелях»* [9: с. 263].

Не только музыкальность определяет многоплановость поэмы Полонского, а также наличие множества фольклорных аллюзий и реминисценций, сложная сюжетная линия, в которой воплощены две печальные истории любви: неразделенная любовь кузнечика-музыканта к весело порхающей красавице-бабочке и любовь, также лишенная взаимности, самой бабочки к соловью, который так мастерски очаровывает своими песнями. Полонский подчеркивает «заграничный» характер исполнения, отличный от нашего русского народного: песни соловья прекрасны, но *«все же не в народном духе»* [9: с. 267].

Однако мужская брачная символика соловья представлена в различных фольклорных текстах любовного содержания. Например, в частушках:

Я по садику ходила,
По саду дремучему,
Отдала свою любовь
Соловью летучему;

Соловей, мой соловей,
То на липу, то на ель.
Перелетный милый мой,
День с подругой, два со мной [5: с 647].

Очевидно, что Я. Полонским представлен фольклорный образ жестокого жениха-соловья.

Особое отношение автора к народным образам и символам раскрывается на протяжении всего текста поэмы. Например, фольклорный образ колокола как национальный культурный символ отражает внутренние переживания героя: «...*С ветерком промчался чей-то вздох протяжный, / Словно колокольчик звякнул в отдаленье...*» [9: с. 262].

Обращаясь к протяжным крестьянским лирическим песням «Ходил молодец на Пресню», «Пряха», «Волга-реченька глубока», Полонский пишет:

Плачь, родная Муза! Затяни ты песню:
Не о том, как «ходит молодец на Пресню»,
Не о том, как «пряха пряха — не ленилась»,
Не о том, как «Волга-матушка катилась», —
Спой нам песню так, чтоб туча разразилась
Над широкой нивой, чтоб дождем шумящим
Пробежала сила по листам дрожащим... [9: с. 262].

В этих строчках можно найти аллюзию на детский фольклор, на русскую народную закличку как попытку воздействия на явления природы:

Дождь, дождь!
На бабину рожь,
На деову пшеницу,
На девкин лен
Поливай ведром! [12: с. 112].

Полонский пишет: «*Туча дождевая, будь ты нашим благом!*» [9: с. 259].

Душевное родство и понимание поэтом крестьянской жизни, деревенского быта нашло отражение в образе жизни Кузнечика: «*Под роскошной жатвой жил он в поле чистом...*» [9: с. 247].

Яков Полонский, виртуозно рисуя картины природы, заставляет ее принимать человеческий облик:

Уходя, день ясный плакал за горою
И, роняя слезы, жаркою зарею
Из-за темной роши охватил край нивы.
Дню вослед глядела ночь, и переливы
Света отражались и, дрожа, блуждали
По ее ланитам [9: с. 259].

Рассвет и пробуждение природы, как будто оживающие *ветер, колосья, лопух* также описаны Полонским в необыкновенных красках:

По ржаному полю утренничек тихий,
Ветерок, гуляя, росу отрясает,
Быть дождю иль ведру — по росе гадает
И шуршит соломой, словно беспокоясь,
И ему колосья кланяются в пояс... [9: с. 253].

У Полонского нередко представлены развернутые описания природы, поскольку детство поэта прошло в Рязани и он не мог быть равнодушным к сельским просторам лугов и рек. Поэт отнюдь не намеком показывает свою сопричастность народному творчеству. К примеру, во фразе: *«Ты совсем не знаешь, где зимуют раки»* [9: с. 258] можно без труда найти фольклорное выражение: *«...где раки зимуют»*. Или: *«Эх, оса голубка! что ты смотришь волком»* [9: с. 250] — это еще один фразеологизм: *«смотреть волком»* [2: с. 381].

По верному замечанию А. Круковского, жизнь и интерес к этой поэме обусловлены ее народностью, которая ощущается и в описаниях природы, и в бытовых сценках, и в характеристике типов насекомых-людей — *«все это наше, родное»* [8].

Полонский воплотил идею многогранности жанрового и художественного своеобразия поэмы. «Кузнечик-музыкант» приобрел широкую известность, главы поэмы заучивали наизусть и декламировали на вечерах.

Критики по-разному оценили поэму Полонского: к примеру, М. Е. Салтыков-Щедрин напечатал в «Отечественных записках» несправедливо жесткую и обидную рецензию; М. А. Протопопов утверждал, что это произведение не что иное, как *«грациозная безделушка»* [11].

И. С. Тургенев, в противовес негативным откликам, опубликовал в «Санкт-Петербургских ведомостях» статью, которая содержала высокую оценку лирики Полонского, добавляя при встрече с поэтом: *«Что бы ни говорили, а ты автор — ну, хоть “Кузнечика”»; и этого “Кузнечика” будут читать, когда много современных и много умных вещей давным-давно поглотятся забвением»* [13].

Поэма «Кузнечик-музыкант» и на сегодняшний день остается читаемой и помогает в решении воспитательных задач. По мнению И. Ф. Анненского, романтизм и фантазия, доброта и гуманизм, воплощенные в творчестве Полонского, имеют большое педагогическое значение. Особого внимания, утверждает он, заслуживают пейзажная лирика, а также стихия балладного и элегического характера [1].

Таким образом, поэма «Кузнечик-музыкант» является выражением протеста Я. Полонского против окружающей действительности, выраженного в виде шутки. Она имеет сказочный сюжет, а басенные традиции придают ей аллегорический смысл. Полонский нарисовал фантастический мир, полный живых существ, наделенных мыслями и желаниями, и за-

ставил их страдать по-человечески. Поэт обозначил поэму шуткой, в которой ярко прослеживается связь с фольклорной традицией.

Литература

1. *Анненский И. Ф.* Стихотворения Я. П. Полонского как педагогический материал // Из педагогического наследия / Сост., подгот. текста, предисл. и прим. О. Н. Черновой. Смоленск: СГПУ, 2001.
2. Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Употребление. Культурологический комментарий / Отв. ред. В. Н. Телия. М.: Аст-Пресс Книга, 2006. 784 с.
3. *Витберг Ф. А.* Яков Петрович Полонский. СПб., 1899. Вып. 1. 22 с.
4. *Вьюшкова И. Г.* К вопросу о художественном своеобразии поэмы Я. П. Полонского «Кузнечик-музыкант» // Современные научные исследования. Вып. 1. 2013. URL: <http://e-koncept.ru/article/497>.
5. *Гура В. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997.
6. *Добролюбов Н. А.* Стихотворения Я. П. Полонского. Дополнение к стихотворениям, изданным в 1855 г. СПб., 1859.
7. *Ермилова Е.* Вступительная статья // Полонский Я. Лирика. М.: Современник, 1990.
8. *Круковский А.* Поэзия Я. П. Полонского // Филологические записки. 1909. Вып. 1. С. 1–27.
9. *Полонский Я. П.* Стихотворения. Поэмы / Сост. и вступит. ст. В. Г. Фридлянд. М.: Правда, 1986. 480 с.
10. *Полонский Я. П.* Стихотворения и поэмы / Ред. Б. М. Эйхенбаум. М.: Сов. писатель, 1935. 612 с.
11. *Протопопов М. А.* Проза. Поэзия. Критика. Литературоведение: Лит. сб. Кострома, 1997. 146 с.
12. Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия: Сб. / Сост. и подгот. текста К. Чистова и Б. Чистовой. Л.: Худож. лит., 1984. 528 с.
13. *Тургенев И. С.* О стихах Я. П. Полонского // Тургенев И. С. Статьи и воспоминания. М., 1981. С. 128–133.

МИНИАТЮРА И. С. ТУРГЕНЕВА «НАСЕКОМОЕ»: ОПЫТ ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОГО ПРОЧТЕНИЯ

Миниатюра И. С. Тургенева «Насекомое» (1878) входит в состав цикла «Стихотворения в прозе». Это последний литературный труд Тургенева, созданный писателем незадолго до смерти. Некоторые исследователи отмечали, что «Стихотворения в прозе» содержат в себе темы и мотивы предыдущего творчества Тургенева — от ранней лирики до «Записок охотника» и повестей и романов: Л. П. Гроссман выделял несколько так называемых «триптихов», которые соответствовали ведущим тургеньевским темам [4]. Тема смерти является одной из центральных.

Смерть появляется в тургеньевских «стихотворениях» в виде аллегорических образов: сгорбленной старухи «с желтым, морщинистым, востроносым, беззубым лицом» [11: с. 128], черепов, сходящихся на светский раут, темноты, которой не минует никто, мухи, влетающей в окно. В вышеназванной миниатюре тема смерти находит свое воплощение в образе страшного насекомого. Мы рассмотрим его и мотивно-эмоциональный строй всего текста с позиций психоанализа. Этот подход был представлен в работе В. Н. Топорова «Странный Тургенев», однако интересующая нас миниатюра не была рассмотрена детально и системно.

Отметим, что мысль о старости и смерти сопровождала Тургенева на разных этапах его творческого пути. По замечанию В. Н. Топорова, «уже с 1857 года Тургенев стал думать о смерти и развивал эту думу в течение 26 лет. <...> По действию неустанно работающего воображения, ему мерещились исключительные бедствия — он считал себя то укушенным бешеной собакой, то отравленным» [10: с. 38]. По свидетельству Н. А. Островской, «Тургенев часто объявлял, что он очень болен, и всегда воображал в себе какие-то необыкновенные болезни: то у него внутри головы, в затылке что-то сдвигается, то точно какие-то вилки выталкивают ему глаза» [10: с. 38]. В письме к Л. Пичу от 13 (25) декабря 1882 года Тургенев так объяснил характер своего нового сочинения, «Стихотворений в прозе», так: «Собственно говоря, это не что иное, как последние вздохи (вежливо выражаясь) старика» [2: с. 40]. Цикл именовался «*Senilia*» (старческое), а еще раньше — «*Posthuma*» (посмертное).

Все это говорит об ипохондрических настроениях. Тревожность и мнительность, безусловно, имеют под собой изначально психосоматическую подоплеку, но, развиваясь в течение многих лет, способны превратиться с устойчивую личностную черту. Говоря об ипохондрии в современном психоаналитическом ключе, в частности, с позиций психологии самости, в ней можно выделить как невротическую, так и нарциссическую динамику. Со стороны невротических реакций за ипохондрией скрываются бессознательные конфликты, нарциссическая сторона проявляется «в потере объекта самости или в нанесенной им обиде <...> В психодинамическом отношении очень важны конфликты и амбивалентности, связанные с расставанием, а также страх, что «партнер накажет своим уходом» [5: с. 267]. Известно, что Тургенева связывали сложные отношения с Полиной Виардо и оснований для подобного рода тревог в них было предостаточно.

Для позднего Тургенева все вопросы, связанные со смертью, приобретают характер исключительный. Приближение старости, а с ней и смерти писатель ощущал очень остро и связывал их с болезнями и страданием. Как отмечала И. А. Беляева, «...скорее в его стихотворениях в прозе слышатся интонации сожаления по поводу того, что старость должна сопровождаться болезнью и физическими страданиями — он воспринимал их именно как физические» [2: с. 39].

Обратимся к образной структуре стихотворения «Насекомое», которая обнаруживает «кружение» вокруг темы смерти, и оценим ее эмоционально-психологическую динамику.

«Снилось мне, что сидит нас человек двадцать в большой комнате с раскрытыми окнами» [11: с. 151]. Здесь мы видим, что в комнате собралось достаточно много народу — число 20 говорит о том, что это не узкий круг близких людей. Окна раскрыты — очевидно, что пространство неуютное (уютно может быть, когда «у открытого окна», а все окна в большой комнате нараспашку вызывают ощущение дискомфорта, гуляющих сквозняков).

«Между нами женщины, дети, старики... Все мы говорим о каком-то очень известном предмете — говорим шумно и невнятно» [11: с. 151]. Первое предложение данного отрывка подтверждает (или усиливает) образ излишней многолюдности собрания; второе развивает ощущение некомфортности, переходя от «неюта» пространства к «неуюту» общения. Поэтому следующий элемент практически предопределен.

«Вдруг в комнату с сухим треском влетело большое насекомое, вершка в два длиною... влетело, покружилось и село на стену» [11: с. 151]. И вот появляется насекомое. Сразу становится понятно, почему так неуютно было в комнате с открытыми окнами: открытые окна делали пространство комнаты беззащитным и уязвимым — сквозь эти «бреши» прорывается враждебная сила. Эта сила появляется в образе большой мухи. Собственно

мухой насекомое, влетевшее в комнату, называется только два раза — как нечто, похожее на муху, вначале и «страшной мухой» ближе к концу стихотворения; пять раз автор называет его просто насекомым, а в самом конце — гостьей. Насекомое большое, даже очень большое: два вершка — около девяти сантиметров, следовательно, насекомое это размером с крупную стрекозу.

«Оно походило на муху или на осу. Туловище грязно-бурого цвету; такого же цвету и плоские жесткие крылья; растопыренные мохнатые лапки да голова угловатая и крупная, как у коромыслов; и голова эта и лапки — ярко-красные, точно кровавые» [11: с. 151]. З. Фрейд называет подобный механизм сновидения (а в черновом варианте «стихотворение» имело подзаголовок «Сон») «сгущением» [12], когда образ, воспринимаемый сновидцем, составляется (сгущается) из нескольких отдельных образов. Голова насекомого, как у стрекозы-коромысла, лапки мохнатые, как у мухи, но «красные, точно кровавые». «Кровавые» — это знак, указывающий на зловещий смысл появления мухи в комнате. Оса — жалит, в этом образе у автора видится, скорее, указание на непосредственную опасность, на боль, которую насекомое может причинить присутствующим. А вот муха имеет явно выраженный символический смысл: это символ зла, потусторонних сил, вестник гибели. Вельзевул — повелитель мух — один из злых духов, подручный дьявола, часто отождествляется с ним наряду с Люцифером. Ни большое коромысло, ни оса не нагружены подобными тайными значениями и темными смыслами так, как муха, посланница преисподней [7: с. 762].

«Странное это насекомое беспрестанно поворачивало голову вниз, вверх, вправо, влево, передвигало лапки... потом вдруг срывалось со стены, с треском летало по комнате — и опять садилось, опять жутко и противно шевелилось, не трогаясь с места» [11: с. 151]. Здесь писатель рисует картину поведения насекомого и одновременно показывает восприятие его присутствующими: насекомое странное и противное, оно очень активно и находится в постоянном движении, даже когда не летает по комнате, а сидит на стене. Интересно, что звук, издаваемый насекомым, — не жужжание мухи, а сухой треск крыльев. Нам представляется, что жужжание одинокой мухи разрядило бы обстановку: назойливое (неприятное, но такое живое) жужжание и механический (сухой и твердый, неживой) треск — большая разница для эмоционального восприятия.

«Во всех нас оно возбуждало отвращение, страх, даже ужас...» [11: с. 151]. И вот здесь автор прямо говорит о чувстве, которое является центральным в этом сне. Более того, если мы говорим о произведении, ярко и точно описывающем значимую для автора и читателя часть реальности (а сон, будучи естественным физиологическим состоянием человека, безусловно, является частью реальной действительности), то вот это назван-

ное чувство «отвращения, страха и даже ужаса» можно назвать чувством, «породившим» сон, описанный в миниатюре.

В разработанной К. Г. Юнгом психологии индивидуальности в качестве доминирующей силы первой половины жизни рассматривается сексуальность, а второй — проблема приближения смерти: «И если множество молодых людей испытывают, по сути, панический ужас перед жизнью, к которой они тем не менее столь жадно стремятся, то, быть может, пожилые люди еще чаще чувствуют такой же страх перед смертью» [13: с. 206].

Серен Кьеркегор [6] разграничил страх-боязнь и страх-ужас (по-другому, тревогу и тоску). Философ противопоставил предметному страху (страху чего-либо), страх ничто, с которым человек не имеет ничего общего и которому не может противостоять. У Тургенева в образе насекомого (мухи) предстает нечто, несущее страх ничто, страх перед небытием. Это то самое «ничтожество», о котором Тургенев писал еще в повести «Призраки», где впервые у писателя смерть явилась в зооморфном образе.

Дж. Тейлор, психотерапевт юнгианской школы, отмечает, что «все сны говорят на универсальном языке — языке метафоры и символа» [9: с. 67]. Психолог А. А. Налчаджян в работе «Загадка смерти. Очерки психологической танатологии» так связывает сновидения и «страх-тоску» Кьеркегора: «Если в сознательном состоянии большинство людей склонно вытеснять из сферы сознания тревожные мысли о своей неминуемой смерти, то на подсознательном уровне, где создаются и протекают сновидения, работа этого защитного механизма значительно нарушена. Поэтому тема смерти выражается достаточно часто, нередко явно, но во многих случаях символически. Центральная тема многих сновидений — проблема смерти. Особенно сновидения пожилых людей проникнуты мотивами смерти, размышлениями о ней, тревогой перед конечностью индивидуальной жизни человека, которая нередко достигает уровня страха и ужаса» [8: с. 127].

Далее у Тургенева читаем: «...все кричали: “Гоните вон это чудовище!...” и когда насекомое взлетало — все невольно сторонились» [11: с. 151]. И дальше: «Лишь один из наших собеседников, молодой еще, бледнолицый человек, оглядывал нас всех с недоумением. Он пожимал плечами, он улыбался, он решительно не мог понять, что с нами случилось и с чего мы так волнуемся? Сам он не видел никакого насекомого — не слышал зловещего треска его крыл» [11: с. 151]. Автор, рассказчик, он же сновидец, совершает здесь акт «переноса» [12] (по Фрейду) своего страха смерти на персонажа сна — молодого, бледнолицего человека. Но совершается этот перенос парадоксальным, на первый взгляд, образом: рассказчик со всеми людьми в комнате боится насекомого, а молодой человек даже не видит его и не понимает причины страха окружающих. Парадокс разрешается развязкой стихотворения: «Вдруг насекомое словно устало на него, взвилось и, припав к его голове, ужалilo его в лоб повыше

глаз... Молодой человек слабо ахнул — и упал мертвым» [11: с. 151]. Тот, кто не видел муху, стал ее жертвой. Тот, кто не боялся смерти, — погиб. Так Тургенев совершает своеобразное преодоление смерти: он причисляет себя к оставшимся в живых, а смерти отдает другого — отличного от себя — молодого, того, кто не видит и не чувствует рока, занесшего свой меч, не видит муху, посланницу смерти.

Муха жалит молодого человека в лоб, как бы совершая лобзание смерти, прощальный поцелуй в чело. Но перед этим насекомое «словно устало» на него, оно будто увидело его и наметило себе в жертву. До этого момента муха была противной, страшной, даже вселяющей ужас, но без признаков разумности. И перед самой развязкой она вдруг обрела цель, исполнилась волей и реализовала эту волю, убив молодого человека. Здесь мы видим намеренное или невольное пересечение образов тургеневской мухи и гоголевского Вия — чтобы убить, Вий должен увидеть жертву: «Поднимите мне веки!» [3: с. 451]. Таким образом, еще раз насекомое, его суть в стихотворении наполняется потусторонним духом, в него «вдыхается» этот дух перед самой развязкой страшной истории.

Есть одно, казалось бы, слабое место в нашем прочтении стихотворения Тургенева: в последнем предложении — «Мы только тогда догадались, что́ это была за гостья» [11: с. 151] — писатель говорит, что никто не понимал, зачем появилась муха, чья она посланница и что за послание несет. Все присутствующие в комнате (кроме молодого человека) боятся ее, испытывают отвращение, но их страх безотчетен, они не знают, что муха прилетела убить (забрать душу) одного из них. Но такое положение не противоречит пониманию страха-тоски Кьеркегора, где «страх-тоска — неопределенный, диффузный метафизический страх» [6: с. 49]. Неопределенность этого страха, необусловленность какими-либо видимыми причинами есть его сущность, т. е. его можно испытывать, но понять крайне затруднительно, может быть, даже невозможно. Понимание в полной мере возможно только вне его. Таким образом, вероятно, не столько факт смерти «открыл глаза» оставшимся в живых на произошедшее (хотя, конечно, этот факт не удастся изъять из пространства стихотворения), сколько снятие страха — разрядка — приношение жертвы свершилось, насекомое улетело, пришло время и появилась возможность осознать, что же это было.

Еще один вопрос возникает после прочтения этой миниатюры: почему Тургенев выбрал именно насекомое в качестве посланника смерти, а не, например, льва, могучего демона со стальным лезвием в костлявой, но сильной руке, мудрого и коварного аспида со смертоносным ядом? Возможно, здесь есть еще одно ключевое слово, наряду с «ужасом» — «отвращение». Насекомое, муха — вероятно, лучше других передает нужное здесь Тургеневу чувство отвращения к смерти. Это очень личное, можно

сказать, физиологическое ощущение — до тошноты. Так можно ощущать приближение собственной смерти, воображать собственное разложение, то есть разложение тела, у которого отняли душу. Вот почему, как мы думаем, в конце, уже сделав свое страшное дело, насекомое окончательно называется мухой: муха — символ разложения. Так писатель выразил свое отношение к смерти — через неопределенный, диффузный метафизический страх и отвращение.

Литература

1. *Беляева И. А.* Система жанров в творчестве И. С. Тургенева. М.: МГПУ, 2005. 250 с.
2. *Беляева И. А.* Тема «старческого» у Тургенева и Шопенгауэра: К вопросу о «Стихотворениях в прозе» // Спасский вестник. Тула: Гриф и К., 2006. № 13. С. 39–45.
3. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: В 17 т. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 1. 694 с.
4. *Гроссман Л. П.* Собрание сочинений: В 5 т. М.: Современные проблемы, 1928. Т. 3. 256 с.
5. *Куттер П., Мюллер Т.* Психоанализ. Введение в психологию бессознательных процессов. М.: Когито-Центр, 2011. 384 с.
6. *Кьеркегор С.* Страх и трепет. М.: Культурная Революция, 2010. 488 с.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Под ред. С. А. Токарева. М.: Большая Российская энциклопедия, 1997. Т. 2. 1390 с.
8. *Налчаджян А. А.* Загадка смерти. Очерки психологической танатологии. СПб.: Питер, 2014. 560 с.
9. *Тейлор Дж.* Работа со сновидениями: практическое руководство. М.: Изд-во Института психотерапии, 2000. 224 с.
10. *Топоров В. Н.* Странный Тургенев. М.: Изд-во РГГУ, 1998. 192 с.
11. *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М.: Наука, 1982. Т. 10. 607 с.
12. *Фрейд З.* Собрание сочинений: В 10 т. СПб.: ВЕИП, 2005. Т. 1. 466 с.
13. *Юнг К. Г.* Воспоминания, сновидения, размышления. М.: Харвест, 2004. 496 с.

ТАРАКАН КАК ТРОП, МОТИВ И СИМВОЛ В РОМАНЕ Б. Ш. ОКУДЖАВЫ «БЕДНЫЙ АВРОСИМОВ»

Интересна мотивная структура романа Б. Ш. Окуджавы «Бедный Авросимов», одной из «нитей которого» является таракан. Под «мотивом таракана» мы понимаем в данном случае повтор, частое появление этого насекомого на страницах произведения и его роль в описании событий. Художественную речь в романе, несмотря на простоту, отличает ряд особенностей, которые становятся заметны в пристальном рассмотрении.

Так, словесная образность, связанная со словом «пруссак», не только соотносится с главным героем, но и выстраивается в сложную структуру. Автор использует явление омонимии. Слово «пруссак» — «рыжий таракан» / «пруссак» — «выходец из Пруссии». Существует гипотеза, согласно которой эта разновидность тараканов попала в нашу страну из Пруссии. Исследователь истории семейства Пестелей Н. А. Соколова причисляет декабриста к «выходцам из германских земель», отмечая, что «об истории семьи до ее переезда в Россию мы можем строить только предположения. <...> Подтверждением тому, что семья поселилась в России при Петре, служит и прошение Вольфганга Пестеля, прадеда декабриста, о вступлении в должность почт-директора 1721 г. — вероятно, он и был первым представителем фамилии, поселившимся в России» [7: с. 353—369].

На первых страницах романа Авросимова, ведущего протоколы допросов, удивляет постоянное упоминание немецкой фамилии: «Авросимов даже подумал: “чего это они немца какого-то поминают все? Нашли, разбойники, козла...” А вышло, что немец-то — вот он! Пестель. Павел Иванович» [6: с. 24]. Таким образом, часто упоминаемое в романе слово «пруссак» в восприятии читателей может вызывать ассоциации с происхождением героя.

Со временем тараканы стали частью русского быта, неудивительно, что они нашли отражение в русских народных суевериях и верованиях. «Часто пойманного таракана хоронили, считая, что остальные пойдут за ним следом, сажали его в лапоть или клали в “гробик” из репы или ореховой скорлупы и везли на ниточке на кладбище, там закапывали и ставили крестик. Иногда привязывали таракана ниткой за лапку и тащили

на кладбище, когда туда везли покойника. По пути голосили: “Забери, голубчик, всех своих братиков, сестричек да мою хату мне очисти”. Таракана бросали в могилу, когда в нее опускали покойника» [1]. Таким образом, можно говорить об особой символике таракана в контексте обрядовой традиции.

Тараканы в романе могут быть рассмотрены и как «деталь», характеризующая интерьер. Впервые прусаки — рыжие тараканы упоминаются в тексте при описании первого визита Авросимова в камеру к Пестелю. Тараканы в данном случае — элемент описания тюремного быта: «Веселое племя рыжих прусаков взапуски носилось по столу. Авросимов смахнул одного на пол.

— Покоя от них нет, — пожаловался Пестель. Есть смиренные, так тех не видно, а этим, что ни делай, ничего не помогает» [6: с. 251].

Особенно много прусаков было в казематах. Окуджава не отступает от исторической достоверности. Так описывает историк условия пребывания в Петербургской исправительной тюрьме середины XIX века: «Общие камеры представляли собой затхлые комнаты с развешенными повсюду для просушки портянками, тряпками, мешками. Полчища тараканов бродили по стенам» [3].

Символическое значение придается повествователем этому неприятному насекомому. Каждый раз, когда Авросимов размышляет о судьбе Пестеля и в воображении своем видит его в тюрьме, рядом с ним появляются прусаки как предвестники беды, как вестники смерти: «Обычай хоронить осенью мух и тараканов был известен во всех регионах России. Он мотивирован представлениями о связи насекомых с душами умерших родственников и персонажами низшей демонологии» [4: с. 393–399]. В контексте подобных мифологических представлений особым трагизмом наполнены строки: «Где-то Пестель стряхивал со столика утреннего прусака, не ведая о своей судьбе, но внутренне содрогаясь» [6: с. 334].

Энтомологи выделяют два вида тараканов: черных и рыжих. «В народе подчеркивалась разница между черными и рыжими тараканами. Рыжих называли “прусаками”, “шведами”, считали чужаками и выводили» [8]. Можно отметить интересную параллель — между «прусачком» — рыжим тараканом и цветом волос Авросимова, который неоднократно подчеркивается в словосочетаниях «рыжий писарь» [6: с. 254], «рыжий сын» [6: с. 426] и др. Таким образом, в портрете персонажа можно прочесть намек на некую связь между тюремной обстановкой и Авросимовым.

Образ «прусачка» — именно так, с использованием уменьшительно-ласкательного суффикса упоминается в тексте рыжий таракан — символизирует страх главного героя перед жалкой участью мятежного полковника. Прусачки становятся темой для разговоров и философских суждений. Например, на предложение Авросимова пожаловаться плац-майору

на засилье тараканов в камере Пестель отвечает: «Разве это в его власти? Над прусаками он бессилён» [6: с. 252]. Не признают насекомые власти, законов и наказаний государства и общества.

Прусачки окружают героя: «Пестель стоял, опустив голову. Желтый прусачок мирно спал в складке его халата» [6: с. 255]. В цитате, приведенной выше, «племя рыжих прусаков взпуски носилось по столу». На страницах романа можно наблюдать разное поведение прусачков, созвучное состоянию героев. Как мятежные мысли «взпуски носятся», т.е. «наперегонки», так в начале романа тараканы шныряют по утрам, или просто присутствуют, символизируя страшный тюремный быт и близкую смерть узника.

«— Позвольте, сударь, я с вас прусачка сниму, — сказал плац майор, когда они выходили прочь из страшного того места» [6: с. 258]. На одежде Авросимова, вышедшего из камеры Пестеля, остался незванный гость, словно мятежные мысли полковника пристали к герою. Ресурс «Нематериальное культурное наследие Рязанского края» дает описание такого обрядового действия: «Подвешивание связки тараканов к хлястику пиджака практиковались в качестве шутки на посиделках» [5].

Становятся прусачки символом не только тюрьмы, но и вольнодумства. Примечателен в этом смысле диалог Бутурлина и Авросимова:

«— А ты, Бутурлин, крепостных прусачков боишься? Почему ты, Бутурлин, там не оказался, а здесь вино пьешь?

— Это дело не по мне, Ванюша, — засмеялся кавалергард. — Видишь, какие у меня руки тонкие?... Да чем здесь лучше, философ?...» [6: с. 432].

«Крепостные прусачки» ассоциируются в тексте, прежде всего, с тюрьмой, символизируют итог неудавшегося бунта, мятежных идей, идущих с запада. «В русской словесности, а также и в массовой культуре мы можем найти сотни примеров сближения всего “рыжего тараканьего” со всем “немецким” <...>. Рыжий таракан глубинно олицетворяет собой активно “немецкое”, европейское начало» [2], — отмечает В. Елистратов в статье «Новый таракан». Можно предположить соединение нескольких смыслов в пределах символики образа «прусачка»: выходец из «земель германских», он символизирует вольнодумство и новые веяния, приходящие с запада, а также тюрьму, являясь постоянным ее обитателем.

Помимо перечисленных значений, можно выделить еще одно — связь таракана с болезненным состоянием, помутнением рассудка, в котором пребывает главный герой. «В русской культуре, заметим, таракан тоже может быть некой эмблемой сумасшествия, безумия. Хотя вряд ли это исполнение темы занимает центральное место, скорее “тараканье сумасшествие” свойственно так называемому религиозно-декадансному мировоззрению» [2]. Рассудок Авросимова пошатнулся. Путая реальность с бредом, он пребывает в болезненном состоянии, поэтому, когда герой

оказывается на гауптвахте и его допрашивает граф Татищев, таракан производит сильное впечатление на героя, лишая его остатков самообладания: «Случайный прусачок, редкий гость в сем сухом месте, так его возбудил, что граф не стал продолжать разговора, а махнул рукой, дабы избавили его от вида сего зарева лица» [6: с. 442]. Образ таракана-прусача, как видим, становится в романе символом безумия, в которое, во многом благодаря Пестелю, погружается бедный Авросимов.

Образ прусака в романе сложен по своей структуре, он вмещает в себя несколько смыслов: от упоминания о происхождении семейства Пестелей и обращения к западноевропейскому свободомыслию, до фольклорных представлений и суеверий, связанных с загробным миром и бытовым описанием места обитания рыжих тараканов. Прусачки в романе играют важную роль, выявляя и раскрывая дополнительные смыслы изображаемых событий. Углубляет философскую семантику произведения и дальнейшее изучение других, вспомогательных образов, привычно относимых русской литературной традицией к враждебным человеку, маргинальным явлениям.

Литература

1. *Берегова О.* Символы славян. Издательский дом: Дилия. 2011. URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/1028007/58/Beregova_-_Simvoly_slavyan.html (дата обращения: 24.11.2018).
2. *Елистратов В.* Новый таракан. Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2006/12/eli16.html> (дата обращения: 24.11.2018).
3. *Кучинский А. В.* Тюремная энциклопедия / Петербургская исправительная тюрьма в середине XIX века. URL: http://modernlib.net/books/kuchinskiy_a/tyuremnaya_enciklopediya/read (дата обращения: 24.11.2018).
4. *Морозов И. А.* Таракана хоронить // Рязанская традиционная культура первой половины XX века. Шацкий этнодиалектный словарь / И. А. Морозов, И. С. Слепцова и др. Рязань: ОНМЦНТ, 2001. С. 393–399.
5. Нематериальное культурное наследие Рязанского края. Обряд «Похороны таракана» Шацкого района. URL: <http://cnt-ryazan.ru/cultural-heritage/texts/2015/obryad-pohorony-tarakana-shackogo-rayona.html> (дата обращения: 24.11.2018).
6. *Окуджава Б. Ш.* Бедный Авросимов: Роман. Екатеринбург: У-Фактория, 2003. 448 с.
7. *Соколова Н. А.* Семейство Пестелей и Россия: новые архивные материалы // Немцы в России: русско-немецкие научные и культурные связи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 353–369.
8. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии / Кононенко А. А. URL: <https://history.wikireading.ru/406169> (дата обращения: 24.11.2018).

ГЛАВА 8. ЭНТОМОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В НАЦИОНАЛЬНОЙ КАРТИНЕ МИРА

Э. Ф. ШАФРАНСКАЯ

САРАНЧА КАК ПАТТЕРН ТУРКЕСТАНСКОГО ТЕКСТА

Туркестанский текст русской культуры стартовал с тех самых пор, когда в Среднюю Азию пришли российские военные, когда в печати стали появляться заметки, очерки, этнографические сообщения, а потом уже и художественная проза о тамошнем крае — примерно с 1860-х годов.

Под локальным (именным, топонимическим) текстом подразумевается совокупность представлений о месте, деталях этого места: язык, фольклор, мифология, флора и фауна, характерные люди — с их нравами, ментальностью, поведением, жестами, этнографическими особенностями — все то, что впоследствии будет растиражировано и станет своим стереотипом о месте, или локальным текстом.

Туркестанский текст был сотворен теми первопроходцами в Среднюю Азию, которые записывали все, что поражало взгляд европейца, что не укладывалось в привычную картину мира. Среди пионеров-ориенталистов были, прежде всего, военные, один из них — Николай Каразин (1842—1908), русский прозаик, сыгравший в рождении туркестанского текста одну из ведущих ролей (см.: [11]).

Не все, кто описывал Туркестан времен включенности его в состав Российской империи, были слагателями туркестанского текста. Но Каразин — именно его слагатель, с упорством тиражировавший из текста в текст туркестанские сигнатуры, или паттерны.

Сигнатуры места (термин введен в научный оборот литературоведом Т. В. Цивьян) — это некий «минимальный набор признаков», которые «тиражировались в бесчисленных словесных и несловесных, художественных и нехудожественных текстах» [10: с. 41], или иначе — паттерны.

Литературное творчество Каразина богато этнографическим и фольклорным материалом о Средней Азии. Каразин — беллетрист. Расцвет русской беллетристики совпал с расцветом реализма, который «поставил

во главу угла критерий жизненности, прямое слово о действительности, постигаемой во всех ее проявлениях, коренных и частных, устойчивых и преходящих...» [3: с. 22]. Критик журнала «Дело» (1874), разбирая особенность литературного таланта Каразина, пишет: «Он пользуется беллетристической формой... для того, чтобы разъяснять и комментировать сложившиеся в его уме *картины* местной жизни и нравов. <...> Картины окружающей действительности поражают его воображение, и он непосредственно переносит их... не на полотно, а на писчую бумагу, не внося в них ничего или почти ничего *своего*, лично ему принадлежащего» [8: с. 17].

Взгляд художника (Каразин — еще и весьма именитый художник) останавливается на деталях непривычного, чужого ландшафта и переносит увиденное в повествование — так появляются детали чужой культуры, пейзажа, быта. Эти детали в каразинской прозе не становятся метафорами, символами, не входят в оптику острого взгляда — они остаются слагаемыми чужого космоса, в итоге — туркестанского текста, увиденного человеком иноэтнокультурной формации.

Каразина впечатлила среднеазиатская стихия — *саранча*. В его прозе она принимает эсхатологический облик, например, в романе «Голос крови»: «Третьего дня у нас саранча пролетела, чуть только нашего сада не задела... Туча-тучей! даже темно середь полудня стало» [6: с. 7].

В романе Каразина «С севера на юг» повествуется о первых русских переселенцах в Среднюю Азию, обезземеленных крестьянах, снявшихся с насиженных мест. «Недостаточность пахотной земли исключительно в лесных губерниях» служила поводом к переселению и выдаче пособий переселенцам. «Прямая выгода этого переселения должна была отразиться и на новом крае, где роскошные земли, бывшие до сих пор мертвым капиталом, получили, наконец, возможность разработки» [5: с. 9].

Новые земли представлялись переселенцам неким туркестанским Эльдорадо, землей благодатной. «Кабаков-то там, трактиров разных видимо-невидимо про этот случай понастроено... гульба, брат, с бабами всласть!» [5: с. 93].

Когда переселенцы дошли до «земли благодатной», наступило разочарование, но назад ходу не было: «Тетка Арина, эка дрянь баба, до вытья охотница, начала сначала было потихоньку, да как заголосила вдруг, разом во всю глотку» [5: с. 104]. Вскоре к прочим неожиданным горестям прибавилось нашествие саранчи. Его Каразин описывает подробно, шаг за шагом: земли под саранчой не видно, глазом не окинешь, где начинаются полчища саранчи, где заканчиваются. Это была «пешая саранча», у нее «крылья еще не выросли, ползет она и прыгает по земле густою массою... <...> ...Когда идет *пешая*, то в ширину ее колонны верст на пять расстилаются, а в глубину, от передних до задних, десятки верст укладываются. Цвету она красновато-бурого, и далеко видны покрытые ею пространства»

[5: с. 238]. На передних наваливаются задние, на них сверху прибывают новые. После них не видно ни одного зеленого стебля.

Нет ни одного туркестанского травелога XIX в., где не упоминалось бы о саранче: «...Мы... были вдруг поражены каким-то странным звуком: казалось, что где-то вдали едут целые сотни телег, глухо стуча колесами по земле; <...> ...то летела саранча. <...> ...Вряд ли где является она в таких колоссальных размерах, как на Кавказе и в Туркестанском крае. <...> Прежде чем человек успеет опомниться, она уже исчезнет, оставив после себя пустыню, как выжженную огнем» [9: с. 146–147], — писал Н. Уралов о путешествии в Среднюю Азию.

Среди жителей Туркестана в XIX в. бытовало предание, будто Пророк Мухаммад прочитал на крыльях саранчи такую надпись: «Сила наша необъятна; каждый год мы кладем по 99 яиц, если же мы клали бы их по 100, то завладели бы всем миром» [9: с. 147].

Если в романе «С севера на юг» (1874) Каразин описывает нашествие саранчи как реальное стихийное бедствие, то уже в романе «Наль» (1891) саранча присутствует в виде образа. Так, описывая наступление неприятельских туземных отрядов, Каразин прибегает к сравнению: «...Подвигались все вперед и вперед штурмовые колонны. Шли, как *пешая* саранча, с каким-то зловещим шорохом...» [4: с. 176].

Само название насекомого пришло в русский язык из тюркских языков: от «желтый» — сарык (sariq).

Сцены, связанные с нашествием саранчи, были воочию увидены Каразиным во время его военных и научных экспедиций в Туркестанский край и описаны с натуры как картинка к библейской «восьмой египетской казни». Правда, никаких символических смыслов и подтекста каразинские фрагменты с саранчой не содержат.

В современной литературе подобное описание саранчи уже невозможно. Став паттерном туркестанского текста, «саранча» из реалистического повествования переходит в метафорическое пространство.

Так, Андрей Волос в романе «Возвращение в Панджруд», отталкиваясь от устойчивых для культуры смыслов, закрепленных за образом саранчи, делает символическое обобщение: «Когда их мало — они кузнечики. Полевые кобылки. Скачут в траве, распевают песни. Но стоит расплодиться сверх меры — превращаются в саранчу.

— И что?

— И летят черной тучей. Было поле — осталась голая земля. Был сад — теперь только черные стволы.

— Что ты хочешь сказать своими кузнечиками?

— Не знаю. Так, смутный образ. Один правитель — один кузнечик. Десять правителей — десять кузнечиков» [2: с. 463].

Современный писатель Сухбат Афлатуни встраивает саранчу в мифологический контекст. В сюжете его притчи «Глиняные буквы, плывущие яблоки» о постсоветском среднеазиатском локусе, в котором повествуется о жизни сельских жителей, действует местный царек, представляющий власть, по советской инерции он называется Председателем (именно так, с прописной буквы). Морфологически образ этого царька представлен как дитя саранчи.

Этот гротескный образ — антропоморфизация саранчи. Молва, живущая среди жителей села, гласит, что мать Председателя, как и все женщины, осталась надолго без мужа — он отправился на войну. Прошло время, и вдруг «все село видит, что она беременная. А оказывается, она один раз на поле оказалась, как раз когда там саранча обедала. Тут к ней отец-саранча и подкрался. Она, конечно, кричала, но ее подруги по кустам на корточках спрятались, тоже бояться с саранчой дело иметь. Что селу делать? Отвезли ее к мулле и к секретарю парторганизации; те одно и то же сказали: “Безобразие, но что поделаешь — война; все для фронта, все для победы; главное, чтобы, когда муж вернется, не прибил ее, вместе с ее кузнечиком; а может, еще муж погибнет, и тогда вообще вопросов и мордобоя не будет”» [1: с. 31].

Кто такой «отец-саранча»? «...Это как у пчел — пчеломатка... <...> Это их начальник. Роста он, говорят, крупного — с маленькую собаку или курицу. <...> Самое, говорят, неприятное, что он на человеческих женщин иногда налеты делает. Саранчихи ему своим прыганьем надоедают, вот он, развратник, и плюет на законы биологии...» [1: с. 30].

Органика образа Председателя, сына саранчи, скорее всего, сопряжена с поэтикой тотемизма (подобное зачатие известно читателю хотя бы из текста русской былины о Волхе Всеславьевиче, рожденном от змея и женщины). Если в архаической мифологии тотемный след в происхождении — награда, божественная мета, то в авторской мифологии Сухбата Афлатуни акценты расставлены иначе — это наказание. Тем не менее и в архаическом мышлении, и в постмодернистской поэтике между тотемом и его наследником, по словам французского психолога Люсьена Леви-Брюля, присутствует связь, выраженная «не только в родстве, ее существо в тождестве» с тотемным животным [7: с. 242].

Именно эту связь (с саранчой) не смог разгадать Молодой учитель (так в повести Сухбата Афлатуни — с прописной) по имени Ариф. (Неслучайное имя: оно повторено в повествовании много раз, словно подсказка читателю. В суфизме существует ступень духовного развития — познание, называется она *ариф*.) В своей суфийской практике Молодой учитель, наделенный сакральным даром предвидеть и постигать прошлое человека, может представить Председателя ребенком, представить его мать, но он не

«видит» отца Председателя, это его и настораживает — и он начинает свое «расследование» и дознается, что природа Председателя нечеловеческая.

Когда рожала мать Председателя, говорит молва, все село переживало: «Одни говорят: будет наполовину наш, наполовину — с крылышками-лапками, другие говорят — нет, она сейчас просто яйцо снесет, как это саранчи любят делать, и это яйцо надо государству отдать, на военный анализ... А родился Председатель» [1: с. 31].

Недавнее прошлое села предстает в притче как «лаборатория» по созданию «нового советского человека». Читатель застаёт эту жизнь в момент выхода из «русской империи»: «...Москва нашей столицей быть расхотела...» [1: с. 13]. Исчезает вода, умирает все живое. Однако по-прежнему жизнь воспринимается, как учили в советской школе (и в этом селе тоже), литературоцентрично. Преподавание литературы Старым учителем (то есть советским) породило в сознании жителей села нелепые и комические аберрации: «...в России хороших поэтов много, в России вода есть» [1: с. 21], Лермонтов — «русский космонавт» [1: с. 8], «Владимир *Ильич* Маяковский» [1: с. 21], а также «вымышленный» [1: с. 33], «внезапный русский язык» [1: с. 8]. Как заметила И. С. Юхнова, русские литературные тексты «последовательно проступают в повести: цитируются, обыгрываются, становятся аргументом, бесспорной истиной (в которую никто не верит), иногда просто набором фраз. Часто русская литература превращается в фактор насилия, то есть несет людям то, что ей изначально не присуще. Тем самым из нее как бы изымается главное — ее гуманистический смысл» [12: с. 86].

Эсхатологизм ландшафта в притче «Глиняные буквы...» провоцирует на поиск морализаторской сути: за что пострадали жители села? Они то и дело вспоминают прежнюю жизнь: «Когда у нас русские жили...» [1: с. 19], «Когда в село советская власть пришла...» [1: с. 24], а также говорят о нынешней: «отношения с Россией сейчас неопределенные...» [1: с. 13]. За этот не столь большой исторический период (в полтора века) был утрачен древний алфавит, поиском которого занят Молодой учитель, представлятель забытого, но возрожденного им учения — суфизма. Главным препятствием на пути Арифа становится Председатель, организующий казнь учителя. Когда была найдена последняя буква алфавита, все буквы сложились в молитву. В самый экстремальный момент грядущей казни дети, ученики Арифа, запели эту сакральную молитву — и все вернулось: и вода, и красота, и жизнь; исчезли сатрапы, но главное — была предотвращена трагедия, казнь Молодого учителя. А Председатель-саранча был подобран пролетающей саранчовой стаей — там как раз пустовало место отца-саранчи, «он теперь среди них кузнечиком скачет...» [1: с. 62].

Председатель-саранча в повести — средоточие зла: притеснения, обирания, насилия, запретов, организации наветов, ксенофобной про-

паганды, аккумулятор страха. Вплоть до финала повести у селян была одна радость — страх. «Страх заставляет забыть беды. Страх примиряет их с этим акулой, с нашим Председателем» [1: с. 10], — резюмирует рассказчик. На что Молодой учитель, суфий, отвечает: «Но мне нельзя уступать страху» [1: с. 26]. Лишь немногие в селе понимают, что все невзгоды идут от Председателя. «...Председатель у нас — отравленный. От него отравы и идет. А вы его еще облизываете» [1: с. 43]. Толпа, какого бы этнического окраса она ни была, везде одна, для нее «Начальник — он от Бога. Если начальник плохой, значит, бог о тебе помнит, тебя из космоса наблюдает, испытать хочет» [1: с. 44]. По законам притчи побеждает добро, персонифицированное в тех, кто сочувствует Молодому учителю, и детям, его ученикам.

Образ саранчи занял традиционное место в биполярной структуре притчи: исчезновение Председателя-саранчи привело к восстановлению гармонии в селе.

Рассмотрев туркестанский паттерн «саранча» на примере творчества только двух писателей, один из которых стоит в основании туркестанского текста, второй — на финише, и разные уровни функционирования этого паттерна, разные интенции — ориентальные и посториенталистские, не сомневаемся, что в литературном процессе полуторавековой дистанции присутствуют иные модификации «саранчи», тем самым можно заявить о старте исследовательского «саранчового» дискурса.

Литература

1. *Афлатуни С.* Глиняные буквы, плывущие яблоки: Повесть-притча // Октябрь. 2006. № 9. С. 3–63.
2. *Волос А. Г.* Возвращение в Панджруд: Роман. М.: ОГИ, 2013. 640 с.
3. *Гурвич И. А.* Беллетристика в русской литературе XIX века. М.: Рос. откр. ун-т, 1991. 90 с.
4. *Каразин Н. Н.* Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб.: Изд. П. П. Сойкина, 1905. Т. 5. 224 с.
5. *Каразин Н. Н.* Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб.: Изд. П. П. Сойкина, 1905. Т. 7–8. 520 с.
6. *Каразин Н. Н.* Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб.: Изд. П. П. Сойкина, 1905. Т. 17. 168 с.
7. *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление // Хрестоматия по истории психологии. Период открытого кризиса (начало 10-х годов — середина 30-х годов XX в.) / Под ред. П. Я. Гальперина, А. Н. Ждан. М.: МГУ, 1980. С. 237–256.
8. *Никитин П.* Ташкентские рыцари (Повести и рассказы Н. Н. Каразина. Иллюстрированное издание) // Дело. 1874. № 11. Современное обозрение. С. 1–20.
9. *Уралов Н.* На верблюдах: Воспоминания из жизни в Средней Азии. СПб.: Тип. П. П. Сойкина, 1897. 188 с.

10. *Цивьян Т. В.* Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 248 с.
11. *Шафранская Э. Ф.* «Каразин! Азия!» // Каразин Н. Н. На далеких окраинах. Погоня за наживой: Романы / Подгот. Э. Ф. Шафранская; отв. ред. Б. Ф. Егоров. М.: Наука, 2019. С. 525–596. (Литературные памятники).
12. *Юхнова И. С.* Русский культурный код в повести Сухбата Афлатуни «Глиняные буквы, плывущие яблоки» // Мировая литература на перекрестьях культур и цивилизаций. 2015. № 2. С. 81–89.

ОБРАЗЫ КУЗНЕЧИКОВ В ПОЭЗИИ СУЛЕЙМАНА (ДЖ. Ш. СУЛЕЙМЕНОВА) И ГЕННАДИЯ АЙГИ¹: МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ И ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА

Джавдат Шавкетович Сулейманов (Сулейман) равноценно совмещает в себе две творческие ипостаси: он известный татарский поэт и академик Академии наук РТ, профессор, результативно работающий на стыке наук — искусственного интеллекта и компьютерных образовательных технологий. Это отражается и в его поэтическом творчестве, которое характеризуется литературоведами как авангардное, постмодернистское (Д. Ф. Загидуллина), элитарное, интеллектуальное (Р. М. Харис), мозаичное и загадочное (Т. Н. Галиуллин) [2, с. 179–189; 5: с. 3; 1: с. 152–153]. Эти же определения можно было бы отнести и к творчеству известного российского, чувашского поэта, получившего мировую известность, — Геннадия Айги (1934–2006). Заметим, что Сулейман (Д. Ш. Сулейманов) был знаком с Айги, двух поэтов связывают не только творческие, но и дружеские узы.

Сулейман посвятил Г. Айги стихотворения «Куз-не-чик-стан» и «Здесь и Он, и Я», в которых он на татарском языке экспериментирует с ритмом, рифмой, синтаксисом, мелодикой стиха, вводит игру слов. Следует отметить, что творчество Сулеймана близко поэтике стихов Г. Айги не только философским осмыслением явлений современной действительности, глубиной поэтического видения, самобытной оригинальной метафоризацией, но и сложной авангардистской формой стиха. Специфику художественного мира Сулеймана исследователи его творчества рассматривают в контексте татарского постмодернизма.

Так, Д. Ф. Загидуллина замечает, что «Сулейман в 1990-е годы одним из первых в татарской поэзии продемонстрировал возможности постмодернистской эстетики», которую, по мнению известного татарского литературоведа, характеризуют: «Прежде всего, полифония смыслов, ризоматический принцип построения текста, при котором несколько смысловых

¹ Материал подготовлен при финансовой поддержке РФФИ и Правительства Республики Татарстан в рамках научного проекта № 18-412-160016 п/а.

стратегий без структурообразующего стержня позволяют каждому читателю искать новые значения текста или тексты в тексте, а также игровое соединение различных кодов, происходящее при помощи сложного образа, символа, члена речи» [2: с. 258–259]. Все отмеченные Д. Ф. Загидуллиной черты поэтики творчества Дж. Сулеймана, не теряя своего оригинального воплощения, восходят к личному и творческому взаимодействию с Г. Айги.

Остановимся подробнее на анализе стихотворения «Чи-керт-ка-стан» [3: с. 46–47], его переводе на русский язык «Куз-не-чик-стан» (перевод Алены Каримовой) [4: с. 18]), которое было прочитано 12 мая 1997 года на вечере Г. Айги в Чебоксарах. Как и стихотворение Сулеймана «Здесь и Он, и Я», первоначально написанное на татарском языке «”Бире” дә ул да, мин дә», были известны адресату и благосклонно восприняты им.

Стихотворение «Чи-керт-ка-стан» имеет три эпиграфа: из В. Хлебникова, Э. Каммингса и Г. Айги. Дж. Сулейман на татарском языке вступает в творческий диалог с Г. Айги — автором ранее написанного стихотворения «Третий кузнечик (К Кузнечикам В. Хлебникова и Э. Каммингса)» (1967), посвятив ему стихотворение, тем самым продолжая традицию творческого соревнования с предшественниками, указанными Г. Айги: с футуристом В. Хлебниковым и американским поэтом-абсурдистом Э. Каммингсом, при этом создавая оригинальное стихотворение, учитывающее особенности художественной выразительности татарского языка, его особую звукопись.

Сопоставительный анализ трех «Кузнечиков» Г. Айги, Э. Каммингса и В. Хлебникова представлен в статье Дж. Янечек [6], поэтому ограничимся его выводами и остановимся подробнее на рассмотрении идейно-художественного своеобразия стихотворения Сулеймана «Чи-керт-ка-стан» и сопоставим его с переводом на русский язык.

Нам близка позиция Дж. Янечека и его мнение о стихотворении Г. Айги «Третий кузнечик»: «Третий кузнечик сопоставим с предшественниками не на материальном, а скорее на философском, теоретическом уровне. Кузнечик как таковой, хотя он и присутствует, немедленно переносится на абстрактный уровень “кузнечика-знака”, снующего между небом и землей, т.е. между духовным и телесным мирами» [6]. Заметим, что татарский поэт Сулейман взял в качестве эпиграфа именно первые строчки из стихотворения Г. Айги, опустив последующие, в которых раскрывается содержание понятия «кузнечик-знак». Так, во второй строфе у Айги читаем:

(знак — Разуму: быть стражем!
самим собою быть) —

Эти строчки отсылают к традиционному в русской поэзии воплощению образа кузнечика как свободолюбивого поэта, художника (М. В. Ломоно-

сов, Г. Р. Державин). Третья строфа закольцовывается с первой, углубляя ее философский смысл, отсылая к символическим образам из других стихотворений поэта:

Знак препинания
Из окрасок двух:
Немного Поле
И немного Бог.

Для поэзии Г. Айги характерно гармоничное восприятие образов природы, особое место занимает образ Поля, который тесно связан с духовным миром, с философскими размышлениями, с Богом. Образы природы, в том числе и флористические, которые часто встречаются в стихотворениях Г. Айги и даже выносятся в название стихотворений, наполняются символическим звучанием: «И: отцветают розы», «Белый шиповник в горах», «Ты — ликами цветов», «Друг мой — дерево — из окна», «Мир — сосны», «Сосны: прощание».

В качестве третьего эпиграфа Сулейман берет начало стихотворения В. Хлебникова, в котором кузнечик так же, как и у Г. Айги, вбирает в себя земное и духовное начала, становясь метафорой «творящего времени», объединяющего «прибрежных много стран и вер». В этой цитате нет ярких звукоподражаний, хотя используется звукопись (ш-з-о-у-ч-ж); нет узнаваемых неологизмов («крылышка», «золотописьмом»).

Сулейман выстраивает диалог с «Кузнечиком» Г. Айги, одновременно указывая на преемственные связи с предшественниками. Отметим, что Сулейман находит свой оригинальный путь для осмысления этой темы. В первых, в стихотворении татарского поэта, в отличие от всех предшественников, создается образ спящей деревенской избы, а ночную тишину нарушают лишь звуки, издаваемые кузнечиками:

Суынып барган мич арты.
Дөм карангы өй.
Оеп йоклый авыл йорты...
Чикерткэләр
... төш юрый [4: с. 18].

Перевод А. Каримовой в целом адекватно передает содержание оригинала, хотя некоторые смысловые оттенки в нем были потеряны. Например, «дөм карангы өй» (дословный перевод: «совершенно темный», «крошечная тьма», «не видно ни зги») переводится просто «в темноте», при этом теряется значимое определение в описании глубокой ночи; из нескольких значений глагола «юрау»: «1. Гадать; предсказывать. 2. Толковать, истол-

ковать (сон). 3. Полагать, думать; определять», — А. Каримова выбирает глагол «толкуют» (сны), хотя, на наш взгляд, более соответствует контексту глагол «предсказывают» сны.

Остывает печка в доме,
В темноте углы и стены не видны.
Вся изба в глубокой дреме (...) [4: с. 18].

Известно, что все поэты-авангардисты большое внимание уделяют синтаксису, написанию слов, букв (строчная или прописная). Отметим, что в этом плане в анализируемом стихотворении Сулейман за редким исключением соблюдает традиционное написание слов: каждую новую строчку начинает с прописной буквы, в то же время активно использует фигуру «умолчания», выраженную на письме многоточием. В этом случае представляется чрезвычайно важным сохранение места постановки многоточия в строчке. Так, Сулейман отделяет многоточием описание избы и звуковой образ кузнечика, а также образ кузнечика и его действие. В русском переводе авторский синтаксис не соблюдается, что приводит к существенной потере в передаче смысла оригинала. Сравним: у Сулеймана:

Оеп йоклтый авыл йорты...
Чикерткэлэр
... төш юрый.

В переводе А. Каримовой:

Вся изба в глубокой дреме,
А кузнечики толкуют
Сны...

Для того чтобы синтаксис соответствовал оригиналу, необходимо отделить предложение: «Вся изба в глубокой дреме» не запятой (как в переводе), а многоточием, чтобы емкая фигура «умолчания» позволила читателю самому дорисовать картину глубокой, темной ночи, когда ничего не видно, а слышно только стрекотание кузнечиков, и «толкуют сны» — это только одно из множества предположений, поэтому и необходимо вслед за Сулейманом отделить кузнечиков от фразы «толкуют сны» многоточием. Следует заметить, что на татарском языке само наименование кузнечика уже основано на звукоподражании: «чикерткә».

Вторая строфа стихотворения Сулеймана состоит из двух строчек:

Чикерткә дөньясынын
Офыклары — йокы... [3: с. 46].

Переводчику удалось передать этот текст почти дословно, сохранив форму и содержание:

В их кузничиковый космос
Горизонтом — лягут сны... [4: с. 18].

Таким образом, пространство стихотворения Сулеймана расширяется до космических просторов под стрекот кузнециков, продолжая традицию В. Хлебникова и Г. Айги.

Шәлперәйгән болын.
Әлсерәгән көтү.
Сикергәли
Чикерт-чикерт-
чикерт-кәләр
сикер-гәли [3: с. 46–47].

Третья строфа, наверное, самая трудная для перевода, потому что в ней Сулейман обращается к традиции Э. Каммингса и показывает, как скачут кузнички, передает звуки, издаваемые ими, разбивает слова на слоги дефисами. В целом А. Каримова справилась с задачей близкого к оригиналу перевода, хотя здесь ей пришлось добавить для сохранения ритма строчку «Сколько-сколько», в конце — слово «без учета»:

...Трав увянувшие космы.
Утомленные коровы.
Лишь кузнички мелькают,
Скок и скок их,
Сколько-сколько,
Скок — куз-не-чик — без учета... [4: с. 18–19].

Все же отметим и некоторые отличия в переводе на русский язык, которые не учитывают эмоциональные оттенки оригинала. У Сулеймана «Шәлперәйгән болын», дословный перевод: «расслабленный, увянувший луг», что соответствует символическому образу «Поле» из стихотворения Г. Айги. И хотя русский перевод этой строчки без сопоставления со стихотворением Г. Айги звучит органично, в нем есть метафорический образ «...Трав увянувшие космы», фигура «умолчания», добавленная переводчиком в начало строки, представляется органичной для структуры стиха татарского поэта. Вторая строчка третьей строфы также отличается от оригинала. У Сулеймана: «Әлсерәгән көтү» — собирательный образ «стадо коров, которое измотано» (глагол «әлсерәгән» переводится как «изматы-

ваться, измотаться, изнуряться, изнуриться, изнемогать, изнемочь, устать, устать; выбиваться (выбиться) из сил»). В переводе А. Каримова используется более нейтральный образ «утомленные коровы». Сулейман этой усталой, увядающей природе, земному миру противопоставляет активных, деятельных, жизнерадостных кузнечиков. Его стих, лаконичный, емкий, основывается на звукоподражании (как у В. Хлебникова) и на зрительном образе скачущих кузнечиков (как у Э. Каммингса).

Безусловно, отдавая должное почти невозможности перевода такого сложно организованного текста без потерь, заметим, что русский перевод теряет эту лаконичность, в нем появляется отсутствующая в оригинале описательность: «Лишь кузнечики мелькают», «Скок — куз-не-чик — без учета...». В то же время в русском переводе сохраняется главное: деятельный оптимизм, свободолюбие кузнечиков, противопоставленные утомленной природе. Образ кузнечиков передается через звукоподражания («скок и скок их, / сколько-сколько...») и зрительные ассоциации.

Завершается стихотворение Сулеймана емким многозначным образом:

Энгер йота
Саркып чыккан
Кара сыер сетен... [3: с. 47].

Дословно этот текст переводится как «Сумерки глотают просочившееся молоко черной коровы». Заметим, что в татарском тексте «Энгер» дается в единственном числе, поэтому представляется, что эквивалентом точному переводу было бы: «Тьма (Ночь) глотает». Глагол «сарку» переводится как «сочиться, просочиться».

Татарский текст Сулеймана лаконичен, он закольцован ночными образами: «энгер — тьма» и «черная корова», которые уравнивают активность и подвижность третьей строфы. Создается экзистенциальная, космическая картина разлитой в мире тишины, вбирающей в себя и небо, и землю. Этот образ возвращает нас и к первой строфе, где представлен сельский мир, в то же время возносит и к небу, где пролегает Млечный путь.

Этот образ укоренен как в традициях татарской литературы, так и легко воссоздает в сознании читателей и образы русской литературы. Например, его можно соотнести с лермонтовскими строчками: «Выхожу один я на дорогу; / Сквозь туман кремнистый путь блестит; / Ночь тиха. Пустыня внемлет богу, / И звезда с звездою говорит...» или даже с ломоносовскими: «Открылась бездна звезд полна; / Звездам числа нет, бездне дна».

И хотя Сулейман не проводит параллель с внутренним состоянием лирического героя, однако многоточие в конце стихотворения приглашает самого читателя к сотворчеству, сопереживанию, философским размышлениям.

Алена Каримова — замечательный переводчик, который перевел на русский язык и другие стихотворения Сулеймана, — в целом бережно отнеслась к татарскому тексту, однако, стремясь к завершенности, закольцевала финал по-своему, на центральном образе стихотворения — кузнечике:

Молоко коровы черной
Вниз по вымени стекает —
Сумерки его глотают...
Че-керт-стан... [4: с. 19].

Переводчик добавляет дополнительную строчку в финальную строфу стихотворения, состоящую из одного слова: «Че-керт-стан...» (так в оригинале звучит название стихотворения Сулеймана), сохранив слоговую разбивку оригинального текста: такое написание слов продолжает традицию В. Хлебникова, Э. Каммингса и Г. Айги. Таким способом переводчик возвращает нас к началу стихотворения, к его заголовку — Куз-не-чик-стан, то есть страна кузнечиков.

Таким образом, финал стихотворения Сулеймана на татарском языке носит более обобщающий характер по сравнению с финалом перевода, хотя в целом в переводе на русский язык почти полностью воспроизводятся лексические и стилистические особенности оригинала. В переводе стихотворения Сулеймана на русский язык не всегда сохраняется синтаксис оригинала, особенно фигура «умолчания», которая в произведениях поэтов-авангардистов (В. Хлебникова, Г. Айги, Э. Каммингса и Сулеймана) заключает в себе особую смысловую функцию.

Литература

1. *Галиуллин Т. Н.* Сөләйман: шагыйрь Нәүдәт Сөләйманның ижат портреты // Казан утлары. 2014. № 9. Б. 152–153.
2. *Загидуллина Д. Ф.* Татарская поэзия рубежа XX — XXI веков (1986 — 2015 гг.): эстетические ориентиры и художественные поиски. Казань: Изд-во АН РТ, 2017. 266 с.
3. *Сөләйман.* Минсез дөньяда: Шигырьләр. Казан: Мәгариф, 1999. 127 б.
4. *Сулейман.* Знаки времени: Поэма и стихи / Д. Ш. Сулейманов. Казань: Мәгариф-Вақыт, 2014. 127 с.
5. *Харис Р.* Сөләйманның шигъри дөньясы // Мәдәни жомга. 2002. 24 май. С. 3.
6. *Янечек Дж.* Три кузнечика: Хлебников, Каммингс, Айги. [на рус. яз. Воспроизведено по: Tri Kuznechika: Khlebnikov, Kamminings, Aigi. (Three Grasshoppers: Khlebnikov, Cummings, Aigi). // Przegląd Rusycystyczny (Katowice, Poland) XXII/2000. Zeszyt 1 (89): 22–33.]. URL: https://www.ka2.ru/nauka/janeczek_3.html (дата обращения: 05.10.2019).

КУЛЬТУРНАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ СИМВОЛИЧЕСКОГО ПРОЧТЕНИЯ ОБРАЗА БАБОЧКИ

Любой язык обладает широким арсеналом номинативных единиц для обозначения любых явлений и ситуаций как реального, так и вымышленного мира. В этом состоит его первичное предназначение в плане выполнения функций передачи характера восприятия и осмысления мира человеком в процессе его познания. Расширение знания о мире, формирование оценочного отношения к нему способствуют расширению смыслового наполнения языкового знака в определенных актуализационных ситуациях, создавая возможности его переосмысления и переносного использования, что является показателем креативной сущности и силы языка. Креативность языка проявляется в наличии фразеологизмов, смысл которых не выводим из совокупности значений составляющих его единиц, например: *social butterfly*, *a butterfly effect*, *get butterflies in (one's) stomach*; в реализации художественных приемов: “Love is like a Butterfly, as Soft and Gentle as a Sigh, the Multicolored Moods of Love are like its Satin Wings” (D. Parton), в приобретении коннотаций, определяемых культурой этнического сообщества. (Достаточно сравнить «стрекозу» — не вызывающую сострадания легкомысленную попрыгунью — у И. А. Крылова и “la cigale” — как совсем иной образ существа от искусства — у Ж. Лафонтена). На основе возникающих ассоциаций формируется символ, причем в разных культурах он имеет разный смысл.

В самом обобщенном виде символ определяется как «социально-культурный знак, содержание которого представляет собой идею, постигаемую интуитивно и не выражаемую адекватно в словесных описаниях» [4: с. 273].

Символизация лексической единицы происходит на основе возникающего образа: «всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ)» [1: с. 826]. Образ не выражает нового содержания, но он расширяет и обобщает буквальный смысл знака. Символизация предполагает использование образа для выражения отвлеченного и абстрактного содержания. Образы и символы берут начало в чувственном образе, который, обладая определенной семиотической потенцией, порождает разнообразные знаки и семиотические понятия,

структура которых «создается взаимодействием (органическим или конвенциональным) принципиально разных планов — плана выражения (означающего) и плана содержания (означаемого)» [2: с. 22]. Н. Д. Арутюнова отмечает, что «символ стремится обозначить вечное и ускользающее, то, что в учениях с мистическими тенденциями (например, в даосизме) считается подлинной реальностью, не поддающейся концептуализации» [2: с. 22].

С древних времен символы используются для внушения определенного впечатления, символ вызывает определенные ассоциации и оказывает эмоциональное воздействие на адресата. Общепринятым является следующее определение символа: «художественный образ, воплощающий в себе с наибольшей выразительностью характерные черты какого-либо явления, его определяющую идею» [9: с. 140].

С позиций лингвистического анализа символическое значение слова возникает за счет его переосмысления и изменения его семантической структуры. Рассмотрим механизмы, способствующие реализации этого процесса, на примере лексемы *butterfly*:

butterfly — an insect with

- slender, light body
- brightly, beautifully colored wings
- fragile
- pretty [NWD].

Переносный смысл формируется за счет подъема сем импликационала значения (*slender, pretty, fragile*) на уровень интенционала, что составляет основу для формирования идиомы *social butterfly*, в зависимости от контекста могущей вызывать как положительные («светская барышня»), так и отрицательные («легкомысленная вертихвостка») коннотации. В зависимости от фонового (контекстуального) окружения и символизация может приобретать положительное или отрицательное содержание. Это отмечается и в словарях символов. Положительные ассоциации этого символа связаны со значением легкости, утонченности, изящества, одухотворенности [3: с. 90]. В словаре Дж. Тесиддера приводится отрицательная интерпретация символа бабочки, основанная на значении легкости (легковесности, легкомысленности) [8: с. 9].

На такое «первичное» переосмысление накладываются смыслы, возникающие в ходе разного рода преобразований впечатлений от объекта в определенной культуре, обусловленные некоторым опытом, практиками и традициями. В частности, в китайской культуре бабочка является символом вечной любви и супружеского счастья [13: с. 106]. Образ порхающей бабочки выражает любовные отношения, удовольствие. Расширение символического значения происходит за счет детализации образа. Порхающая бабочка, крылья которой объаты пламенем, является аллегорией юности

или девушки, поглощенных слепой страстью, приносящей страдание. Огонь является символом страданий, несчастная любовь обжигает крылья, страсть уничтожает душу [12: с. 236]. Изображение бабочки на сливовом дереве является символом долголетия. Бабочка, изображенная с цветами хризантемы, символизирует красоту в старости. Изображение одной бабочки в японской культуре символизирует свободную любовь, отношения, не обремененные обязательствами, в то время как изображение пары бабочек символизирует семейное счастье и верность.

У большинства древних народов бабочка считается символом души, ее перерождения. По древнему поверью после смерти душа просыпается в бабочке и покидает мир людей [15: с. 88]. К такому выводу приводит наблюдение за циклом жизни бабочек: гусеница, превратившаяся в куколку, мертва; появление живой бабочки из мертвого кокона представляет собой чудо.

Образ бабочки широко используется в художественной литературе. Наиболее часто с бабочкой сравнивается молодая девушка — легкая, изящная, красивая (*light, slender, beautiful*), радующаяся свету, солнцу, слабому ветерку, беззаботной жизни. Такие коннотации возникают на основе ментального действия метафорического переноса признаков номинаций с одного объекта на другой. В языке происходит передвижение сем импликационала (признаков объекта) на уровень интенционала. Позитивные коннотации заложены в системном значении слова «бабочка». Отрицательные коннотации, как правило, возникают под воздействием контекстуальных факторов. В данном случае они могут поддерживаться семой слабого импликационала, определяющей кажущееся бессмысленным, бесцельным, хаотичным движение как способ существования бабочки: fly about, flutter, flit, flutter:

flutter — move

- quickly
- in an apparently random or purposeless manner.

Таким образом возникает ощущение непостоянства, несерьезности, бездумности, легковесности, даже обреченности: порхающая бабочка — однодневка.

Бабочка, являясь хрупким созданием с коротким сроком жизни, может служить символом тщетности и бренности существования. Жизнь — миг, после ее окончания все, что было создано, не имеет никакого значения.

В такой интерпретации может быть прочитана новелла Эдгара Аллана По «Лигейя». Само имя возлюбленной, вынесенное в название произведения, создает основание для представления событийной канвы, поскольку это аллюзия к *Erabia Ligea* — красивой, изящной дневной бабочке семейства нимфалидов, срок жизни которой короток — как символ

недолговечности и бренности. Не случайно в ее описании используются лексемы, которые входят в семантическую структуру слова *butterfly* — *beauty, lightness, gentle*: “*her singular yet placid cast of beauty, and the thrilling and enthralling eloquence of her low musical language <...> I would in vain attempt to portray the majesty, the quiet ease, of her demeanor, or the incomprehensible lightness and elasticity of her footfall <...> a majesty so divine! — the skin rivalling the purest ivory, the commanding extent and repose, the gentle prominence of the regions above the temples*”. Общую картину дополняет включение в контекст воспоминания и собственно слова *butterfly* как символа мимолетности, неуловимости, невозвратности: “*I recognized it, let me repeat, sometimes in the survey of a rapidly-growing vine — in the contemplation of a moth, a butterfly, a chrysalis, a stream of running water*” [17: с. 226]. Отметим, что символизация в данном случае основывается на метафорическом переносе, или переносе по сходству.

Символом бренности бытия, символом уходящего времени, но еще и символом красоты и счастья являются бабочки в произведении Йоэла Хаахтелы «Собиратель бабочек». Всю свою жизнь Генри Ружичка посвятил бабочкам, теперь его дом и все его содержимое перешло по завещанию к главному герою романа. Рассматривая экземпляр бабочки, главный герой отметил: «*Ее крылышки были тонки, прозрачны ... даже дыхания или неверного движения достаточно, чтобы погубить ее*» [10: с. 19]. Большая часть ее «*выцветших подруг*» погибла, в коробках валялись осыпавшиеся «*лапки, усики и крылышки*». Однако для самого Генри Ружички бабочки являлись символом семейного счастья, поскольку они были связаны с воспоминанием эпизода из счастливого детства, когда он заметил красоту бабочки, которая «*села на манжету маминой блузки*». Мать Генри оставила семью, но теплые чувства к ней остались в душе уже взрослого Генри, и более всего они были связаны с образом бабочек. Встречая редкий вид бабочек, Генри «*мог впасть в глубокую меланхолию и в таком состоянии был невероятно рассеян и погружен в себя*» [10: с. 79]. Бабочки воскрешали воспоминания о семейной идиллии, когда он проводил время со своими родителями, особенно с матерью. Символизация в этом случае основывается на метонимическом переносе, или переносе по смежности.

Аксиологическая амбивалентность символа бабочки проявляется в романе Дот Хатчисон «Сад бабочек», где бабочка символизирует не только молодость, красоту и грацию (“*It was a part of her now, like breathing, like the unconscious grace of her movements*” [14: с. 21]), но является символом порочной наклонности главного героя, ставящего на один ценностный уровень жизнь человека и жизнь насекомого: “*The girls in the glass were all preserved at the peak of their beauty, the wings on their backs brilliant and bright against young, flawless skin*” [14: с. 45]. Основа символизации здесь составляет

«непосредственное соседство» и параллелизм событий, их сопоставление: богатый человек обустраивает оранжерею и собирает девушек, как бабочек.

Особое место в культуре и литературе занимают бабочки *Sphinx atropos*. Они считаются предвестниками беды, горя и страха. Неспроста их называют «мертвая голова», хотя такому названию способствует специфическая окраска бабочки: на спинке четко видно очертание человеческого черепа. Греческое название данного вида — *Acherontia atropos*, основанное на древнегреческих мифах. Как известно, Ахеон — это название реки, огибающей мрачный подземный мир. Река Ахеон наводила ужас и страх на жителей древней Эллады своими холодными водами. Вторая часть названия это — Атропос, имя богини, перерезавшей нить судьбы. Множество суеверий связано с этой бабочкой. Славяне полагали, что Сфинкс — плохой, смертельный знак, и при встрече с этой бабочкой было необходимо ее убить, иначе смерть была неизбежна.

Весь ужас и страх от встречи со *Sphinx atropos* представлен в рассказе Эдгара Аллана По «Сфинкс». Бабочка описывается как «отвратительное чудовище»: *“far larger than any ship”, “the mouth of the animal was situated at the extremity of a proboscis some sixty or seventy feet in length”, “a gigantic staff”* [17: с. 484]. Главной особенностью чудовища автор считает изображение черепа на его спинке: *“But the chief peculiarity of this horrible thing, was the representation of a Death's Head, which covered nearly the whole surface of its breast”* [17: с. 484]. Именно изображение черепа погрузило рассказчика в страх: *“While I regarded this terrific animal, and more especially the appearance on its breast, with a feeling of horror and awe — with a sentiment of forthcoming evil, which I found it impossible to quell by any effort”* [17: с. 484]. Повествование рассказа начинается с описания эпидемии холеры в Нью-Йорке. Автор испытывает страх смерти: он получил письмо о смерти близких, боится умереть сам. Мысль о смерти полностью завладевает им: *“I could neither speak, think, nor dream of anything else”* [17: с. 483]. Весь его страх и ужас смерти отражен в описании бабочки.

Одним из метафизических смыслов символа является душа, перерождение усопшего и появление в виде бабочки. Такой смысл часто встречается в творчестве В. В. Набокова. Во многих его произведениях после смерти героя или при произнесении слова «смерть» появляется бабочка. В рассказе «Рождество» во время монолога Слепцова после слова «смерть» из кокона рождается шелкопряд: *«и на стене уже была — вместо комочка, вместо черной мыши, — громадная ночная бабочка, индийский шелкопряд»* [6: с. 457].

В религиозно-мифологических представлениях народов Поволжья и Приуралья бабочка является символом души. Белые или зеленые бабочки, как и душа, ассоциируются с легкостью и способностью летать. Это отражено в народных поминальных песнях удмуртов:

Если у тебя появится желание свистеть,
Свисти, подойдя к моему дому.
Если захочешь увидеть нас,
Приходи, превратясь в белую бабочку [7: с. 126].

Считается, что «глубочайший смысл символов ... состоит в том, что они приближают абстрактное понятие к человеку, показывая ему абстрактное содержание в образе материального предмета, то есть в форме, более легкой для восприятия разумом и сохранения в памяти» [11: с. 193].

В. В. Набоков в романе «Дар» пишет: «На Невском проспекте, в последних числах марта, когда разлив торцов синел от сырости и солнца, высоко пролетала над экипажами вдоль фасадов домов, мимо городской думы, липок сквера, статуи Екатерины, первая желтая бабочка» [6: с. 939]. Бабочка движется по местам, которые часто посещал отец В. В. Набокова. Время действия также указывает на Владимира Дмитриевича Набокова, поскольку 28 марта он был казнен. Во время заключения в одном из писем жене он писал, что на территории тюрьмы никаких бабочек, кроме лимонницы и капустницы, нет. В данном произведении желтую бабочку можно толковать как символ перерожденной души отца В. В. Набокова, которая, находясь в теле бабочки, все так же продолжает свой путь.

Бабочку как символ перерождения души и исполнения мечты усопшего встречаем в рассказе «Пильграм»: главного героя «обступили душные бабочки» после его смерти [6: с. 874]. Мечтой Пильграма было путешествие по различным странам и «вот этим светлым кисейным мешком, натянутым на обруч, самому, самому, ловить редчайших бабочек далеких стран, собственными глазами видеть их полет, взмахивать сачком, стоя по пояс в траве» [6: с. 870]. После смерти его мечта быть окруженным бабочками сбылась.

Символом скорой кончины является огромная ночная бабочка в произведении «Приглашение на казнь», которое пропитано духом смерти. Именно после написания на чистом листе слова «смерть» спящая огромная ночная бабочка привлекает внимание главного героя: «Цинциннат не удержался, кончиком пальца провел по седому ребру правого крыла у его основания, потом по ребру левого» [6: с. 805]. В этот же момент прибыли Пьер, директор и адвокат для отправки Цинцинната на казнь.

Бабочки могут являться символом слияния прекрасного и божественного начал. Так происходит в рассказе В. В. Набокова «Слово»: «Я видел огненные паутины, брызги, узоры на гигантских, рдяных, рыжих, фиолетовых крыльях, и надо мною проходили волны пушистого шелеста... Крылья, крылья, крылья! Как передать изгибы их и оттенки? Все они были мощные и мягкие — рыжие, багряные, густо-синие, бархатно-черные с огненной пылью на круглых концах...» [5: с. 31]. Однако это — ме-

тафорическое описание ангелов, шествующих по райскому саду. Образы бабочек и ангелов связаны.

Представленный анализ фактического языкового материала позволяет сделать следующие выводы.

1. Становление символа представляет собой длительный процесс осмысления и формирования переосмысления воспринимаемого в процессе его познания и представления об этом познанном с позиций ценностных ориентиров, существующих в культуре народа.

2. Символ может быть универсальным, то есть одинаково «читаться» в разных культурах (например, дерево как символ жизни, как символ семьи – family tree), и может иметь разные смыслы в разных культурах.

3. Символ может быть аксиологически амбивалентным, то есть в зависимости от контекста актуализировать положительный или отрицательный смысл.

4. Языковым механизмом образования символического смысла является передвижение сем семантической структуры слова по оси интенционал – импликационал, что способствует «стиранию» денотативного значения и актуализации сигнификативного.

Литература

1. *Аверинцев С. С.* Символ // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 6. 1971. С. 826–831.
2. *Арутюнова Н. Д.* Метафора и дискурс // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990.
3. *Кэрлот Х. Э.* Словарь символов. Мифология. Магия. Психоанализ. М.: Refl-Book, 1995. 608 с.
4. *Лосев А. Ф.* Проблемы символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
5. *Набоков В. В.* Полное собрание рассказов. СПб.: Азбука, 2014. 648 с.
6. *Набоков В. В.* Собрание сочинений. СПб.: ДИЛЯ, 2007. 1152 с.
7. *Садиков Р. Р.* Традиционные религиозные верования и обрядность закамских удмуртов. Уфа: Центр этнологических исследований УНЦ РАН, 2008. 232 с.
8. *Тесиддер Дж.* Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. 205 с.
9. *Тимофеев Н. В., Венгров Н.* Краткий словарь литературоведческих терминов. М.: Гос. учеб.-педагогич. изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1958. 188 с.
10. *Хаахтела Й.* Собиратель бабочек. М.: Текст, 2012. 144 с.
11. *Шафф А.* Введение в семантику. М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1963. 376 с.
12. *B. G. P.* Diccionario universal del amitologia. Tomo II. Barcelona, 1835.
13. *Gulland W. G.* Chinese Porcelain. UK. 2009. 526 p.
14. *Hutchison D.* The butterfly garden. Seattle, 2016. 286 p.
15. *Lehner Ernst.* Symbols, Signs and Signets. Cleveland, 1950. 224 p.
16. *New Webster's Dictionary.* URL: <https://www.merriam-webster.com>
17. *Poe E. A.* The Complete Tales and Poems. NY, 1960. 1040 p.

МЕТАФОРА БАБОЧКИ В РОМАНЕ ДЖОНА ФАУЛЗА «КОЛЛЕКЦИОНЕР»

Бабочки являются неотъемлемой частью нашей культуры — мы видим их на открытках, рекламе, ювелирных украшениях. Здесь они символизируют собой солнечный свет, красоту и свободу. Однако в культуре XX века — живописи, кинематографе, литературе — мотыльки и бабочки также имеют и негативную коннотацию. Примером является роман Джона Фаулза «Коллекционер», где бабочки становятся символом девиантного поведения. Фаулз показывает это через связь с убийством, препарированием, накалыванием на булавку живой, мимолетной и, как правило, бабочки редкой красоты, через отношение к объекту живого мира как к вещи.

В романе Джона Фаулза главный герой, страстно увлеченный собиранием бабочек, переходит на коллекционирование молодых женщин. Персонаж Миранды связывается автором с бабочками, хранящимися в ящиках Клегга, от лица которого идет значительная часть повествования. Он говорит о том, что вписывал свои наблюдения за Мирандой в дневник энтомологических наблюдений, далее рассказывает о похищении, которое во многом повторяет процесс ловли бабочек — «собирался использовать хлороформ — я уже раньше им пользовался, чтобы усыплять бабочек»; «наконец все и случилось, знаете, как бывает, когда охотишься за бабочками» [3: с. 25].

Таким образом, с самого начала романа Миранда предстает не только в образе человека как личности, но и связывается с бабочками как частью коллекции, неживым предметом, вещью; сравнивается с ними как в конкретном прямом смысле от лица Клегга, так и на протяжении всего романа на уровне символа и образного сравнения. С первых страниц романа это сопоставление намекает читателю на трагический финал — коллекционирование женщин, как и коллекционирование бабочек, не закончится на одном «экземпляре».

Метафора бабочки звучит как от лица Клегга, так и от лица Миранды в ее дневнике.

Клегг рассказывает: «Знаете, на что все это было похоже, вроде охотиться за бабочкой, за нужным экземпляром, а сачка у тебя нет, и приходится брать двумя пальцами, указательным и средним (а у меня всегда

это здорово получалось), подходишь медленно-медленно сзади, и вот она у тебя в пальцах, и тут нужно зажать торакс, прекратить дыхание, и она забьется, забьется... Это не так просто, как бывает, когда усыпляешь их в морилке с эфиром или еще с чем. А с ней было в сто раз трудней — ее-то я не собирался убивать, вовсе этого не хотел» [3: с. 41]. Здесь, в одном описании процесса, предстает в общих чертах весь сюжет романа. В этой цитате показан извращенный образ мышления главного героя — он видит Миранду как редкий экземпляр, часть своей коллекции, которой он бы наслаждался, глядя со стороны, не общаясь с ней в том общепринятом понимании, какое вкладывается в любовь, дружбу и другие способы социального взаимодействия.

Метафора поддерживается и от лица самой Миранды: «Я — один из экземпляров коллекции. И когда пытаюсь трепыхать крылышками, чтобы выбиться из ряда вон, он испытывает ко мне глубочайшую ненависть. Надо быть мертвой, наколотой на булавку, всегда одинаковой, всегда красивой, радующей глаз. Он понимает, что отчасти моя красота — результат того, что я — живая. Но по-настоящему живая я ему не нужна. Я должна быть живой, но как бы мертвой» [3: с. 211]. Клегг в ее записях сопоставляется с пауком: «оплетает меня паутиной своих обид» [3: с. 128]. Свое нахождение в подвале она сравнивает с бабочкой, размещенной в коллекции, далее образное сравнение распространяется на живое искусство и коллекционирование в целом: «Терпеть не могу ученых. Ненавижу тех, кто коллекционирует, классифицирует и дает названия, а потом напрочь забывает о том, что собрал и чему дал имя. С искусством тоже так. Назовут художника импрессионистом или кубистом или еще как-то, уберут подальше в ящик и перестают замечать в нем живого человека, художника, личность» [3: с. 56].

Клегг, безусловно, один из самых мрачных персонажей в мировой литературе. Автор помещает его в класс британского общества «ниже среднего», при этом для Фаулза тема классового разделения общества, классовой принадлежности была очень значимой. В этом отношении «Коллекционер» является романом социальным, на его страницах автор через противопоставление Миранды и Клегга анализирует и критикует устройство общества в своей стране. В этом обществе человек может иметь неограниченное количество случайных денег при отсутствии моральных норм. Благом, по мнению Фаулза, является грамотная речь, образование, стремление к творчеству — но в романе они проигрывают социальному злу. Данная развязка не случайна: в период работы над романом к устройству британского общества Фаулз относился крайне скептически. Сам писатель принадлежал к одному из высших слоев социума, образование он получал в престижных учебных заведениях. Итак, образ Клегга имеет социальную принадлежность, противоположную месту своего создателя в обществе.

Но, тем не менее, этому литературному герою Фаулз отдал важную деталь своей биографии: автор романа сам был страстным коллекционером, собирал бабочек, пойманных на охоте птичек, винтажный фарфор, экзотические растения и многое другое, причем делал это с большой страстью и упорством. Коллекционированием бабочек еще в детском возрасте Джона Фаулза увлек его дядя — так же, как и героя романа, но, в отличие от главного героя произведения, сам Фаулз позднее стал ненавидеть это занятие.

Возможно, эта мрачная связь раннего увлечения автора с ключевым занятием литературного героя и само написание романа связаны с тем, что период создания произведения был очень тяжелым для Фаулза: после перенесенной его женой Элизабет неудачной операции выяснилось, что у них никогда не будет детей. Фаулз в то время работал школьным учителем, испытывал значительные материальные затруднения, чувствовал себя запертым в удушающей обстановке и не видел для себя будущего; позже эти впечатления он описывает в романе «Волхв». Отдушиной для автора были его дневники. В форме дневников создан и роман «Коллекционер». По совету Тома Машлера, редактора из издательского дома Jonathan Cape, повествование от лица Клегга прерывается в том месте, где заболевает Миранда, что усиливает напряженность сюжета и трагизм финала.

Источником вдохновения при написании этого произведения для Фаулза была сказка Шарля Перро «Синяя борода», оперную постановку которой он увидел в конце 1950-х годов. Сам Фаулз признавал в дневниках, что этот сюжет вызывал у него на протяжении долгого времени, с подростковых лет до взрослого возраста, в том числе когда он уже был женат, сексуальные фантазии в виде сновидений и сознательную работу воображения на тему удержания молодых девушек, часто его знакомых, в запертом подвале. Эти личные факторы привели к созданию романа после того, как в криминальной хронике одного из британских изданий Фаулз прочитал историю похищения девушки и последующего удержания ее на протяжении нескольких недель в бомбоубежище в глубине частного сада.

«Коллекционер» был написан в 1960–1961 годах и опубликован в 1963. Новаторство автора внесло значительный вклад в возникающее направление постмодернизма. «Коллекционер» имеет особые художественные черты, характерные для постмодернистской литературы: события связаны со смертью и поражением, действие происходит в замкнутом пространстве, в котором человек уподобляется объектам неживой природы, что связано с появившейся в «новом романе» тематикой возникновения общества потребления.

Особую художественную роль имеет нелинейный сюжет: сосуществование событий в мире Клегга (подвал в прямом и переносном смысле, где не видно солнца и время остановилось) и в мире Миранды (мире дви-

жения, творчества, в котором существуют прошлое, настоящее и надежды на будущее), жизнь в двух различных, практически не соприкасающихся в британском обществе начала второй половины XX века, социальных классов. Персонаж Клегга статичен, несет идеи консервативности, косности масс, в отличие от образа Миранды, динамика которого связана с ее индивидуальностью, уникальностью, постоянной внутренней работой над осмыслением событий ее прошлого. Значительное влияние на развитие Миранды оказывают «внесценические» персонажи, роль которых для нее более важна, более реальна, нежели объективная действительность в виде замкнутого пространства и безвременья.

Таким образом, метафора бабочки способствует существованию миров Клегга и Миранды вместе, в одном художественном пространстве, является средством описания характера отношений между этими литературными героями, а также намекает на зловещую силу, стоящую за происходящими событиями.

Литература

1. *Зиннатуллина З. Р.* Специфика национальной самоидентификации в дневниках Джона Фаулза // Вестник ТГГПУ. 2011. № 1 (23). С. 239–241.
2. *Фаулз Д.* Дневники 1949–1945. М: АСТ, 2007. 860 с.
3. *Фаулз Д.* Коллекционер. СПб.: Кристалл, 2003. 288 с.
4. *Warburton E.* Bluebeard's basement: The Collector on film // *Filming John Fowles: critical essays on motion picture and television adaptations.* McFarland and company, Inc., North California, USA, 2015. P. 13–34.

ГЛАВА 9. НАЗВАНИЯ НАСЕКОМЫХ В ЯЗЫКОВЫХ КАРТИНАХ МИРА: СИНХРОНИЯ И ДИАХРОНИЯ

Л. Л. ФЕДОРОВА

ЧТО ЗА ЗВЕРЬ БУКАШКА? ЭТИМОЛОГИЯ И ЯЗЫКОВОЙ ОБРАЗ

В русской языковой картине мира *букашка* видится как мелкое ползающее насекомое, не имеющее своего конкретного характерного облика. Она противопоставлена другому типу мелких насекомых — летающим «мошкам». Поскольку термин *насекомое* не является исконным русским обозначением соответствующего или близкого класса существ, представляя собой всего лишь позднюю кальку, можно предположить, что в народной культуре существовала какая-то иная классификация; например, выделявшая большинство насекомых как мелких тварей, в противоположность гадам и птицам; возможно, среди них различали ползающих, летающих и прыгающих. Но для человека наиболее важным было, скорее, представление об их вредности, безобидности или полезности. Конечно, все эти представления не отражены во внутренней форме обозначений, но какие-то черты находят свое выражение — в структуре, в сочетаемости, во фразеологии или в паремиях.

Внутренняя форма и этимология

Всякая мелочь обычно отмечается уменьшительным суффиксом, хотя не всегда ясна исходная основа: *букашки, козявки, мошки, мурашки, лягушки* — суффиксы порой приросли к основе, хотя их уменьшительно-уничижительное значение вполне осознается, а сама модель, в которой суффикс понятнее корневой основы, поддерживается и другими номинациями мелких существ: *варакушка, завирушка, корюшка, ряпушка* с затемненной основой.

Закрепленности за определенным насекомым *букашка*, похоже, не имеет и не имела, а всегда мыслилась как некое обобщение, большой класс. Обратимся к словарям.

В Материалах для словаря древнерусского языка И. Срезневского форма *букашка* не отмечена. Есть лишь *букъ*, *бука* — шум, ср. *бучати* — ‘реветь’, ‘мычать’. Отдельно отмечается и *бука* без определения значения, но с характерным примером: Налився аки мѣ^х до гортанї. надошся аки боука, хотя расѣсти^с. Сбор. Троиц. 153 [9: с. 192]. Возможно, «надулся как бука»?

Букашка появляется в Словаре Академии Российской (1789):

- ♦ **Букашка**, шки, Букашечка, чки - ум. с. ж. — **всякое насекомое большое, твердокрылое**, вообще так называется [5: с. 376].

Отсюда видно, что, кроме мелкости, для букашки характерен терминологический признак «твердокрылое», что для наивного носителя языка означает скорее твердое покрытие, чем способность летать, т.е. букашка представляется как жучок. Этот признак позволял бы включить в разряд букашек и божью коровку — т.е. существо летающее, но не включать муравья или тлю. Однако в привычном представлении все они — жучки, божьи коровки, муравьи, тли — допускают обобщение «букашки», могут быть так названы при условии сознательного неразличения деталей и «лиц». Здесь уже можно почувствовать расхождение между научной и народной картиной мира.

Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля дает слово *букашка* с рядом диалектных вариантов и с синонимами, делающими представление более определенным:

Букашка — архан. *букарка* ж. *букаренок* м. *букарица*; сиб. *бухарка*; ниж. *букизна*, *букатка*, *букастая* ж. **жестkokрылое насекомое, жучок, козява, козявка** [3: с. 340].

Словарь русских народных говоров дополняет ряд диалектных обозначений: в нем отмечаются еще *букайка*, *букара*, *букарага*, *букарака*, *букан*, *буканчик*, *букарашка* и др. [7: с. 262–264], причем здесь уже свойство «мелкости» присутствует далеко не во всех образованиях.

Энциклопедический Словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (В 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами, 1890–1907) по слову *букашка* отсылает к статье *майка*:

Майка — майская букашка, род жуков из семейства нарывников. Известно около 70 видов. *Майка обыкновенная* — представитель класса жуков-нарывников [14: т. 35, с. 371, 391].

В иллюстрациях майки много разных жучков, черных, цветных и пятнистых. Очевидно, что и здесь *букашка* используется как обобщающее слово, с необходимым родовым определением.

В современных словарях *букашка* имеет два значения: одно о насекомом, другое, переносное, — о человеке. В определении насекомого словари несколько расходятся: Толковые словари под редакцией Шведовой [10: с. 65] и под редакцией С. Кузнецова [2] называют букашкой «всякое

маленькое, мелкое насекомое», а словарь Ефремовой определяет ее несколько иначе: «небольшое насекомое, маленький жучок» [4]. Второе значение обычно отмечается пометами — разговорное, уничижительное или пренебрежительное: «незначительный, мелкий человек» [10: с. 65], «незаметный, маленький человек» [4], БТС добавляет: «занимающий самое низкое общественное, служебное и т.п. положение» [2].

Итак, словари в общем подтверждают представление о мелкости как важной характеристике этого класса насекомых и дают основания для предположений о достаточно позднем формировании самого слова. Даль отмечает некоторые производные (*букашкин, букашечный, букашечник* и *букашник*), но ни у Даля, ни у Михельсона нет никаких пословиц, поговорок, загадок с ним. Как устойчивые выражения отмечены *всякого рода букашки* у М. В. Ломоносова [8: с. 160], в донских говорах *раздуться как букашка*, у Гоголя — *давить букашку* ‘пить вино’, как *муху убить / зашибить* [1: с. 90–91] и возможно, в этом же значении *мух давить*. В качестве очевидного производящего словарные материалы позволяют выделить слово *бука*.

Как же трактуется *бука* в словарях?

Это слово в современных словарях имеет два основных значения: 1) устар. Фантастическое существо, которым пугали детей. 2) разг. О нелюдом, необщительном, угрюмом человеке (обычно о ребенке) [2].

Аналогичные значения и в исторических словарях:

Бука — Мнимое существо, коим страшат детей; нелюдим, медведь, человек неприступный, суровый, угрюмый [3: с. 138];

— Сказочное чудовище, которым пугали маленьких детей [8: с. 159];

— Сказочное существо, которым пугают детей [6: с. 301].

Можно вернуться и к примеру у Срезневского (выше) — «надошся аки *бука*».

Наиболее ярко *бука* описывается в словаре Брокгауза и Ефрона:

Бука (по-сербски рев, мычание) — Под этим названием в народных повериях разумеется какое-то ночное страшилище, подобное римскому мандуксу или ламии. Букой простолудины страшат детей (не ходи, *бука съест*), чтобы они не выходили ночью из избы... Народная фантазия, олицетворяя буку, изображает его с огромным открытым ртом и предлинным языком, которым хватает детей и, бросив в глотку, пожирает их. Бука, по поверию, ходит только ночью, около дворов и домов, и уносит попадающихся ему детей, что и приравнивает буку к римской ламии [14: т. 8, с. 864–865].

Пример подобного значения можно найти у Пушкина:

Вот бука тебя возьмет! (Пушкин. «Борис Годунов»)

НКРЯ дает интересный пример, показывающий родство значений *буки* и *букашки*:

[Сергей Борисович, муж, 28] *В детстве нас пугали букашками: «Спи, а то букашка придет!»* [Е. Н. Чириков. Миронич. Пьеса в четырех действиях (1904)]

В этом значении *бука* пересекается со словом *букан* в говорах:

Букан I — сказочное страшилище, которым пугают детей; нечистая сила; нелюдимый человек [7: с. 262].

Букан II — насекомое, букашка, всякое большое насекомое [7; также: 1: с. 86].

Эти же значения с пометой «местное» приводит и словарь Ефремовой. Во всех словарях можно заметить, что *бука* и *букан* в значении ‘пугало, страшилище’ — слова для детей. Можно предполагать, что и обозначение насекомого связано с этим значением. Для ребенка, близко разглядывающего жука с клешнями, он вполне может показаться страшилищем, особенно если представить его в увеличенном размере. Тогда *букан* может показаться страшным большим насекомым, а *букашка* — уже небольшим и потому не таким страшным.

О происхождении же самого слова *бука* есть разные теории. С одной стороны, основу **bi* принято считать звукоподражательной, передающей глухие звуки: ср. др.-рус. *букати*, *бучати* ‘реветь’, ‘мычать’, ‘жужжать’, также ‘звучать (о глухих звуках)’, с параллелями в других славянских языках [15: с. 74, 88]. С этим корнем связывают слова *букашка*, *бук* и *пчела* (*бъчела*) (см., например у Фасмера [12: т. 1, с. 256, 258; т. 3, с. 416]. Удивительным образом звукоподражание характеризует совершенно разных персонажей по признаку звука. Как невидимый мифический *бука* мог быть связан со звуком? Страшилище, каким пугали детей, скорее могли просто изображать мимически, сопровождая междометием типа *бу-бу*. Такое развитие значения из детского слова предлагает А. Е. Аникин, отмечая близость *буки* (из междометия *bi*, оформленного суффиксом по аналогии с *бьяка*) к праслав. **buba* — ‘пугало для детей’ [1: с. 85]. То есть междометие в данном случае не столько звукоподражательное, сколько звукоизобразительное, ониматопоэтическое. Версию связи с детской речью приводит и Фасмер, ссылаясь на Зеленина [12: с. 235–236]. Можно представить устрашающий эффект звучания [bu], производимого при резком открытии рта с надутыми щеками.

Другой точки зрения придерживается Е. А. Черепанова, настаивая на том, что у *буки* вообще нет связи со звуком либо же она вторична. Черепанова предполагает здесь заимствование из германских языков, опираясь на и.-е. **b(e)u*, **bh(e)u* — ‘надуваться, отекасть, пухнуть’, а также и на общность ряда мифологических признаков *буки* и аналогичного западноевропейского персонажа [13: с. 139]. Действительно, значение английского *bug* ‘насекомое’ этимологи связывают с объектом, вызывающим ужас, и считают производным от исходного значения ‘призрак’

(*Bug* (2) — an insect. So named because an object of terror, exciting disgust. *Bug* (1) — a spectre <...>). Отмечается также, что в гаэльском и ирландском *bucan* означает ‘призрак’ (‘Gael and Ir *bucan* — a spectre) [17: р. 54]. Здесь есть связь между насекомым и призраком, и ее объясняют не через звуковое восприятие, а по общему эмоциональному впечатлению. Но, отмечает Аникин, вывод Черепановой о заимствовании в восточнославянские языки из германских не может быть подкреплён указанием конкретного источника; кроме того, рефлексy **buka* ‘пугало’ известны в южнославянских языках [1: с. 85].

Итак, если звуковой образ мог формировать значение буки, является ли звук основой номинации букашки?

Конечно, звук, издаваемый реальным насекомым, птицей, зверем, может играть роль в выборе номинации. Так, наиболее известный пример — уже упомянутая пчела, которая среди других насекомых явно выделяется издаваемыми звуками (гудит-жужжит); ее название исторически включает звукоподражательный компонент **bu-*.

При этом звук может связываться и с другими действиями и опосредованно участвовать в номинации. Слово *стрекоза* связывается с действием *стрекать*, у которого В. Н. Топоров отмечает три значения: 1) ‘колоть’, ‘жалить’, 2) ‘прядать’, ‘сигать’, ‘прыгать’ (ср. *дать стрекача*), 3) ‘стрекотать’, ‘говорить скороговоркою’; все они восходят к праславянскому **strek*, и все «объединены общей идеей действия в “звуковом” (фоническом) и <...> “двигательно-контактном” пространствах» [11: с. 385]).

Как видим, движение и звук представляют естественный семантический переход, и сам характер движения может быть мотивировкой названия.

Вернемся к букашке. Трубачев связывает *букашку* и с польским *bąk*... ‘жук’ (см. [12: т. 1, с. 236]), словари дают также ‘слепень’, ‘выпь’, ‘юла’, т.е. букашка-жук связывается здесь с образами движения, кручения, но также и со звуком: ср.: *bąkac* ‘бормотать’. Более близкое смысловое соответствие букашке в польском — это *robak* из *chrobak* от *chreb/chrob* — *skreb/skrob* ‘скрести, царапать’ [16: с. 485], т.е. название производно от двигательно-тактильного действия.

Семантическая параллель из финского языка — названия кузнечика *heinäsirkka*, саранчи *kulkusirkka*, птички овсянки *keltasirkku*, а также название первого проклюнувшегося листика у растения *sirkkalehti* содержат в себе имя *sirkka/u*, связанное с глаголом *sirkuttaa* — ‘чирикать, щебетать, стрекотать’¹, т.е. можно и здесь почувствовать связь действия и звука — колющего движения у листика и стрекота у насекомых и птиц. А опреде-

¹ Автор благодарит лингвиста-информанта А. Пятюнен за финские примеры.

ленное звуковое сходство в неродственных языках (польском и финском) может говорить об общей ониматопозитической основе.

Итак, какие же признаки лежат в основе внутренней формы слова *букашка*? Мелкость — осознается благодаря суффиксу *-ашк-а*. Пугающий вид — может ониматопозитически связываться с основой *бука*. И лишь весьма опосредованно — звуковой рефлекс *бу-* как передающий глухое гудение, а скорее, как часть пугающего облика. Но устрашающие компоненты значения заметно нейтрализуются уменьшительно-уничтожительным суффиксом, который, умаляя опасность, вызывает осторожный интерес к насекомому.

Языковой образ в текстах

Посмотрим теперь, как реализуется подобный языковой образ в текстах.

В основном подкорпусе НКРЯ *букашка* отмечена в 542 примерах и еще в 93 примерах — в поэтическом подкорпусе.

В текстах представлены оба значения *букашки* — насекомое и человек.

Букашка как насекомое часто характеризуется действием *ползти*, *ползая*, также *копошиться*; *букашку* могут *раздавить*. Примеры с *летать* единичны. Это подтверждает представление о прототипической ползающей *букашке* в противопоставлении летучим насекомым.

Более или менее устойчиво экспрессивное сочетание *букашка-таракашка*.

— *Ах ты, столетняя булашка-таракашка!* — крикнул Буратино. [А. Н. Толстой. Золотой ключик, или приключения Буратино (1936)]

Да, можете представить себе, пишу не только о булашках-таракашках... [Л. К. Чуковская. Памяти детства: Мой отец — Корней Чуковский (1971)]

Наше детское представление о *букашке* во многом сложилось под влиянием К. Чуковского, персонифицировавшего насекомых в «Мухе-Цокотухе». *Букашечки*-«*милашечки*» пляшут с мотыльками, пьют чай «с молоком и крендельком»; в целом это масса, не способная к сопротивлению, убегающая от опасности, но с готовностью приветствующая победителя. Они неконкретны и в общем неразличимы. Такие черты незначительности, мелкости и даже ничтожности переносятся и на человека и его сферу определением «*букашка*».

— *Сам ты булашка, закричали бойкие журналы, и стихи-то твои булашки, и друзья-то твои булашки.* [А. С. Пушкин. Опровержение на критики (1830)]

— *Вы — булашка, вы в жизни жалкий статист, и ваши полосатые панталоны переживут ваше ничтожное имя.* [А. И. Куприн. На покое (1902)]

Я — фельетонная булашка, | Ищу посильного труда. [Н. А. Некрасов. Фельетонная булашка [Песни о свободном слове, 5] (1865)]

Ты — ниже травинки и тише воды. | Подобная жизнь — как букашка — | Ползет и трепещет у края воды, | И радость ее — полевая ромашка. [А. П. Ладинский. «Ты — ниже травинки и тише воды...» (1946)]

Отсюда видно, что переносные значения ничтожности с отрицательной коннотацией и убогости, неприхотливости, скорее с положительным оттенком, у *букашки* развились достаточно давно.

В газетном подкорпусе находим еще 141 вхождение. И здесь появляется пример пословицы, сложившейся в советское время.

Советская народная мудрость «Без бумажки ты — букашка» полностью подтверждается в судьбе бездомных. [П. Цюкало. Бездомным может стать любой (2003) // «Богатей» (Саратов), 2003.11.06]

Можно ли считать диплом МВА пропуском в мир карьеры и больших денег? Без бумажки ты — букашка, а с бумажкой — человек. [М. Михайлова. Волшебные «корочки» // Известия, 2013.02.19]

«Как раньше говорили, без бумажки ты букашка», — вспомнил Путин. [И. Воробьева, Курган. Первый звонок без Путина // РБК Дейли, 2013.09.03]

Резюмируя сказанное, в России без бумажки и император — букашка. [А. Данилкин. Непрошенные // Труд-7, 2007.09.28]

Так *букашка* входит в паремилогический фонд русской культуры — как ничтожный персонаж бюрократической системы, не исчезнувший и в современном мире.

Но появляются и новые переносные употребления номинации *букашка* — по отношению к транспортным средствам.

— *Букашка* — так ласково москвичи называли трамвай маршрута Б, — говорит Александр Морозов из объединения «Москвичи за трамвай». [А. Рогоза. Правда и ложь в песнях о Москве // Комсомольская правда, 2012.08.14]

Правда, одно авто, чтобы завести, пришлось сначала толкать, а одна старенькая «букашка» и вовсе заглохла и никак не хотела двигаться с места. [Саратовцам показали самый первый джип // Комсомольская правда, 2009.05.11]

И здесь работают не только формальные основания (буква Б), но и признаки, характерные для сложившегося образа: неприхотливость и способ движения — напоминает ползущее насекомое, к которому отношение, в общем, иронически-ласковое.

* * *

Некоторые выводы

- ◆ Этимологически *букашка* — мелкая «бука» (*букан* — большая «бука»).

- ◆ В основе внутренней формы *буки*, возможно, присутствует звук, междометие *би*, которым могли пугать детей, создавая ониматопеический образ в изобразительной пантомиме — надутого, страшного (и «бучащего») страшилища.
- ◆ Звук нередко связывается с движением в других номинациях, создающих ониматопеический образ насекомого. Параллели можно проследить и в других языках.
- ◆ В образе букашки уже не осознается звуковое начало, она выделяется не по звуку, а скорее по поведению (ползает, копошится) и мелкости, безобидности, ничтожности. Она неконкретна, неразличима и существует в массе.
- ◆ Отсюда развивается переносный образ незаметного, жалкого человека-букашки.
- ◆ Но у букашки при всей незаметности есть определенные черты: двигательная активность и беззащитность, которые могут вызывать некоторый интерес и даже симпатию; это проявляется в использовании вторичного уменьшительного суффикса (*букашечка*) и в других переносных образах — «ползущего» транспортного средства.
- ◆ Так можно проследить и развитие коннотаций: от устрашающих в буке к уничижительным в букашке и далее — к иронично-шутливым оттенкам в номинациях неодушевленных объектов.

Литература

1. Аникин А. Е. Русский этимологический словарь. Вып. 5. М.: Знак, 2011.
2. БТС — Большой толковый словарь русского языка / Под ред. С. Кузнецова. СПб., авторская редакция 2014. URL: <http://gramota.ru/slovari/info/bts/>
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М.: ГИС, 1955.
4. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка / Под ред. Т. Ф. Ефремовой. М., 2012. URL: <https://slovar.cc/rus/efremova-slovo.html>
5. САР — Словарь Академии Российской. Т. 1. СПб., 1789.
6. Словарь обиходного русского языка Московской Руси XVI—XVII вв. Т. 1. СПб., 2005.
7. Словарь русских народных говоров. Вып. 3. Л.: Наука, 1963. URL: <http://iling.spb.ru/dictionaries/srng/03.pdf>
8. Словарь русского языка XVIII века. Т. 2. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1985. <http://feb-web.ru/feb/sl18/slov-abc/>
9. Срезневский И. Материалы для словаря древнерусского языка: В 3 т. Т. 1. М.: Знак, 2003.
10. Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / Под ред. Н. Ю. Шведовой. М.: Азбуковник, 2007.

11. *Топоров В. Н.* Этимологические заметки // *Ad fonts verborum. Исследования по этимологии и исторической семантике. К 70-летию Жанны Жановны Варбот.* М.: Индрик, 2006. С. 381–416.
12. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т. 1. М.: Прогресс, 1964. Т. 3. 1971.
13. *Черепанова Е. А.* Культурная память в древнем и новом слове: исследования и очерки. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2005.
14. Энциклопедический Словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (В 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами, 1890–1907). Т. 8; Т. 35. URL: <https://www.runivers.ru/lib/book3182/>
15. Этимологический словарь славянских языков. Вып. 3. М.: Наука, 1976.
16. *Brückner A.* Słownik etymologiczny języka polskiego. Krakow, 1927.
17. *Skeat W.* The concise Dictionary of English Etymology. Wordsworth Ed. 1993.

НАСЕКОМЫЕ В РУССКИХ БУКВАРЯХ И АЗБУКАХ XVII–XXI ВЕКОВ

Слова, отбираемые для иллюстративного материала азбук и букварей, обычно оказываются культурно значимыми лексемами, концептами. По лексикону азбук и букварей можно судить о картине мира учеников того времени, когда они были написаны. Каких насекомых мы можем назвать концептуально значимыми для русской языковой культуры? Менялся ли этот концепт во времени?

Впервые слова, обозначающие насекомых, включены в словарь букваря Кариона Истомина (напечатан в 1694 г.). В тексте букваря содержится 5 лексем со значением ‘насекомое’: *жоукъ, жоужелица, оводъ, осва, мравий*. Также находим развернутые контексты: «*Мравій в троудъ си денежь полнитъ мошны*» (л. 16), «*Оводъ осва недокоучитъ*» (л. 18). Интересно, что форма *осва* ‘оса’, употребленная в букваре, является гапаксом, в других текстах не встречается.

В букварях XVIII века нами не обнаружено лексем, называющих насекомых.

В букварях и азбуках XIX века, напротив, слова со значением ‘насекомое’ весьма распространены. Рассмотрим лексический состав книг «Родное слово» К. Д. Ушинского (1864), «Азбука» (1872) и «Новая азбука» (1875) Л. Н. Толстого, «Русская азбука для детей» В. В. Водовозова (1875).

За счет применения метода тематических групп при изучении лексики, в текст «Родного слова» К. Д. Ушинского вошло большое количество слов, обозначающих насекомых. «*Насъкомыя: мухи, комары, пчелы, осы, тараканы, муравьи, жуки, блохи, бабочки, сверчки, саранча*» (с. 43).

В тексте «Родного слова» К. Д. Ушинского наиболее частотно название пчелы, причем с уменьшительно-ласкательным суффиксом -к-: *пчелка* (8 употреблений), *пчела* — 2 употребления. Произведение включает рассказ «Пчѣлки на разведкахъ» (с. 85–86). Второе слово по числу употреблений в тексте — лексема *оса* (6 контекстов): «*У осы усы*» (с. 18); «*У Маши оса на лицѣ*» (с. 20) и т.д. Третье по числу употреблений в тексте — слово *муха* (2 контекста). Нужно отметить, что коннотация этого насекомого положительная, автору ее жалко: «*Не мучь мухи — и ей больно*» (с. 54). Само слово-гипероним *насъкомое* встречается в книге дважды.

Состав насекомых в азбуках Л. Н. Толстого несколько разнится. В «Азбуке» 1872 г. самое распространенное слово — это *пчела* (12 употреблений) (уменьшительно-ласкательная форма *пчелка* встречается дважды). Второе по числу употреблений — словосочетание *пчелиная матка* (8 употреблений). Далее по количественному критерию в тексте находится *шелковичный червяк* (4 употребления). Самые распространенные лексемы в «Новой азбуке» — *блоха* и *шелковичный червь* (по 7 употреблений). Далее идет слово *муха* (6 употреблений). *Пчела* вместе со словом *жук* занимают третью позицию (по 4 употребления).

Тематическая группа ‘насекомые’ шире представлена в «Новой Азбуке»: кроме лексемы *блоха*, отсутствующей в предыдущей азбуке автора, здесь появляются слова *паукъ, клопъ, оса, моль*. Только в «Азбуке» 1872 г. представлены лексемы *муравей, сверчокъ*. Кроме названных лексем, в обеих азбуках присутствует слово *стрекоза*. Таким образом, «Азбука» 1872 г. представляет более классический ряд полезных насекомых (*пчела, пчелиная матка, муравей, шелковичный червь*), насекомых, за которыми традиционно закрепились положительная коннотация (*сверчок*). В «Новой азбуке» появляется ряд домашних насекомых, насекомых-вредителей, обычных в жизни того времени: *блоха, клопъ, моль, муха, оса*.

В азбуках Л. Н. Толстого различается тип контекстов, связанных с насекомыми. Так, в первой книге (1872) превалируют закреплённые в языке синтагмы — пословицы и поговорки. Приведем некоторые примеры: «Около пчелки и медокъ» (с. 24); «Жалитъ пчелка, жалъ меду» (с. 22); «Знай сверчокъ свой шестокъ» (с. 22); «Не разъвай рта, муха не влетитъ» (с. 21); «Не великъ сверчокъ, да слышно кричитъ» (с. 19) и т.д.

В «Новой азбуке» обнаруживаются контексты, сочиненные самим Л. Н. Толстым, описывающие обыденные для крестьян ситуации: «Блохи мелки» (с. 18), «Сталь нашъ песь плохъ. Я его мылъ, а все на немъ много блохъ» (с. 25), «Муха мала», «мухи малы» (с. 8); «Няня ѣла кашу. Маша съла няню на руки. Няня дала Машѣ каши. Муха съла Машѣ на руку. Маша дала мухѣ каши. И няня была съта, и Маша была съта, и муха была съта» (с. 15–16).

Отдельное место в обеих азбуках занимает шелковичный червь, явно занимающий воображение автора. В «Азбуке» 1872 г. помещен рассказ-легенда «Какъ научились Бухарцы разводить шелковичныхъ червей». В «Новой азбуке» 1875 г. имеются следующие контексты: «Червь ѣстъ листь» (с. 31); «Есть червь, онъ желтъ, онъ ѣстъ листь. Изъ червя того шелкъ» (с. 31); «Червь дѣлалъ шелкъ, а паукъ дѣлалъ свои нитки и смѣялся надъ червемъ: — Твоя работа тихая, смотри я сколько сдѣлалъ и какія длинныя мои нитки. Червь сказалъ: “Нитки твои длинны-то, длинны, да толку въ нихъ нѣтъ, а за мои золото платятъ”» (с. 60–61).

«Азбука для русских детей» В. В. Водовозова содержит 7 лексем, называющих насекомых: *пчела, оса, муха, червь* (‘личинка’), *пауки, кузнечикъ, жукъ*.

В тексте встречаются следующие контексты: «*Люди рады лъту, а пчела цвѣту*» (с. 45); «*Жужжитъ пчела: жужжу, жужжу*» (с. 15, 24); «*На оси оса*» (с. 6, 17); «*Муха зажужжала*» (с. 15, 24); «*Червь точит дерево*» (с. 20); «*Въ степи и жукъ мясо*» (с. 70). Наиболее распространенное слово в азбуке В. В. Водовозова — *пчела* (4 употребления).

Итак, по результатам анализа лексикона азбук XIX века чаще других встречается название насекомого — *пчела*.

На протяжении XX века было создано большое количество букварей и азбук. В текстах нового века насекомым уделяется мало внимания.

Рассмотрим тексты начала века. Так, в «Азбуке в картинах» А. Н. Бенуа (1904) встречается только одно слово — *жуки*. В «Азбуке» Е. М. Бём (1913–1914) обнаруживается 5 лексем, а именно: *жуки, муха, оса, червь* ‘гусеница’, *шмель*.

Обратимся к школьным букварям. В букваре 1937 г. А. В. Яновской имеется 5 лексем, называющих насекомых: *оса, муха, паук, жук, гусеница*. В букваре 1959 г. А. И. Воскресенской встречается 4 лексемы: *оса, муха, паук, жук*. В букваре 1987 г. В. Г. Горецкого, В. А. Кирюшкина, А. Ф. Шанько удалось отыскать только 2 слова-иллюстрации: *оса, жук*.

В XX веке азбука становится жанром детских стихотворений: азбуки в стихах пишут С. Я. Маршак, С. Г. Козлов, Г. В. Сапгир, М. Д. Яснов, С. В. Михалков, А. А. Усачев, Б. В. Заходер, И. П. Токмакова, В. Н. Орлов, А. А. Орлова и многие другие. Поэты обращаются к теме насекомых чаще, нежели методисты. В произведении С. Я. Маршак «Про все на свете» (1972):

Жук упал и встать не может.
Ждет он, кто ему поможет.

Мед в лесу медведь нашел, —
Мало меду, много **пчел**.

Таракан живет за печкой, —
То-то теплое местечко.

У Г. В. Сапгира в «Азбуке в считалках и скороговорках»: «*Пестрые листья / Кружит / Карусель. / Шубу и шапку / Купил себе / Шмель. / Лег на кровать — / Пора / Зимовать*».

В тексте «Азбуки» С. Г. Козлова: «*Паутинку / Поволок / Паучок / Под / Потолок*»; «*Таракан усы / Топорщит. / Таракан / Тропинку / Топчет. / Таракан глаза / Таращит. / Таракан / Тележку / Тащит*».

В другие стихотворные азбуки также часто «залетают» насекомые:

Барашек бегал средь берез,
Будил букашек и стрекоз («Азбука» М. В. Дружининой)

Жук летел — жужжал, жужжал,
Жук бежал — жужжал, жужжал,
Жук на ветку сел, сказал:
— Ж-жду! Как я жужжать устал! («Азбука» Е. Г. Каргановой)

В стихотворении С. В. Михалкова «Лесная академия» (1975), написанном в жанре стихотворения-азбуки, героями становятся именно *лесные насекомые, букашки: майский жук, шмель, муха, стрекоза, кузнечик, клоп, комарик, муравей, злой паук, таракан, сверчок*. Букву «Л» в нем иллюстрирует слово *личинка*.

Чаще других насекомых в стихотворных азбуках появляется *жук*: кроме приведенных примеров, слово встречается в текстах «Азбука в считалках и скороговорках» Г. В. Сапгира, «Веселая азбука» В. Н. Орлова, «Азбука звуков» М. В. Дружининой, «Азбука» С. Г. Козлова.

Здесь же отметим еще одну стихотворную азбуку — «Рабочую азбуку», написанную И. А. Бродским. В ней упоминается название насекомого однажды, причем для текстов XX века нехарактерное: «*И комбайн, и коня / И блоху под конец / подкует без огня / Не живущий кузнец*». Кроме того, блоха здесь — это отсылка к другой блохе, из произведения Н. С. Лескова «Левша».

Таким образом, проанализировав тексты азбук и букварей XX века, можно сделать вывод, что языковым эталоном насекомого этого периода являются слова *жук* и *оса*. *Пчела* же практически исчезла со страниц данных книг, потеряв свою концептуальную значимость.

В азбуках и букварях XXI века насекомые стали появляться чаще. Это касается и учебных книг, и литературных произведений. Так, в букваре для 1 класса Л. Е. Журовой и А. О. Евдокимовой серии «Начальная школа XXI века» 2011 г. помещены *жук, жучок, червячок, паучок, бабочка, стрекоза, пчела, оса*, гипероним *насекомое*. В XXI веке распространяются книги-азбуки и буквари для дошкольников, которые также часто включают в себя названия насекомых. «Говорящая зооазбука» С. Булацкого издательства «Азбукварик» представляет *жука* и *цикаду*. В «Азбуку для малышей» Д. Денисовой серии «Школа семи гномов» 2013 г. включены *бабочка, гусеница, оса, жук, муха*. В литературных азбуках Д. С. Герасимовой встречаются *жонглирующий жук, мотылек-музыкант, небольшие непоседливые насекомые, шмели и шершни в шубах и шапках* («Азбука. Игра в слова», 2015) и *кузнечики*, которых слушает еж, *стрекозы*, загадка про жука: «*Ж кружится и жуужжит, на шести ногах бежит*» («Азбука превращений», 2017). В 2014 г. в Рязани Ириной Иванниковой издан даже

сборник стихотворений для детей «Азбука насекомых». Данная литературная азбука включает следующие лексемы — названия насекомых: *адмирал, бронзовка, водомерка, клоп гребляк, долгоносик, ежесуха, уховёртка, жук-носорог, бабочка зорька, ильница (иловая муха), муравей, капустница, лимонница, махаон, наездник, оса, палочник, рогач (жук-олень), стрекоза, таракан, усач, флерница, хоботник, цикада, клоп черепаха, шелкопряд, жук щелкун, плодоярка, кобылка, хлебный точильщик, эмпуза, жук юлодия, муха ястребница.*

Об «азбучном» концепте насекомого XXI века говорить, конечно, еще рано, однако отметим, что слово *жук* встречается в азбуках и букварях регулярно и чаще других лексем.

КУЛЬТУРНАЯ ЗНАЧИМОСТЬ СЛОВА ПЧЕЛА: ДИАХРОНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Древнерусские и старославянские тексты свидетельствуют, что древнейшей формой лексемы *пчела* была либо *бьчела*, либо *бѣчела*. Второй из этих вариантов традиционно признается более вероятным, поскольку связан с выразительной славянской этимологией. Широко известна праславянская реконструкция **bъkela* с дальнейшим восстановлением корня **buk-*, который демонстрирует звукоподражательную мотивированность слова *пчела*. Такая же мотивированность того же корня обнаруживается в современных словах *букашка* и *бык*: ‘бу-у — звук, издаваемый гудящим или мычащим животным’. Данное этимологическое решение признается основным в словаре П. Я. Черных, в подтверждение этой этимологии приводятся факты из области исторической лексикологии: древнерусское *бучати*, *бучити* ‘реветь, гудеть, трещать’; диалектные слова *бучать* ‘жужжать’, *бучень* ‘дикая пчела, шмель’ [6: с. 86].

Однако М. Фасмер исходной формой корня признает **bъk*, и О. Н. Трубачев делает закономерный вывод о существовании этимологической дилеммы славянского названия пчелы [7: с. 105]. Вариант корня **bъk* в большей степени подтверждается индоевропейским этимологическим материалом: литовское *bitis*, ирландское *bech*, немецкое *Biene* демонстрируют передний гласный, который на ступени краткости закономерно давал у славян *ь*. Таким образом, форма *бьчела* должна считаться более древней в этимологическом отношении и производной по отношению к общиндоевропейскому названию пчелы. То, что чередование *бъч-* / *бѣч-* наблюдается уже в старославянских памятниках, свидетельствует, что оно вряд ли связано с утратой редуцированных, но возникло раньше, в общеславянский период. Можно предположить, что такое чередование, то есть замена **bъ* → **bѣ*, объясняется не столько фонетическими факторами, сколько культурной значимостью слова.

Индоевропейское название пчелы, **bhi̯* (с различными суффиксальными расширениями в различных индоевропейских диалектах), имеет соответствие среди номинаций насекомых за пределами индоевропейского праязыка, в той широкой общности, которую принято называть ностратической макросемьей языков. Видимо, первоначальный диффузный

образ мелкого существа (насекомого), существовавший в ностратическую эпоху, был у индоевропейцев уточнен и конкретизирован в связи с развитием у них пчеловодства и распространением культового значения меда. Для дальнейшей судьбы корня **bhi* в праславянском диалектном ареале особенно важны несколько исходных факторов.

Во-первых, у индоевропейцев было два однокоренных, но семантически дифференцированных слова для обозначения меда — **melit-* и **medh-* [1: с. 604]. Первое из них обозначало непосредственно сладкое вещество, а второе — пьянящий напиток, получаемый из этого вещества. У славян сохранилось второе слово, причем его исходная семантика отражалась фоновыми семантическими признаками достаточно долго. Об этом свидетельствует, в частности, неоднократное употребление слова *медъ* в значении ‘праздничный (предназначенный для пира) напиток’ в русских летописях.

Во-вторых, особое мифологическое значение пчелы для индоевропейцев привело к появлению достаточного числа эвфемистических замен: в тохарском языке, в индоиранских языках, в греческом, албанском, армянском. Причем во многих случаях новое название было получено пчелой в соответствии с названием меда, например греческое μέλισσα, а также слова в древнеиндийском, армянском, осетинском, албанском языках [1: с. 603]. Можно предположить, что у славян фонетическое затемнение этимологического облика слова и замена гласного также были связаны с табуированием.

Далее, почитание пчелы у индоевропейцев было не изолированным ритуалом, а элементом сложных мифологических сюжетов, связанных с культом женской богини плодородия. У Гомера упоминаются нимфы-наяды, которые занимаются прядением, а в их каменных ткацких станках «гнездятся пчелы» [1: с. 605]. Женские персонажи скандинавской мифологии получают мудрость, так как добывают мед и пьют медовый напиток [1: с. 607]. Для верховных женских божеств, Артемиды и Кибелы, пчела являлась культовым, священным символом [1: с. 606].

Другим постоянным атрибутом у женских божеств различных индоевропейских народов было ткачество и прядение [1: с. 582]. В славянской традиции продолжение этих древнейших мифологических сюжетов представляет Мокошь, которую соотносили с прядением [1: с. 582], ее представляли как женщину с длинными руками, прядущую по ночам [3: т. 1, с. 209]. Но показательно, что этимологически с обозначением прядения и ткачества связано название другого жалящего насекомого, осы. Общеславянская форма **opsa* находит соответствия в балтийских, иранских, германских языках, в латинском; эта форма признается производной по отношению к индоевропейскому корню со значением ‘ткать’ [1: с. 535]. Итак, у индоевропейцев атрибутами женского божества были

схожие насекомые, осы и пчелы, образы которых частично пересекались, частично дифференцировались.

У славян целостная индоевропейская традиция была утрачена: обозначение меда как напитка не сохранило связи с обозначением пчелы (ср. греч. μέλισσα ‘пчела’ — μέλι ‘мед’); обозначение пчелы (*бъчела*) перестало быть мотивированным и подверглось реэтимологизации, изменившись в результате паронимической аттракции (*бъчела* — *бучати*, т.е. *бъчела* — ‘жужжащая, гудящая’); культурные коннотации (культурная значимость) слов *пчела* и *оса* кардинально разошлись и сделались противопоставленными. Этнолингвистические исследования показывают, что у славян оба слова сохраняют свою связь с женской символикой, однако культурная оценка образов этих насекомых развивалась в противоположных направлениях — положительном и отрицательном. Окончательное противопоставление культурной значимости *пчелы* и *осы* оформилось в связи с принятием славянами христианства.

В славянском фольклоре содержатся указания на дьявольское происхождение осы и шершня (крупной осы); отмечается эротическая символика шершня [3: т. 3, с. 561], в результате оса оказывается символом (языческой) греховности. У образа пчелы часто реализуется символика материнства, и при этом пчела соотносится с Богородицей, что, однако, не исключает эротической символики пчелы [3: т. 4, с. 368]. Таким образом, при переходе от язычества к христианству культурная значимость *пчелы* и *осы*, первоначально общая, амбивалентная, разделилась на положительную и отрицательную. Символика, связанная с языческими представлениями о женском начале и о продолжении рода, сохранилась в обоих случаях, но в образе пчелы она была переосмыслена в понятиях христианства. Признается, что *пчела Божья угодница и жалит только грешника* [2: с. 499]. В результате пчела оказывается символом благой семьи, детолюбия и добродетельного материнства (ср. примеры ниже).

Русские пословицы показывают, что образ пчелы сохранил также культурную значимость, которая в индоевропейской древности выражалась в первую очередь образом осы, то есть культурные коннотации прядения и ткачества, ср. загадки о пчелах: *сидит девица в темной темнице, вяжет узор, ни петлей, ни узлом; сидят девушки в горенках, нижут бисерок на ниточки; в темной темницы красны девицы, без нитки, без спицы, вяжут вязеницы; в темной избушки ткут холсты старушки* [2: с. 500].

Древнерусский образ пчелы был осложнен заимствованными коннотациями, полученными из древнегреческой культуры с принятием христианства. Один из наиболее популярных древнерусских сборников поучений и морально-нравственных изречений назывался «Пчела» и являлся переводом древнегреческого произведения. В древнерусских церковных текстах пчела оказывается символом трудолюбия: *яко же пчелы сбирати добръишая въ един сотъ. ГЛ XIV; бчела обьльпаетъ и оудолия и поля оби-*

ходить. ПНЧ 1296; иди къ бчель и оувъжъ яко тяжатель естъ. СбТр XII/ XIII; яко пчелы летяще кождо на свою службу. ФСт XIV [4: с. 331]. Таким образом, представление о пчеле как о Божьей угоднице, отмеченное у В. И. Даля, сформировалось уже в древнерусское время. Это подтверждается употреблением устойчивого выражения *пчелы христовы*, калькированного с древнегреческого оригинала: *яко же подобно и нам христовамъ бчелам таку приимше мудрость. ГБ XIV [4: с. 331].*

В древнерусских текстах отражаются также культурные коннотации, восходящие к общеславянской символике материнства: *опче жилище бчеламъ под матицею. МПр XIV; и попустишася яко дети ко отцю, яко пчелы к матиць. ЛИ 1235 [4: с. 331].* Эта символика сохранялась и в XIX веке: *ни солдатка, ни вдова, ни замужня жена: много деток уродила, Богу угодила [2: с. 500].* Особо следует сказать о символике мудрости, связанной с пчелой. Такие культурные коннотации, опосредованные символикой меда (священного напитка), были известны уже в индоевропейской языческой древности. Они же активно воспроизводились в древнерусской христианской письменности (под древнегреческим влиянием, в связи с названием нравоучительного сборника): *яко мудра бчела медъ събирая. Мин. сент. 1096 г.; книги бчела, ръчи и мудрости от еуангеля и от апостола и от святыхъ мужъ и разумъ вньшнихъ философъ. Пч. XIV–XV вв. [5: с. 78].* Образы, лежащие в основе этих коннотаций, языческих и христианских, различны. В первом случае мудрость — это процесс постижения тайны, преодоление границы между мирами в результате употребления мистического напитка (меда). Во втором случае мудрость — результат усердного, упорного труда, смиренного обращения к различным источникам знания, собирание мудрости соборной, воплощающей всеведение Бога. Такие различные образы соответствуют различным религиозным культурам, в которых формировались культурные коннотации *пчелы*. Однако характерным является сохранение самой идеи мудрости на протяжении многих сотен лет.

Таким образом, культурная значимость слова *пчела* показывает преемственность от эпохи реконструируемой языческой индоевропейской древности до русского языка XIX века. Важнейшие изменения культурной коннотации происходили с принятием христианства, когда древнейшие признаки были переосмыслены и введены в новый религиозный контекст: атрибут женского божества плодородия был преобразован в атрибут Богородицы, коннотация эзотерической мудрости была переоформлена в коннотацию мудрости соборной.

Литература

1. Гамкрелидзе Т. В., Иванов В. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси: Издательство Тбилисского университета, 1984. 1330 с.

2. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Типография Т. Рись, 1866. Т. 3. 508 с.
3. Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под общ. ред. Н. И. Толстого: В 5 т. М.: Международные отношения, 1995–2012.
4. Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.). Т. 1. М.: Русский язык, 1988. 526 с.
5. Словарь русского языка XI–XVII вв. Т. 21. М.: Наука, 1995. 280 с.
6. *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т. II. М.: Русский язык, 1999. 560 с.
7. Этимологический словарь славянских языков. Вып. 3. М.: Наука, 1976. 200 с.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О СВЕРЧКЕ В РУССКИХ ДИАЛЕКТНЫХ НАЗВАНИЯХ

Русские говоры имеют сложную и богатую историю. Они напрямую связаны с фольклором и культурой в целом. В современной ситуации нивелирования архаических диалектных особенностей необходимость сохранения и дальнейшего изучения диалектных систем в целом и отдельных единиц ощущается как никогда остро. Именно поэтому для рассмотрения территориально маркированных лексических единиц активно применяются не только методы полевых исследований, хотя они, безусловно, являются главными в сборе диалектного материала, но и методы сплошных выборок из картотечных массивов, различных лексикографических источников, этнографической и исторической литературы, фольклорных произведений и т.д. Именно подобного рода комплексный подход к рассмотрению собранного материала позволяет составить наиболее полную картину определенной диалектной системы. О жизнестойкости диалектов как русского, так и иных славянских языков неоднократно говорили лингвисты в связи с разными проблемами, в том числе и в связи с составлением диалектологических карт и атласов, картографированием разнообразного диалектного материала в целом. Так, Т. И. Вендина замечает: «Широкомасштабное лексикографическое и лингвогеографическое изучение диалектов во всех славянских странах, начавшееся с середины XX в., развернувшаяся работа по созданию диалектологических атласов показали ошибочность утверждений об отмирании диалектов в условиях социальной интеграции, так как обнаружили огромные пласты хорошо сохранившейся диалектной лексики» [3: с. 23].

Но, несмотря на жизнеспособность диалектов, существуют многочисленные сложности в сборе материала. Это связано с объективным уходом из жизни населения, владевшего в более-менее сохранном виде диалектной речью как основной формой коммуникации, с огромным количеством социальных потрясений, произошедших в нашей стране в XX веке, и связанными с ними значительными миграционными процессами.

Прежде чем обратиться к рассмотрению представлений о сверчке, напомним, что целый ряд диалектных лексем, которые мы подвергаем анализу, были собраны и зафиксированы в ходе реализации большого

академического проекта «Лексический атлас русских народных говоров» (ЛАРНГ). Данный проект насчитывает уже более четырех десятков лет, а в 2017 году получил свое конкретное воплощение в виде издания первого тома Атласа «Растительный мир». В настоящее время ведется активная подготовка к изданию второго тома — «Животный мир». В процессе создания карт для тома «Животный мир» систематизируются данные картотеки ЛАРНГ, относящиеся к указанной теме.

Помимо этого, материалами для настоящего анализа явились и наши собственные наблюдения, сделанные в ходе многочисленных диалектологических экспедиций и практик на территории Тульской области. Полевая работа в указанном регионе проводится последовательно с 2001 года до настоящего времени и опирается в основном на «Программу сбора сведений для составления Лексического атласа русских народных говоров». Данные для исследования отбирались также методом сплошной выборки из ряда диалектных словарей, в частности из «Словаря русских народных говоров» (СРНГ), «Большого толкового словаря донского казачества» (БТСДК) и др. Помимо этого, нами рассматривался материал из исторических, этимологических, толковых словарей.

Привлечение столь обширного материала в качестве источниковой базы позволяет утверждать, что явления окружающего мира именовались человеком сознательно, путем долгих наблюдений за растениями, животными, их признаками, свойствам, поведением. Именно поэтому, рассматривая диалектные названия, например, одного насекомого, нескольких насекомых, так же как и птиц, зверей и др., мы воссоздаем целый мир важных для человека констант. Т. И. Вендина по этому поводу пишет: «...язык традиционной духовной культуры — это не пассивная хаотическая объективация внешнего мира, а сознательное и целенаправленное словотворчество, в котором познавательное и ценностное сливаются в единое целое. Сам процесс “означивания” предметов и явлений внешнего мира в этом языке представляет измерение их значимости для диалектоносителей» [2: с. 8]. Наименования мира растений и мира животных всегда волновали исследователей, потому что это та среда, в которой человек традиционно жил, которая его кормила и защищала, позволяла ему развиваться и идти вперед. Окружающий мир фактически являлся частью мироосознания человека.

Проведенное исследование было вызвано и размышлениями о том, насколько вообще важны образы насекомых в трансляции современного знания, в понимании особенностей языка и культуры в целом, именно поэтому мы обратились и к отрывкам из ряда художественных произведений.

Зооморфный код русской культуры очень интересен и довольно сложен. Подходя к рассмотрению самых разных образов зверей, птиц, насекомых, мы узнаем много новых фактов, делаем много новых наблюдений

и открытий не только общекультурного уровня, но и именно языкового. Фауна воспринималась человеком с давних пор как неотъемлемая часть жизни. Так, в ходе беседы с сельскими жителями мы часто встречали информацию о том, например, что корову именовали бережно-ласково *мамой*, *матерью*, а козу — *дочкой*. В некоторых селах юга Тульской области отмечается номинация коровы — *дочка*. Подчеркнем, что в данном случае мы не имеем в виду зооним, а говорим об апеллативе, однако приведенные лексемы могут выполнять и функцию зоонимов, то есть, например, коза может иметь кличку *Дочка*. Мы специально остановились здесь на этих примерах для того, чтобы показать, что животный мир входит в жизнь человека как его родной, семейный мир, животные, по сути дела, могут осознаваться как члены семьи.

Однако далеко не все живые существа, которые издревле находились рядом с человеком, становятся ему близки, и он их воспринимает безоговорочно положительно. Чаще всего наблюдается весьма сложное отношение к насекомым. Не все из них могут претендовать на то, что являются родственными существами для человека.

Проведение исследования обусловило и размышления о том, что образы насекомых, так же как и образы птиц, зверей, ряда растений, являются довольно частотными в народной языковой картине мира, получают различную интерпретацию в фольклоре и в авторских художественных произведениях (в этой связи вспоминается творчество И. Бунина, А. Тарковского, Л. Кузьмина, К. Симонова и др.).

Например, в стихотворении Арсения Тарковского «Сверчок» есть такие строки:

Если правду сказать, я по крови — домашний сверчок,
Заповедную песню пою над печною золой,
И один для меня приготовит крутой кипяток,
А другой для меня приготовит шесток Золотой.

На наш взгляд, в них прочитывается разное отношение окружающих людей к герою-сверчку: кто-то из них хочет от него избавиться с помощью кипятка, а кто-то приготовит шесток Золотой. Однако в этом произведении образ сверчка — это образ поэта-музыканта, создающего свои произведения, поющего и играющего.

О такой же способности сверчка говорится и в стихотворении Льва Кузьмина:

<...>Ведь Сверчок
Из паутинок сделал сам
Незвонкий свой смычок.

Он сам травинки собирал
Для скрипки по лугам
И эту песенку играть
Учился тоже сам!

Образ трещащего музыканта рождается и в детском стихотворении Агнии Барто «Сверчок»:

То близко сверчок,
То далеко сверчок,
То вдруг застрекочет,
То снова молчок.

Константин Симонов отмечает способность сверчка петь, но при этом также говорит о внешности этого насекомого, особенностях его поведения, подчеркивает важные для воспоминаний солдат моменты:

Он знал, когда петь и когда молчать,
Он не спутал бы никогда;
Он молча ползал в жаркие дни
И грустно свистел в холода.

Приведенные выше строчки содержат указание на основные внешние признаки сверчка, особенности его поведения и др. Но мы не можем говорить о том, что образ сверчка является очень популярным в русской и зарубежной литературе. Хотя приведенные примеры соответствуют и тем наблюдениям, которые делаются диалектоносителями.

На наш взгляд, к образам насекомых, получившим распространение в традиционном языковом и культурных кодах русского народа, наряду с мухой, комаром, пчелой, осой, все-таки можно отнести и сверчка. В этой связи вспоминаются пословицы, поговорки, народные наблюдения: *всяк сверчок — знай свой шесток*; *была бы изба нова, а сверчки будут*; *не велик сверчок, а звонко поет*; *в новый дом сверчок перебирается раньше хозяина*; *сверчок поет, Бога хвалит*; *живем — не мотаем, а пустых щей не хлебаем*; *хоть сверчок в горшок, а все с наваром бываем*; *все сверчки по запечкам сидят*.

Высказывания диалектоносителей, представленные в картотеке ЛАРНГ, чаще содержат указания на негативные события, связанные со сверчком: *«Говорят, не к добру, когда в доме сверчок стрекочет, а у меня он вторую неделю не унимаеца»* (Москов.), *«Сверч несчастье в дом приносит»* (Владим.), *«Сверчок дома завелся — быть беде!»* (Владим.).

О подобных разноплановых представлениях о сверчке пишет и А. В. Гура. Он, например, отмечает: «Особенно широко сверчок пред-

ставлен в приметах и поверьях. Согласно чешским и польским представлениям, присутствие в доме стрекочущего сверчка, как и ряда других насекомых и гадов, приносит его обитателям счастье. Гуцулы запрещают убивать сверчка во избежание несчастья. В Малопольше считают, что, если помешать сверчку стрекотать, он вскочит тебе в еду <...>» [10: с. 564]. Но исследователь указывает и на то, что у славянских народов со сверчком могут быть связаны и негативные представления. А. В. Гура отмечает: «Однако не менее распространено представление, что стрекотание сверчка — плохая примета (з.-полес., укр. тернопол.). В зоне польско-украинского пограничья (Пшемысльское воев.) говорят, что в доме, в котором долго обитает сверчок, кто-нибудь заболеет <...>» В Белоруссии сверчки в избе предвещают смерть кого-либо из домашних, так как в их стрекоте слышны слова: «смерть, смерть» <...>» У русских необычное поведение сверчка — плохое предзнаменование: когда он летает по избе, это к смерти или пожару» [10: с. 564]. Видимо, подобное сложное отношение к сверчкам выражается и в таких диалектных названиях этого насекомого, как *черт* (эта лексема зафиксирована в южнорусских говорах) и *домовой* (данное слово как название сверчка встречается в севернорусских говорах).

Для того чтобы начать исследовать диалектные лексемы, связанные с номинацией указанного насекомого, определимся с тем, кого именно мы можем считать сверчком: «Сверчок домовый, или сверчок домашний (лат. *Acheta domestica*) — вид прямокрылых насекомых из семейства сверчков. Сверчки часто селятся в жилищах людей, отапливаемых промышленных зданиях и теплоцентралях. В теплое время года, с конца весны по начало осени, живут вне человеческих построек, с наступлением холодов, с конца осени, поселяются в постройках. Сверчки известны своей способностью издавать характерные звуки. Этой способностью обладают только самцы. Начало “пения” сверчков свидетельствует об их готовности к спариванию. Сигналы, издаваемые сверчками, могут быть трех типов и служить соответственно для поиска самок, для ухаживания за самкой или для отпугивания других самцов, появляющихся вблизи пары» [8]. Подчеркнем, что определиться с самим понятием «сверчок», то есть с тем, какое именно насекомое называется указанной лексемой, не так просто, потому что, помимо сверчка домового, еще встречается разновидность сверчка полевого. Полевой сверчок относится к вымирающему виду. Отмечен как редкий и узколокальный вид. Полевые сверчки выкапывают себе норы, они избегают селиться на пашнях или в местах земляных работ. Жизненный цикл таких сверчков — от 90 до 120 дней. Но взрослое насекомое живет всего лишь полтора месяца. Есть и «долгожители», живущие по 7 месяцев, но они обитают в тропиках. Сверчок полевой поет при помощи надкрыльев, которыми потирает друг о друга. Они жесткие, и в течение этого процесса получается красивая трель. Петть сверчки могут

целыми днями, часто вечерами и даже ночью. Но при малейшей опасности или тревоге затихают и прячутся в свои норы (см. об этом, например [9]).

Зафиксированные в картотеке ЛАРНГ лексемы, называющие сверчка, содержат иллюстративный материал, в котором отмечаются самые разные особенности поведения сверчков, их внешние признаки: «*Свирчок на глаза ни паказываица, ево трудно увидить, он ф-щелачках забиваица, слышна тока, как он свирчит*» (Москов.). «*Живут в темных углах, за печкой вот селеца*» (Москов.). «*Сверчка можно вечером услышать*» (Нижегород.) «*Сверчок в траве где-то сидить, сверчок в поле стрекочет*» (Курск.) «*Чу-рюкан раньше на бахче чурюканы были*» (Краснодар.). «*Ни видила ни разу, малинькии, темнинькии, кагда тепло летом, свирчки на улицах стрикочут*» (Москов.).

Названия сверчка, представленные в картотеке ЛАРНГ, довольно разнообразны. Отметим, что наиболее распространенным именованием данного насекомого является общеизвестное слово *сверчок*, которое распространено на всей картографируемой территории: «*Сверчка я так и назову сверчком. Другого названия я не знаю*» (Владим.). «*Сверчок — да так и говорим — сверчок*» (Москов.). Эту лексему мы встречаем во всех толковых словарях современного русского языка. Например, «Словарь русского языка» дает следующее определение: «СВЕРЧОК... Насекомое отряда прямокрылых, самцы которого производят трением крыльев стрекочущие звуки» [13: с. 3]. Безусловно, данная лексема характеризуется общераспространенностью и общеизвестностью.

В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля встречаем несколько иную словарную статью, которая в том числе содержит указания и на целый ряд лексем, обнаруженных нами в картотеке ЛАРНГ: «м. *сверч* пск. *сверш* стар. — циркун, цвиркун, цирюкан; насекомое Gryllus, которое *сверчит* — свирстит, цирюкает, потирая жесткие накрывальники свои о зубчатые ножки; есть *сверчок запечный*, — *полевой, лесной*, и *земляной*. Gr. talpa, земляной рак; роет гряды, громко свирчит, заливаясь трелью по ночам. *Водяной сверчок*, ур.-каз. — речной рак. *Не велик сверчок, да звонко поет. Сверчок поет, Бога хвалит. Была бы изба нова, а свирчки будут. Живем не мотаем, а пустых щей не хлебаем: хоть сверчок в горшок, а все с наваром бываем. Свирчки наперед хозяина перебрались в новый дом. Сверчок тму таракан* (Тмутаракань) *победил* (говорили после победы Ярослава над Игорем, который сказал ему прежде: “*Не шуми за печью, свирчок.*”). *Сверчок по избе летает — к смерти либо к пожару. Свирчковы яички. Знай сверчок свой шесток, т. е. свою печь. Все свирчки по своим запечьям сидят. Не свирчи в ушах, надоедаешь. Свирчанье* ср. — дейст. по гл. *сверчать*. (*Сверчок*, конечно, от *свирять, свирещать*.)» [4: с. 244]. Даль в словарной статье приводит не только общеупотребительные и некоторые диалектные лексемы, но и отмечает народные наблюдения и пословично-поговорочные

выражения, связанные с образом сверчка. Интересно отметить, что приведенные выше наблюдения о сверчке, сделанные диалектоносителями, практически полностью совпадают с теми, которые собрал В. И. Даль еще в середине и второй половине XIX в. «Словарь церковно-славянского и русского языка» содержит лексему *сверчок*, которая имеет следующее толкование: «Сверчок, чка, с.м. *Cryllus domesticus*, насекомое. — Знай сверчок свой шесток, зн. Знай свое дело и свое место» [14: с. 98]. Этот же словарь середины XIX в. указывает и на то, что имеется отдельная разновидность: сверчок земляной: *Cryllus talpa*. В этом же словаре находим лексему *сверщ*, которая толкуется как сверчок. Лексема *сверщ* не имеет никаких специальных указаний, то есть можно предположить, что она входила в состав общеизвестной лексики, хотя в настоящее время считается относящейся к диалектным лексическим единицам.

По данным этимологических словарей, например, словаря М. Фасмера, название *сверчок* восходит к праславянскому **sъvъgъ* от *сверчать* и имеет звукоподражательную основу [15: с. 575]. В «Этимологическом словаре русского языка» А. Г. Преображенского слово *сверчок* также связано с глаголом *сверчать*: *издавать звук в роде сверчка, циркать, циркать*» [6: с. 258]. В «Кратком этимологическом словаре русского языка» Н. М. Шанского, В. В. Иванова, Т. В. Шанской отмечается, что слово *сверчок* «образовано... от исчезнувшего *свъръчъ* ...в свою очередь образованного посредством суф. *-къ*... от звукоподражания *свъръ*» [16: с. 307].

Кроме самого распространенного названия сверчка, приведенного выше и имеющего, как показывают данные словарей, звукоподражательную основу, в русских говорах фиксируются и другие лексемы, называющие данное насекомое. К ним относится, например, слово *сверч* (встречается в говорах Пермского края, тверских, Кировских, псковских, владимирских, тульских, пензенских, курских, орловских, воронежских, донских, в русских говорах республики Марий-Эл, говорах Башкирии, Мордовии, в некоторых районах Краснодарского края). Лексема *сверщ* охватывает меньшую территорию и в основном отмечается в нижегородских, самарских, брянских, рязанских, донских говорах и в диалектах, распространенных на территории Башкирии. А. Г. Преображенский проводит параллель между лексемами *сверч*, *сверщ* и словом *свищ*, в словаре находим: «...диал. пск. и др. *сверч*; *сверщъ* *прокол, дырочка, проеденная червяком* (в орехе и ч.-л. другом), *свищ*» [6: с. 258]. Довольно широкое распространение лексем *сверч* и *сверщ* подтверждается контекстуально: «*Сверщи одолели совсем*» (Брянск.), «*В тихаю ночь сверч так скрипит.*» (Воронеж.) «*Сверч несчастье в дом приносит*» (Владим.) «*Сверщ стрекочет в траве*» (Брянск.). Можно высказать предположение, что существование на некоторых территориях древней лексемы *сверщ* поддерживается говорами, в которых имеется различие аффрикаты [ч] и совпадение ее со звуком [ш'ш']. Отметим

также, что лексемы *сверч* и *сверщ* не были нами обнаружены в «Словаре русских народных говоров» (СРНГ) — сводном лексикографическом источнике, охватывающем лексику многочисленных русских говоров.

Лексема *сверч*, видимо, в некоторых говорах дает производные варианты, например, *сверчун*. Так, в «Большом толковом словаре донского казачества» встречаем: «**СВЕРЧУН** [свирчун], а, ы, м Сверчок *Gryllus Свирчуны завились, спать ни дают* (Н-Ер)» [1: с. 474]. Помимо указанных выше лексем в картотеке ЛАРНГ имеются и указания на единичные лексемы, производные от *сверч*, *сверщ*. Это такие названия сверчка, как *сверещ*, *сверчак*, *сверчень*, *сверчук*, которые встречаются в основном на территории южнорусского наречия, а лексема *сверчик* — на территории севернорусского наречия. Таким образом, в самых частотных лексемах, называющих рассматриваемое насекомое, отражено представление о нем как о насекомом, издающем определенные звуки. Видимо, способность стрекотать, трещать является ключевым свойством, отличающим сверчка.

О звукоподражательной основе в названиях сверчка свидетельствуют и такие лексемы, как *стрекотун*, *стречок*. В СРНГ отмечается: «Стрекотун <...>1. Кузнечик. Задон., Землян. Ворон., 1930. 2. Сверчок. Пск., 1966. Под печкой-то стрекотун сидит. Есть стрекотуны, стрекочут в поле. Новг. Киргиз. ССР» [11: с. 311]. Лексема *стречок* в СРНГ отсутствует в рассматриваемом значении. Указанные единицы имеют свое распространение в псковских, владимирских, вятских, вологодских говорах, отмечаются и на территории Пермского края и, по данным СРНГ, на территории новгородской группы говоров. В среднерусских и южнорусских говорах также встречаются такие лексемы, как *стрекач*, *стрекунчик*, *стриюканец*. В картотеке ЛАРНГ мы обнаружили следующий пример употребления: «*Как застрекочет стрекотун вечером*» (Псковск.).

Звукоподражательные названия с корнем *треск-* имеют практически повсеместное бытование. Так, название сверчка *трескун* отмечается в вятских, пермских, ивановских, владимирских, нижегородских, смоленских, воронежских, курских говорах, а также встречается в русских говорах Удмуртии. Добавим, что данное наименование сверчка в указанном значении СРНГ также не отмечается. Лексема *трескунчик* имеет еще более широкий ареал распространения, наблюдается в архангельских, пермских, вологодских, костромских, тверских, ярославских, вятских, псковских, ивановских, смоленских, московских, тульских, рязанских, брянских, орловских, курских, воронежских, донских говорах, помимо этого встречается в русских говорах Удмуртии, Башкирии, Татарстана, Марий-Эл, в отдельных районах Краснодарского края. В СРНГ при данной лексеме интересное нас значение указано как второе: «Трескунчик <...>1. Птица семейства славков, камышовка. Ворон., 1895. Симб. 2. Полевой сверчок. Сиб., 1916» [12: с. 54]. Причем в картотеке ЛАРНГ при этой лексеме нет указа-

ния на то, что так именуется сверчок полевой. СРНГ же приводит именно такое указание на разновидность сверчка. Контексты свидетельствуют об ономастопозитической основе приведенных выше апеллятивов: «*Сверчок — трескунок, так называют, потому что трещит-сверчит*» (Москов.). «*Трескунчик за печкой*» (Волгоград.). Корень *треск-* содержится и в таких единичных лексемах, которые также входят в картотеку ЛАРНГ, как *трескотун, трескунок, трескуч, трещок*, в основном они наблюдаются в севернорусских и среднерусских говорах.

Иные названия сверчка также являются звукоподражательными в своей основе. Так, лексема *циркун* бытует в кировских, псковских, ярославских, смоленских, нижегородских говорах. Слово *циркунь* встречается в тверских, ивановских, курских говорах и в отдельных районах Краснодарского края. Название сверчка *цвиркун* имеет более широкую локализацию и отмечается в костромских, тверских, пермских, смоленских, Брянских, орловских, курских, донских диалектах и в говорах Краснодарского и Ставропольского краев: «*Сверчок, цвиркун, цверкунь, вон свирикает как, слышите?*» (Ставроп.), «*Ище тут цвиркуны есть*» (Краснодар.), «*Циркун за печкой живет*» (Нижегород.). Довольно частотными являются лексемы, которые имеют в корне не аффрикату [ц], а аффрикату [ч], к ним относятся *чиркун, чурюкан*. Так, слово *чиркун* встречается в новгородских, тверских, костромских, нижегородских, московских, владимирских, пензенских, курских говорах, также в русских диалектах Мордовии, Удмуртии. Лексема *чурюкан* имеет в основном южнорусскую локализацию, распространена в орловских, воронежских, донских говорах, а также в говорах Краснодарского края: «*Чикун, чикает день и ночь, не уснуть*» (Тверск.). «*Чиркун, пра свирчкоф чиркуны гаварят*» (Пензенск.). Близки указанным лексемам и похожие единичные названия: *чивкун, чикун, чилюкан, чукун, чуркун, цверкунь, цверчок, циркунь, циркунчик*, которые покрывают территорию севернорусских и южнорусских говоров.

Надо отметить, что в качестве единичных наименований встречаются названия, которые также указывают на способность сверчка издавать звуки, но по своему происхождению не являются звукоподражательными. Это лексемы *певун* (тамбовские говоры), *пискун* (вологодские говоры): «*Пискунов-то накопилось где-нибудь да-чувыркают*» (Вологод.).

Помимо названий сверчка, восходящих к звукоподражаниям, на территории русских говоров встречаются наименования, в основе мотивации которых лежит указание на местонахождение этого насекомого, место его частотного появления. Это такие лексемы, как *запешник (запечник), застрешник, сундук*. Они являются результатом метафорического или метонимического переноса. В основе их корни *-печ-, -стрех-, -сундук-*, которые указывают на особенности устройства жилья человека, части жилого помещения и построек. Видимо, именно эти места были наи-

более частотны для скопления сверчков. Данные лексемы не имеют больших ареалов, но образуют дисперсные ареалы. Так, *запечник* встречается в кировских, ивановских, нижегородских, смоленских говорах, а также на территории Удмуртии и Челябинской области. Слово *застрешник* отмечается в ивановских, московских говорах, в русских диалектах Мордовии и в Оренбургской области. О связи таких наименований с частотным месторасположением насекомого свидетельствуют высказывания диалектоносителей: «*Мы их в детстве сундуками называли, потому что сидит за сундуком*» (Ростовск.), «*Потому и называли запечником, что любит за печкой прятаться*» (Нижегород.). «*Застрешник в дом заберется под печку и свистит, свистит*» (Москов.).

Скорее всего, именно на основании возникновения метонимических связей между насекомым и местом его реального или потенциального обитания основывается наличие лексем *коник*, *конек*: «*У меня уж который год конек за печкой*» (Вологод.). В южнорусских говорах встречается также лексема *коньик*. Итак, подчеркнем, что, видимо, местоположение насекомого вызывает к жизни подобные названия. Можно добавить, что и лексема *сундук*, обозначающая сверчка, имеет южнорусскую локализацию.

Для обозначения сверчка в некоторых русских диалектах используют слово *скачок*. В данном случае название насекомого обусловлено, по всей видимости, с одной стороны, особенностями его поведения (о чем свидетельствуют контексты: «*...они прыгают высоко и так быстро*» (Коми) и манерой продвижения, а с другой — звуковыми аналогиями со словом *сверчок*. Лексема *скачок*, обозначающая сверчка, распространена в западных районах, охватывает территорию новгородских, псковских, тверских говоров: «*Дак это скачок. Скачок в избу попал — засвистал*» (Новгород.), «*За печкам ня живут, ф-палах та бывают, скачки называют*» (Тверск.).

Помимо этого, в русских говорах для именования насекомого используется лексема *бирюк*, образует дисперсный ареал, отмечается в пермских, тверских, костромских, вятских говорах, в некоторых районах Удмуртии, Краснодарского края и Челябинской области. Например: «*Беречок, бирюк, у там зоди биричок усе мне тѹа поуыл*» (Краснодар.). Можно предположить, что появление такого названия связано с образом жизни сверчка, который прячется в жилище человека за печками или в других укромных местах, то есть ведет довольно скрытое существование.

Хочется остановиться на лексеме *кузнечик*. Много было написано о том, что очень часто в народной картине мира, в народном восприятии тех или иных фактов окружающей действительности, природы наблюдается совмещение понятий, слабая дифференциация явлений. Наверное, поэтому в ряде русских говоров сверчка именуют кузнечиком. Хотя эти насекомые имеют отличительные признаки, которые связаны с внешним ви-

дом, питанием, местом обитания. Факты смещения названий кузнечика и сверчка зафиксированы неоднократно. Например, можно обратиться к карте 43 «Животный мир» Общеславянского лингвистического атласа. Данная карта репрезентирует названия кузнечика. Однако среди многочисленных лексем, существующих на территории Славии и называющих кузнечика, можно встретить названия *svyġč-čk-ъ* и *svyrk-/čvyrk-*, которые отмечаются в некоторых областях Украины (Волынская, Хмельницкая и др.), а также довольно плотно покрывают территорию среднерусских и южнорусских говоров (ряд районов Московской, Калужской, Смоленской, Брянской областей). Традиционными лексемами для номинации сверчка, по материалам карты, называют кузнечика. Факты неразличения сверчка и кузнечика отмечаются не только на территории говоров украинского или русского языка, но и в ряде других славянских языков. Так, например, по свидетельствам различных источников, например русско-сербского словаря, также наблюдается неразличение названий кузнечика и сверчка: «сверч||ок м. *цврчак*, *попац*, ♦ всяк ~ знай свой шесток посл. Не гурај нос тало где му није место» [7: с. 762], а кузнечик в этом же словаре «*цврчак*, *зрикавац*» [7: с. 316]. Можно, таким образом, констатировать, что в наивной картине мира у многих славянских народов представления о кузнечике и сверчке совпадают. О подобном совпадении представлений о сверчке и кузнечике пишет и А. В. Гура в «Славянских древностях»: «СВЕРЧОК — насекомое, в символическом плане родственное кузнечику, медведке и саранче, что проявляется в сходстве их диалектных названий, ср. рус. земляной сверчок Жедведка'...» [10: с. 564].

Несколько слов скажем о том, что характеризует кузнечика: «Кузнечик — это членистоногое насекомое из отряда прямокрылых. Самая отличительная особенность этого насекомого — это очень сильные и прыгучие ноги, с помощью которых он передвигается на дальние расстояния <...> Различают около 7000 тысяч видов кузнечиков. Это очень выносливые насекомые, которые обитают почти по всей территории нашей земли <...> Кузнечик имеет продолговатое тело, размером от 1,5 до 15 см в длину, это в зависимости от вида насекомого ×...> Кузнечик имеет две пары крыльев — передние и задние, с помощью которых он поднимается в воздух и перелетает на небольшие расстояния. Голова кузнечика крупная с очень длинными усиками, которые порою превышают длину его тела и являются органом осязания насекомого. Глаза крупные. Окрас кузнечика тоже зависит от среды его обитания, он может быть зеленый, коричневый и даже полосатый. Самки крупнее самцов ×...> У кузнечика имеется 3 пары ног. При этом передние ноги он использует для ходьбы, а с помощью задних ног он довольно высоко и далеко может прыгать. Стрекошет это насекомое с помощью своих надкрылий. Одно надкрылье играет роль смычка, а другое — резонатора. Вибрируя своими надкрыльями, кузне-

чики издают уникальные звуки. При этом у каждого вида свои неповторимые звуки. Стрекохут чаще всего самцы. Но у некоторых видов стрекочут и самки. Также интересным фактом является то, что уши у кузнечиков располагаются на их передних ногах» [5]. Видимо, повсеместная распространенность данного насекомого, несколько схожий внешний вид и самое главное — способность стрекотать, трещать, издавать звуки — сближает кузнечика и сверчка.

Например, в картотеке ЛАРНГ имеются такие примеры употребления лексемы *кузнечик*: «*Кузнечик питается растениями и мелкими животными*» (Ярослав.). Здесь, скорее всего, речь идет о сверчке, потому что указаны особенности питания именно сверчка. Кузнечики питаются только растительной пищей. Есть и еще пример, свидетельствующий о неразличении сверчка и кузнечика: «*Сверчок, больше никак не зовут, они зелены такие и все прыгают*» (Нижегород.) Определены такие признаки, как зеленый цвет и способность прыгать. Сверчок имеет серо-коричневатую окраску, а именно кузнечики — зеленую; в данном случае, как мы видим, говорится о зеленой окраске сверчка, хотя и кузнечики бывают весьма разнообразны и имеют существенную разницу и в размерах, и в окрасе.

Однако нельзя однозначно утверждать, что все носители говоров не различают указанных выше насекомых; о дифференциации свидетельствуют такие контексты: «*Сверчок, такой он, на кузнечика похож, за печкой у нас сверчок жил*» (Москов.). «*Обычно сверчки как кузнечики трещат*» (Владим.). «*Аа! Ет сверчок, такой, как и кузнечик...*» (Нижегород.).

Для номинации сверчка используется и лексема *кузнец*, имеющая единственную фиксацию в картотеке ЛАРНГ, территория распространения — среднерусские говоры.

Довольно распространенным в русских говорах является слово *кобылка*, которым также именуется сверчок. Однако энтомологи утверждают, что *кобылка* — это отличное от сверчка насекомое, которое лишь напоминает внешним видом сверчка и кузнечика, но ведет иной образ жизни, имеет несколько иные внешние признаки, питается растительной пищей, хотя имеет и целый ряд сходств. Видимо, вследствие наразличения диалектоносителями этих насекомых название одного перешло на название другого. Встречается слово *кобылка* довольно часто. Например, распространено в таких говорах, как архангельские, пермские, вологодские, костромские, ярославские, вятские, владимирские, смоленские, тамбовские, брянские, курские, донские, отмечается на территории Удмуртии и Краснодарского края. Контексты подтверждают использование этой лексемы для обозначения сверчка: «*Кобылка — сверчок. Слышно, как кобылка стрекочет*» (Костромск.). «*За печкой громко трещала кобылка*» (Костромск.). «*Кобылка-то она громко трещит*» (Владим.). «*У мене за печкаю цыфкаить кобылка*» (Брянск.). «*Сверчки зовутся кобылками*» (Брянск.).

В завершение рассмотрения названий сверчка подчеркнем, что, помимо приведенных выше диалектных наименований, имеется еще целый ряд единичных названий, которые также отражают определенные представления о насекомом: *скрипун*, *сморчок*, *таракан-чирвун*, *тилек*, *травянка*, *чирок* (севернорусские и среднерусские), *блескун*, *сверкун*, *весьялок*, *сурчок*, *трюкан*, *турчелка*, *турчок* (южнорусские).

Подчеркнем, что большинство лексем, называющих сверчка, являются производными, образованы морфемными способами, самым распространенным среди которых является суффиксальный. Продуктивными оказываются такие суффиксы, как *-ок-*, *-ун-* (*-унь-*), *-чик-*, *-к-*. В ряде случаев они образуют диминутивы (*трескун* — *трескунчик*, *трескун* — *трескунюк*). Скорее всего, большое использование уменьшительных суффиксов при образовании лексем связано с небольшими размерами насекомого, со стремлением отразить это в наименованиях.

В итоге рассмотрения перечисленных выше лексем можно констатировать, что названия сверчка в говорах довольно разнообразны, в основном они, действительно, репрезентируют представления о сверчке, о его особенностях поведения, внешних признаках и т.д.

Так, абсолютное большинство лексем мотивировано звукоподражательными основами — это такие слова, как *сверч*, *сверщ*, *трескун*, *трескунчик*, *цвиркун*, *циркун*, *чиркун*. Лексемы *запешник*, *застрешник*, *коник* мотивированы местом обитания насекомого, связаны с представлениями о том, где именно обитает сверчок. Лексема *скачок* репрезентирует представления о насекомом, способном совершать скачки, прыжки. А такие номинации, как *кузнечик*, *кобылка*, связаны с неразличением насекомых: кузнечика, сверчка, кобылки.

В целом сверчок в народном мировосприятии довольно четко дифференцируется, номинации отражают основные признаки данного насекомого. Произведения художественного творчества, народные наблюдения также основываются на довольно ярких поведенческих особенностях сверчков, их месте обитания, внешних признаках.

Литература

1. Большой толковый словарь донского казачества. М.: Русские словари; Астрель. АСТ, 2003. 608 с.
2. Вендина Т. И. О регулятивном принципе языка русской традиционной духовной культуры // Лексический атлас русских народных говоров (Материалы и исследования) 2011. СПб.: Наука, 2011. С. 18–32.
3. Вендина Т. И. Русские диалекты в настоящем и будущем: социокультурный аспект // Лексический атлас русских народных говоров (Материалы и исследования) 2010. СПб.: Наука, 2010. С. 6–38.

4. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: Современное написание: В 4 т. Т. 4. М.: АСТ: Астрель, 2004. 1144 с.
5. Насекомое кузнечик. URL: <http://mirplaneta.ru/nasekomoe-kuznechik.html> (дата обращения: 15.11.2018).
6. *Преображенский А. Г.* Этимологический словарь русского языка: В 2 т. Т. 2. М.: Типогр. Г. Лисснера и Д. Совко, 1910–1914. 420 с.
7. Русско-сербский словарь / Под ред. Боголюба Станковича. М.: Русский язык, Нови Сад: Матица Српска, 1998. 1001 с.
8. Сверчок домовый. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Сверчок_домовый/ (дата обращения: 19.09.2018).
9. Сверчок полевой. URL: <http://fb.ru/article/261707/sverchok-polevoy> (дата обращения: 19.09.2018).
10. Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под общ. ред. Н. И. Толстого: В 5 т. Т. 4. М.: Международные отношения, 2009. 656 с.
11. Словарь русских народных говоров. Вып. 41. СПб.: Наука, 2007. 342 с.
12. Словарь русских народных говоров. Вып. 45. СПб.: Наука, 2012. 343 с.
13. Словарь русского языка: В 4 т. Т. 4. М.: Русский язык, 1984. 794 с.
14. Словарь церковнославянского и русского языка. Т. IV. СПб.: Типогр. Императорской академии наук, 1847. 490 с.
15. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 3. М.: Астрель: АСТ, 2007. 830 с.
16. *Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В.* Краткий этимологический словарь русского языка. М.: Гос. уч.-пед. изд-во, 1961. 400 с.

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПОЛЯ «НАСЕКОМЫЕ» НОСИТЕЛЯМИ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЯЗЫКА

Интерес, проявляемый современной наукой к языковому сознанию как отдельной языковой личности, так и языкового социума в целом, породил достаточное количество новых концепций и терминов, в частности создав крайне сложное для понимания и описания понятие «концептуального поля» (З. Д. Попова, И. А. Стернин), занимающее промежуточное положение между «семантическим полем» и «концептом» и совмещающее, во всяком случае по нашему мнению, оба этих представления в единое целое. Если рассматривать концепт как ментальное поле, актуализируемое лексемой-стимулом, то вполне очевидно, что актуализация ментального поля может осуществляться и с помощью иных языковых средств, в той или иной мере близких к исходному стимулу по своей семантике, так как значимая область национального и личностного языкового сознания не может исчерпываться в плане реальной репрезентации в языке одним лексическим элементом, а актуализируется, естественно, в разной степени, различными элементами семантического поля, ядром которого является лексема-стимул.

В то же время понятие семантического поля описывает объективное значение лексических и фразеологических единиц, а не представление об этом значении, которое сложилось в сознании носителей данного языка, что заложено в семантику концепта. Например, с точки зрения словарного лексического значения *арбуз* должен относиться к семантическому полю «ягоды», а *червяк* — к семантическому полю «беспозвоночные», поскольку таково их биологическое определение, тогда как с точки зрения носителей русского языка первый является фруктом, а второй — насекомым, просто потому, что ягоды — маленькие и мягкие, а арбуз — большой и твердый, насекомые же — мелкие и живые.

Сопоставляя наполнение и особенности семантического и концептуального полей, Л. В. Лаенко пишет: «...есть основания трактовать семантическое поле как модель замкнутую, ибо она базируется на интегральных признаках лексем как компонентов системы языка. Смысловое,

или концептуальное, поле — принципиально открытая модель, ибо количество его элементов определяется интегративным признаком, структурирующей смысловой доминантой поля, объединяющей вербальные (в том числе и лексические) и невербальные компоненты речевого произведения» [1: с. 34].

Понятие концептуального поля, таким образом, позволяет преодолеть указанные сложности и рассматривать различные языковые средства, актуализирующие изучаемую область языкового сознания и языковой действительности во всей полноте и без каких-либо ограничений.

Концептуальное поле «Насекомые» вполне очевидно является одним из древнейших и универсальных для разных языков концептуальных полей, так как сосредоточено на описании фактов объективной материальной реальности, тесно связанных с обыденной жизнью человека. Соприкосновение с насекомыми происходит в повседневной жизни едва ли не ежедневно даже для человека современного развитого мира, практически отгородившегося от живой природы. В связи с частотностью этих соприкосновений мир насекомых в сознании носителя русского языка является одной из актуальных и значимых областей окружающей реальности: по частотности употребления слова этой группы совпадают с наименованиями предметов бытового обихода (по данным НКРЯ, чашка — 1393, бабочка — 1276; тарелка — 770, пчела — 779 вхождений).

Для выявления современных представлений о данном концептуальном поле нами был проведен эксперимент, участниками которого стали русскоязычные жители Московского региона в возрасте от 18 до 60 лет, получающие или уже имеющие высшее образование.

Целью исследования было выявление представлений о концепте «насекомое» в сознании носителей современного русского языка, а также эмоционально-оценочная окраска элементов концептуального поля «Насекомые» в русском языковом сознании.

На первом этапе эксперимента участникам было предложено письменно отреагировать на стимул «насекомое» с помощью существительных в именительном падеже. Подавляющее большинство реакций (383) содержало собственно наименования насекомых. Кроме этого, встретилось две единичные оценочные реакции *мерзость* и *гадость*. Всего было названо 46 различных насекомых, которых по частотности употребления можно разделить на пять групп:

- Наиболее частотные (30 и более упоминаний): *комар* (36), *бабочка* (35), *муха* (30).
- Частотные (более 20, но менее 30 упоминаний): *муравей* (27), *пчела* (24), *стрекоза* (22).
- Не частотные, но и не редкие (более 10, но менее 20 упоминаний): *таракан*, *паук*, *кузнечик*, *оса*, *гусеница*, *божья коровка*, *жук*, *майский жук*, *шмель*.

- Редкие (более 1, но менее 10 упоминаний): *шершень, богомол, мошка, жук-навозник (скарабей), клещ, клоп, колорадский жук, пожарник (солдатик), моль, мотылек, тарантул, тля, червяк, жук-рогач, медведка, саранча, слепень*.
- Единичные: *блоха, двухвостка, долгоносик, жужелица, каракатица, махаон, многоножка, овод, палочник, пила, сверчок, скорпион, слизняк, цикада*.

Таким образом, ядро поля составляет триада *комар — бабочка — муха*.

Любопытно отметить, что актуальность определенных насекомых для представителей разных поколений значимо различается, например: молодые респонденты (в возрасте до 25 лет) активно называли *комара*, который для представителей более старшей возрастной группы был гораздо менее актуален, чем *пчела, муравей и бабочка*, и только благодаря этому оказался абсолютным лидером по частотности упоминания. НКРЯ подтверждает данное наблюдение: если *муха и бабочка*, действительно, являются максимально частотными названиями насекомых, то *комар* в Корпусе уступает *жуку и пауку*, которые в опросе оказались вытеснены аж в третью группу по частотности. *Богомол* оказался представлен только в работах молодых людей в возрасте 18–19 лет и показал в этой группе очень высокую частотность, тогда как никто из респондентов более старшего возраста о нем не вспомнил. А вот *муха и бабочка* оказались частотными для представителей всех возрастных групп, что подтверждается и НКРЯ, как уже упоминалось.

Интересным представляет и тот факт, что гендерные группы не продемонстрировали значимых различий в представлении концептуального поля, что позволяет сделать вывод о том, что насекомые относятся к той части языковой картины мира, которая имеет общенациональный, внегендерный характер и трансформируется во времени, приспосабливаясь к нуждам современных носителей языка, сохраняя в то же время ключевую внутреннюю сущность. На наш взгляд, именно такие признаки характеризуют базовую часть национальной картины мира, то, что В. А. Маслова и Ю. С. Степанов называют «константами культуры». Обычно термин «константа» употребляется преимущественно в аксиологическом смысле, однако, кроме системы ценностей, стабильность и аутентичность национального сознания, естественно, обеспечивает и этнически окрашенная система базовых материальных координат, укладывающихся не в парадигму «хорошо — плохо», а фиксирующих нормативные, с точки зрения данного социума, условия существования: природные условия, структуру поселений, жизненный уклад и т.д. Базовая константа «дом» в русской культуре, кроме ценностных смыслов, содержит, к примеру, и представление о преимущественной одноуровневости жилого пространства (в отличие от европейского представления о «спальне наверху»: нормативном

разграничении жилого пространства на общедоступное и интимно-личное, закрытое для посторонних). Вполне очевидно при этом, что и материальные, и духовные константы, являясь базовыми элементами ментального пространства, функционируют и в рамках ценностной парадигмы «правильно — неправильно», где правильность определяется соответствием норме, а неправильность — отступлением от нее. Это в свою очередь приводит к «нарастанию» на материальных константах эмоционально-оценочных коннотаций, фиксирующихся в соответствующих концептуальных полях.

Насекомые как константа русской культуры, определяемая их реальным, материальным вхождением в привычный образ жизни, вполне явно демонстрируют указанную тенденцию, что показала вторая часть эксперимента. Испытуемым, после того, как они зафиксировали свои реакции на стимул «насекомые», предложили выделить среди записанных наименований насекомых те, что вызывают негативные эмоции, и те, что вызывают, наоборот, приятные чувства. Отрицательная коннотация обнаружилась у 23 наименований из 46 (всего — 50 негативных реакций). Положительная — у 18 (всего — 98 реакций):

таракан	7	бабочка	23
комар	6	пчела	13
паук	6	стрекоза	13
муха	5	божья коровка	12
оса	3	муравей	7
гусеница	3	кузнечик	7
жук	2	паук	4
шершень	2	майский жук	3
колорадский жук	2	богомол	3
пчела	1	гусеница	2
кузнечик	1	жук	2
майский жук	1	шмель	2
богомол	1	пожарник (солдатык)	2
мошка	1	таракан	1
клещ	1	тарантул	1
клоп	1	жужелица	1
моль	1	сверчок	1
тля	1	скорпион	1
червяк	1		
медведка	1		
саранча	1		
двухвостка	1		
многоножка	1		

Полученные данные позволяют сделать несколько интересных наблюдений: во-первых, положительные реакции демонстрируют значительно

меньшую индивидуальность и разобщенность результатов, чем отрицательные, а также более высокую концентрацию реакций (средняя частотность отрицательных реакций — 2,17; положительных — 5,44). Во-вторых, ядерные элементы поля демонстрируют выраженную оценочную окраску, причем с закрепленным знаком (*бабочка* — четко выраженная положительная реакция, наиболее выраженная из всех; *комар* и *муха* — столь же четко выраженная отрицательная реакция). Околоядерные элементы (*пчела*, *стрекоза* и *муравей*) также имеют выраженную окраску (только пчела, в целом окрашенная положительно, имеет частную единичную отрицательную реакцию). В-третьих, проявившееся в оценке образа *пчелы* явление, когда один и тот же стимул вызывает у части реципиентов выраженную отрицательную, а у части — выраженную положительную реакцию (напомним, что реципиентам не предлагалось разделить **всех** названных ими насекомых на «хороших» и «плохих», а только по желанию выделить тех, кто им **особенно** симпатичен или неприятен), характерно для изучаемого концептуального поля в целом:

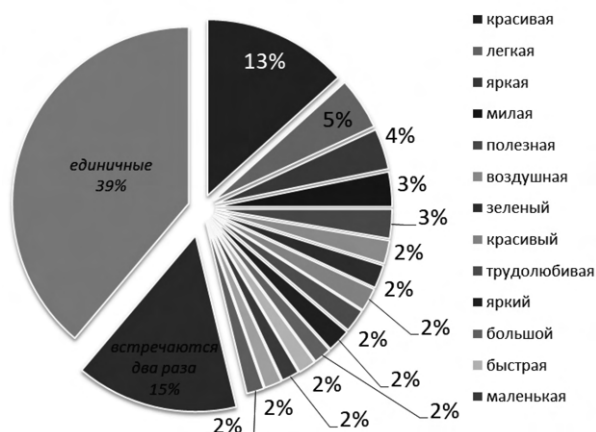


На диаграмме видно, что примерно четверть (8 из 33) элементов поля, получивших эмоционально-оценочную окраску, демонстрируют и положительную, и отрицательную коннотацию. Любопытно отметить, что *скорпион* и *тарантул*, традиционно воспринимаемые как опасные для человека существа, были оценены большинством респондентов нейтрально и даже вызвали единичные положительные реакции.

Неоднозначность оценок подводит нас к третьей части исследования — ассоциативному эксперименту. В рамках эксперимента от респондентов, выделивших в своих ответах насекомых с положительной и/или отрицательной окраской, были запрошены адъективные ассоциативные реакции

на выделенные ответы. В результате были получены 102 положительные характеристики (188 реакций) и 67 отрицательных (115 реакций). Средняя частотность положительной характеристики составила, таким образом, 1,84, отрицательной — 1,7. Однако 39% положительных и 43% отрицательных реакций оказались единичными, а 15% и 17% соответственно — встретились лишь два раза. Частотные реакции распределились следующим образом (родовая дифференциация сохранена):

Положительные характеристики



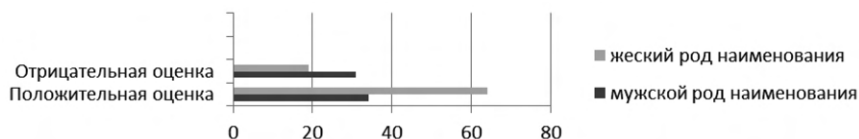
Отрицательные характеристики



Крайне интересным представляется тот факт, что при практически совпадающем проценте частотных реакций (46% положительных и 40% от-

рицательных), внутреннее распределение существенно различается: положительные реакции делятся на 11 различных характеристик без учета родовой дифференциации, одна из них отчетливо доминирует: *красивый (-ая)* представлена 15% реакций. Остальные частотные положительные характеристики представляют четыре семантических поля: внешнее впечатление (*легкий, воздушный, быстрый, яркий, милый*), цвет (*яркий, зеленый*), польза (*трудолюбивый, полезный*), размер (*большой, маленький*).

Любопытно отметить и гендерную дифференциацию характеристик. Большинство частотных положительных реакций выражено в форме женского рода. С одной стороны, это обусловлено гендерным распределением симпатий и антипатий реципиентов. В количественном выражении:



Как мы видим, гендерная оценка выражена практически диаметрально противоположно: отрицательная оценка номинаций мужского рода практически настолько же преобладает над женскими, как положительная оценка номинаций женского рода над мужскими (интересно, что количество отрицательно и положительно оцененных номинаций мужского рода примерно одинаково, тогда как количество положительных реакций на номинации женского рода существенно преобладает над отрицательными).

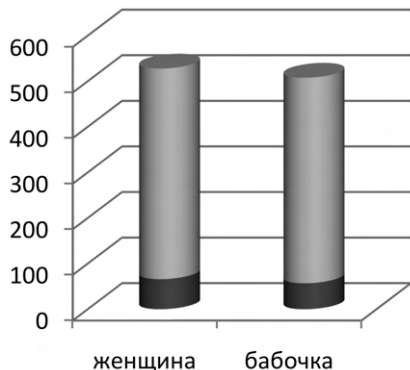
Еще более это становится очевидным на диаграмме, отражающей процентное соотношение положительных и отрицательных реакций по родовой характеристике — можно предположить, что для носителей современного русского языка в рамках концептуального поля «Насекомые» наличествует некая связь между родовой характеристикой номинации и эмоционально-оценочной характеристикой соответствующего концепта. Однако

о характере этой связи на данный момент трудно говорить определенно; представляется, что это может стать одним из направлений дальнейшего исследования данного концептуального поля.



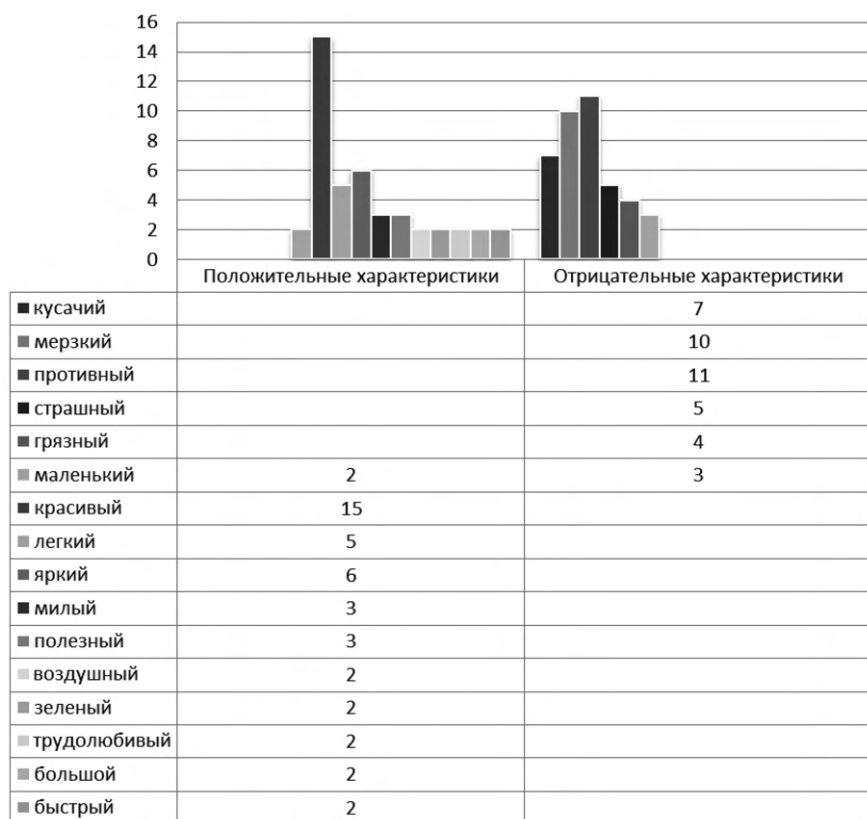
Возвращаясь к анализируемому аспекту, отметим, что преобладание частотных положительных реакций в форме женского рода может быть связано с количественным преобладанием положительных реакций на номинации женского рода. Однако нельзя не обратить внимания, что если общее соотношение реакций 65% к 35%, то среди частотных реакций лишь 8% из 46% фиксируются в форме мужского рода, т.е. соотношение получается 83% к 17%. Следовательно, логичным будет предположить действие какие-либо дополнительных факторов, кроме количественного преобладания реакций на стимулы женского рода.

Поэтому, с другой стороны, представляется очевидным уже отмеченная выше связь эмоционально-оценочных реакций в рамках данного концептуального поля с какими-либо формами гендерных стереотипов, отражающихся в конкретных концептах поля либо в восприятии поля носителями языка в целом. В этой связи обращает на себя внимание преобладание среди частотных положительных характеристик внешней визуальной оценки с семантикой «производящий приятное впечатление»: фактически данное значение можно отметить у 70% частотных положительных реакций, из которых 8,5% приходится на прилагательные мужского рода, составляющие, в свою очередь, половину от общего числа частотных положительных реакций мужского рода.



Любопытно отметить, что, по данным Русского ассоциативного словаря, реакция *красивая* является наиболее частотной у стимула *бабочка* (11% реакций) и второй по частотности (первой адъективной) у стимула *женщина* (12,5%). Представляется очевидным пересечение концептуальных смыслов указанных лексем как в плане метафоры *женщина как бабочка* (*порхает по жизни, ночная бабочка, как бабочка к огню* и другие реализации), так и в обратную сторону *бабочка как женщина* (в ответах реципиентов, в частности, наблюдаем: *красивая, грациозная, нежная, добрая, хрупкая, приятная*).

Отрицательные же реакции после снятия родовой дифференциации представляют всего 6 различных характеристик с высокой степенью частотности:



Причем крайне интересным представляет тот факт, что, если среди 12 положительных характеристик гендерная пара лишь одна: *красивая* — *красивый*, представляющая 32,6% частотных ассоциаций, то в отрицательной зоне из 8 частотных характеристик выделяются 2 гендерные пары: *противный* — *противная*, *мерзкий* — *мерзкая*, представляющие 52% частотных ассоциаций и фактически являющихся синонимами друг для друга.

В целом, среди отрицательных ассоциаций выделяются две большие группы реакций: первая, уже обозначенная, группа внешней оценки (среди положительных реакций это *красота*, *яркость*, *пестрота*, внешние проявления движения: *быстрый*, *легкий*, *стремительный* и т.д., среди отрицательных — в основном внешние впечатления: *мерзкий*, *вертлявый*, *уродливый*, *страшный*, *гадкий* и т.д.). Вторая же группа объединяет вполне объективные обоснования неприязненного отношения. Из всех ответов, включая единичные, к этой группе относится 47% реакций. В качестве обоснования

отношения предлагаются опасность насекомого (*опасное, смертоносная, убийственная*), исходящая от него конкретная угроза (*кусачий, заразный, беспокоит, жалит, разносит заразу*), трудность взаимодействия (*трудно избавиться, назойливая, приставучее*), неприятное звучание (*жужжит громко, жужжит мерзко, противный звук, шумная*). Таким образом, отрицательная оценка оказывается обусловлена неприятным внешним впечатлением и объективными страхами, вызванными потенциальной и реальной опасностью.

Представляется очевидным, что критерии оценки элементов концептуального поля «Насекомые» в большой степени связаны с внешним визуальным впечатлением от объектов, представляющих поле. Поведенческие черты, особенности характера и взаимодействия с людьми и окружающим миром для этого поля оказались существенно менее значимыми, чем эмоциональная оценка внешних впечатлений. Любопытно, что среди характеристик вообще не встретились аксиологические оценки в парадигме «хороший — плохой». Вообще оценочная семантика за пределами оценки впечатления: *милый, приятный, мерзкий, противный* и прочее — зафиксирована не была. Что, в принципе, служит подтверждением достаточной изолированности мира насекомых от мира человека в русской языковой картине мира, несмотря на активное проникновение обитателей первого в реальность второго.

Указанные тенденции были обнаружены и описаны, например, В. Мусси в процессе изучения русских и итальянских энтомологических метафор в сопоставлении с зооморфными. В частности, было отмечено, что «этноморфизмы, рисующие портрет человека, не образуют оппозитивные ряды, в отличие от зооморфных метафор», т.е. не участвуют в реализации оппозиции «хороший — плохой», а лишь демонстрируют какие-то концептуальные черты, в основном выявляемые при внешнем наблюдении. В. Мусси отмечает среди частотных значений, прежде всего, *маленький по размеру*, далее — *ничтожный* (метафорическая градация: *маленький — малозаметный — ничтожный — презираемый*), *омерзительный, надоедливый, привязчивый, невыносимый* и другие [2: с. 51].

Особый статус имеет *пчела*. Во-первых, она относится к биполярным элементам поля, которые вызывают одновременно отчетливые положительные и отрицательные эмоции носителей языка. С одной стороны, отмечается ее опасность для человека (*жалящая, смертоносная*), с другой — ее ценность (*трудолюбивая, полезная, медовая, работающая, дорогая*). Во-вторых, В. Мусси отмечает, что лишь она вступает в значимую оппозицию по признаку «хороший — плохой»: *пчела* (труженик) — *трутень* (лодырь). Любопытно, что *трутень* в наших экспериментальных данных вообще не фигурирует. Однако метафоричность образа *пчелы* тем не ме-

нее сохраняется: среди ассоциативных реакций, наряду со стандартным набором внешних показателей и прагматических характеристик, наблюдается абсолютно нехарактерная для поля в целом экстраполяция черт человеческого характера: *трудолюбивая, справедливая, милая, помогающая, работающая*. Часть характеристик демонстрирует пограничный характер: между антропоморфностью и прагматикой, между антропоморфностью и визуальным восприятием — но такая черта, как *справедливая*, не может быть объяснена ничем, кроме метафоризации концептуального значения.

Антропоморфные черты среди реакций вообще крайне редки: 5 единичных реакций в отрицательной зоне и 7 единичных реакций в положительной:

+	—
благородный (жук) выжидающий (паук) изобретательный (паук) работающая (пчела) скромный (таракан) справедливая (пчела) умный (паук)	беспощадное (паук) жестокий (богомол) занудный (комар) наглый (таракан) непредсказуемый (паук)

Крайне показательно, что из 12 отмеченных реакций 5 относятся к *пауку*, по 2 к *таракану* и *пчеле*, 3 единичных употребления — *богомол*, *комар*, *жук*. Очевидно, что антропоморфные реакции демонстрируют именно концептуальные черты образов, порожденные активным взаимодействием с человеком и его миром. Любопытно, что в этом списке отсутствуют *бабочка* и *муха*, явно отражающие концепт и многократно представленные в фольклорных и литературных текстах. Зато присутствует *богомол*, не фигурирующий в русской картине мира, но, как уже отмечалось, активно внедряющийся в нее извне в последние годы.

И в завершение исследования хотелось бы отметить семантику цвета, отраженную в реакциях реципиентов. Как и в национальной картине мира в целом, отрицательная коннотация связана с *темным* и *черным* цветами. Положительная окраска менее типична, хотя и отражает стремление к ярким, сверкающим тонам. Из основных цветов представленными оказались только четыре: *желтый*, *зеленый*, *коричневый* и *черный*, воспроизводящие гамму природы. Из полутонов зафиксированы *бирюзовый* и *перламутровый*. Остальные элементы фактически представляют разные варианты антонимов к отрицательно окрашенному *темному*: *пестрый*, *пятнистый*, *разноцветный*, *цветной*.

Литература

1. *Лаенко Л. В.* Концептуальное поле как способ организации лексикона носителя английского языка // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2012. № 1. С. 29–35.
2. *Мусси В.* Русские и итальянские энтомологические метафоры в сопоставлении с зооморфными: отличительные черты // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 419. С. 45–53.

ЗООНИМЫ В СПОРТИВНОМ ДИСКУРСЕ

Огромный интерес к проблеме дискурса на протяжении последних десятилетий во многом обусловлен масштабными изменениями в мире. Изучение дискурсивных практик человека возможно только в рамках комплексного подхода, и психолингвистика как наука интегрированного типа, с нашей точки зрения, в наибольшей степени соответствует выдвигаемым требованиям.

С психолингвистической точки зрения дискурс, по мнению В. И. Карасика, рассматривается «как развертывание переключений от внутреннего кода к внешней вербализации в процессах порождения речи и ее интерпретации с учетом социально-психологических типов языковых личностей, ролевых установок, предписаний» [3: с. 5]. Именно такой подход к дискурсу, как нам представляется, дает возможность не просто выявить специфику общения в разных типах коммуникативных практик, но и его динамику, предполагающую изменения в психологических характеристиках реципиентов, касающихся прежде всего сферы реальной деятельности, их мотивов, потребностей, установок, ценностных ориентаций [6; 7].

Тот факт, что любой тип дискурса оказывает воздействие на личность, сегодня не подвергается сомнению. Однако исследователи, как правило, фокусируются на таких его типах, как политический, рекламный, академический, дипломатический и многие другие, при этом изучение спортивного дискурса остается за рамками внимания, хотя спорт в современном мире становится все более тесно связанным с разными сферами жизни (политической, социокультурной, культурной), нередко выступает инструментом воздействия, в том числе политического, средством формирования потребностей людей, имиджа как страны, так и команд либо отдельных игроков. Именно в последнем случае, как показало наше исследование, в спортивном дискурсе могут употребляться зоонимы, в частности названия насекомых. Появление такой лексики в спортивном дискурсе нельзя назвать типичным, тем интереснее для нас было проанализировать контексты ее употребления и выполняемые данной группой лексики функции.

Прежде всего отметим, что зоонимика, исследующая имена собственные животных, птиц, насекомых, является наименее изученной областью

тью ономастики, несмотря на то, что этот пласт лексики, во-первых, является одним из наиболее древних во всех языках мира, и, во-вторых, будучи тесно связанным с жизнедеятельностью человека, отражает своеобразие мировидения и миропонимания того или иного народа. Для нашего исследования особо важным представляется тот факт, что аппелятивизация зоонимов, т.е. переход имен собственных (онимов) в разряд имен нарицательных (апеллятивов), обусловлена в первую очередь созданием экспрессивного отношения к какому-либо персонажу или явлению [5].

Так, лексема «гнида», входящая в группу названий насекомых-паразитов, включает в себя два самостоятельных лексических варианта слова (ЛВС) и в связи с этим может применяться в русском лингвокультурном сообществе как по отношению к человеку (бран. простор. «ничтожный, подлый»), так и для характеристики слабого, хилого человека или ребенка [1].

В спортивном дискурсе эта лексема стала прозвищем питерского футбольного клуба «Зенит» благодаря игре команды, названной иностранными болельщиками «гнилой» (от англ. nitwit, also nit) [13]. При обращении к Кембриджскому словарю выясняется, что английская лексема «nitwit», или сокращенно «nit», так же, как и в русском языке, имеет два самостоятельных ЛВС, означающих: 1) a silly or stupid person (глупый человек); 2) informal disapproving (неформальное неодобрение) [4]. Необходимо отметить, что вариативность в качестве лингвистической проблемы возникла при изучении и выделении фонем, которые описывались как совокупность аллофонов (вариантов). Варианты слова — «это регулярные воспроизводимые видоизменения одного и того же слова, сохраняющие тождество морфолого-словообразовательной структуры, лексического и грамматического значения и различающиеся либо с фонетической стороны, местом ударения или комбинацией этих знаков» [2]. Таким образом, фонетическое сходство двух слов — гнида и nit — явилось основой неформального названия, причем коннотации, возникающие как в русском, так и в иноязычном языковом сознании при восприятии данного слова, имеют явно негативный характер и вряд ли способствуют росту популярности команды.

Апеллятивные зоонимы также встречаются в прозвищах футбольных клубов (фк), которые интерпретируются носителями языка на основании сходства формы игроков с расцветкой насекомых. Например, фк «Амкар» получил прозвище «пчелы», «божьи коровки», фк «Урал» — «шмели»; фк «Ростов» — «осы» [13], зарубежный фк Англии «Уотфорд» — «The hornets» (шершни). Таким образом, при изучении апеллятивных зоонимов, функционирующих в спортивном дискурсе, нами было выявлено, что многие зарубежные команды не используют прозвища насе-

комых, а предпочитают наименования хищных зверей, морских животных. Как нам представляется, связано это в первую очередь с вызываемыми ассоциативными связями в сознании носителя языка. Так, согласно Кембриджскому словарю, «насекомое» (англ. insect) — “a small creature with six legs, for example: a bee or a fly” (маленькое существо с шестью лапками, например, пчела или муха) [13]. Следовательно, в сознании многих индивидов такие существа не могут вызывать симпатию и уважение, а несут негативное значение, связанное с неуспешностью и слабостью.

Не менее интересным, на наш взгляд, является процесс метафоризации, где отражаются комплекс представлений говорящего об окружающем мире, его эстетические и этические установки, формирующие картину мира. Проведенный нами анализ показал, что такой процесс проявляется не только в политическом, но и в спортивном дискурсе. Так, перед спаррингом известный американский боксер Флойд Мейвейзер заявил: *«Я — слон, почему я должен драться с муравьями типа Макгрегора? Слон слишком большой, чтобы заметить муравья»* [12]; *экстремальный спорт, Боксинг — человек может прыгать как кузнечик* [11]. Это высказывание представляет интерес в нескольких аспектах. Известно, что в некоторых странах, таких как Болгария и Швейцария, отношение к муравьям весьма негативное, т.к. считается, что это насекомое приносит неудачу и несчастья. Однако, как правило, в языковой картине мира любого народа, в том числе и американского, муравей характеризуется как трудолюбивое, сильное и выносливое насекомое, которое может координировать свои действия при выполнении поставленных задач, что не под силу ни одному другому представителю мира насекомых. Но в данном случае спортсмен сравнивает чисто внешние характеристики, рассматривая муравья, обладающего незначительными размерами, как слабого животного, которого легко победить.

И здесь ярко проявляется антиномия культурное — индивидуальное. Иными словами, с одной стороны, как отмечает А. А. Леонтьев: «в основе мировидения и миропонимания каждого народа лежит своя система предметных значений, социальных стереотипов, когнитивных систем. Поэтому сознание человека всегда этнически обусловлено...; видение мира одним народом нельзя простым “перекодированием” перевести на язык культуры другого народа» [8: с. 20]. Однако культура должна быть «впитана» индивидом, причем ее познание требует интеллектуальных усилий и развитых когнитивных способностей. Если же эти факторы отсутствуют либо развиты слабо, то в своем понимании мира человек остается на уровне младшего дошкольного возраста, когда главными при восприятии окружающей действительности остаются внешние признаки: форма, размер и т.д., т.е. его мышление не «перерастает» в понятийное и остается на уровне ассоциативного (по Выготскому).

Совершенно иной тип метафоризации наблюдается в высказывании Мухаммеда Али: «*Порхать как бабочка, жалить как оса*» [10]. В функции компаратива «*порхать как бабочка*» используется внешнее сходство по способу передвижения бабочки, которая грациозно и легко порхает в природе. Однако, в отличие от предыдущего случая, вторая часть метафоры свидетельствует о глубине мысли, т.к. в спортивном дискурсе компаратив «*жалить как оса*» подразумевает нанесение боксером точных ударов, подобно осе во время атаки (*оса* — «жалящее летающее перепончатокрылое насекомое» [9]), которое вызывает отрицательные эмоции у человека и может быть связан с чувством боли от жала насекомого. Следовательно, несмотря на кажущееся сходство рассмотренных примеров, во втором случае спортсмен сравнивает внешнюю легкость ведения боя с расчетом, четкостью действий, ясностью мысли, умением координировать свои действия, что с точки зрения психолингвистики отражает совершенно иной уровень мышления.

Подводя итог вышесказанному, подчеркнем, что зоонимы в спортивном дискурсе могут быть рассмотрены не только как результат интерпретации, закрепления и обобщения свойств объектов действительности в языковых средствах, которые выражают отношение к ним его носителей, но и как языковые единицы, отражающие индивидуальные характеристики говорящего, в силу его психологических особенностей не всегда совпадающие с культурно обусловленным видением мира.

Литература

1. Большой современный толковый словарь русского языка. 2020. URL: <https://дословно.рф/значение/гнида>
2. Вариативность в лингвистике: исторический экскурс. 2020. URL: https://studexpo.ru/944789/literatura/variativnost_lingvistike_istoricheskij_ekskurs
3. Карасик В. И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: Сб. науч. тр. / Под ред. В. И. Карасика, Г. Г. Слышкина. Волгоград: Перемена, 2000. С. 5–20.
4. Кембриджский онлайн словарь. 2020. URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/nitwit>
5. Кудрявцева А. А. Основные типы онимов, способных переходить в имена нарицательные // Известия ВГПУ. 2013. № 4 (79). С. 65–68.
6. Леонтьев А. А. Некоторые психологические вопросы воздействия на личность // Проблемы научного коммунизма. Вып. 2. М.: Мысль, 1968. С. 30–42.
7. Леонтьев А. А. К психологии речевого воздействия // Матер. Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. М., 1972. С. 28–41.
8. Леонтьев А. А. Языковое сознание и образ мира // Язык и сознание: парадоксальная рациональность. М.: Институт языкознания РАН, 1993. С. 16–21.
9. Толковый словарь русского языка. URL: <https://ozhegov.slovaronline.com>

10. Форум бодибилдер. URL: <http://www.ambal.ru/forum-porhat-kak-babochka-i-zhalit-kak-osa.htm>
11. Ютьюб. 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Uпырo0Ow-1A>
12. Eurosport. Мэйуэзер: «Я — слон, почему я должен драться с муравьями типа Макгрегора». 2020. URL: https://www.eurosport.ru/mixed-martial-arts/story_sto5951405.shtml
13. Sports.ru Прозвища футбольных клубов России. URL: <https://www.sports.ru/tribuna/blogs/barcelonaworld/1199450.html>

ГЛАВА 10. ЭНТОМОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В МИФОЛОГИИ И ФОЛЬКЛОРЕ

С. В. ГЕРАСИМОВА

ПЧЕЛА КАК СИМВОЛ, ЛОГОС, АРХЕТИП

Памяти матушки Елисаветы Бакановой (Лимановой)

Одни из древнейших упоминаний пчел принадлежат Гомеру: двукратное обращение к ним в переведенной В. А. Жуковским «Илиаде» свидетельствует об общности гомеровского понимания этого символа с библейским, предложенным архимандритом Павлом (Стефановым), который сообщает, что для евреев Дебора-пчела — образ вооруженного воина-врага: «В других местах Библии говорится о нападательном духе и коллективном инстинкте пчел. Моисей напоминает евреям об их врагах: “Преследовали вас так, как делают пчелы” (Втор. 1:44). Псалмопевец жалуется на то, что неприятели окружили его, как пчелы (Пс. 117:12). В книге пророка Исаии (7:8) пчелы уподобляются наказанию, которое постигнет иудеев, когда ими овладеют ассирийцы» [14]. Как в Библии, так и у Гомера пчелы символизируют воинственно настроенную массу людей, подобных племенам архивян, которые «из горных пещер вылетая роями, / Мчатся густые, всечасно за купою новая купа...» (II, 58–59), и которые, «пчелы они, иль как пестрые, верткие осы» (XII, 87), злобно сражаются, спасая свои дома и детей. В интерпретации Аристофана язвящие осы (из одноименной комедии) — это сутяги, воинственность которых лишена героизма и направлена против своих же граждан. Осы Аристофана — травестийный двойник воинственных пчел.

Позже коллективный инстинкт пчел будет опоэтизирован Л. Толстым, повествующим о роевой жизни русских в 1812 году, и сопряжен с идеей непротivления злу насилием, поскольку русский рой, лишенный нападательного инстинкта, оставляет и сжигает Москву, на которую наложен архетип Феникса. Роевой инстинкт в гомеровской и библейской трактовке — катафатический, являющий духовную и воинскую доблесть и славу. В трактовке же Толстого роевой инстинкт апофатический, юрод-

ствующий — с христианской точки зрения, и отчасти даже трикстерный. Юродство облагораживает и воцерковляет трикстерную составляющую национального характера. В Библии и в мире Гомера роевой инстинкт приписывается всегда антагонисту исторической драмы — племени, враждебно настроенному против греков или иудеев. Толстой меняет отрицательную коннотацию на положительную и наделяет роевым чувством не атакующих врагов, а протагониста исторической драмы — русских. Толстовская идея роевой жизни, переосмысляя библейский архетип, отражает идею соборности, важную также для творчества Достоевского. Однако у Толстого сделан акцент на природной естественности инстинктивного человеческого единства, полностью подчиняющего себе единичную волю, а красота личности в том и состоит, что она жертвует частными интересами во имя общих — роевых, как Наташа, решившая вывезти раненых, а не родительские ковры на подводах, — в то время как у Достоевского соборность соотнесена с духовной жизнью коллектива и основана на глубинной поэзии личного самосознания, личной ответственности, выразившегося, например, в сне Дмитрия, когда он видит «дите», понимая, что все за всех виноваты.

Как указано в «Словаре античности» (статья «Пчеловодство»), развод пчел в Древней Греции начали во времена Гесиода (VIII–VII вв.), следовательно, гомеровский мир — это мир диких пчел, поэтому их рой пока обладает отрицательной коннотацией, а мотив роевого инстинкта превалирует над радостью, приносимой медом. С началом развития пчеловодства к образу гневного роя добавляется образ единичной пчелы. Семонид Аморгский (VII–VI вв.), развивая мотивы женоненавистничества Гесиода, создает своеобразный каталог женских характеров («О женщинах», или «Различно женщин нрав сложил вначале Зевс...»), указывая, что он сотворил иную — из обезьяны, а

Иную — из пчелы. Такая — счастья дар.
Пред ней одной уста злословия молчат;
Растет и множится достаток от нее;
В любви супружеской идет к закату дней,
Потомство славное и сильное родив.
Средь прочих жен она прекрасней, выше всех,
Пленяя прелестью божественной своей,
И не охотница сидеть в кругу подруг,
За непристойными беседами следя.
Вот лучшая из жен, которых даровал
Мужчинам Зевс-отец на благо, вот их цвет.
А прочие — увы! — по промыслу его
И были бедствием и будут для мужей.
Да, это зло из зол, что женщиной зовут... [12].

Женщина-пчела восхваляется за плодovitость и трудолюбие и окончательно меняет отрицательную коннотацию на положительную.

В другой важной натурфилософской трактовке символа пчелы она предстает как собирательница меда мудрости, — что отражает, например, средневековый сборник изречений «Пчела», включающий в себя примеры как древнегреческой мудрости, так и библейской и святоотеческой. Отметим также влияние сборника на Даниила Заточника. Подобное осмысление символа пчелы опирается на текст Библии и ее комментаторов. Интерпретируя Евангелие (Мф. 11, 17–18), св. Феофилакт Болгарский указывает: «Равным образом народ ел и мед, производимый пчелами, то есть пророками; но он оставался у него без ухода и не был умножаем углублением и правильным разумением, хотя евреи и думали, что они разумеют и постигают Писание. Они имели Писания, как бы некоторый мед, но не трудились над ними и не исследовали их» [16].

Мы видим, что натурфилософское понимание символа пчелы зависит как от того, зародилось ли пчеловодство, так и от того, частную или роевую жизнь пчел наблюдает автор. Коллективный инстинкт чаще воинственного и всегда единодушного роя противостоит мудрости и трудолюбию избранных Пророков, а пчела роевая противопоставлена одинокой так же, как инстинкт — мудрости. Словом, роевая пчела деятельна, экстравертна, решительна и действует инстинктивно. Одинокaя пчела мудра, плодoвита и добродетельна.

К Гомеру восходит традиция не только натурфилософских, но и мистических, или сакральных, интерпретаций архетипа пчелы. И так, в «Одиссее» пчелы упоминаются лишь однажды в связи с описанием Пещеры нимф:

Где заливу конец, длиннолистая есть там олива.
Возле оливы — пещера прелестная, полная мрака,
В ней — святилище нимф; наядами их называют.
Много находится в этой пещере амфор и кратеров
Каменных. Пчелы туда запасы свои собирают (XIII, 102–106).

В понимании философа Порфирия (232/233, Тир — 304/306, Рим), неоплатоника, ученика и комментатора Плотина, нападавшего на веру христиан, но вместе с тем и опиравшегося на библейскую традицию, пчелы — это души столь благодатные, что они не только нисходят в пещеру как в мир смерти и посмертного становления, но и готовы вознестись к новому рождению благодаря своим добродетелям. При этом мед имеет не только очистительную и охранительную силу, но и власть наслаждением связывать дух с плотью и материей, тем убивая его, поэтому мед становится архетипическим обозначением смерти и даром, который приносят в жертву богам Аида: «Мед делали иногда и символом смерти, почему

возлияния медом были жертвой подземным богам, а желчь — символом жизни. Этим как бы намекалось на то, что наслаждение погашает жизнь души, а горечь — возрождает, ввиду чего и богам приносили в жертву желчь. Или этим намекалось на то, что смерть — разрешительница скорбей, а жизнь полна страданий и горечи» [11]. Порфирий противопоставляет Мед как архетипическое обозначение смерти — желчи, возрождающей горечью и приносимой в жертву богам — покровителям жизни. Здесь, видимо, Порфирий имеет в виду, что Спасителю на кресте преподносят именно желчь.

Мы видим, что сладость, которую несет пчела, — мед — легко становится как образом-архетипом блаженной жизни, любви и мудрости, так и смерти, что дошло до нас в виде традиционного поминального блюда, которым являются блины с медом. Это подчеркивает маргинальность и дуальность пчелы: она может пребывать в царстве мертвых или в пещере, а может быть воплощением торжества жизни над смертью. То есть она способна преодолевать границу между жизнью и смертью в обе стороны. Таким образом, она может становиться архетипическим обозначением воскресения.

Порфирий переходит от натурфилософского символа пчелы, свойственной Библии, Гомеру и Л. Толстому, к трактовке мистической и далекой от натурфилософии. Пчела пребывает в пещере смерти, но содержит потенцию возрождения. Так же этот архетип трактует и Вергилий, видимо, знакомый с трактатом Порфирия и соревнующийся с самим Гомером, а также превращающий пещеру в аид и указывающий, что в нем также выются души, подобные пчелам («Энеида»: VI, 707).

Этот зрительный образ повторяет и Данте в «Божественной комедии», но если у Вергилия вокруг лилий и других цветов реют, подобно пчелам, племена и народы, готовые возродиться, то у Данте — ангелы над Пламенеющей Розой, символизирующей божественный центр или являющейся обозначающим его логосом. То есть античная сакральная пчела находится на грани миров: своеобразная маргинальность, или пограничность и антиномичность, будет присуща сакральным и философским трактовкам образа пчелы и в других памятниках литературы. Пчела маргинальна и потому, что стоит на пороге жизни и смерти, становится выражением дуальности мира.

Так, в «Ипполите» Еврипида пчела тоже находится на грани двух миров: сладостно-медовой любви — и жалящей смерти. Вспомним, что и ап. Павел восклицает: «Смерть! где Твое жало?» (1 Кор. 15:55; а также: 2 Кор. 12:7 и Ос. 13:14), а древний Еврипид доверяет своему герою сказать:

Ограда священная Фивы,
Дирцеи кипящая пена,

Вы ужасы миру о силе.
Могли бы Киприды поведать.
Она, средь громов блистаний
Склонивши на брачное ложе.
Грядущую Вакхову мать,
В объятия кинула смерти,
О, страшная сила и сладость!
Пчела с ее медом и жалом! (стихи 635–644)

Здесь Киприда сравнивается с пчелой, так как жалит и губит дочь Кадма — царя Фив, с их источником Дирцеей, то есть губит Семелу, которой Гера мстит за связь с Зевсом. Пчела становится архетипическим образом соединения в любви блаженства и смерти. Жалющая сила любви запечатлелась не только в образе амура со стрелами (причем пчела, грозящая смертью, опаснее его), но и в комедии «Привидение» Плавта, где Филолахет сетует, что его разрушающийся дом-душу, словно дождь, промочила любовь, стрелы любви долетели и до сонетов Петрарки, но для Возрождения более характерна тема созидательной силы любви, которая, впитав идеи «Циклопа» Овидия и традицию трубадуров, выразилась, например, в «Амето» Боккаччо.

Пчела как архетипический образ любви (Венеры Пандемос, то есть вульгарной, простонародной, пробуждающей животные инстинкты) предваряет христианский логос Божественной Любви, Логос Христа, соотносенного со пчелой. Ибо в Евангельском мире Господь — это воплощение Любви. И в Новом Завете, в послании апостола Павла, есть даже словесная икона Любви Небесной и Божественной: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы. Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится» (1 Кор., 8: 1–8). В данной трактовке пчела — воплощение всепрощающей любви, которая, как мед, услаждает живущих. Но где же ее жало? Может ли быть полноценным логос Небесной Пчелы-Любви, если она дарит мед, но никого не жалит? Ответ на эти вопросы будет дан чуть позже, а пока вернемся к Вергилию.

Соединяя еврипидовский образ пчелы-любви с гомеровским хронотопом пещеры, Вергилий в «Энеиде» еще раз возвращается к этому мистиче-

ском хронотопу: так, именно в пещере состоялся «брак» Дидоны и Энея, но, действуя в согласии с Венерой, внушающей героям страсть, уязвляет и губит Дидону в пещере не пчела, а Юнона.

165 В темной пещере вдвоем троянский вожьд и Дидона
Скрылись. Тотчас Земля и Юнона, вершащая браки,
Подали знак: огнями эфир, соучастник союза,
Вспыхнул, и воплями нимф огласились окрестные горы.
Первой причиною бед и первым к гибели шагом
170 Был тот день. Забыв о молве, об имени добром,
Больше о тайной любви не хочет думать Дидона:
Браком зовет свой союз и словом вину прикрывает [3: с. 183].

Любовь несет блаженство и смерть, как пчела — мед и яд. Передавая муки любви, современная итальянская поэтесса Перла Каччагуэрра (1926–2012) поет:

но когда я смотрю на тебя,
у меня пчелы гудят в венах
и соловьи
поют в моем горле,
потому что я тебя люблю [2: с. 15].

А еще Алексей Решетов (1937–2002) воспевает счастливую любовь как наполненную медом:

Родная! Опять високосная стужа
Хватает за горло средь белого дня.
Пойди за меня, назови меня мужем,
Вдвоем веселее. Пойди за меня!
Я буду вставать далеко до восхода
И ну — за работу, судьбу не кляня.
Я буду кормить тебя ивовым медом
И хлебом пшеничным. Пойди за меня!
Не варит мне матушка зелья — забыться,
Не дарит мне батюшка резва коня,
Лететь и лететь во весь дух — и разбиться
О камень горячий. Пойди за меня! [13].

Пчела как архетип телесной страсти хотя и предваряет Логос Любви, но, в отличие от новозаветной трактовки Любовного умиротворения и всепрощения, античная страсть нарушает свободу личности. Дидона полю-

била вопреки своим убеждениям, изменила памяти мужа. Любовь здесь как наваждение, как подминающий под себя личность — рок. Сверхличная воля и логика также вторгается в душу Тристана и Изольды в виде любовного зелья, выпитого ими на корабле, — приворот пробуждает лишь половой инстинкт. Он не облагораживает личность, поэтому естественную и благодатную любовь Марка логично противопоставить страсти Тристана. Иностранная по отношению к человеческой свободе сила может быть названа по-разному: Юнона, зелье, чары — античные небожители не только в этой сцене заменяются в аналогичных сюжетах христианского времени на злые колдовские силы (например, Аякс разит овец под влиянием Афины, а Дон Кихот приписывает аналогичное воздействие на себя злому чародею) — но действует эта сила в Новое время именно потому, что герои недостаточно чисты душой. Например, уединение провоцирует их на пробуждение любовного томления и вожделения — а далее вступает в силу воля рока. Интересно этот феномен описывает Марк Подвижник (IV–V вв.): крещение избавляет нас от первородного греха, а следовательно, и от «насильственного рабства» [10: с. 121] духам зла. Но каждый человек наделен свободой и вправе выбирать: следовать заповедям или нет, а нарушающий заповеди вновь оказывается под властью греха и насильственного рабства. Таким образом, человеческая свобода основана на любви к Творцу и его заповедям.

Когда пчелы становятся частью повседневного быта, то и рой пчел приобретает положительную коннотацию. Так, у Вергилия рой пчел появляется в функции вестника богов: пчелы символизируют вскоре появляющихся из-за моря троянцев и предсказывают, вместе с сиянием над головой Лавинии, что ее, избранницу небес, ждет удивительно счастливая судьба.

Дальнейшее развитие метафизического смысла архетипа пчелы происходит в христианской культуре. Показательно, что у святого Феофилакта Болгарского, комментирующего Евангелие от Луки (24:44), мед является выражением очищенной природы человека, ибо он послужил пищей воскресшему Христу — и Богу стало «снєдѹ то, что было прежде скверно. Это означает пчелиным сотом, то есть нынешняя сладость нашего естества, прежде отверженного. Впрочем, есть мед трутневый — языческая мудрость, и есть мед пчелиный — премудрость Божественная, а пчела есть Христос. Хотя она мала величиной, ибо слово сокращенно и слабо силой, ибо Павел проповедует не в силе слова, чтобы не упразднить креста» [17].

Спаситель осмысливается как пчела не только потому, что Он и Всемилующий Господь, и Судия. Но и потому, что сакральная маргинальность пчелы, причастной и сладкой, как мед, Любви и мудрости, утешающих живущих, и язвящей сущности крестной смерти соответствует двойствен-

ная — богочеловеческая — природа Спасителя, символом которой стал дикирий — две скрещенные свечи, часто обвитые по спирали золотистой лентой. Итак, дикирий соотнесен с важным логосом христианской культуры — с представлением о неслиянности и нераздельности во Христе двух природ. Древним аналогом и предшественником дикирия можно считать кадуцей, имеющий форму двух переплетенных змей и выражающий двойственность бытия. Языческие архетипы часто приуготовляют человечество к восприятию христианских логосов, являясь, подобно пророку от язычников Вергилию, выразителями общих для всего человечества чаяний, то есть надежд на преодоление неотвратимости смерти и роковой необходимости сошествия во ад.

По сравнению с символом кадуцея и дикирия пчела имеет явное превосходство, поскольку она указывает на личное бытие. Пчела — личность, и в сакральной и мистической трактовке обретает свое наивысшее понимание как личность Божественная. Из символа и архетипа пчела становится Логосом. Пчела как сакральный логос выражает не только дуальность бытия, но и торжество личного начала над безликой дуальностью мироздания.

Христос как пчела — воплощение Божественной Любви, но Любовь беззащитна в этом мире и обречена на крест. Причем Любовь не только сама восходит на крест, но и всех христиан зовет к мученичеству во имя Любви, потому что в мире полноценная любовь невозможна без жертвы — это чувствовали даже в эпоху античности, это запечатлено, например, в образе Дидоны (с поправкой на разницу между роковой сущностью любви в древности — и свободным выбором любить до смерти в христианское время). Так, свободно следуя заповеди любви, гибнут первые прославленные на Руси святые — страстотерпцы Борис и Глеб, потому что они оказались в ситуации выбора: последовать заповеди любви к ближнему, например к брату Святополку, — или спасти свою жизнь (вспомним, что Борис возвращался с дружиной и распустил ее во имя исполнения заповеди любви). Смерть во имя любви сделала братьев святыми.

Итак, пчела как выражение логоса мудрости и Божественной Любви ассоциируется с медом, всепрощением и сладостью бытия, но в контексте земной юдоли следование заповеди любви — это восхождение на крест, это постоянное жертвоприношение себя во имя любви, — такова жалящая сущность пчелы. Вспомним, что, по Феофилакту Болгарскому, божественная мудрость не выражает себя в слове со всей мощью, чтобы «не упразднить креста». Мудрость и Божественная Любовь появляются в мире в виде апофатических логосов, юродствуя, страдая, выражая смиренную милость к миру, а не всемогущество Творца, поэтому и в качестве образа, выражающего этот логос, выбрана пчела — хрупкая, уязвимая, легкая.

Логос пчелы связан и с архаическим чаянием восстания душ-пчел из ада (вспомним пещеру Порфирия и аид Вергилия), которое воплотилось в Воскресении Христа.

Обобщим сказанное с точки зрения теории литературы: в данной статье по отношению к натурфилософским образам применялось понятие «символ», ибо он основан на наблюдениях над природой и является развитием метафоры как скрытого сравнения. В связи с сакральными образами использовался термин «логос», который выражает небесную сущность обозначенного явления. Логос — небесная идея, она преломляется и в языческой мудрости, архетипы которой не определяются земным опытом, далеки от натурфилософии и ее символического языка, но они предвещают христианскую культуру Логоса и логосов, восходя к духовной культуре будущего. Наконец, в духовной литературе средневековья пчела появляется и в функции символа, и в функции Логоса. Ниже приведены примеры из 1-го и 2-го томов «Добротолюбия»:

«Таким образом, как замечает св. Афанасий, он, как мудрая пчела, отовсюду собирал себе духовный мед, слагая его в сердце свое, как в улей. У одного перенимал он строгость воздержания в пище, спание на голой земле, продолжительное бдение; у другого научался неустойчивости в молитве, вниманию к помыслам и Богомыслию; у третьего брал пример трудолюбия, верности правилам, и терпению; и у всех заимствовал тот же дух твердой веры во Христа Господа и братской ко всем любви, в себе одном стараясь сочетать все, чем особенно отличался каждый из виденных им отцов» [15: с. 10].

В данном фрагменте получил дальнейшее развитие символ пчелы — носительницы мудрости: ученик и автор жития св. Антония Великого Афанасий сообщает, как по крупице перенимал его учитель духовный опыт подвижников своего времени, причем не только перенимал, но и учил собирать духовный мед: «Почему монах, желающий составлять духовные соты, должен, подобно мудрой пчеле, всякую добродетель заимствовать у того, кто наиболее освоен с нею, и слагать ее в сосуде сердца своего, не обращая внимания на то, чего нет у кого, но к той добродетели присматриваясь и ту себе усвоить ревнуя, какою кто отличается» [1: с. 65], — писал св. Антоний Великий.

Интересный вариант логоса пчелы представлен в изречении св. Макария Великого, осмыслившего пчелу как благодать, при этом сердце неявно уподоблено пещере, которую преобразует благодать, ибо как Рождество Христово претворяет платоновскую пещеру в Божий мир, так благодать превращает горечь сердца — в сладость:

«188. Но как пчела тайно выделяет сот в улье: так и благодать тайно производит в сердцах любовь свою и горечь превращает в сладость, а жестокосердие — в мягкосердие. И как серебряник и резчик, производя

резьбу на блюде по частям, покрывает разных животных, каких на нем вырезывает, а когда кончит работу, тогда показывает блюдо в полном блеске; так и истинный Художник (Христос) Господь украшает резьбою сердца наши и обновляет таинственно, пока не переселимся из тела; и тогда соделается видною красота души (16, 7)» [9: с. 119].

При этом интересно возвращение к символу пчелиного роя (т.е. вражеского стана) в изречении св. Исаии, цитирующего Псалтирь: «Преуспевший же Святым Духом говорил: Боже, положи я яко коло, яко трость пред лицом ветра. Исполни лица их безчестия, и да познают, яко Ты един Вышний по всей земли (Пс. 82, 14, 17, 19). Так подвизающиеся верою своею укрепляют сердце свое против врагов, и прежде чем те станут бороться их, водружают себя на святом камне, который есть Христос, говоря в крепости сердца: обидоша мя, яко пчелы сот, и разгорешася яко огонь в тернии: и именем Господним противляхся им (Пс. 117, 12)» [7: с. 203].

Уникально использование аввой Исаией символа пчелы для обозначения падшего духа, который жалит нас столь сладостными страстями, что мы не отбиваемся от него, как отбивались бы от обычных пчел:

«80. Горе не боящимся Господа! потому что они вплетутся в множайшие грехи и бичуемы будут и здесь, и там. 81. Горе нам, что ужаления и укушения блох, гнид, вшей, мух, комаров и пчел не терпим (защищаем себя от них); а против пасти великого дракона, жалящего нас и поглощающего как на пойле и всякими смертоносными жалами пронзающего, не устроим себе никакой помощи или убежища! 82. Горе нам, — что диавол измощает нас и сластями, и болезнями, и нуждами, и всякими мирскими прелестьями, мы же не хотим престать от зол наших! 83. Горе нам, — что, тогда как отступление держится так много лет и очень многие оставили православную веру, мы ни слезы не проливаем, ни сердцем не болезнуем, ни от страстей своих не воздерживаемся, но прилагаем грехи ко грехам, чтоб и за злые дела свои, и за неверие зараз получить горькое вечное мучение в геенне!» [8: с. 222].

Во втором же томе «Добролюбия» все три упоминания пчелы принадлежат св. Ефрему Сирину:

«156. Дым прочь гонит пчел, а памятозлобие изгоняет из сердца ведение» [4: с. 203], — говорит святой, дав еще одно имя мудрости — «ведение» — и размышляя далее:

«19. Будь внимателен к себе, чтобы не вдаться тебе когда-либо в леность; потому что преобладание лености — начало гибели. Подражай пчеле и всмотри в дивную ее тайну, как с рассеянных по земле цветов собирает она свое произведение. Проникни мыслию своею на эту ничтожную тварь. Если собрать всех мудрецов земли, всех философов во вселенной, то не в силах они будут сделать понятною мудрость ее. И всякий разумный человек, видя труды ее, прославляет Создателя Бога, изумляясь, что от та-

кой малой твари выходит столько мудрости. Подобно сему и ты, возлюбленный мой, будь как пчела, и из Божественных Писаний собери себе богатое и некрадмое сокровище, и предпошли оное на Небо» [5: с. 219].

В данном отрывке пчела становится не только символом мудрости и трудолюбия, но интересно, что св. Ефрем, развивая традицию св. Василия Великого, изложенную в «Шестодневе», учит нас учиться у природы и удивляться мудрости, с которой все устроено в мире, и произносить только добрые слова: «64. Не произноси слова худого; иначе сделаешься виноградником, произращающим терния. Самые приятные слова употребляй в разговоре с ближним, подражая пчеле, которая всегда приносит мед, не имеющий горечи» [6: с. 242].

В 3—5 томах пчела упоминается еще шесть раз: в качестве символа жалящих врагов (св. Феодор Едесский, т. 3), собирательницы добродетелей, воплощения трудолюбия, причем со ссылкой на Библию (Притч. 6, 6, 8) (св. Феодор Студит, т. 4); и вновь как воплощение мудрости, трудолюбия (Феолипт, митрополит Филадельфийский, т. 5) и как собирательница добродетелей (Св. Григорий Синаит, т. 5). Мы видим, что в «Добротолубии» пчела использована только как символ, близкий древней натурфилософии: время архетипов отмерло вместе с язычеством, а Логос пчелы в «Добротолубии» не упоминается и потому, что эта антология ставит перед собой чисто практические, а не богословские задачи, и потому, что автор следует заповеди не упоминать имя Божье всуе. Но многие архетипические, мистические истолкования образа пчелы обрели свою полноту в таких христианских логосах, как Воскресение и Любовь.

Литература

1. *Антоний Великий*. Изречения св. Антония Великого и сказания о нем // Добротолубие: В 5 т. Т. 1. М.: Сибирская благовонница, 2010.
2. *Белокрылова Д.* Закат в Камольи. Стихи и переводы. М.: ООО «Лето-принт», 2013.
3. *Вергилий*. Энеида. Кн. 4. СПб.: Биографический институт «Студия Биографика», 1994. 183 с.
4. *Ефрем Сирианин*. Подвижнические наставления святого Ефрема Сирианина: 5. О борьбе с восемью главными страстями, вообще (Сл. 55-е, ч. 2, 599—600). О борьбе с гневом (Ч. 1, 2 и 3) // Добротолубие: В 5 т. Т. 2. М.: Сибирская благовонница, 2010.
5. *Ефрем Сирианин*. Подвижнические наставления святого Ефрема Сирианина: 6. Общие уроки о подвижнической жизни (Ч. I, 28—596; Ч. II, 112—466; Ч. III, 1—664) // Добротолубие: В 5 т. Т. 2. М.: Сибирская благовонница, 2010.
6. *Ефрем Сирианин*. Подвижнические наставления святого Ефрема Сирианина: 7. Советы подвижникам (Сл. 50, т. 2, 570—584, 600—660) // Добротолубие: В 5 т. Т. 2. М.: Сибирская благовонница, 2010.

7. *Исаия, авва*. Слова преподобного аввы Исаии к своим ученикам: Слово двадцать пятое к авве Петру, ученику своему // Добротолюбие: В 5 т. Т. 1. М.: Сибирская благовонница, 2010.
8. *Исаия, авва*. Слова преподобного аввы Исаии к своим ученикам: Слово двадцать девятое. Рыдания // Добротолюбие: В 5 т. Т. 1. М.: Сибирская благовонница, 2010.
9. *Макарий Великий*. Наставления святого Макария Великого о христианской жизни, выбранные из его бесед: 6. Состояние приивших действенность Духа // Добротолюбие: В 5 т. Т. 1. М.: Сибирская благовонница, 2010.
10. *Марк Подвижник*. Слово четвертое. Того же, ответ недоумевающим о Святом Крещении // Марк Подвижник. Советы ума своей душе. Минск: Изд-во Свято-Елисаветинского монастыря, 2005.
11. *Порфирий*. О пещере нимф // URL: <http://platonizm.ru/content/porfiriyy-o-peshchere-nimf> (дата посещения: 18.10.2018).
12. *Симонид Аморгский*. Фрагменты // URL: <http://ancientrome.ru/antlitrr/semonid/semon.htm/> (дата посещения: 20.10.2018).
13. *Решетников А.* Сухой цветок // URL: <http://podyom.ruspole.info/node/4243> (дата посещения: 08.11.2018).
14. *Стефанов П., архимандрит*. «Сладкий как мед»: Библия о пчелах и пчеловодстве // URL: <https://ru.pravoslavie.bg/пчелы-и-мед-в-библии> (дата посещения: 06.10.2018).
15. *Феофан Затворник, святитель*. Несколько слов о жизни и писаниях святого Антония Великого // Добротолюбие: В 5 т. Т. 1. М.: Сибирская благовонница, 2010.
16. *Феофилакт Болгарский, блаженный*. Толкование на Евангелие от Матфея // URL: https://azbyka.ru/otechnik/Feofilakt_Bolgarskij/tolkovanie-na-evangelie-ot-matfeja (дата посещения: 18.10.2018).
17. *Феофилакт Болгарский, блаженный*. Толкование на Евангелие от Луки // URL: https://azbyka.ru/otechnik/Feofilakt_Bolgarskij/tolkovanie-na-evangelie-ot-luki/24 (дата посещения: 18.10.2018).

НАСЕКОМЫЕ В МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ И ФОЛЬКЛОРНОЙ ПРОЗЕ РУССКИХ

В русских фольклорных текстах и обрядовых практиках насекомые появляются нечасто. Наиболее очевидными примерами является сказка сюжетного типа СУС 283В* (Терем мухи), где действуют Муха-горюха (шумиха), Комар-пискун (долгоногий), Вошь-поползуха, Блоха-попрыдуха [2: № 82–84; 20: № 135, 219; 19: № 75, 136, 162, 290 и др.]; детская закличка про божью коровку, которую посылают на небо за хлебом; плясовая песня «Во кузнице», где действует отважный таракан, который проел Дуне сарафан. К этой же группе следует отнести текст из сборника А. Н. Афанасьева «Русские заветные сказки» [3: с. 26], в котором действуют вошь и блоха, а также обряд проводов мух на Семенов день [18; 25] и клопов и тараканов на Чистый четверг [4; 8; 30].

Как видно из приведенных выше примеров, в образной системе фольклора в целом насекомые занимают периферийное положение. Однако в отдельных жанрах, прежде всего связанных с отражением системы мировоззренческих представлений русских, они являются весьма значимыми персонажами. В несказочной прозе, особенно мифологического характера, насекомые занимают значительное место. Они появляются в этиологических легендах, поверьях, толкованиях сновидений, приметах, легендах и даже топонимических преданиях.

Насекомые в традиционной культуре русских относятся к группе *гадов*, наряду с пресмыкающимися (змеи), некоторыми рыбами (угри и вьюны), некоторыми млекопитающими (мыши, кроты) [6: с. 273–277]. Для наименования почти всех насекомых используются обычно слова *погань* или *нечисть*, что является своеобразным указанием на присущие им демонологические свойства [9; 10; 11]. В большинстве они считаются хтоническими персонажами, связанными с потусторонним миром. Отношение к насекомым в русской традиционной культуре скорее негативное, хотя есть и положительные персонажи, но и они в народном сознании связываются с иным небесным миром. Таким образом, независимо от положительной или отрицательной семантики насекомые наделяются сверхъестественными качествами и иномирной природой.

В ряде случаев нельзя дать однозначной оценки того или иного насекомого. И такие противоречия характерны не только для разных локальных традиций русских, но и в рамках одной традиции. Так, в некоторых русских традициях зафиксировано множество форм ритуального уничтожения насекомых. Это и похороны мух, тараканов, блох, и календарное выметание мусора, и передача насекомых, и даже ритуальные обходы домов с целью избавить хозяев от домашних паразитов. Наиболее подробно обряды изгнания насекомых описаны в статье О. А. Терновской [25]. Все эти ритуальные действия свидетельствуют о том, что люди, их совершающие, хотят от насекомых избавиться. Более того, огромный комплекс магических действий и поведенческих нормативов призван защитить дом от появления насекомых. Так, пахарь в первый день пахоты разувался на улице, чтобы в доме не завелись клопы; шапку не клали на стол, чтобы у членов семьи и у самого владельца не появились вши, и т.д. [1: с. 78–79; 15; 6: с. 416–435].

Однако в народных представлениях многие из насекомых-паразитов наделяются функциями домашнего покровителя и считаются своеобразным средством обеспечения богатства и счастья в семье. Так, с одной стороны, хозяйки всячески уничтожали черных тараканов, но полное отсутствие их в доме было признаком того, что в семье не будет достатка. Считается, что если в доме много черных тараканов, то хорошо ведется скот. Как было отмечено выше, с тараканами активно боролись, стараясь выжить их из дома, но если эти насекомые покидали жилье самостоятельно, то это был верный признак надвигающейся смерти кого-то из домочадцев. В то же время тараканы могли быть и добрыми вестниками изменений в судьбе, в ряде магических практик их посылали за счастьем и судьбой человека [6: с. 416–435]. Особенно наглядно это видно в гаданиях с тараканом, в которых девушки обращались именно к этому насекомому с просьбой привести к ним жениха [12; 14].

Аналогичная двойственность присуща в народной традиции и сверчку. Полагают, что в доме не будет семейного счастья, если за печкой не живет сверчок, но в то же время стрекот сверчка может предвещать смерть одного из домочадцев.

Такая же ситуация и с пауком. В ряде случаев он противник Богоматери, а значит, насекомое, наделенное не только хтоническими, но и демоническими чертами. Он считается ядовитым насекомым, укус которого может быть смертелен, поэтому убийство паука освобождает от грехов и обеспечивает дорогу в рай. И в то же время такое опасное насекомое может выступать как домашний покровитель, приносящий в дом богатство и благополучие. Паук, спускающийся на человека, предвещает ему счастье или доброе известие. Верят, что, если осенью к человеку прицепляются летающие паучки, — он будет богат [13]. Более того, паук часто осознается

как демиург — «паук свет сновал» — создатель или помощник создателя мира. В прозаических жанрах фольклора появляется образ самоотверженного паука, который из раза в раз чинит порванную ветром паутину (СУС 283А*** «Самоотверженный паук»). Человек, который решает покончить с собой, наблюдает за работой насекомого и отказывается от своего намерения.

Как видно из данных примеров, многие насекомые обладают двойственной семантикой. Положительная и отрицательная характеристики насекомого связаны преимущественно с тем, что оно выступает в качестве посредника между мирами, персонажа, который приносит из иного мира плохие или хорошие новости о судьбе человека или целой семьи и своим поведением предупреждает об этом.

Даже такое насекомое, как муха, которое наделено ярко выраженной отрицательной семантикой, прежде всего потому, что считается «пчелой дьявола» (сам черт также может обращаться в муху и быть повелителем мух), имеет и более нейтральную семантику, связанную с представлениями о душе. В ряде традиций родственникам умершего душа показывается в виде белой мухи. Иногда в образе мухи появляется душа нерожденного ребенка. Душа покидает тело умершего или спящего в образе мухи и т.п. [6: с. 436–447].

С представлениями о душе связаны и такие насекомые, как бабочка и мотылек. Но помимо того, что в образе этих насекомых люди могут видеть душу умершего, они довольно часто выступают предвестниками смерти. Особенно это касается насекомых белой окраски. Прилет такой бабочки в дом может предвещать смерть кого-то из домочадцев. Более того, в ряде традиций в облике белой бабочки появляется и сама Смерть [24].

Как персонификация души может выступать и жук. В отличие от бабочки, которая осознается душой любого человека, жук — это чаще всего душа ведьмы. Но в то же время жук символически связан со скотом. По жукам гадают о масти животных, которые будут лучше всего вестись в доме, о количестве приплода и т.д.

Стереотипы, связанные с тем или иным насекомым, в традиционной и современной культуре могут быть противоположными. Наиболее характерным примером в данном случае является муравей. В литературе муравей — это сугубо положительное насекомое, труженик и правдолюбец. Достаточно вспомнить басни Эзопа и И. А. Крылова. Символом трудолюбия и покорности выступают муравьи в геральдике [16: с. 62–63]. Но в русской традиции это насекомое имеет хтоническую символику и связано с миром смерти. Убийство муравья находится у русских под запретом. Считается, что нарушивший его рискует жизнью матери.

В русской традиции насекомых, наделенных бесспорно положительной семантикой, немного. Наиболее показательны в этом отношении пчела и божья коровка.

Пчела в традиционной культуре считается Божиим насекомым. Ее называют Божьей угодницей. В отличие от шмелей и ос она сотворена самим Богом и наделена Богородичной символикой [26]. Связь пчелы с божественными силами нашла отражение в малых жанрах фольклора. Так, в загадках она описывается как существо, которое «всех людей питает и церковь освещает», которое тклет «скатерти браные» и готовит «яства сахарные» «людям на потребу, Богу в угоду». В загадках часто подчеркивается, что пчела работает на человека и на Бога. В пословицах данный взгляд на пчелу также находит отражение: «И на себя, и на людей, и на Бога трудится». Считается, что пчелы лучше ведутся у людей религиозных, особенно у стариков, потому что старики уже не могут грешить: «тем грешить неколи, сидят да Богу молятся, а пчела — Божья, она это любит» [17: с. 79]. Пчеловоды должны «удерживаться от пьянств», быть милостивыми «к нищим и странствующим» [21: с. 28]. Считалось, что за пчел должны молиться дети, так как у них нет грехов. Вообще, в народной традиции пчелы выступали неким мерилom нравственной чистоты. Считалось, что, «если девушка может пройти невредимой сквозь пчелиный рой, это служит доказательством ее невинности» [5: с. 19]. В пчеловодческой магии активно используются значимые христианские атрибуты: ульи освящают святой водой, пчел прикармливают благовещенской просфорой, чтобы не улетали рои, над ульями читают «Христос воскрес из мертвых», первый воск и мед всегда приносят в церковь. И хотя помимо христианских святых Зосимы и Савватия Соловецких покровителем пчеловодов считается и водяной, пчеловодческая магия в значительно большей степени, чем другие специализированные занятия, считается делом богоугодным, и соответственно, в отличие от предписаний, распространенных в других профессиональных сообществах, ориентирована на обращение к святым заступникам и использованию предметов-символов, отмеченных христианской символикой (подробнее см.: [7]).

Однако при всей положительной оценке данного образа в ряде текстов о пчеле прослеживается и негативная семантика. Так, в этиологических сказках сюжетного типа СУС 282Д* приводится объяснение того, почему пчелы не берут мед с красного клевера. Несмотря на то, что красный клевер является хорошим медоносом, строение ротового аппарата многих видов пчел не позволяет им опылять клевер и брать из него нектар. Но такое научное объяснение не подходит для фольклорного мировоззрения. Сказка объясняет недоступность красного клевера для пчел иначе. Пчела очень любила красный клевер и всегда брала с него мед, в том числе и в воскресенье. Сбор меда — это тяжелый труд, и Бог наказал пчелу за работу в воскресный день. Из данного текста видно, что семантика пчелы амбивалентна, поскольку даже такое «Божье» насекомое может нарушать правила, предписанные Богом. Отчасти на облик пчелы

может переноситься отрицательная семантика, присущая осам и шмелям, которые созданы дьяволом. Но в случае, когда эти насекомые находятся в оппозиции, пчела — всегда положительный персонаж. Так, в сказке СУС 282*** шмель весной сватается к пчеле. Это сватовство имеет корыстные цели: шмель хочет, чтобы пчела кормила его медом. Пчела понимает цели жениха и откладывает свадьбу до осени. К концу лета шмель начинает мучиться от голода, теряет свой лоск и солидность, которыми хвастался, сватаясь к пчеле, и, отошав, умирает.

Наиболее мифологизированное насекомое в русской традиции — божья коровка. К изучению этого образа обращались многие исследователи [22; 23; 27; 28; 29]. Она связана с представлениями о небесном стаде, благодати и богатстве, с основным мифом и т.д. Стоит отметить, однако, что в русской традиции при всей мифологической нагрузке данного образа божья коровка практически не упоминается в фольклорных текстах, за исключением детского фольклора, где она появляется в известной приговорке с просьбой о хлебе и ее перделке, где фигурируют конфеты.

Помимо пчелы и божьей коровки в русском фольклоре с Богом и святыми могут взаимодействовать и другие насекомые, не наделяемые семантикой святости и связи с Богом. Так, в этиологической сказке СУС 282Е* «Оводы-музыканты» оводы отмечают Ильин день и сильно жужжат, потому что Илья к ним милостив и они его провожают. А после 2 августа оводы стараются вести себя тише, потому что они боятся Спаса, который оводов морозит.

Связь насекомых с демонологическими персонажами проявляется и в том, что их появление в доме может быть связано с мстью какого-либо деревенского специалиста, чаще всего плотника и печника, которые могут «подсадить» в дом скупых хозяев муравьев или сверчка точно так же, как кикимору или стень.

Как видно из приведенных примеров, насекомые занимают существенное место в несказочной прозе русских. Наиболее часто они появляются в текстах этиологического характера, поверьях, легендах, толкованиях сновидений, гаданиях и т.п.

Отчасти такая ситуация характерна и для сказок. Однако насекомые крайне редко становятся главными героями сказочных текстов. Действительно, муха, комар, вошь и блоха действуют в упомянутой сказке «Терем мухи»; комары (оводы или пчелы) — в сказках сюжетного типа СУС 281А* «Комары и медведь»; блоха и муха — в сказке СУС 282А* «Блоха и муха»; комар и слепень (реже паук) — в СУС 282В* «Разговор комара со слепнем»; комар и овод — в СУС 282В*** «Разговор комара с оводом»; паук — в СУС 283А*** «Самоотверженный паук»¹. Если проанализировать состав

¹ Для украинской и белорусской традиции зафиксировано несколько больше сюжетов, где действующими лицами являются насекомые.

указателя сказочных сюжетов, то из 299 типов сказок о животных только в тринадцати действуют насекомые. Список насекомых, которых сказка делает главными героями, также невелик: это муха, блоха, вошь, комар, овод, пчела, шмель, блоха, муха, паук.

Конфликт в сказках может строиться на противопоставлении маленького насекомого и какого-то большого зверя. Так, в сюжете СУС 281А* медведь кичится своей силой, но маленькие комары одолевают его и выгоняют из болота или, напротив, загоняют туда. Медведь, несмотря на свою силу, просто не может сопротивляться маленьким и вроде бы беспомощным насекомым.

Однако чаще встречаются другие сюжеты. Иногда насекомые собираются сделать что-то вместе, но из-за разницы привычек не могут осуществить задуманное. Так, в сказке СУС 282В* комар и слепень собираются слетать в Москву. Но мечта оказывается нереализованной, поскольку они не могут договориться о времени вылета: комар не летает в полдень, а слепень — на рассвете. В некоторых сказках маленькое насекомое хвастается перед более крупным тем, что превосходит его в чем-либо. Так, комар из сказки СУС 282В*** доказывает оводу, что он злее более крупного собрата, а если бы комар имел такие же штаны, как у овода, то кусал бы коней не только летом, но и зимой.

Если в сказках о животных насекомые в ряде случаев выступают в качестве главных героев, то в волшебных сказках такого не происходит. У них другая функция: они действуют в качестве чудесных помощников. Так, в сказках СУС 3022 «Смерть Кошеля от коня» герой должен получить чудесного коня, с помощью которого он сможет спасти украденную Кошелем жену. Чтобы получить такое животное, Иван-царевич должен без потерь пропасти три дня стадо Бабы-Яги. Лошадьми Яги довольно часто становятся ее дочери, которых она превращает в животных и велит им разбежаться и скрыться от пастуха, чтобы тот не смог выполнить задачу. В один из дней герои помогают выполнить трудную задачу — собрать стадо — оводы или пчелы, которые жалят дочерей-кобылиц Яги и загоняют их в конюшню.

Таковыми же помощниками могут выступить пчелы в сказках сюжетного типа СУС 313 А, В, С «Чудесное бегство». Обещанный отцом Морскому царю юноша («отдай то, чего дома не знаешь») должен выполнить трудную задачу — построить за одну ночь дворец. В большинстве вариантов дворец строится чудесными слугами дочери Морского царя, которые с необыкновенной скоростью валят лес, пилят бревна, тешут доски и выполняют другие строительные работы. Но иногда чудесный дворец строят не люди, а насекомые, находящиеся в подчинении Марьи-царевны. Чаще всего это пчелы, которые строят дворец необыкновенной красоты из воска.

Насекомые помогают не только герою, но и героине. Так, в сказках СУС 510А «Золушка» мачеха может поручить падчерице выполнить трудную задачу — разделить зерна пшена и мака. Обычно героине помогают справиться с этой трудной задачей муравьи.

Если помощь, исходящая от пчелы, понятна и очевидна, так как в ее образе преобладает положительная семантика, то помощь муравья объяснить труднее. Как уже отмечалось выше, он связан с хтоническими силами. Но в данном случае этот образ мог появиться в сказке и из-за сравнения трудолюбивой девушки и таких же трудолюбивых муравьев или из-за столь важного для символики муравьев признака, как их множественность. Разбор мелкого пшена и мака, которые в традиции связаны с представлением об изобилии и неисчислимости, подвластен только существам столь же маленьким и столь же неисчислимым, как зерна этих растений.

Иногда насекомые выступают в качестве опознавательного знака. Так, герой сказок сюжетного типа СУС 313 А, В, С «Чудесное бегство» должен узнать дочку Морского царя из тридцати одинаковых девушек. В этом ему помогает мушка, севшая на щеку героини или летающая возле ее виска. Точно так же отец, отдавший сына в обучение колдуну Оху (сказки сюжетного типа СУС 325 «Хитрая наука»), узнает его из тридцати коней только потому, что у левого уха юноши, превращенного в коня, вьется черная или золотая мушка.

В волшебных сказках герой может превращаться в насекомое, чаще всего в комара, муху или муравья, чтобы проникнуть в какое-то недоступное человеку пространство: в хрустальную гору или в терем змея. В сказках сюжетного типа СУС 313 А, В, С дочка Морского царя иногда превращается в пчелу, чтобы проникать в комнату героя и помогать ему в выполнении трудных задач. Именно этот фольклорный мотив использовал в своей сказке А. С. Пушкин. Герой, царевич Гвидон, чтобы незаметно попасть во дворец своего отца, просит Царевну Лебедь помочь ему, и та оборачивает его последовательно в муху, шмеля и комара.

Однако надо отметить, что по отношению к другим зооморфным персонажам насекомых в волшебных сказках мало. Более того, они не являются единственно возможными образами для того или иного сюжета. В русской традиции практически нет сказочных сюжетов, где в указанных выше функциях действуют только насекомые. Герой может стать не мухой или муравьем, а голубем, мышью или котом, стадо могут собрать не пчелы, а волки, опознавательным знаком может быть не муха, а золотая звездочка, героиня может прилетать к герою не в образе пчелы, а в образе утки или оставаться в человеческом облике.

* * *

Как видно из рассмотренных выше примеров, насекомых в русской традиционной культуре отличает двойственная семантика: в их образах

объединяются положительные и отрицательные характеристики. Одно и то же насекомое может обладать двойственной характеристикой не только в разных традициях, но и объединять в своем образе положительные и отрицательные черты даже в тех случаях, когда речь идет об одной локальной традиции. Только в волшебных сказках насекомые обладают положительной характеристикой. Они всегда выступают помощниками героя: помогают ему найти нужное, проникнуть в недоступное место или выполнить трудную задачу. Кроме того, герой сказки и сам может оборачиваться насекомым.

Литература

1. *Агапкина Т. А.* Мифологические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М.: Индрик, 2002. 814 с.
2. *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. / Изд. подгот. Л. Г. Баран, Н. В. Новиков. М.: Наука. Т. 1. 1984. Т. 2—3. 1985.
3. *Афанасьев А. Н.* Русские заветные сказки. СПб.: ТОО «Бланка», АО «Бояныч», 1994. 334 с.
4. Вятский фольклор. Народный календарь / Под ред. А. А. Ивановой. Котельнич: Вят. регион. Центр рус. культуры, 1995. 167 с.
5. *Гришюкина Н. Б.* Пчеловодство в хозяйственной деятельности и мировоззрении линейных казаков в XIX — начале XX в. // Историческая и социально-образовательная мысль. 2012. № 5. С. 18—19.
6. *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 910 с.
7. *Добровольская В. Е.* «Пчел водить — не разиня рот ходить»: запреты и поверья пчеловодов // Традиционная культура. 2014. № 2. С. 86—97.
8. *Корепова К. Е.* Русские календарные обряды и праздники Нижегородского Поволжья. СПб.: Тропа Троянова, 2009. 479 с.
9. *Кривошапова Ю. А.* Антропологическая модель в наименованиях насекомых // Ономастика в кругу гуманитарных наук: Матер. междунар. науч. конф., Екатеринбург, 20—23 сент. 2005 г. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. С. 88—92.
10. *Кривошапова Ю. А.* Домашние насекомые-паразиты в языке и фольклоре // Живая старина. 2005. № 4. С. 40—43.
11. *Кривошапова Ю. А.* Номинативные особенности ЛСГ «Насекомые» (на материале русских народных говоров) // Ономастика и диалектная лексика: Сб. науч. тр. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. Вып. 5. С. 169—179.
12. *Кривошапова Ю. А.* Образы насекомых в славянских толкованиях снов и гаданиях // Сны и видения в славянской и еврейской культурной традиции: Сб. статей. М.: Сэфер, 2006. Вып. 16. С. 198—210.
13. *Кривошапова Ю. А.* Языковой и культурный портрет реалии: паук // Ономастика и диалектная лексика: Сб. науч. тр. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2007. Вып. 6. С. 83—87.
14. *Кривошапова Ю. А.* Языковой и культурный портрет реалии: таракан. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/krivosjapova.htm> 2003.

15. *Кривошапова Ю.* Энтомологический календарь в зеркале русского языка и народной культуры // Антропологический форум. 2006. № 4. С. 313–325.
16. *Лакиер А. Б.* Русская геральдика. М.: Книга, 1990. 397 с.
17. Материалы по описанию пчеловодства Костромской губернии, изданные под редакцией губернского пчеловода Г. А. Кузьмина. Вып. 2: Описание пчеловодства Семиловского прихода Шишкинской волости Костромского уезда. Сделано в 1902 году старшим учителем семиловской второклассной школы Николаем Виноградовым. Кострома, 1904.
18. *Морозов И. А.* Таракана хоронить // Рязанская традиционная культура первой половины XX века. Шацкий этнодиалектный словарь / Авт.-сост. И. А. Морозов, И. С. Слепцова и др. Рязань: РязОНМЦНТ, 2001. С. 393–399.
19. Сборник великорусских сказок Архива Русского географического общества: [В 2-х вып.] / Издал А. М. Смирнов. Пг.: Тип. Рос. Акад. наук, 1917. 2 т. (Записки императорского РГО по отделению этнографии; Т. 44).
20. Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова: В 2 кн. СПб.: Тропа Троянова, 1998 (Полное собрание русских сказок. Предреволюционные собрания. Т. 1).
21. *Сумцов Н. Ф.* Очерки народного быта. Харьков, 1902.
22. *Терновская О. А.* Божья коровка, или Ночь накануне Ивана Купалы (соотношение микро- и макроструктур) // Славянское и балканское языкознание. Структура малых фольклорных текстов / Отв. ред. С. М. Толстая, Т. В. Цивьян. М.: Наука, 1993. С. 41–55.
23. *Терновская О. А.* Еще раз о божьей коровке (К проблеме форм взаимосвязи микро- и макроструктур) // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. Матер. к симпозиуму. Ч. 2. М., 1988. С. 70.
24. *Терновская О. А.* Бабочка в народной демонологии славян: душа-предок и демон // Проблемы культуры: Матер. к VI Междунар. конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы. М.: Наука, 1989. С. 151–160.
25. *Терновская О. А.* К описанию народных славянских представлений, связанных с насекомыми. Одна система ритуалов изведения домашних насекомых // Славянский и балканский фольклор. М.: Наука, 1981. С. 139–159.
26. *Толстой Н. И.* Пчелиные песни в сербской и македонской народной традиции // Русский фольклор. Т. XXVII. Межэтнические фольклорные связи. СПб.: Наука, 1993. С. 59–72.
27. *Топоров В. Н.* Еще раз о балтийских и славянских названиях божьей коровки (*Coccinella septempunctata*) в перспективе основного мифа // Балто-славянские исследования: Ежегодник. 1980. М.: Наука, 1981. С. 274–300.
28. *Топоров В. Н.* Балтийские и славянские названия божьей коровки (*Coccinella septempunctata*) в связи с реконструкцией одного из фрагментов основного мифа // Конференция. Этнолингвистические балто-славянские контакты в настоящем и прошлом. 11–15 декабря 1978 г. Предварительные матер. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978. С. 135–140.
29. *Утешены С.* Названия божьей коровки (*Coccinella septempunctata*) в Общеславянском лингвистическом атласе // Общественный лингвистический атлас: Матер. и исследования, 1975. М., 1977. С. 16–34.
30. *Черных А. В.* Русский народный календарь в Прикамье: праздники и обряды конца XIX — середины XX в. Вып. 1: Весна, лето, осень. Пермь: Пушка, 2006.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О НАСЕКОМЫХ В РУССКОМ ФОЛЬКЛОРНОМ СОЗНАНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ МАЛЫХ ЖАНРОВ ФОЛЬКЛОРА)

Ценностные константы фольклорного сознания русских людей имеют в своей основе потребность «очеловечивания» мира, именно поэтому образы животных, в частности насекомых, в фольклорных текстах метафоризируются, получая черты, характерные для человека. Нельзя не согласиться с известным исследователем фольклора И. А. Головановым в том, что фольклорное сознание «как часть коллективного народного опыта выполняет интегративную функцию, сохраняя и транслируя последующим поколениям заключенное в образах и мотивах духовное знание, ценностные ориентиры, критерии поведения, способствуя формированию этнического самосознания, обеспечивая устойчивость существования социума и человека как его части» [2].

Фольклорная картина мира включает в себя речевые жанры, созданные народом и бытующие в национальном языковом пространстве. Пословицы, поговорки, загадки представляют собой стереотипы народного сознания, которые отражают народную культуру, хранят традиции менталитета. Как справедливо замечает И. А. Голованов в монографии, «фольклорное сознание представляет собой обобщение, “укрупнение” и упорядочение тех концептов, которые реализованы в фольклорных текстах. Поскольку фольклор является специфической художественно-образной сферой человеческой деятельности, особой формой художественного освоения действительности, фольклорное сознание имеет образную природу. Вокруг образов, составляющих основное содержание фольклорного сознания, группируются мотивы, стереотипы, представления» [2].

Фольклорное сознание предстает как особая духовная система, которая относительно самостоятельна, однако ее необходимо анализировать в контексте других явлений бытия носителей фольклора. Оно представляет собой многослойную, многоуровневую структуру, в которой отчетливо выделяются мифологический и исторический уровни. Эти уровни не изолированы друг от друга, находясь в отношениях дополнительности, взаимодействия и взаимовлияния. По мнению И. А. Голованова, синтез этих двух уровней сознания создает у носителя фольклора стереоскопичность

видения мира. Именно благодаря сложному переплетению исторического и мифологического возникает феномен народной истории: история в народном понимании предстает как совокупность имен и событий, образующих неоднородное, структурированное историческое пространство. Помимо мифологического и исторического уровней, в фольклорном сознании разных исторических эпох могут быть представлены и другие уровни, сформированные под влиянием иных типов сознания: религиозного, научного и практического (обыденного) сознания.

Традиционно в фольклорной картине мира отражаются те живые существа, которые играют важную роль в жизни хозяев дома. В обыденном сознании русского человека существуют критерии значимости, ценности живых существ, о чем свидетельствуют многочисленные тексты малых жанров фольклора. Речь идет прежде всего о домашних животных: корове, лошади, собаке, кошке, курице, петухе и др. (*Крестьянин скотинкой жив*). Однако все обитатели избы находят свое место в сознании носителей языка, несмотря на то, что, казалось бы, они не связаны с крестьянским бытом. Так, многие народные загадки посвящены мыши, которая живет в подполе, а в пословицах и поговорках упоминаются блоха, муха, сверчок и другие насекомые.

Основным языковым материалом для исследования функционирования лексем, называющих насекомых и транслирующих отношение к ним человека, послужили малые жанры русского фольклора, зафиксированные в следующих сборниках: «Загадки русского народа» Д. Н. Садовникова (1876) [4], «Пословицы русского народа» В. И. Даля (1862) [3], «Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор» В. П. Аникина (1957) [1].

Русский человек замечал свойства насекомых и пытался использовать их образы в пословицах и поговорках, загадках, потешках и других малых жанрах фольклора. Наиболее частотным наименованием насекомого, используемым в рассматриваемых текстах, является пчела. В сборнике Садовникова *пчела, улей, соты, воск* служат отгадками для целого раздела, который называется «На пасеке» и включает более 60 загадок. В пословицах и поговорках пчела также встречается довольно часто, причем в большинстве текстов имеет положительные коннотации (*Пчела¹ божья угодница (доставляет воск на свечи). Пчела жалит только грешника*).

В пословицах отмечаются полезные качества самой пчелы и результатов ее труда, а также отношение к ней человека, например: *Муравей не по себе ношу тащит, да никто спасибо ему не молвит; а пчела по искорке носит, да богу и людям угождает. С медом и долото проглотишь*. Бортничество, т.е. сбор меда диких пчел, издавна считалось русским национальным про-

¹ Здесь и далее в текстах выделено нами. — С. К.

мыслом. Позже крестьяне стали строить ульи и создавать пасеки. После принятия христианства на Руси воск, производимый пчелами, стал использоваться в качестве материала для производства свечей, необходимых для совершения православных церковных обрядов. Таким образом, пчела осознала как домашнее насекомое, в отличие от того же муравья, польза которого была не столь очевидна. Однако и пчела, и муравей ассоциировались в русском фольклорном сознании с работой, трудом, ремеслом: *Муравей не велик, а горы копают. Подле пчелки — в медок, а подле жука — в навоз.*

Довольно неожиданным стало размещение В. И. Далем одной из пословиц о пчеле в разделе «Тороватость — Скупость», причем сравниваются с этими насекомыми именно скупые люди, негативно оценивается накопительство: *Скупые, что пчелы: мед собирают, да сами умирают.* Вероятно, здесь имеется в виду «скупость» по отношению к себе: очевидно, мед, который собирают рабочие пчелы, им не достается (см. пословицу: *Не на себя пчела работает*), при этом продолжительность их жизни составляет всего 25–28 дней.

Загадки довольно часто характеризуют не только пчелу, но и нектар, улей, соты, свечу, церковь, причем одним из самых значимых для человека качеств насекомого считается то, что пчела «богу угодила», например:

Летит птица крутоношенькая, несет тафту крутожелтенкую; еще та тафта ко Христу годна. Ни девка, ни вдова, ни замужняя жена: много деток уродила, богу угодила. Ни девка, ни вдова, ни замужняя жена: детей водит, людей питает, дары богу приносит (пчела). *Летит птичка гоголек через божий теремок; сама себе говорит: «Моя сила горит»* (пчела, свеча). *В темной темнице красны девицы, без нитки, без спицы вяжут вязеницы* (пчелы в улье). *Через лес путь-дорога, на пупке тревога, в животе ярмарка* (улей пчел). Образное сравнение пчелы с птицей, а улья — с многодетной семьей, ярмаркой, красными девицами, которые сидят в «темной темнице», позволяет говорить об орнитоморфном и антропоморфном характере текстов пословиц, поговорок и загадок, в которых упоминается пчела.

Значимость послушания, уважения к матери, которая дает жизнь, отражены в пословице: *Пчелки без матки — пропащие детки.* Возможно, в этой пословице зафиксирован и прямой смысл, который связан с основным законом жизни пчел: именно от пчелиной матки зависит сохранение потомства. Свойство пчелы оставлять свое жало в теле человека, которого она кусает, обыгрывается в пословице, предупреждающей о возможности лукавства под маской лести: *Не поддавайся на пчелкин медок; у нее жалыце в запасе.* Тот же смысл заложен и в пословицах о лъстивых речах, семантическая структура которых основана на антонимии: *На языке мед, а под языком лед; Речи как мед, а дела как полынь.*

В некоторых пословицах, использующих образ пчелы, воплощено чувство соборности, ощущение ценности коллективного труда, характерные для народного сознания: *Одна пчелка не много меду натаскает. Точем скатерти браные, ставим яства сахарные, людям на потребу, богу в угоду* (пчелы). В тексте второй загадки категория соборности выражена с помощью глагольных форм множественного числа, имеющих значение совместного действия.

Говоря о русском менталитете, В. В. Колесов исследует историю слов, выражающих категорию соборности. Характеризуя соборность как «органически внутреннее единение людей на основе свободно осознанного качественного отношения (“любви”) по общности духа», ученый утверждает, что представление о соборности в противопоставлении к личной отчужденности отражено в номинантах ментальных и эмоциональных состояний: *думать, веселиться, дивиться, срам, беда*, отражающих соборное действие, «тогда как соответствующие им слова *мыслить, радоваться, чудиться, стыд, горе* и проч. выражают индивидуальное» [5: с. 135–136]. Метонимическое употребление названия насекомого — пчела — в значении <множество особей этого вида> в сочетании с кратким прилагательным в роли предиката (см. однокоренной глагол — *радоваться*, выражающий «индивидуальное») позволяет обобщить образы олицетворяемого насекомого и человека, уподобляя их в тексте пословицы: *Пчела рада цвету, а человек — лету*.

Существование пчел и меда, а также мух, которые любят им лакомиться, ассоциируется в пословицах с неизменностью жизненного цикла, пониманием причинно-следственных связей между событиями и знанием о поведении человека в разных жизненных ситуациях: *Были бы пчелы, а мед будет. Был бы мед, а мухи будут*.

Второе место по частотности функционирования в текстах малых жанров русского фольклора занимает *комар*. В некоторых загадках отрицается принадлежность насекомого к классу зверей или птиц, хотя и отмечается качество издаваемого им звука и форма носа: *Не зверь, не птица, а нос, как спица. Нос долог, голос звонок. Самого не видно, а песню слышно*. Однако в большинстве загадок комар так же, как и пчела, сравнивается с птицей. И в этих текстах очевидна религиозная составляющая, связанная с представлением о том, что божья тварь получила свои свойства от Создателя, например, в загадке, напоминающей зачин сказки: *На море, на взморье, на белом камне сидит птица под тутуем; она богу молится, взмоляется, царю поклоняется: дал ей бог волю в царе и царице, в молодце и девице; не дал бог воли в рыбе да в море*.

В славянской мифологии *белый камень* — это священное чистое место, а *тутуй* — вымышленная форма от «тута» — здесь, на этом месте, поскольку комар всегда рядом с человеком или другим теплокровным су-

шеством, привлекающим его, но всегда незаметен из-за своего небольшого размера.

Другой вариант этой загадки, также отражающий религиозный урвень русского фольклорного сознания, представляет собой прямую речь самого комара: *Сидит птишка на листу, молится Христу: «Дал ты мне воли над всей ордой, не дал ты мне воли над рыбой в море»*. Существует и загадка, содержанием которой является ответ комару на его просьбу: *«Спой песню промеж Рождества и Крещенья, тогда дам тебе власти над рыбой в море»* (комар). Общеизвестно, что эти православные праздники приходятся на январь, а зимой нет условий для жизни комара.

В сборнике загадок Садовникова среди всех насекомых только комар, сверчок и таракан получают вымышленные имена. Комар назван Мамырой: *Летит Мамыра, / Нет ни лица, ни рыла*. В. И. Даль связывает это имя с названием красной ягоды поленики — мамыры, распространенной в северных районах России. Сверчок получает несколько имен, в которых отражается его свойство издавать громкие звуки: *царь Колколец, царь Колколей, Колокольный царь, князь Таратор, царь Растопырка, Крикун*:

Вышло чудо
Из-за печуры (из подполя),
Спрашивает чудо
У царя **Растопырки (Крикуна)**:
«Где живет Марья Хохловна?»
(мышь, сверчок, кошка).

Тот же сюжет загадки связан и с наименованием таракана — *царь Замарай*, причем имя отражает наблюдения над поведением самого насекомого, которое оставляет многочисленные следы своей жизнедеятельности в жилище человека:

Летит царица
Из норичи;
Спрашивает **царя Замарая**:
— **Царь Замарай**, где тут Марья Семеновна?
— Марья Семеновна на Сионских горах почивает
(мышь, таракан, кошка).

Появление комара из личинки и его пищевое пристрастие отражены в загадке, которая в сознании современных носителей русского языка предстает как название апокалиптического фильма: *Мертвые встанут, живых будут есть*.

Принятие неизбежности существования насекомых, которые не приносят пользы, но, наоборот, досаждают человеку, вредят ему, не вызывает в фольклорном сознании негативного отношения к самому насекомому. Текст загадки или пословицы дает представление о его особенностях и специфике поведения человека по отношению к нему: *Ино от комара да в две руки не отмашешься. И комары лошадей заедают (в южных камышах). Комар тонко, да звонко. За комаром не с топором.* Маленький размер комара обыгрывается в поговорке, определяющей небольшое количество того, что необходимо переместить: *Это комар на себе унесет. Тут нечего нести.*

Интересна пословица философского характера, также использующая образ комара, которую В. И. Даль относит к разделу «Род — Племя»: *Комар комара нарождает, человек человека.* Вероятно, такое введение лексемы, называющей насекомое, связано прежде всего с принадлежностью существительного к мужскому роду, как и слова *человек*, кроме того, глагол *норождает* отсылает к такому значимому для русского национального сознания понятию, как *род*, который определялся по мужской линии (хотя с биологической точки зрения воспроизведением потомства занимается самка комара).

Свойства и размеры комара используются во множестве пословиц и поговорок, например: *Комар парню ногу отдал* (Толк — Бестолочь), *И комар лошадь свалит, если волк подсобит* (Помощь — Кстати). *Словом и комара не убьешь* (Ссора — Брань — Драка). *Кусают и комары до поры* (Терпение и Надежда). Последняя в ряду пословица отражает знание о цикличности природных явлений и событий в жизни человека.

Общеизвестна поговорка «*Комар носа не подточит*», означающая, что что-то сделано очень хорошо, в нем нельзя найти никакого изъяна. Однако в сборнике Даля представлен полный вариант пословицы с таким окончанием, связанный по содержанию с русской традицией сватовства перед женитьбой: *Под добрую сваху комар носа не подточит.*

В отличие от комара, для которого жизненно необходимо кусать живое существо, муха довольно редко совершает это действие, что отражается в пословице: *И муха укусит, так вспухнет.* Назойливость как одно из качеств этого насекомого используется в следующих поговорках: *Неотвязчив, как муха. Как муха к меду льнет. Пристаёт, как муха на сон грядущий.* Однако и в этих текстах мы не обнаружим эмоционально-оценочной характеристики самого насекомого, чаще представлена негативная оценка человека путем сравнения с мухой, т.е. создается некий зооморфный образ, имеющий негативные коннотации.

Образ мухи как маленького насекомого, часто попадающего в паутину и живущего в любом месте избы — в щели, на потолке, — встречается в сборнике В. И. Даля в разных тематических разделах, например, тема «За-

кон» объединяет в пословице несколько насекомых: *Закон, что паутина: шмель проскочит, а муха увязнет*. Птицы и животные вводятся в тексты других пословиц: *Из мухи делают слона* (Похвала — Похвальба). *Лев мышей не давит, орел мух не ловит* (Воля — Неволья). *Служивый, что муха: где щель, там и постель, где забор, там и двор* (Звания — Сословия). Особо выделяются пословицы, в которых вводится образ осенней мухи, последней в году, а потому злобной: *Брюзжит, что осенняя муха. Ничего нет злее осенней мухи да девки-вековухи* (прост. «одинокая женщина, не бывшая замужем»). В этом же сборнике представлены и загадки о насекомых: *Что над нами вверх ногами? (Тараканы и мухи на потолке). О шести ног без копыт, ходит, не стучит* (Таракан и муха).

Обычно лексемы, называющие насекомых, вводятся в текст пословицы, поговорки, загадки, небылицы с целью представления коллективного жизненного опыта в процессе выражения определенной директивы — идеального действия, которое может не совпадать с реальностью, но к которому необходимо стремиться. Например, в пословице о пчеле на первый взгляд дается совет любителю меда: *Кто любит мед, заводи пчел*. Однако значение текста шире: если хочешь испытывать что-то хорошее долгое время, необходимо приложить к этому усилия.

В отличие от комара, для которого характерны издаваемые негромкие высокие звуки, обычно живущий за печкой сверчок поет очень громко, что и отражают пословицы: *Не велик сверчок, да громко поет. Не велик сверчок, да поганит горшок*. И загадки: *Маленькая птичка, / А громко поет; Под полом едет барин с колколом*.

Используемое для рифмы название этого насекомого создает текст пословицы о человеке, причем его предостерегают от совершения действий, на которые он не способен: *Всяк сверчок знай свой шесток (вариант: Всяк паучок знай свой уголок)*. Следует напомнить, что шесток — это площадка, пространство перед устьем русской печи. Однако современное восприятие этой пословицы отличается от того, как она осмысливалась в фольклорном сознании русского народа. В сборнике В. И. Даля в тексте есть добавление, которое и раскрывает смысл пословицы: *Знай, сверчок, свой шесток! Знай себя, указывай в своем доме*.

Интересна пословица, связанная с историческим событием Древней Руси: *Сверчок тму таракан (Тмутаракань) победил*. (Много — Мало). Даль дает такой комментарий к этой пословице: «говорили после победы Ярослава над Игорем, который сказал ему прежде: “Не шуми за печью, сверчок!”») [3: с. 545].

Многие тексты малых жанров русского фольклора связаны с образами блохи, вши, гниды — насекомых, которые паразитируют на теле человека. В сборнике В. П. Аникина среди различных жанров детского фольклора выделяются прибаутки и небылицы. В одной из небылиц используются

образы известных насекомых, а к последнему названному в тексте выражается прямое негативно-оценочное отношение:

Таракан дрова рубил,
Комар по воду ходил,
В грязи ноги завязил.
Блоха поднимала —
Живот надорвала.
Вошка баню топила,
Гнидка щелок варила,
Вошка париться ходила,
Со угару-то упала,
На лохань ребром попала,
Слава богу околела,
Всему миру надоела.

Диминутивы *блошка*, *вошка*, *гнидка* указывают на маленький размер и в то же время определяют позитивно-оценочное субъективное отношение к этим насекомым, живущим за счет человека, как к своим, привычным. Именно этот признак отражается в пословицах: *Невелика блошка, а спать не дает. Мала блошка, да колодой ворочает. Блошка да мошка, да третья вошка, а от них упокою нет. Блошка куснет, и то зудит, а от мошки — волдыри. Мошка — крошка, а человеческую кровь пьет*. Этические критерии в отношениях между людьми отражены в поговорке о друге и не-друге, использующей образ блохи: *Блоха блоху не ест*.

Среди множества различных фольклорных текстов малых жанров не было обнаружено упоминание о бабочке и стрекозе, что, вероятно, связано с тем, что эти насекомые играли не очень значительную роль в народной жизни: они не приносили ощутимой пользы, как пчела, и явного вреда, как комар или муха. Немногочисленные тексты пословиц, поговорок, загадок, в которых вводятся лексемы *божья коровка*, *оса*, *таракан*, *паук*. Паук и паутина чаще встречаются в детском фольклоре, например, в считалке:

Раз, два, три, четыре,
Жили мошки на квартире.
К ним повадился сам друг
Крестовик — большой паук.
Пять, шесть семь, восемь,
Паука мы попросим:
«Ты, обжора, не ходи».
Ну-ка, Мишенька, води.

Кроме известных современному исследователю лексем, обозначающих насекомых, многие из которых существуют и поныне, в анализируемых фольклорных текстах были обнаружены две номинации, различие между которыми, равно как отличие между обозначаемыми ими существами, не является очевидным. Это лексемы *козявка* и *букашка*. В толковом словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой *букашка* определяется как «всякое маленькое, мелкое насекомое» [6: с. 59], при этом лексема *козявка* оказывается синонимом к предыдущей, отличаясь лишь стилистически, поскольку последняя носит разговорный характер. В другом толковом словаре РАН под редакцией А. П. Евгеньевой эти лексемы стоят в одном ряду: «Всякое маленькое насекомое; козявка» [7]. Однако при таком определении становится не совсем понятным смысл пословицы о гордости, о человеке, который не отличается смирением: *Всякая козявка лезет в букашки*. Вероятно, в русском фольклорном сознании козявка представлялась как более мелкое насекомое по сравнению с букашкой.

Таким образом, названия насекомых, их свойства, отношение к ним человека фиксировали малые жанры русского фольклора — пословицы, поговорки, загадки и др. Отраженное в образах насекомых фольклорное сознание предполагало определенный взгляд на жизненные проблемы, на человека, многие поступки и характер которого были аналогичны поведению, свойственному окружающим его насекомым.

Литература

1. Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор: Пособие для учителя. М.: Гос. учебно-педагогическое изд-во Мин-ва просвещения РСФСР, 1957. 239 с.
2. Голованов И. А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX–XXI вв.). URL: <https://libking.ru/books/sci-/sci-culture/614970-igor-golovanov-konstanty-folklorного-soznaniya-v-ustnoy-narodnoy-proze-urala-xx-xxi-vv.html>.
3. Даль В. И. Пословицы русского народа. М: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. 991 с.
4. Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач. Составил Д. Садовников. СПб., 1876. 332 с.
5. Колесов В. В. «Жизнь происходит от слова...». СПб.: Златоуст, 1999. 368 с.
6. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азъ, 1994. 928 с.
7. Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., степ. М: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999. URL: <http://www.slovari.ru/default.aspx?s=0&p=240>

«НЕ ЗВЕРЬ, НЕ ПТИЦА...»: МЕТАМОРФОЗЫ НАСЕКОМЫХ В НАРОДНОЙ ЗАГАДКЕ

Взгляд народа в жанре загадки избирателен, но внимателен к любым мелочам, не исключение и «мелочи» из мира природы — маленький размером, но многочисленный (*жителей счёту нет*) «народец», который обитает бок о бок с человеком, нередко делит с ним кров, — насекомые.

В русских загадках объектами загадывания (денотатами загадки) выступает немало различных насекомых и продуктов их деятельности: *пчела* (и отдельно *улей, соты, мед, воск*), *комар, блоха, таракан, жук, муха, муравей* (и отдельно *муравейник*), *паук* (и отдельно *паутина, тенёта*), *вошь, оса* (и отдельно *осиное гнездо; осы гнездо вьют* — как известно, изредка в русских загадках зашифрован не предмет, а действие), *клоп, сверчок, овод, жужелица*, наконец, *насекомое* как обобщенный денотат. Как можно заметить, избирательность, субъективный и прагматичный взгляд народа на окружающий мир в загадке проявляется в том, что интерес вызывают более близкие к человеческому жилищу виды, а также приносящие пользу или, наоборот, вред, ущерб — человеческому здоровью и/или хозяйству. При этом мимо таких мифологически нагруженных, эстетически привлекательных и даже фигурирующих в других фольклорных жанрах (а еще более широко — в литературе) насекомых, как *бабочка, мотылек, стрекоза, кузнечик, божья коровка*, загадка проходит.

Показательно, что и у других народов мира набор зашифрованных в загадке насекомых и принцип их отбора примерно тот же, но всегда есть некоторая специфика. Так, японской традиции известны загадки о тех же пчеле, пауке, жуке-носороге, вши, том же осином гнезде, но есть и о кузнечике [1]. А образа бабочки, столь популярного в японских мифологических поверьях и приметах, изобразительном искусстве и поэзии, где она олицетворяет душу (как умершего, так и живого человека), а также весну, любовь, красоту, японская загадка, подобно русской, не знает. Попутно отметим, что, несмотря на определенные этнокультурные нюансы, в целом природный мир, изображенный в загадках японской традиции, близок русской (подробнее см.: [2]).

Маленький размер насекомого, выступая дифференцирующим признаком, не только отмечается прямо (*мал, мала, маленький, маленька, невелика, невеличка* и т.п.), но и, вкуче с добрососедским и свойским отношением, выражается обилием уменьшительно-ласкательных форм, диминутивов: *птичка, коровка, овечушки, полянка, горенка, свинка, собачка, воробушек, змеёк, хлевек, котелок, кучка, хохолок, мачинка, чулочки, удаленький, черненька* и т.п.

Пространственная близость, общежителство с человеком и человеческим сообществом предопределяют особый фокус восприятия насекомого — относительно себя: *Кто над нами вверх ногами?* [8: с. 234]; *в платье вскочила* [8: с. 234]. Некоторые виды (насекомые-паразиты — блохи и вши) даже уподобляются близкому человеку:

Милый мой
Спит со мной,
В трауре ходит,
Не знаю по ком (блоха) [7: с. 402].

Варианты:

Милый мой
Спит со мной,
А погладиться не дает [8: с. 236];

Поишь-поишь, кормишь-кормишь,
А погладиться не дается [6: с. 83]¹.

В ряде вариантов загадки о вши миниатюрный размер насекомого и близкое соседство с человеком породило такую удивительную, развернуто описанную метаморфозу: вошь становится домашней скотинкой, а человек — географическим пространством ее обитания, целой сказочной если не страной, то областью, со своей игровой топонимикой соматического происхождения. И при этом, как бы раздваиваясь, человек остается субъектом действия:

Поймал я коровку
В темных лесах;
Повел я коровку
Мимо Лобкова,
Мимо Бровкова,

¹ Об эротических коннотациях образа блохи в устной и книжной традиции см. в работах С. Ю. Неклюдова, например: [3].

Мимо Глазкова,
Мимо Носкова,
Мимо Щечкова,
Мимо Ушкова,
Мимо Роткова,
Мимо Губкова,
Мимо Ускова,
Мимо Бородкова,
Мимо Шейкова,
Мимо Грудкова,
Мимо Ручкова,
Мимо Плечкова;
Привел я коровку
На Ноготково,
Тут я коровку
И стал убивать [8: с. 237].

В финале, как нередко в загадке, использован эффект обманутого ожидания: найденную в лесу «коровку» терпеливо и, казалось бы, заботливо ведут домой — и вдруг убивают. Намек на то, что насекомое-паразит хоть и привычно в этом человеческом «пространстве», но нежелательно. Впрочем, по вариантам вошь уподоблена не только коровке, волу, борову, но и — реже — волку, тогда его убийство более логично.

Любопытно, что и в японской загадке о вши с ней поступают точно так же; об этом говорится куда более лаконично, чем в русской, но не менее парадоксально: *Ищешь, ищешь, а увидишь — убьешь* [1: с. 347].

Насекомое — существо, на первый взгляд, близкое, но если приглядеться — чужое. «Вверх ногами» оно не только в физическом смысле — мир насекомых, на взгляд народа, есть некий перевернутый мир. Это странное *живое существо с потолка падает, а не убьется (таракан)* [6: с. 79]. Ср.: в Японии загадывают: *В перевернутом доме растят детей (осиное гнездо)* [1: с. 347].

Насекомые напоминают зверей и птиц, но при этом удивительных: они лишены важных (порой привлекательных) их свойств и/или наделены другими. Загадка превращает блоху в *каренного жеребчика*, который (как и *милый мой* в процитированных выше вариантах) *погладиться не дает* [7: с. 401]. В другом варианте блоха *вороняя, да не кобыла* [8: с. 232]. Конь (лошадь/жеребец/кобыла) — весьма распространенный образ в русских загадках, он выступает и в качестве денотата, но чаще в роли образной замены (как здесь), и это не случайно: он реальный главный помощник наших предков в земледельческом труде и перевозках (*не кузнец, не плотник, а первый на селе работник*) и в то же время самое мифологизированное

животное у славян. Конь — и древнейший индоевропейский многозначный символ, связанный, в частности, с бегом времени, загробным миром, плодородием, полетом и т.д. Ему уподобляют других существ и неживые предметы, желая подчеркнуть их значимость.

Метаморфозы таракана в загадке, продолжая колористические уподобления блохи, раскрывают целую палитру мастей лошадей, популярных в народе: он *гнедой, вороной, рыжий*. Однако этот конь фантастичен — например, без шерсти, но с рогами и о шести ногах:

Жеребец гнед,
На нем шерсти нет.
Есть рога, да не бык,
Шесть ног, да без копыт (таракан) [6: с. 78].

Летающих насекомых загадка легко превращает в птиц, ведь в народных представлениях небо почти безраздельно принадлежит птицам. Важность орнитологической символики, как и символики лошадей, в мифологии и народной культуре не вызывает сомнений (см подробнее: [4: с. 18–108]). Итак, пчела характеризуется как *птичка-невеличка*, слепень — тоже *невеличка птичка — носок востёр* [8: с. 232]; о жуке говорится: *летит ворон, сам нечёрен*, однако в другом варианте — *чёрен, да не ворон* (народ отмечает, что жуки бывают черные, но не только) [8: с. 233]. Комар тоже уподоблен птице: он *летит, поет громогласно*. Однако эта «птица» на удивление и не перната, и не крылата [6: с. 80]. В другом тексте он уже совмещает черты коня и птицы, становясь *конем крылатым* [7: с. 416], как в сказке. Ср.: с крылатой лошастью японская загадка ассоциирует кузнечика: *Морда как у лошади, а крылья как листья бамбука* [1: с. 347].

Пчел русская загадка уподобляет *серым овечкам, лютым собакам, собакам бесхвостым, маленьким собачкам¹, собачкам крылатым* [6: с. 76–77]. Жук тоже напоминает и птицу, и млекопитающее: он *летит по-птичьи, ревет по-бычьи* [6: с. 79].

Загадка «разбирает» комара по частям, ведя происхождение каждой части от нового животного, причем в этом ряду и птица, и млекопитающие, как уже встречавшиеся нам домашние, так и экзотические (слон, лев). И причем все как на подбор — крупные, мощные, будто мелкое насекомое рассмотрено через увеличительное стекло:

¹ Маленькая собачка не лает, не бьет,
А только кусает (пчела) [6: с. 76].

Причудливы переключки загадок разных тематических групп. Так, в известном тексте схожим образом зашифрован замок:

Маленькая собачка свернувшись лежит,
Не лает, не кусает, а в дом не пускает (замок) [6: с. 112].

Крылья орловы,
Хобота слоновы,
Груды кониные,
Ноги львиные... [8: с. 234].

Интересно, что здесь комар уже представлен *крылатым*, в отличие от упомянутого выше текста: загадка играет смыслами, то подпуская слушающего ближе к отгадке, то вдруг тут же отдаляя...

Еще в ряде загадок вообще отрицается возможность уподобления этого странного существа какому-либо другому животному:

Не зверь, не птица.
А нос, как спица (комар);

В мае месяце,
Четвертой тысячи
Проявился не рак, не рыба,
Не зверь, не птица, не человек... (комар) [8: с. 230].

Занятия насекомых уподоблены человеческим, но и сами занятия — мужские и женские традиционные ремесла, — и их результаты имеют парадоксальные отличия от человеческих. Так, осы *рубят церковь без углов (гнездо вьют)* [7: с. 427]; муравьи также превращаются в мужичков *без нил, без топоров*, которые *срубили избу без углов* [6: с. 82]; их муравейник — как кипящий котелок, только *укипи нет* [8: с. 233]; у паука *висит сито не руками свито* [6: с. 84]¹; он *ткет без станка и без рук* [6: с. 83]; пчелы вяжут — *ни узелков, ни петелек* [6: с. 78];

Сидит девица
В темной темнице,
Ткань созирует;
Узор вышивает,
Без шелков, без напалок,
Без тонких иголок (улей, соты, пчелы) [8: с. 203].

Ср.: в Японии загадывают: *Матушка вяжет в бамбуковых зарослях (паук)* [1: с. 347].

¹ И. А. Подюков и А. В. Черных в комментарии к этому тексту справедливо обращают внимание на его звуковое изящество: «Пример загадки, где фонетическая инструментовка (сквозная аллитерация звуков *в, с, т, и*) подчеркивает удивленность тем, что насекомое способно создать нечто, напоминающее творение человеческих рук» [6: с. 202].

Внимание японцев к мимолетному, едва уловимому (в том числе акустические ассоциации), тонкая игра воображения проявляются в том, что насекомые в загадке превращаются не только в ремесленников, но и в музыкантов, причем каждое как бы играет на своем инструменте: *Кружит вокруг дома, играя на флейте (вар.: бубня сутры) (пчела); В барабан не бьют, а он гремит (осиное гнездо); Летит с неба, играя на сямисэне¹ (жук-носорог)* [1: с. 347].

Вернемся к русской традиции. В загадках о комаре (слепне) хитроумно отмечено главное, разительное отличие его от любого живого существа — это парадокс с кровью: убивая его, ты проливаешь свою кровь, а не кровь противника:

Не рак, не рыба,
Не зверь,
Не птица;
Кто его убьет,
Тот кровь *свою* прольет [6: с. 81].

Коварство насекомого, притворяющегося другом человеку, отражено в таком варианте:

Летит птица юн,
Летит, взвивается,
Другом называется:
Кто эту птицу убьет —
Тот *свою* кровь прольет (комар) [8: с. 231].

Особое свойство насекомых в русской загадке — их могущество, которое тоже — в сочетании с мелкими размерами — должно поразить воображение слушателя. Выше говорилось, что они бывают уподоблены крупным, в том числе хищным, зверям и птицам. Они наделены недюжинной физической силой:

Идет силач
Добывать себе калач (таракан) [6: с. 78];

Шел гость из гостей,
Ел барана, не глодавши костей (клоп) [6: с. 83];

¹ Сямисэн — национальный японский щипковый музыкальный инструмент, трехструнная лютия.

Маленька,
Горбатенька
На креж скочила,
Креж¹ поворотила (блоха) [7: с. 427];

Мала, а проворна;
Где бывает,
Там повелевает;
В шатер взойдет,
Богатыря перевернет (блоха) [7: с. 427].

Речь идет не только об исключительной физической силе — это и особая власть над человечеством, способность повергать в страх даже царей и королей, находящихся на вершине людской пирамиды власти:

Ходят — не страшатся,
Никого не боятся (мухи) [8: с. 234];

Летает птичка,
Собой невеличка,
Влетит в палаты,
Разбудит царя (комар) [8: с. 231];

Цари его боятся,
Короли страшатся (комар);

Орды от нее стонут,
Знатные дрожат (комар) [8: с. 230];

Цари меня боялись,
В палаты запирались (комар) [8: с. 231].

О паре «блоха и царь» в устной и книжной традиции разных народов пишет С. Ю. Неклюдов. Ученый относит сентенцию «Черненькое, маленькое, царя шевелит» к так называемым «загадко-пословицам»: «Действительно, данную фразу можно произнести и как загадку (текст, имеющий прямой смысл, отгадка: блоха), и как пословицу, предполагающую не прямое (расширительное) толкование значения (скажем: даже самое ничтожное существо/обстоятельство/явление иногда имеет осязаемое воздействие на персону, обладающую максимальным величием/достоинством)» [3: с. 44].

¹ Креж — очевидно, искаж. *кряж* — тяжелое бревно, брус, колода.

Насекомое в целом ряде русских загадок уподоблено удивительной птице, сидящей на престоле, в сакральном пространстве практически в центре вселенной, и похваляющейся властью над всем живым. Только есть некоторые исключения:

На море на окияне,
 На горе на Восияне
 Сидит птица воспеваает,
 Сама себя выкращает:
 «Никто от меня не уйдет:
 Ни царь, ни царица,
 Ни красна девица,
 Ни старец в кельи,
 Ни младенец в зыбке;
 Только уйдет от меня
 Рыба в море
 Да ветер в поле» (комар) [8: с. 231–232].

Это практически та же развернутая образная замена, что и в загадке о смерти, где Птица Веретеница (Веретено, Юстрица и др.), олицетворяющая смерть, *хвалится, выхваляется / сама себе дивуется* (подробнее см.: [5]). Комар/слепень в вариантах в виде *невелички птички, воробушка, орла* говорит со Христом и жалеет, что тот не дал ему воли *над синим морем / над рыбой в море / над щукой в море / не дал поймать рыбины в море* [8: с. 231–232]. Смерть жалуется Господу примерно на то же:

Не дал ты мне воли
 Ни в лесе, ни в поле,
 Ни на синем море [8: с. 314].

Здесь, очевидно, речь идет о вечности природы вообще: лес, поле, море, ветер не подвержены индивидуальной смерти, как отдельные живые организмы. Эти близкие тексты с различными разгадками показывают, насколько значимы и как тесно сочетаются в фольклоре энтомологический, орнитологический и танатологический коды.

Есть вариант загадки, где на то же самое жалуется царь [7: с. 441]. То есть выстраивается ряд уподоблений: царь — насекомое, имеющее власть даже над царем, — смерть. И все они всё же не всевластны.

В редких текстах русской загадки прямо и довольно эмоционально выражено отрицательное отношение народа к насекомым. Но это не страх или отвращение, а всего лишь раздражение от докучливости мелких ку-сачих тварей:

Зимой пропадает, весной оживает,
Везде бывает, всем надоедает (комар, а также муха) [6: с. 81];

Насилу околели:
Всему миру надоели (комары; мухи) [8: с. 234].

А в загадке о таракане сквозит даже какая-то жалость к этому живущему рядом, но никому не нужному существу:

Нашего быка дома не любят,
На базаре не купят (таракан) [8: с. 234].

Итак, жизнь насекомых, с точки зрения народа, трудно разглядеть и уяснить. Эти маленькие существа, к тому же внезапно исчезающие, будто растворяющиеся во тьме, похожи на всех и вся (зверя, птицу, человека, даже неживые предметы), но ни на кого в особенности, если внимательно приглядеться. Полезные — и надоедливые, а то и опасные; красивые — и отталкивающие — они осмысляются в народной загадке как часть универсума, в котором человек тоже лишь часть, и насекомые не подвластны нам, с ними необходимо считаться.

Литература

1. *Журинский А. Н.* Загадки народов Востока: Систематизированное собрание / Сост. А. В. Козьмин. М.: ОГИ, 2007. 536 с. (Нация и культура / Научное наследие: Семиотика). С. 345–353.
2. *Кириллов В. В., Райкова И. Н.* Природный мир и традиционный быт в народной загадке (русско-японские параллели) // II Всемирный конгресс в реальном и виртуальном режиме. Запад — Восток: пересечения культур / Науч.-методич. матер. Киото, 2019. Т. 2. С. 103–109.
3. *Неклюдов С. Ю.* «Черненькое, маленькое, царя шевелит» // *Donum Paulum. Studia Poetica et Orientalia*: Сб. статей к 80-летию П. А. Гринцера. М.: Наука, 2008. С. 44–54.
4. Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке: Коллективная монография / Отв. ред. А. И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2019. 504 с. (Природный мир в пространстве культуры).
5. *Райкова И. Н.* Русские загадки о смерти, покойнике, погребении в межкультурном контексте // *Wielkie tematy kultury w literaturach słowianskich* 13. *Tanatos* 1. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersitetu Wrocławskiego, 2018. С. 35–46 (Slavica Wratislaviensia 167. 2018).
6. Русские народные загадки Пермского края: сборник фольклорных текстов с комментариями и истолкованиями / Сост. И. А. Подюков, А. В. Черных. СПб.: Маматов, 2012. 256 с.
7. *Худяков И. А.* Великорусские сказки. Великорусские загадки / Изд. подгот. Е. А. Костюхин, Л. Г. Беликова. СПб.: Тропа Троянова, 2001. 479 с.
8. Чудеса в решетке. Вся русская загадка / [Сост. Д. Н. Садовников]. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2015. 304 с., ил.

НАСЕКОМЫЕ КАК БОЕВОЕ ОРУЖИЕ

В современной архангельской деревне диалектологи и фольклористы регулярно записывают эсхатологические легенды. Согласно предсказаниям, конец света или не так давно прошел (имеются в виду трагические события Второй мировой войны), или только начинается. Эсхатологические предсказания связаны с упоминанием железных птиц, паутины (в Архангельской области это, прежде всего, *тенета*, *пáвлушкины сілья*), опутывающей все небо, множества трупов, времени, когда живые будут завидовать мертвым.

Раньше у нас дедушко читал книгу, говорит; раньше самолеты не летали, — говорит, — сілья павлушкины (павлушко — паук; павлушкины сілья — паутина. — А. Л.) будут, птички летать будут — вот самолеты...

Дедушко говорил: «По небу как павлушкины сілья будут», — провода-ти снова везде направили. Так вот и «птички-ти летать будут» — вот самолеты-ти стали летать. Это дедушко у меня в книге читал». «Ну, это не сам дедушка говорил, а в книгах писали: небо будет запутано паутиной — провода. И вместо ламп керосиновых будут электрические лампочки, ну дак горят. А дедушка говорил: может, брехня.

А они — оба дедушки — вместе собрались и говорят они — да было это, наверно, ишэ до революции. Они говорят, что придет вот тако время — будет, говорит, вся деревня будет обмотана павковым силом. Павково сило — вот эти столбы-ти связи, видите, видите — все эти провода. А в городе ведь, смотрите, все ведь и вот, говорит, будет все павковым силом. Павково — это насекомое такое (Записи из личного архива автора статьи, Архангельская обл.).

Здесь паутина в какой-то мере представлена и как нить жизни, судьбы, сплетенная Мойрой, и как упрощенное именование технических достижений будущего. Паутина — «паучья сеть, символически соотносящаяся с плетеным, тканым изделием или пряжей, а также наделяемая космологической символикой, защитными, лечебными и вредоносными функциями. Тесно связана с мотивом бабьего лета. В поверьях и народной магии П. символически коррелирует с сетью. <...> Идея прядения, плетения и тканья, лежащая в основе представления об изготовлении П., символически осмысливается как творение вселенских масштабов, возникшее неру-

ктоворным путем. Отсюда демиургическая роль паука и космологическая символика самой П.» [7: с. 649].

Традиционно паук — «насекомое, наделяемое космологической символикой, родственное гадам и соединяющее в себе противоречивые, часто противоположные мифологические характеристики. Доминирующей является оценка П. как животного поганого, нечистого, которое следует истреблять. В легендах П. выступает противником Божьей Матери. <...> П. выступает медиатором между землей и небом. ... Взбираясь по паутине на небо, относит к Богу брошенные людьми хлебные крошки, чтобы Бог убедился, что люди не берегут дар Божий, и не давал им богатых урожаев» [7: с. 646].

Повсеместно распространен запрет на убийство паука, что связано с образом домового, хозяина дома. Принято считать также, что спуск паука — к новостям. В связи с этим известно еще поверье: паука убить можно только левой рукой, чтобы не навлечь на себя несчастья.

В современной кинематографии любят образ паука-мутанта (в саге о Гарри Поттере, фильмах о Человеке-пауке). В наши дни управляемые на расстоянии насекомые-киборги с вживленными в мозг электродными являются оружием разведки не хуже электронных «жучков».

Различные насекомые могут быть посланы творцом в назидание грешникам. В Библии упоминаются мошки из казней египетских, саранча как Божье наказание за идолопоклонство.

Как полагает энтомолог Джеффри Локвуд, в своей книге осветивший историю военного применения насекомых, первыми начали применять насекомых в конфликтах люди каменного века, которые кидали осиные гнезда в пещеры, чтобы вынудить врага выйти наружу.

«Гранаты» из скорпионов — один из древнейших прецедентов. Римский император Септимий Север в походе на Месопотамию около двух тысячелетий назад остановился перед неприступной крепостью Хатрой. Вместо штурма римляне стали закидывать ядовитыми скорпионами защитников, что подействовало как психическая атака и вынудило крепость сдаться [9].

В годы Первой мировой войны во время боевых действий в колонии Германская Восточная Африка (на территории современных Танзании, Бурунди и Руанды) местные жители, которые поддерживали немецкую сторону, устраивали в лесах «пчелиные мины». «На пути англичан натягивали веревки, соединенные с глиняными сосудами, где находились дикие пчелы. Солдат задевал веревку ногой, сосуд открывался, и пчелы набрасывались на английскую пехоту» [10].

Во время Первой мировой войны немцы в шпионаже использовали пчел, всегда возвращавшихся в свой улей. Когда французы переместили войска на границу с Германией, «немцы-пасечники получили информа-

цию о составе французских войск, отпустили пчел с территории Франции, перевязав их разноцветными нитками. Артиллерия — зеленая нитка, пехота — красная, кавалерия — синяя. Подсчитав все нитки, немцы узнали заранее о составе французских войск и скорректировали свои планы» [1].

Пчелы могли быть эффективным средством против танков. Например, в войне Италии с Эфиопией (1935–1936 и последующие партизанские действия до 1941 года) эфиопские партизаны закидывали пчелиные гнезда внутрь итальянских танков. В результате водители теряли управление, и несколько танков свалились с горного обрыва.

В боях под Смоленском отряд красноармейцев не успел отступить в лес. Неподалеку была пасека, и один солдат стал переворачивать ульи. Гигантский рой напал на подошедших врагов, прикрыв отступление [4; 5].

Известно, что в Первую мировую войну при отсутствии электричества в лесу солдаты сажали в банки светлячков и ночью просматривали карты, писали письма родственникам.

Выставка в Дарвиновском музее «Животные на войне» показала, что «человек использовал огромное количество всех домашних животных и часть необычных экзотических животных: от ядовитых змей, светлячков, до животных, распространяющих заразу, таких, как крысы, грызуны, мухи, комары» [2].

Жук-носорог, подаренный сыном уходящему на фронт солдату, используется как талисман на фронте в сказке «Похождения жука-носорога» К. Г. Паустовского. Более того, жук защищал своего хозяина: «Какой-то человек в грязном зеленом мундире прицелился в Петра из винтовки, но жук с налета ударил этого человека в глаз. Человек пошатнулся, выронил винтовку и побежал. Жук полетел следом за Петром, вцепился ему в плечи и слез в сумку только тогда, когда Петр упал на землю и крикнул кому-то: “Вот незадача! В ногу меня задело!” В это время люди в грязных зеленых мундирах уже бежали, оглядываясь, и за ними по пятам катилось громовое “ура”» [3].

Во время военных действий между Японией и Китаем в 1936 г. близ Харбина было создано особое подразделение Квантунской армии — «Отряд 731». Официальной задачей отряда были «эпидемиологическая профилактика и снабжение армии водой». Но в действительности он занимался разработкой различных видов биологического оружия. Жертвами «Отряда 731» за время войны стали от трех до десяти тысяч человек.

Учеными разрабатывались методы использования насекомых в качестве носителей бактерий. Эксперименты проводились с блохами, зараженными чумой. Чтобы избежать гибели от высокой температуры блох, которыми была начинена бомба, заряд закладывался в канавки на внешней стороне корпуса, и подрыв бомбы проходил на небольшой высоте. При испытаниях

бомб на полигоне подопытных пленных привязывали к столбам. После этого местность дезинфицировали, людей помещали в тюрьму и наблюдали, возникнет ли у них чума.

Бесчеловечные эксперименты по заражению людей малярией с помощью комаров и тифом с помощью вшей с целью наблюдения за развитием болезни и опробования различных методов лечения проводились в концентрационных лагерях Германии. В Дахау проводились опыты по созданию энтомологического оружия, в том числе с применением зараженных чумой блох.

Известно, что в 1950-е гг. в США проводились испытания бомб, несущих в себе живых насекомых: блох или комаров, способных переносить желтую лихорадку. Часть насекомых выживала после десантирования и успешно находила жертв (морских свинок). Желтая лихорадка в Советском Союзе не была распространена, поэтому у населения нет к ней иммунитета, на что и делалась ставка в годы холодной войны. Позже американские военные сочли, что распространение бактерий более эффективно, чем использование насекомых.

В связи с быстрым размножением в инкубационных условиях опасных насекомых дополнительный смысл обретает загадка о личинке комара: «Мертвые встанут, живых будут есть».

Впервые об использовании колорадского жука заговорили в 1943 г., когда англичане заподозрили немцев в сбрасывании контейнеров с жуками на поля острова Уайт. В годы холодной войны возникали подозрения о применении США колорадских жуков против стран социалистического блока [11]. *Колорадский жук изображен на плакатах ГДР 1950-х годов.* В ГДР в 1950-е годы звучали обвинения в адрес США в агротерроризме. Кубинские власти в то время утверждали, что американцы забрасывают на остров вредителей сахарного тростника.

В годы войны порой пленных или предателей оставляли на съедение муравьям. Еще в XX в. на Дону было распространено наказание неверных жен, когда их привязывали к муравейникам. В целом муравьи — «насекомые, символика которых определяется в основном признаком множественности. М., как и многие другие насекомые и гады, наделены хтонической символикой, связывающей их со смертью и миром мертвых» [7: с. 335–337].

Муха — «нечистое насекомое, родственное гадам, имеющее ряд общих черт с другими жалящими насекомыми (особенно с оводом и комаром, а также с осой, пчелой, шмелем). Является воплощением души и связана с психической сферой человека» [7: с. 340–343]. В современном кинематографе мухи кружат там, где должна появиться нечистая сила или духи из прошлого.

В то же время личинки мух «помогают» поисковикам в поиске останков погибших солдат. *Куклы*, или *букарахи* — личинки опарыша, по которым ищут останки.

«Костей в болоте почти не остается. Кислотность большая, и кости быстро растворяются. От человека через 70 лет буквально три — четыре фрагмента костных остается. Но вот трупных кукол — море. Куклами мы хитиновый покров от личинок называем. Короче говоря, происходило так. Лежит свежий труп, муха прилетела, отложила личинку, из личинки вырос опарыш, потом опарыш покрылся хитином, получилась куколка. Через некоторое время из этого кокона вылетела новая муха, а хитиновый кокон остался. То есть там, где 70 лет назад лежал и гнил труп, мухи отложили сотни и тысячи, и сотни тысяч личинок, и осталось после них такое же количество кукол.

Для поисковика это 100%, ну, или почти 100% показатель того, что здесь лежит боец. Вот эти скопления кукол мы и решили искать, пробивая во мху шурфы. Нет у солдата никакого металла, и шинели не было, и ремень брезентовый сгнил давно. А куклы остались на том месте, где он погиб» [6].

Местные жители очень не любили пускать на постой в дом солдат из-за того, что они были вшивыми. Между тем у солдат (прежде всего у летчиков) существовала примета, связанная со скорой гибелью бойца, которого внезапно покинули вши.

В годы Великой Отечественной войны работали санитарные поезда. На вооружение Красной Армии поступили банно-прачечные и дезинфекционные поезда (БПДП), в которых за час могли пройти обработку до сотни бойцов. Но действовать они могли лишь далеко от передовой. Состояли такие поезда из 14—18 вагонов: раздевалок, формалиновых камер, душевых, прачечных и сушилок. Паровоз обеспечивал паром и горячей водой весь этот банно-прачечный комбинат.

Ближе к фронту с паразитами боролись бойцы обмывочно-дезинфекционных рот (ОДР), имеющие в своем арсенале подвижные дезинсекторные камеры и автодуши. Стиркой формы с использованием химикатов занимались полевые прачечные отряды (ППО) и прачечно-дезинфекционные отряды (ПДО). Также насекомых травили скипидаром, ДДТ и жгли огнем (держа над костром).

В «словаре копателя», отражающем наиболее частотные жаргонизмы поисковиков и «черных копателей», связанных с темой войны опосредованно, также встречаются насекомые: **«Пчелка** — монета 2 копейки 1810 года, с орлом, похожим на пчелку. <...> **Саранча** (пылесосы) — группа профи, которые уже побывали на урочище до тебя и основательно его “выбили”. <...> **Синдром Мухи-Цокотухи** (Цокотуха) — желание “по полю пойти и денежку найти”. Характерная особенность всех поисковиков, особенно обостряется зимой, практически неизлечима. <...> **Мухобойка** — верховой металлоискатель» [8].

Среди персонажей фольклора копателей есть «Муха Эс-Эс (не путать с мухой Цеце) — злобное, крупное насекомое, встречается преимущественно в жаркое время года на местах дислокации войск СС. Имеет острое жало в виде двух отростков, напоминающих руны “зиг”. Укусы этого насекомого очень ядовиты, немногим ужаленным удалось после них выжить. Но, по копарьским поверьям, если был укушен и остался жив, значит, будет удача преследовать и регалии эсэсовские будут часто встречаться среди находок. Антимоскитная сетка против этого монстра, увы, бесполезна» [8].

Таким образом, уже давно насекомые успешно используются в качестве энтомологического оружия. Сюжеты из фантастических фильмов, когда инфицированные насекомые или киборги с вживленными микрочипами используются как оружие (в частности, в популярном сериале «Секретные материалы»), восходят к мифологическим представлениям и образам фольклора, традиционного и современного, но и, к сожалению, отражают реальность наших дней.

Источники и литература

1. Животные на войне. URL: <http://www.furfur.me/furfur/culture/culture/166867-zhivotnye-na-voyne>
2. Животные на войне. Выставка в Дарвиновском музее. URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/3995/
3. Паустовский К. Г. Похождения жука-носорога. URL: <http://vseskazki.ru/raustovskiy-rasskazy/pohozhdeniya-zhuka-nosoroga.html>
4. Пчелы на войне. URL: <http://naceka-online.ru/blogs/neobychnye-pasechnye-istori/pchyoly-na-voine.html>
5. Пчелы против фашистов. URL: <http://russian7.ru/post/smekalka-u-sovetskikh-soldat-vo-vremy/>
6. Савельев Александр Владимирович, г. Рыбинск Ярославской обл., 1962 г.р., мастер кузнечного участка, поисковик. Зап. из личного архива автора статьи.
7. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 3. М.: Международные отношения, 1995. 689 с.
8. Суеверия черного копаря. URL: <http://kopari.info/index.php?topic=2966.0>
9. Фронтовой быт РККА в Великую Отечественную. Все, что за кадром // Военное обозрение. URL: <https://topwar.ru/121778-frontovoy-byt-rkka-v-velikuyu-otechestvennuyu-vse-chto-za-kadrom.html>
10. Шестиногие солдаты — насекомые как средство ведения войны. Ч. 1. URL: <http://sci-dig.ru/statyi/shestinogie-soldaty-nasekomyie-kak-sredstvo-vedeniya-voynyi/>
11. Шестиногие солдаты — насекомые как средство ведения войны. Ч. 2. URL: <http://sci-dig.ru/statyi/shestinogie-soldaty-nasekomyie-kak-sredstvo-vedeniya-voynyi-chast-2/>

ОБРАЗЫ НАСЕКОМЫХ В МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА ЛЕОНИДА ЗУРОВА

Имя представителя младоэмиграции Леонида Зурова, автора повестей и романов «Кадет», «Отчина», «Поле», «Древний путь», «Иван-дамарья», рассказов о древней истории Руси, о Первой мировой и Гражданской войне, о жизни русских крестьян Прибалтики, а также археолога и этнографа-любителя, до сих пор мало известно широкому читателю. Его наследие стало изучаться только с конца 1990-х годов, когда в России появились републикации произведений писателя и посвященные ему научные работы литературоведов, историков, этнографов: И. З. Белобровцевой, А. В. Громовой, Л. Е. Грушиной, В. Т. Захаровой, А. Ю. Пономарева, А. Г. Разумовской и др.

В литературе русского зарубежья этот самобытный талант затерялся между корифеями-реалистами — Иваном Буниным, Александром Куприным, Иваном Шмелевым, и знаменитыми ровесниками, тяготевшими к модернизму, — Владимиром Набоковым, Гайто Газдановым, Борисом Поплавским. Зуров выбрал свой путь, отвергая экзотические новации модернизма, но при этом обновляя и традиционные методы письма, что не сразу было замечено и оценено критикой. Она упорно относила молодого писателя к «школе Бунина» [9: с. 204], которого, в свою очередь, считали столпом «старого» реализма с преимущественным тяготением к изобразительности — «тщательно выписанному пейзажу, стремлением к сухому объективизму, любви к зрительным и чувственным впечатлениям» [8: с. 109]. Даже высоко ценившие творчество Зурова и отмечавшие его новаторство критики считали стилистические приемы писателя (бессюжетность, «сплошную метафоричность речи», «постоянное обращение ко всем нашим органам восприятия» [1: с. 461]) чертами манеры Бунина.

Сопоставление с Буниным было обусловлено прежде всего биографическими фактами: именно он, заметив первые публикации талантливого новичка, вызвал его из Риги (считавшейся тогда «литературной провинцией» русского зарубежья) во Францию, бывшую культурным центром эмиграции, и всячески способствовал вхождению начинающего писателя

в литературу. Нельзя отрицать и близости творческих манер двух авторов (до сих пор не становившейся предметом специального изучения). Но эта близость заключается, на наш взгляд, не столько в сходстве стилистических приемов, сколько в новом мировидении, характерном для искусства XX века и получившем наименование «космизма». Новое мироощущение заключалось в разрушении антропоцентрической концепции, в признании равнозначности и единства всего сущего, что обусловило особую функцию природных объектов в художественном тексте.

Так, мир в прозе Зурова предстает как гармоничная целостность, а человек — как ее часть, наряду с растениями, животными и природными стихиями.

Особенно выразительно такая картина мира воссоздана в романе «Поле» (1938), где сам заглавный образ символизирует просторное и щедрое пространство обитания всего живого. Природа здесь увидена глазами автобиографического героя, пятнадцатилетнего подростка Сережи Львова, внимательно всматривающегося в окружающий мир: «В опушке зимой саперами был повален березовый лес. Всю весну свежие пни заливало березовым соком, земля у корней тепло и сладко дышала, порубленный лес гудел от полетов пьяных ос и шмелей. <...> «Рушились вырытые зимою окопы. Молодые лягушки скакали на дне. Начиналось вхождение в бор, наполненный кузнечиками, соснами, зноем. <...> Из трещин вытекали светлые смолы. Бор жил в солнце, бессмертные мхи светлели под соснами, как кораллы на дне моря. Голубые кузнечики, треща, взлетали и падали. Смоляные муравьи ползли вверх по стволам, отважно переплывали дорогу» [4: с. 31].

Насекомые занимают важное место в природном космосе как его неотъемлемая часть, символизирующая непрерывность и мудрость существования: «Он хотел понять ту жизнь <...> и все перед ним оживало — мелкая рыба брызгала из вод, спасаясь от открытого рта настигающей щуки, в бору муравьи строили города, их караваны отправлялись на новое дело, шла война, новая чайка уже сидела на камне, и в этом было вечное, радостное и жестокое...» [4: с. 44].

Наблюдая за происходящим в природе движением, юноша постигает смысл бытия, обретает для себя понимание и собственной жизни. Это понимание выражается в ощущении одухотворенности всего сущего, в принятии и благословении мира: «Господи, как хорошо, как величественно молчат Твои воды, в какой первоначальной чистоте живет над водою заря! И спят люди, плотно закрывшись, ушли под воду белые лилии, выпадают росы на благо травам, земле. <...> И эти теплые, спящие по своим норам звери, спящие по гнездам теплые птицы. <...> В лесу затихли ровно обглаженные муравьиные кучи, и от них, согретых жизнью, тянутся дороги под корни сосен, а разве и они не в живой и теплой земле? А под ладьей —

молчаливое стояние стай, семей рыб, и озеро держится в берегах и не уходит в землю, лежит широко, тайно и слитно, не открывая глубин, но принимая зарю» [4: с. 98–99].

Для другого персонажа романа, пасечника Емельяна, гармония природного мира является доказательством Божьего существования: «У Бога все сделано. <...> Умрет все осенью, все побелело, а стала весна, распынулась, запушилась верба, полетела пчела добывать. Все Божие производство. Умрешь — слава Богу. У Него всего полно» [4: с. 39].

Созданная в прозе Зурова картина мира отражает как черты мирочувствования, характерного для Серебряного века с его новыми философскими теориями, так и народные мифологические представления.

Показателен начальный фрагмент романа «Поле», где изображение весеннего пробуждения природы реализуется через образ хрущей: «Стояли вечера таинственного рождения, когда покрытые беловатым пушком хрущи выходили из теплой земли, прорезая ее, как острые травы, а потом раскрывали влажные крылья, и совершалось чудесное человеческих снов — они летели, стоя, как ангелы, вверх, на золотистую зарю, над вершинами яблонь, на клены и распутившиеся у реки тополя» [4: с. 7].

Насекомые здесь выполняют функцию объединения разных уровней мира: нижнего (подземного, где они сравниваются с травами), среднего (земного, где обитают люди) и верхнего (небесного, божественного): выходя из недр земли, они как бы «прорастают» и летят вверх, «как ангелы», при этом реализуя мечту человека.

Как отмечают исследователи, в мифологических поверьях славян жук иногда выступает как воплощение человеческой души, а конкретно майский жук, хрущ «наряду с божьей коровкой наиболее часто подвергается индивидуализации и антропоморфизации» (что отражено в его диалектных названиях именами собственными) [6: с. 178]. Несмотря на то, что в реальности майский жук является вредителем, негативная семантика этого образа у Зурова отсутствует.

Модель мира, в которой выделены три уровня, типична для мифологического сознания, а включение нетрадиционных для фольклора образов (сравнение жука с травой и ангелом, метафора «чудесное человеческих снов», эпитет «золотистая заря») отсылает скорее к синтетической поэтике литературы Серебряного века. Подобный синтез характерен для художественного мира Зурова и является одной из наиболее значимых и оригинальных черт его творческой манеры.

Что касается традиционных народных представлений, то их усвоение писателем не подлежит сомнению. Живя в эмиграции, он постоянно общался с русскими крестьянами Прибалтики, серьезно занимался этнографией, принимал участие в археолого-этнографических экспедициях в Печорский район по поручению Парижского Музея Человека [11]. Зурова

особенно интересовали дохристианские пережитки в верованиях крестьянского населения русских и сету, писатель составил несколько записок, посвященных изучению этого вопроса (часть одной рукописи о поклонении камням, источникам и деревьям даже была напечатана в шведском журнале по фольклору). Поэтому обнаружение мифопоэтической семантики образов насекомых в прозе Зурова вполне закономерно.

Как отмечают исследователи, «насекомые представляют собой особую “касту” среди представителей животного мира, благодаря своей мизерности и осязаемой вовлеченности в мир человека» [5: с. 3], а фольклорные тексты, ритуалы и верования, связанные с ними, богаты и разнообразны.

При этом образы насекомых в народной языковой картине мира разработаны неравномерно: некоторые представлены очень скупо (например, моль, клещ, тля), другие, напротив, «характеризуются осязаемой лингвокультурной маркированностью и этнолингвистической информативностью» (например, бабочка, божья коровка, пчела, муха, таракан), что «определяется разными факторами: степенью вовлеченности объекта в сценарий взаимодействия с человеком, “антропоморфным” потенциалом реалии, уникальными внешними особенностями насекомого и др.» [5: с. 7].

В мифологических представлениях насекомые по большей части наделены негативной семантикой, их экспрессивные номинации в диалектах свидетельствуют о преобладающем отрицательном восприятии. В народной зоологии это «разновидность гадов, воспринимаемая как нечисть (кроме пчелы и божьей коровки) <...> Хтоническая природа насекомых и гадов проявляется в том, что все они имеют отношение к земле и подземному миру: выходят из земли и прячутся в землю» [7: т. 4, с. 370].

Чертами, объединяющими насекомых в один класс на уровне номинации, являются маленький размер и множественность. Внутри класса насекомые могут подразделяться на «чистых» (божья коровка, муравей, пчела) и «нечистых», «поганых» (оводы, гнус); домашних (блохи, клопы, тараканы) и обитающих в открытом природном пространстве (бабочка, жуки, комар, кузнечик, стрекоза)» [5: с. 7].

В произведениях Зурова не упоминаются многие насекомые, наиболее часто встречающиеся в фольклоре и литературе (например, бабочка, стрекоза, сверчок, божья коровка), присутствуют: жук, кузнечик, муравей и пчела, наделенные устойчивыми символическими или мифопоэтическими значениями. Заметим, что писателя особенно привлекают насекомые, обладающие «антропоморфным потенциалом», например, *пчелы* и *муравьи*, «обитающие в организованном сообществе», чей образ жизни «метафорически соотносится с формами организации человеческого существования» [5: с. 21].

То же можно сказать о кузнечиках, которые у Зурова всегда предстают «работающими»: «Облако медленно таяло, кузнечики работали в поле», «кузнечики сухо работают, как далекие жнейки» [4: с. ...], «Меж сосен сухо трудились кузнечики» [2: с. 93].

При этом у Зурова отсутствует отрицательная семантика «муравейника» как сообщества обезличенных единиц, характерная, например, для художественных и публицистических текстов Ф. М. Достоевского. Муравьи в произведениях писателя — сообщество тружеников, а разоренье муравейника символически соотносится с разрушением привычного жизненного уклада, поколебленного мировой и гражданской войнами.

В романе «Поле» помещица Ольга Николаевна заставляет себя целые дни заниматься хозяйством, работать, но осознает, что вскоре придется бросить усадьбный дом. В ожидании сына-офицера она «дошла до окраины парка, где муравьи по-лесному обложили ствол ели крупной иглой. Видно, мужик, проходя с возом, разрыл кнутовищем муравьиную кучу. Муравьи работали, прятали узкие яйца, похожие на голые кедровые зерна. <...> И глядя на дорогу, поля, Ольга Николаевна чувствовала, что она уже не хозяйка, хотя ей и принадлежит по праву эта земля, что она только временно живет здесь, в отцовском доме, стоящем одиноким гнездом среди живых крестьянских полей, знала, что осенью навсегда уедет с сыном отсюда» [4: с. 145].

В данном отрывке война и гражданская смута трактуются как всеобщая катастрофа, затрагивающая не только социум, но и природный мир, косвенно соотнесены судьбы муравьев и людей, вынужденных трудиться впустую, изгнанных из ниши, предназначенной для них в мире.

Типологически сходной является ситуация разоренья ульев и гибели пчел.

В романе «Поле» пасечник встречает Сережу жалобой: «— Медом бы тебя угостил, — сказал Емельян, спускаясь с крыльца, — да вот горе какое, пчел мне осенью разорили солдаты.

Под яблонями, на обвешенных местах лежали колоды. На крайних ползали пчелы, остальные мертво серебрились на солнце.

— Вот только три колоды осталось, — сказал он, — а эту четвертую и не считаю. Летают чуть-чуть. Душ пятьдесят наберется, больше не будет» [4: 36].

Емельян считает пчел по «душам», говорит о них, как о людях, с любовью: «— Вот моя жизнь, — показал на них он, — вот это люблю. Господи, что это пчелки делают, как молодую обучают, общелкивают. Пык — и полетела! Вот, смотри: на ногах теперь несет, это для детей — ножки желтые, а медина во рту. Работаю, иду с озера, еду с поля, только глазом окину, вижу, что в каждом улье делается <...> — А до чего умны, — сказал он, выйдя из сада...» [4: с. 37].

Такое отношение к пчеле соответствует народным представлениям: «Пчелиный рой может символизировать человеческую семью. <...> У многих вост., зап. и юж. славян о П. не говорят, как о скотине, что она “сдохла”, а говорят, как и о человеке, “умерла”. Нередко считается также, что у П. такая же душа, как и у человека» [7: т. 4, с. 367]. Согласно некоторым поверьям, душа человека может принимать образ пчелы.

«Особая культурная семантика» пчелы связана со способностью производить мед и воск и приносить пользу человеку, а также с «социальным» образом жизни этих насекомых [5: с. 22]. В художественном мире Зурова пчелы, как и муравьи, и кузнечики, прежде всего труженики: «Так-то работают и снуют, как добрые пряжи. Вот туда улетают за взятком и сюда несут, а там, в улью-то, крылышками другие машут — прохладу устраивают, воздух горячий прочь гонят» [3: с. 155].

Символика пчелы складывалась в мировой культуре постепенно, что отражено в словарях символов, учитывающих античный, ветхозаветный, христианский и другие культурные контексты. И. В. Якушевич на основании данных этих словарей выявила двенадцать символических значений слова-символа «пчела»: 1) мед, 2) солнце, молния и огонь, 3) верховный бог, 4) душа, 5) красная девица, 6) смерть и бессмертие, воскресение, 7) смерть, 8) любовь, брак, плодородие, 9) Луна, 10) в христианстве — труд и порядок, строгое послушание, 11) королевская власть, 12) поэтический дар [10: с. 163].

В рамках славянских народных представлений «пчелу воспринимали как чистую, божью тварь, называли *божьей угодницей* (рус.) <...> свечи из ее воска дают свет в церкви.

Согласно восточнославянским дуалистическим этиологическим легендам, П. обязаны Богу своим происхождением, в отличие от шмелей, шершней или ос, которых сотворил дьявол, соперничавший с Богом» [7: т. 4, с. 366].

Образ пчелы наиболее часто появляется в прозе Зурова. Писатель нередко совершает экскурсы в историю Древней Руси («Отчина», «Поле»), когда предки вешали в борах борти: «...брали деды дерево гниль, долотом середку выдолбят — здоровых-то не долбили, а брали те, где струпчатая середка была. Повесят на сук, а пчела хозяйство сама заведет» [4: с. 36].

В произведениях Зурова встречаются также образы пасечников, всегда положительно маркированные. «По народным представлениям, П. водятся только у добрых людей, а злых не любят (бел. слущ.). Они обладают способностью связывать людей духовным родством» [7: т. 4, с. 367]. Трогательно заботящийся о своих пчелах Емельян в романе «Поле» изображен как человек не только добрый, но и глубинно мудрый. В повести «Иванда-марья» дед-пасечник предстает как фигура почти мифологическая: «Когда дедушка отошел, брат Кире сказал:

— Ему тут все пчелы служат, деду, он тут пчелиный князь, и он лечит от порезов и вередов пчелиной» [3: с. 151].

Духовное сближение главных героев повести Ивана и Киры происходит на пасеке, именно деду-пасечнику принадлежит ключевая фраза о траве иван-да-марья, у которой «как бы два огонька, два естества <...> и предуказано им от Бога на одном стебле в два цвета вместе цвести» [3: с. 161] — пророчество о будущей судьбе влюбленных.

Мифопоэтические коннотации образа пчелы служат раскрытию образа главной героини в повести «Иван-да-марья». Дед-пасечник называет Киру «пчелка моя золотая», а сестра Ивана говорит, что у Киры глаза «как пчелы, с золотом», «когда они на солнце, то они у нее не карие, а золотистые, ну просто пчелиного цвета» [3: с. 158]. В народной традиции пчела наделяется девственностью и безбрачием, в частности, в псковской жатвенной песне «ярая пчелка» символизирует «красную девуку» [7: т. 4, с. 367]. Напомним, что Зуров был хорошо знаком с русским фольклором Псковского края: будучи уроженцем города Острова, он и в эмиграции совершал этнографические разведки в бывших уездах Псковской губернии [11], и действие повести «Иван-да-марья» также разворачивается в Пскове.

Кроме того, по народным представлениям, «пчела является особо почитаемым насекомым, наделяемым женской и богородичной символикой» [7: т. 4, с. 366]; «в заговорах пчелиную матку называют, как Богородицу, Марией» [7: т. 4, с. 368].

В мифопоэтическом подтексте повести Зурова актуализированы не только «языческие», но и христианские образы и мотивы, в частности, христианский контекст имен Иван и Мария, которые связаны с образами Иоанна Крестителя и Богородицы. Главную героиню зовут Кира (это имя прототипа), но в художественном пространстве повести она воспринимается как женская ипостась неразлучной пары, символически воплощенной в двуцветной траве иван-да-марья.

Главные герои погибают в период конца лета — начала осени, также символически соотносенный с двумя трагическими церковными датами — казнью Иоанна Крестителя и Успением Богородицы. Характерная примета бабьего лета — летящие паутинки — соотносятся в фольклоре с образом небесной пряжи — Богородицы, пряжа которой в это время падает на землю. В другом круге текстов паутина трактуется как нити савана Богородицы, который распался, когда она вознеслась на небеса [7: т. 1, с. 126].

В ореоле данных ассоциаций представлен образ Киры, совершающей свой последний путь: «...Сердце мое замирает, и я ясно вижу, как она сидела на походном вьюке брата в солнце, не плакала, а только смотрела молча на поля, и ветер играл ее белой сестринской повязкой. А над осенними, залитыми солнцем полями летела белыми комочками паутина <...>.

Эту тонкую серебристую паутину деревенские женщины наших мест издавна называют пряхей Пресвятой Богородицы» [З: с. 322–323].

Подводя итоги, отметим, что образы насекомых в прозе Зурова немногочисленны, но тем не менее значимы в контексте художественного мира произведений. Прежде всего эти образы являются элементом целостной картины мироздания, отраженной в творчестве писателя и соотносимой с художественно-философскими концепциями рубежа XIX–XX веков. Новый взгляд на мир характеризуется отказом от антропоцентризма и отражает важнейшую идею XX века — идею единства и равнозначности всего живого, восприятия человека как части вселенского потока бытия, наряду с животными, растениями и природными стихиями.

С другой стороны, образы насекомых у Зурова наделены мифопоэтической семантикой, восходящей к славянским народно-мифологическим представлениям, которые были хорошо известны писателю, проявлявшему устойчивый и почти профессиональный интерес к жизни, быту и воззрениям русских крестьян Псковщины и Прибалтики. Мифопоэтические коннотации прослеживаются, например, в образах муравьев, символизирующих сообщество тружеников, и «чистых» насекомых пчел, наделенных женской и богородичной символикой. В некоторых случаях традиционная народная семантика причудливо объединяется с авторской, например, в образе хрушей, которые предстают у Зурова как существа, сопоставленные одновременно с растениями, людьми и ангелами, и символизируют единство трех уровней мироздания — подземного, земного и небесного.

На основании вышесказанного можно утверждать, что созданная в творчестве Зурова картина мира свидетельствует как об усвоении писателем народнопоэтических традиций, так и о его укорененности в культуре Серебряного века, что позволило обогатить приемы традиционного реализма и транслировать национальные и общекультурные ценности в условиях эмиграции.

Литература

1. *Бицилли П. Л.* Зуров. Древний путь // Современные записки. 1934. № 54. С. 460–461.
2. *Зуров Л.* Древний путь. 2-е изд., испр. и доп. автором. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1985. 150 с.
3. *Зуров Л.* Иван-да-марья. СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2015. 332 с.
4. *Зуров Л.* Поле. 2-е изд. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1983. 150 с.
5. *Кривошапова Ю. А.* Русская энтомологическая лексика в этнолингвистическом освещении: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Екатеринбург, 2007. 25 с.

6. *Кривошапова Е. А.* Номинативные особенности ЛСГ «Насекомые» (на материале русских народных говоров) // Ономастика и диалектная лексика: Сб. науч. тр. Вып. 5. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. С. 169–178.
7. *Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н. И. Толстого. М.: Междунар. отношения, 1995–2012. (Институт славяноведения РАН).*
8. *Слоним М. Л.* Молодые писатели за рубежом // Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 2 / Сост., преамбула, примеч. О. А. Коростелева, Н. Г. Мельникова. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 110–118.
9. *Струве Г. П.* Русская литература в изгнании. 3-е изд., испр. и доп. Париж; М.: УМСА-Press; Русский путь, 1996. 448 с.
10. *Якушевич И. В.* Семантико-семиотическая модель слова-символа «пчела» // Филологический сборник: в честь юбилея профессора Л. И. Осиповой. М.: МГПУ, 2015. С. 161–172.
11. *Missions du Musée de l'Homme en Estonie. Boris Vildé et Léonide Zouroff au Setomaa (1937–1938) / Sous la direction de T. Benfougal, O. Fishman, Y. Valk. Publications Scientifiques du Museum national d'histoire naturelle. Paris, 2017. 863 p.*

ОБРАЗЫ НАСЕКОМЫХ В ТВОРЧЕСТВЕ И ЖИЗНИ Е. В. ЧЕСТНЯКОВА

Ефим Честняков (Евфимий Васильевич Самойлов, 1874–1961) — яркий представитель культуры Серебряного века, художник и писатель, подвижник просветительства в деревне, учитель по образованию, который всю жизнь совершенствовал свои знания и практические навыки. В его литературном творчестве в числе другой тематики представлена тема насекомых.

Уроженец деревни Шаблово Кологривского уезда Костромской губ., крестьянский сын, внук Самойлова — старосты местной часовни, Честняков учился в земском училище (начальной школе) в д. Крутец и затем в с. Илешево, окончил в 1894 г. Кологривское уездное училище, затем Новинскую учительскую семинарию и получил звание учителя народного училища, несколько лет преподавал в учебных заведениях (в с. Здемирово Костромского уезда, в начальном училище при приюте для малолетних преступников в Костроме, в земском народном училище в с. Углец Кинешемского уезда Костромской губ.) [1; 10].

Будучи учителем и затем организатором детского сада в родной деревне в начале 1920-х гг., Честняков прекрасно ориентировался в методической литературе, в том числе изучал разделы о преподавании основ зоологии, связанных с жизнью насекомых.

В пособии П. Н. Солониной «Записки по методике русского языка, составленные для учительских семинарий и институтов и для учителей народных школ. Отдел 1-й. Методика обучения грамоте» (1895) имеется раздел «Приложения. I. Экскурсии, или учебные прогулки учителя с учениками» [12]. Хотя пособие посвящено выработке грамотности у школьников, тем не менее в указанном «Приложении» П. Н. Солонина приводит множество видов экскурсий с познавательными целями, в том числе указанные под пунктом «г» — «с зоологической <целью>, т.е. для ближайшего знакомства детей с миром животных вообще и в особенности с теми из них, от которых терпит местное население, напр. с саранчой, сусликами, майскими жуками, садовыми гусеницами, полевыми мышами и пр.» [12: с. 51].

Автор-методист советует форму проведения экскурсий, в том числе «учебных прогулок» на природу, причем в обязанности учителя вменя-

ется снабжение детей «булавками для накалывания насекомых, карандашами и бумагой» для составления энтомологических коллекций [12: с. 52]. П. Н. Солонина уточняет, что «дорогой и на месте, куда отправляется экскурсия, учитель позволяет детям собирать растения, насекомых, камни <...>», далее на отдыхе проводится беседа о собранных предметах и об их полезных свойствах, составляется школьная коллекция и делаются записи [12: с. 52]. Методист рекомендует учебную литературу: «В небольшой книжке Глазля, под заглавием “Книга для экскурсий”, и в брошюре Ив. Белова “Как устроить самыми простыми средствами кабинеты и учебные пособия при сельских школах” учитель найдет немало советов и указаний, как вести с детьми учебные прогулки <...> ловить и хранить насекомых <...>» [12: с. 53].

Честняков вряд ли одобрял позицию методиста, поскольку считал всякую поимку животных насилием над природой, описывал в поэме «Ручеек» печаль главного героя — того самого ручья — при созерцании рыбной ловли ребятишками, сожалел о занятиях охотой в собственном детстве и делился об этом с учителем-земляком А. Г. Громовым, не употреблял в пищу мяса.

Честняков не отвергал саму идею проводить экскурсии, которую предлагали «Объяснительная записка и методические указания к отделу сведений из химии с минералогией, ботаники и зоологии» (из «Программ для церковно-учительских школ», 1903), советовавшие для лучшего усвоения материала по естествознанию и для развития навыков его применения в жизни во внеклассное время проводить экскурсии с разными целями, в том числе с зоологическою [8: с. 127].

Судя по литературным произведениям Честнякова, в особенности по стихотворениям об устройстве земных недр «Феи пещерные» и «Песни царевны подземных ключей» [16: с. 236–239, 255–257], писатель-учитель приветствовал содержание этой «Объяснительной записки и программы сведений о природе, ее силах и явлениях», включавших часть «Б. Отдел сведений из химии с минералогией, ботаники и зоологии», в которую входил пункт: «Насекомые, в особенности наиболее полезные и вредные человеку. Пауки» [8: с. 125].

Когда Честняков находился в Санкт-Петербурге, он мог посещать детские площадки, работавшие по немецкой методике Фридриха Фрёбеля (1782–1852), которые он назвал «детским садом», а воспитательниц — «детскими садовницами». Безусловно, Честняков читал педагогическую литературу об устройстве таких «детских садов» — об этом свидетельствует само название, данное им детскому учреждению, которое он открыл в начале 1920-х гг. в д. Шаблово. На таких площадках детей учили не убивать насекомых, не отдиравать кору деревьев [5: с. 29–30].

Экскурсии в мир природы с акцентированием внимания детей на насекомых Честняков проводил и в свои зрелые годы, предлагая познавательную прогулку даже единственной соседской девочке-экскурсантке. Уроженка соседней д. Вонюх (ныне д. Павлово) З. И. Осипова вспоминала о том, как в ее детстве Честняков пригласил на необычную экскурсию:

«Переходили от одного места к другому:

— А здись? А тут? А что ты слышишь? А бабочки-то, бабочки! Тоже разговаривают. Все — живое, все — живет. А летать ты умеешь?

— Не знаю. Как это?

— А вот так, — он взмахивает руками, подпрыгивает то на одной ноге, то на другой и бежит, а сам улыбается: — Вот попробуй-ко!» [10: с. 189].

Примечательно, что Честняков предлагает учиться летать у бабочек, а не у птиц; вероятно, он не хотел аллюзии на известную реплику Катерины из «Грозы» А. Н. Островского [6: с. 244]. Не желал он никому повторения и трагического конца Катерины — бросания с головой в омут, подобно падению птицы на излете.

В период юности Честнякова, когда он изучал живопись и скульптуру в Санкт-Петербурге и самостоятельно повышал свою учительскую квалификацию, были изданы уже упомянутые «Программы для церковно-учительских школ» (1903), содержащие «Объяснительную записку и методические указания к отделу сведений из химии с минералогией, ботаники и зоологии», которые включали раздел III «Зоология», изучаемый в 3-м классе. Этот раздел предлагал на 12–14-м уроках изучать следующее: «Общий тип организации насекомых на примере жука. Развитие насекомых. Пчелы: разделение и образ жизни их; пчеловодство, с которым познакомиться на ближайшей пасеке. Образ жизни муравьев. Бабочки вообще и шелковичные в частности; шелководство. Общее замечание об остальных отрядах насекомых. Обратить внимание на насекомых вредные (саранча, прусик, кобылка, гессенская муха, пилильщик, кузька, моль и др.), сообразуясь с местными условиями, и на способы борьбы с ними» [8: с. 135]. Всего 25 уроков, составленных по принципу «от сложного к простому», от млекопитающих к простейшим животным.

Безусловно, самым важным в этих уроках являлось изучение пчел, чья жизнь напоминала социальную организацию, а медоносные заботы сделали их непревзойденным образцом трудолюбия. Образ пчелы воспет в поговорках вроде «трудолюбивая, аки пчела», в названиях древнерусских и средневековых книг — «Пчела» и т.п. Именно такой образ пчелы встречается в поэме Честнякова «Титко»:

Но чем больше работай,
Тем все меньше каравай.
Мы, как пчелы, Тит, с тобой [14: с. 191].

В «Примерный список книг для чтения в библиотеках церковно-приходских школ» входили две книги по пчеловодству: «Как водить пчел. Бутлерова, для учащихся ц. 10 к.» и «Пчела. Бутлерова, для учащихся ц. 60 к.» [9: с. 104].

К 1910-м годам в 51-м учительском учебном заведении было введено преподавание ручного труда и изучение ремесел, среди которых наличествовало «плетение улья» [7: с. 15–16. § 5–6]. В Новинской учительской семинарии, которую уже давно окончил Честняков, обучали токарному и слесарному делу (самым популярным в учебных заведениях — в 41 и 27 соответственно), но в соседней Череповецкой и в Порецкой учительской школах практиковалось «плетение улья», а в Бирской ин. уч<ительской> школе желали ввести преподавание этого ремесла [7: с. 16. § 6]. В комментарии к таблице со сведениями о корзиночном ремесле, в том числе о «плетении улья», считалось «желательным введение обучения плетению корзин и ульев на том основании, что материала в данной местности много, и что ввиду дороговизны леса, работы эти встретили бы сочувствие местного населения, среди которого пчеловодство сильно распространяется» [7: с. 20].

И хотя к тому времени Честняков уже состоялся как учитель, он никогда не терял интерес ко всем новым предметам и методикам, которые возможно применить при обучении сельских ребятишек. Пчеловодство практиковалось на родине Честнякова, по крайней мере — в Кологривском уезде, и нашло отражение в сочинениях писателя.

В рукописной книге № 3 в стихотворении-поэме «<Воспоминания о детстве>» Честняков описал путь к крестьянской усадьбе, в которой имеются жилища пчел: «Но с торной дороги потом отворишь, // К рассадникам<, > ульям и к старенькой бане...» [15: с. 26].

В рукописной книге с рисунками Честняков в поэме «<Брат с сестрой>» привел достаток меда в пчелином улье как показатель крестьянского богатства: «И меду в ульях не капля...» [15: с. 41].

В сказке «<Колечко и платочек царевны Рудены>» Честняков рассказывает о Стафий, который жил в землянке, имел царские палаты и получил в дар колечко-невидимку, а к царю на смотр нарядился королем тетеревиным. Кормился Стафий грибами-ягодами и другими лесными дарами, но при этом занимался пчеловодством: «Утром Стафий первым делом пошел мед вынать из своих ульев. <...> Повынул мед... Оделил робят по большой чечуле. Что осталось, убрал, в горенку запер...» [16: с. 59–60]. Размер медового дара ребятишкам был сродни царскому: чечуля — это «плетеная кубышка из береста» [16: с. 335].

На некоторых живописных полотнах Честнякова изображены пчелиные ульи, выдолбленные из колоды и увенчанные соломенной крышечкой,

также в составе керамической композиции «Кордон» имеются подобные ульи и фигурка деда, несущего в левой руке рамки с медом.

В сказке «<Марк-строитель>» Честняков показывает необыкновенный дом будущего, в котором происходит смена сезонов по желанию человека; летний сезон знаменуют пчелы и другие полезные и забавные насекомые: «Еще вы отворили дверь — пред вами лето, лес глухой <...> Шмели и пчелы, мительки летают, птички поют» [16: с. 276].

В стихотворении-поэме «Ах<,> другу ясных вешних дней...» из рукописной книги с рисунками «Литературные опыты» № 2 Честняков описывает забаву ребятишек из времен собственного детства (подобную «плетению ульев» из школьной программы), причем забава эта являлась подражанием пчеловодческому промыслу взрослых и приносила ощутимую пользу:

И как мы делали из глины
И из берёста улейки<,>
Туда садили рой шмелиный
И клали сверху камешки.
И как мы часто мед вынали<,>
Шмелиный улей открывали... [15: с. 31]¹.

Далее Честняков приводит народное гадание по кукованию кукушки, которая предвещала счастье, если ее брачная песнь раздавалась с правой стороны от человека. Счастье осознавалось детьми как возможность играть в разные увлекательные игры и изготавливать нехитрые поделки, подражая ремеслу взрослых, в том числе — «Из глины делать улейки» [15: с. 32].

В произведении «<Разговор с детьми>» из рукописной книги с рисунками «Литературные опыты» № 2 Честнякова его литературный герой раздает детям поручения, а одной девочке — принести необычного меда: «Поля<,> нарви всех цветов полевых.. стаканчик шмелиного меду...» [15: с. 48].

В произведении «И серые жаворонки трепещутся над полосами...» от лица девочки рассказывается о добывании меда, в том числе и шмелиного: «А по цветочкам летают шмели и пчелы.. и мед уносят к дедушку Федору в ульи.. А когда дедушко Федор ходит в ульи.. нам всем дает меду.. Я шла по меже и задела ногой какой-то мешок.. и шмели зашумели.. Я поглядела и нашла шмелево гнездо под сухим рыженьким мохом, в кореньях травы.. Я осторожно взяла два стаканчика меду и закрыла опеть, как было<,> сухоньким мохом...» [15: с. 50]. Изображая правильный поступок девочки, допустившей сначала неловкость в отношении «наших

¹ Здесь и далее печатается согласно написанию Честнякова: две точки вместо трех, у неслоговое и т.п.

меньших братьев» и потом исправившей ее, Честняков дает нравственную поведенческую установку, как подобает себя вести детям, если они найдут местообиталище насекомых.

Пасечник дедушко Федор <так!> — один из любимых персонажей Честнякова; он появляется еще и в произведении «Солнышко красное заиграло на небе светлыми лучами...» из рукописной книги с рисунками «Литературные опыты» № 2: «А на липе в цвету давно распевает малиновка.. И пчелы жужжат и собирают мед в соседние ульи... что на солнышке греются.. И так хорошо им.. и тихо<,> тепло.. И солнышко припекает.. И бабочки разноцветные мирно летают<,> неслышно махая красивыми крылышками.. А дедушко Федор не спит уж давно.. и делает что-то около ульев.. Седой весь и в белой рубахе<,> и сетка надета<,> и пчелы не трогают — знают его» [15: с. 54].

Из этой зримой картины видно, что Честняков поэтизирует труд пчеловода и как бы призывает последовать его примеру, учит детей уважительному отношению к насекомым, приносящим пользу людям.

Образ шмелиного меда оказывается достаточно частотным в литературных произведениях Честнякова, в связи с чем следует подумать, что он собой символизирует: вымышленный предмет детской игры в пчеловодов (наподобие более известной игры «в магазин», в котором продаются «огурцы» — листья одуванчика и т.п.); идеальный продукт наподобие усовершенствованного пчелиного меда, возможный в будущем (однако шмели живут в земляных норах парами и не образуют рой) или еще что-то сокровенное для писателя? Известно пристрастие Честнякова к гиперболизации размера обычных «даров природы»: одно лесное яблоко из сказки «Чудесный яблочко» можно привезти из лесу только на ондреце всем миром и его хватит для угощения всех жителей деревни; шляпки грибов способны укрыть детей от дождя, как зонтики — «Грибов зонтик находя, // Укрывались от дождя» и «И смородины кусты // Сверх обычной высоты»; «Словно страусы — тетери, // И не меньше кур — клесты» <«Сон за пряткой»> и др. [16: с. 129]. В «Наряжёнках дедушки Яи» бабушка Ая мечтает: «И чтобы вырос над ними большущий гриб — Алая билинка... и затенял бы их от солнышка, и чтобы не мочило дождем. <...> И брусница бы росла тут высокая, как черемуха, и ягоды были бы по горшку... и сладкия, и хватало бы одной ягоды на весь день еще с остатком» [16: с. 86].

Кстати, в сказке «<Макар и Феня>» (др. название «<Макар>») Честняков применяет прием гиперболизации и к насекомым:

Мителёчки — на травах,
Мухи всякие, стрекозы —
Чуть не с блин величиной
[16: с. 185; 15: с. 122 — с разночтениями].

Для Честнякова гипербола, примененная к обычному предмету, превращает его в сказочный. Писатель с детства усвоил, что гиперболизация — признак сказочности.

Понятен путь фантазии писателя: если шмель крупнее пчелы и тоже добывает нектар из сердцевины цветка, следовательно, существует шмелиный мед — более вкусный и вырабатываемый в большем количестве; а дети, как люди будущего, научатся его добывать, тем более что в детстве они в своих играх способны проецировать «шмелеводство», условно говоря. Ведь Честняков в пьесе «<Марк-строитель>» утверждал первенство фантазии и порождаемого ею художественного моделирования, а из маленьких моделей в будущем можно выстроить реальные объекты, которые послужат на пользу людям. И если старинный рецепт «Верескового меда» Р.-Л. Стивенсона (1880) утрачен вместе с его медоварами, то шмелиный мед только предстоит обрести.

В повести «Ручеек» из рукописной книги с рисунками «Литературные опыты» № 2 Честняков описал низину, по которой протекает ручей, а над ним вьются разные насекомые, в том числе и медоносные), причем их жизненные занятия представлены с позиции главного героя — природного персонажа: «А ниже яўшинник зеленеет кругленькими листочками и разныя пташки поют и мительки летают с цветка на цветок. Шмели и пчелы и мухи жужжат... и комары толкут с тоненькой песенкой под тенью зеленых яўшин...» [15: с. 21].

Далее Ручеек вступает в диалог с Маргариткой по поводу деятельности насекомых, и эта беседа представлена вроде бы как с иронией:

«— Только пчелка одна немножко попортила мой цветочек, — сказала маргаритка.. <—> Но мне уже лучше..

(— Ах, ничего [Маргаритка], — сказал ручеек, — ты скоро, седня же будешь здорова совсем..

— Да я уж и здорова. [Это я пошутила], — сказала Маргаритка и застенчиво засмеялась в лучах играющего солнца)» [15: с. 22].

В стихотворении «Вот детских лет воспоминанье...» из рукописной книги с рисунками «Литературные опыты» № 2 Честняков среди множества насекомых, обитающих у речки под горой Шабалой, называет медоносных: «Шмели и пчелы на цветах» [15: с. 18].

Однако медоносные насекомые иногда нападают на человека — и этот аспект взаимодействия природных существ с человеком Честняков отразил в стихотворении «Встреча», используя этот мотив как своеобразное мерило при сравнении биологических и социальных отношений: «Иной раз жалят нас вопросы, // Сильней, чем пчелы или осы» [14: с. 92].

В упомянутом произведении «И серые жаворонки трепещутся над полосами...» показан ряд насекомых, живущих в траве и увиденных девочкой; один из видов насекомых — муравьи — имеет подобие социального

уклада: «А в траве были Божьи коровки и всякия мушки, козарки.. И недалеко от меня бегали маленькие муравьи по сухой земляной кучке.. А кучка была рыхлая с маленькими дирочками... и муравьи туда лазази и вылезали — это у них муравьище... Это земляные муравьи.. И я нарочно подальше легла, чтобы они меня не искушали... А когда я подняла камешок, под камешком забегали маленькие муравьи... И были муравьиные дорожки и дирочки в земле — тут жили другие муравьи.. И еще побежали разные светлые и несветлые козарки.. И оне тоже живут тут..» [15: с. 50]. Далее идет описание шмелей и шмелиного гнезда, приведенное выше.

Получается, что сочинение «И серые жаворонки трепещутся над полосами...» целиком посвящено описанию жизнедеятельности насекомых. Очевидно, Честняков знакомил маленьких крестьянских ребятишек с различными видами насекомых, с разным устройством их жилищ и разным образом жизни; он объяснял на доступном языке — на костромском диалекте с его словами «земляные муравьи» в значении «лесные муравьи», «муравьище» — «муравейник», «козарка» — «козявка».

В «Толковом словаре “агафонского” говора бывшей Матвеевской волости Кологривского уезда Костромской губернии» А. В. Кострова диалектизм «казарка» («агафоны» акают) трактуется как «насекомое неизвестного вида, козявка» [3: с. 111]. В «Словаре русских народных говоров» (СРНГ) слово «казарка» приведено как присущее Ковровскому уезду Владимирской губ. со смыслом — «насекомое, вредитель злаковых» (со ссылкой на «Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля); более частотно обобщающее значение — «всякое насекомое», распространенное на территориях с пришлым русским населением (Ставропольское, Симбирское, Тагильское, Пермское) [11: вып. 13, с. 311]. Это же слово в переносном смысле в Кологривском уезде породило обозначение — «насохшая корочка в носике ребенка» [3: с. 111]. В соседней Ярославской губ., где учился Честняков в Новинской учительской семинарии, в 1911 г. зафиксирована игра с маленьким ребенком в «букары-козёры» [11: вып. 14, с. 73]. Заметим, что Честняков варьировал написание диалектного слова: в стихотворении «А поле широкое золотое...» «казарка» написано в соответствии с «аканьем» [15: с. 53].

Упоминание Честняковым божьих коровок должно вызвать в памяти крестьянских ребятишек фольклорную закличку об этом насекомом: «Божья коровка, улети на небо и т.д.».

Интересно объяснение диалектизма «муравьище», данное местным учителем А. В. Костровым: «материал муравьиной кучи (муравейника), из хвойного или смешанного леса, собранный поздней осенью, когда муравьи уходят в землю; использовалось для засыпки чердаков, обрубков и др<угих> утепляющих засыпок; не поражается плесенью, и в нем не за-

водятся мыши» [3: с. 150]. А. В. Костров еще раз вернется к объяснению этого слова, уточняя смысл «обру́ба» как дополнительного сруба, как бы надеваемого поверх основного внизу избы для утепления, он «обычно засыпался муравьищем, которое служило одновременно утеплителем, антисептиком и средством от грызунов» [3: с. 179].

Получилась такая занимательная энтомология, нацеленная на расширение детского кругозора в области насекомых, обитающих рядом с крестьянскими избами в средней полосе России. При этом Честняков показывал, что еще не все насекомые изучены, остались неизвестные «разные светлые и несветлые козарки».

В сказке «<Рура и тетерева>» (она же «<Рура>» в др. издании) тетерьки на правах обитателей леса проводят для девочки экскурсию на муравейник: «И еще мы <тетерьки> тебе покажем муравьище. Только дедушков-муравьев ты не трогай, а то они осердятся...» [16: с. 52; 15: с. 101 — с иными знаками препинания]. Вероятно, речь идет о «дедушках-муравьях», которых так ласково назвал Честняков, приписывая им житейскую мудрость и умение приносить пользу людям. Неслучайно же в родном краю художника крестьяне использовали строительный материал старого муравейника для собственного дома, при этом бережно относились к полезным насекомым, учитывая их и собственные сезонные циклы.

В сказке «<Король Оксин>» из рукописной книги с рисунками и с авторской датой «Переписано от третьего года» заглавный герой — Ситцевый король — охарактеризован женой как «гуляка-муж<,> любитель природы с сухими дорожками». Он путешествует по лесу и обращает внимание на муравейник, который обычно выстроен муравьями около сухих тропинок: «Да перебирать не стану — всякие есть у дорожки на солнышке.. и цветочки, и луговинки.. и хоречки и муравьища из сухия хвои и мелких травинок [подальше там есть]..» [15: с. 102]. Так детям преподносится знание о том, что муравьи тщательно выбирают места для устройства жилища, и с них надо брать пример для выбора участка при постройке избы. Кстати, «хоречки» — это ласковое диалектное обозначение, созданное от слова «хорь» — ‘моховая кочка’ [15: с. 167]. Честняков использует это народное наименование в сказке «<Хоревы дети>», одним из героев которой неслучайно окажется Опенек (см. ниже).

Честняков полагал внутреннее устройство муравейника образцом разумной организации общежития — об этом он сообщал в прозаическом заключении к стихотворению с условным названием «(Подземное царство родника)» (др. заглавие — «Феи пещерные», но без концовки в прозе [16: с. 236–239]) и с геологическим содержанием, с воображаемой экскурсией в земные глубины: «Земля будет подобна выработанной раковине... Раковине с позолотой.. которую находил от прошлых эпох ископаемой... И внутри ея.. когда остынет.. будут храниться сокровища царства

людей будущего.. Подобно как в муравейниках... и внутри земли от вне <?> будут прекрасные покои и ходы..» [15: с. 126].

В произведении «<Необычайно диковинные похождения Титка Федорова, Назарова (Лубочная сказка-шутка в 16 главах с иллюстрациями)>» (авторское название: «Необычайно диковинные похождения Титка Федорова, Назарова<, > по прозванию Безчастного<, > и Гъёзы <так!> Фетистовой, или “Строитель — без кавычек” и “строители в кавычках” (Лубочная сказка-шутка в 16 главах с иллюстрациями)»), написанном после Октябрьской революции 1917 года, Честняков выводит под модным тогда названием-клише «строители» (с семантикой ‘строители новой жизни’) погубителей всего живого, целесообразного и разумно организованного, употребляя для них муравьев как метафору: «Если где целое муравьище, там ногой — пусть муравьи встревожатся» [16: с. 305].

Честняков не последовал рекомендации «Объяснительной записки и методических указаний к отделу сведений из химии с минералогией, ботаники и зоологии», которые предлагали в 3-м классе изучать «общий тип организации насекомых на примере жука» (см. выше). Честняков живописует полет жука: Ручеек в одноименной поэме ощущает ночное умиротворенное состояние природы в том, что слышно, как «жук пролетел..» [15: с. 23].

Помимо сочинения «И серые жаворонки трепещутся над полосами...» с сюжетом про жизнь насекомых имеется еще стихотворение «А поле широкое золотое...» на ту же энтомологическую тему:

В цветах мителечки
Летают играют
Заботы не знают <...>
Там божьи коровки
Цветные головки
Казарки букашки
Жучки да мурашки
И пчелки летают
Медок собирают.. [15: с. 53 — без знаков препинания].

В СРНГ отмечены «мураша́» со значением «всякое мелкое насекомое» в Ростовском у. Ярославской губ. в 1902 г., «мура́ха» и «мура́шек» (=муравей) в Вяземском у. Смоленской губ. и в Томской обл. и даже «мура́ш» — ‘царь муравьев’ в Архангельской губ.; «мурашо́чки» и «мурашьё» (=муравьи) на Беломорье и в Иркутской обл. [11: вып. 18, с. 352–353].

В «Словаре говоров Костромского Заволжья: Междуречье Костромы и Унжи» Н. С. Ганцовской (2015) отмечено слово «мура́ш» — муравей [2: с. 216].

В рукописной книге с рисунками в повествовании «(Катеринушка)» образ мотыльков связан с раем, куда можно попасть через мост, появляющийся при надевании на палец кольца-«талисмани», который достался от «сказкиной девчонки»: «Мительки летают.. солнышко сияет..» [15: с. 91].

У Честнякова есть небольшой фрагмент «Сидят девушки на беседке...», целиком посвященный мотыльку, его неожиданному появлению в холодное время года на девичьей «беседке»; это продолжение сказки с условным названием «<Сказка про цветок>». Вот этот фрагмент:

«Сидят девушки на беседке.. и вдруг прилетает в круг мителек... маленькие маленькие..

— Али здись цветочик?

— А ай мителек.. мителек.. Да где ты был... и как ты не замерз..

— А я был в избе... Вон под залавинкой <?> там прикурнул.. Я так оцепенел<,> я будто спал...

— Только мотри не лети на огонь, а то сожгешься.. А то вы<,> мительки<,> летите на огонь<,> ну и обжигаетесь до смерти часто...

— Мителек... мителек<,> вон там зовет тебя цветок..

И полетел мителек к цветочку<,> и там о чем-то разговаривают...» [15: с. 128].

Показательно, что и в этой сказке Честняков в увлекательной форме доносит до детей мысль о том, чтобы они были бережны по отношению к хрупким мотылькам и, если возможно, прикрывали пламя светильника в избе от ночных бабочек. Также на этом примере Честняков учит ребят тише чувствовать жалости и сочувствия.

В сказке-поэме «<Марко — царь детей>» Честняков создает эпизод, когда дети увидели фей на поляне, которые забавляются так:

И играют с мительками

Диво-дивною красой [16: с. 246].

Тем самым автор подчеркивает мысль о том, что существуют творения природы, специально созданные Творцом для красоты и эстетического наслаждения людей.

Если в «Программах для церковно-учительских школ» (1903) говорилось о двух типах насекомых, которые «полезные и вредные человеку» [8: с. 125], то у Честнякова в литературном творчестве описаны насекомые, живущие в дикой природе и в жилище человека. О некоторых из них, обитающих непосредственно в избе, Честняков сообщал как о факте, без нравственной и эстетической оценки: о сверчке, мухах, тараканах.

Описывая насекомых или просто упоминая их, Честняков задумывается о выборе более точного и яркого образа, подбирает наиболее подходящие

слова — и в результате создает варианты фрагментов текста (как и в сочинениях на другие темы). Так, в стихотворении «Ах вы<, > золотыя подружки...» он остановился на предложении: «Там щелкушечка летала<, > // Разных мушечек имала», а раньше у него птичка, издающая щелкающие звуки, «Мух, букашечек имала» [15: с. 51].

В незавершенной (?) сказке «<Тимофеюшко>» писатель показывает, как количество мух соотносится с календарным сезоном: «Тихо в избе.. Только мухи жужжат<, > да и тех мало — осеннее время» [15: с. 103]. Честняков согласен с распространенным мнением о том, что мухи — типичная примета деревенской жизни. Во 2-м черновом варианте сказки «<Девичий сон>» из «рукописной книги с рисунками» героини — крестьянские девушки — попадают в город и удивляются отсутствию мух в нем:

Ни в каких они годах
Не видали в городах..
Чисты улицы <так!> и сухи..
Не летают будто мухи.. [15: с. 113].

В сказке «Шабловский тарантас» Честняков представляет будущее деревни, в которой тоже не будет мух, мешающих спокойствию людей:

«Вот кто-то на улице постелю стелет.

— Ты что это, дядя Марковий?

— Да все равно<, > батюшко<, > тепло и здись не мух, не комаров: [теплота] сухо.. славно.. спать.. лучше<, > чем на сарае..

А это было уже в декабре месяце.. И другие догадались, на улице стали устлаться» [15: с. 117; 16: с. 265 — с разночтениями].

В «Сказке о крылатых людях» Честняков показывает всеядность мух, которые в равной степени готовы укусить людей и поесть меду; писатель предупреждает людей о пороке быть неразборчивыми, используя художественный прием сравнения: «Те люди, что отплыли раньше<, > много настроили всяких богатств.. но сами погибли.. потому что не могли себя сдерживать — и как мухи на мед набрасывались пить наслаждения..» [15: с. 132].

В рукописной книге № 3 в воспоминаниях о детстве Честняков показывает пространство избы, заселенное не только людьми, но и насекомыми, которые, впрочем, не считаются полноправными обитателями дома: «В избе тихо и нет никого. Только мухи пролетывают да тараканы шуршат по стенам..» [15: с. 28].

Далее Честняков уточняет, что некоторые насекомые являлись неотъемлемой частью пространства любого типа избы: «Тогда у нас была черная изба.. и еще не было новой.. Было тепло и.. сухо.. по стенам и в щелях шуршали тараканы..» [15: с. 29].

В рукописной книге с рисунками № 3 в сказке-быличке «<Чудáлы>» во фрагменте, написанном ритмизованной прозой, описано местообиталище Лизуна в подпечье (в подполье, под лестницей и на подволоке), где много сора и живут домашние насекомые:

И лук поглядела на подволоке..
Черные там тараканы живут.. [15: с. 94].

На живописном полотне «Коляда» Честняков разместил соответствующее стихотворение «Долго праздника мы ждали...», как это принято в лубочных картинках (хотя в данном случае работа выполнена маслом). В стихотворении, построенном по жанровым канонам сразу двух святочных песен — колядки и подблюдной гадательной песенки, проводится параллель между развалившимся крестьянским хозяйством и добротной усадьбой зажиточного домохозяина. Автор сочинил двухчастный сюжет с морально-оценочным параллелизмом (такой тип построения в чистом виде не встречается в русском фольклоре, но он возникает при последовательном исполнении корильной и величальной песен свахе утром в день венчания, например) и создал контаминацию двух фольклорных жанров, близких по времени исполнения (оба на Святки) — и в этом проявилось новаторство и авторский подход поэта-художника к устному народному творчеству.

В первой части произведения Честнякова сообщается о приходе Коляды «на нескладный двор» с покосившейся избой, жизнь в которой ужасна даже для насекомых-паразитов (такого сюжета нет в фольклорных святочных песнях, цель которых — величание хозяев дома):

И от стужи по зимам
Мерзнет тута таракан.
Ни коровы, ни овцы<,>
Вши да блохи на печи [4].

В сказке-утопии «<Марк-строитель>» герой-критик небывалого проекта, выведенный как Незнакомец, сомневается в реалистичности идей и в самой необходимости огромных производств, считает невозможным и ненужным их воплощение; при этом он прибегает к сравнению человека-строителя с жалким тараканом, которого легко и не жалко раздавить, потому что этих насекомых избыточно: «Сооружения капитальные такие столь много наработают продукта, что вся деревня ваша завалена им будет, как таракан на фабрике большой. В деревне вашей, может быть, семейств полсотни наберется — и не построить им таких сооружений, как таракану фабрики не сделать. И, думаем, вы это так сказали, для красы, чтобы кар-

тиною воображение потешить. Как видно, любите деревню и в то же время вы прельщаетесь культурой городов...» [16: с. 270—271].

В стихотворении «Досвадебные настроения», опубликованном в «самиздатовской» (ксерокопированной) книжечке «Лирика» Е. В. Честнякова (сост. В. Г. Поваров, 2001), образ таракана использован в сравнении с российскийским чиновником — богатым женихом для деревенской девушки:

Люлине прочат Дон Жуана,
В мундире злого таракана... [13: с. 31].

По гипотезе В. Г. Поварова поэма о свадьбе, в которую входит данное стихотворение, была написана сообща Честняковым с сестрой Александрой — учительницей, неоднократно сосланной в советское время в колонии будто бы за участие в партии эсеров.

В «Ручейке» заглавный герой, протекая дальше, отмечает жизнедеятельность насекомых в полдень: «Солнце печет<,> и стрекозы и мухи звенят над водой...» [15: с. 23]. В стихотворении «Вот детских лет воспоминанье...» из рукописной книги с рисунками «Литературные опыты» № 2 Честняков упоминает следующих насекомых, неотделимых от родного пейзажа с горой Шабалой:

И речка наша под горой
Журчит полднeвнoю порой..
Цветы цветут и расцветают
И мительки везде летают
Шмели и пчелы на цветах
И пташки разные в кустах
И у большущия горы
Внизу толкутся комары [15: с. 18].

В начальном варианте Честняков написал и потом зачеркнул фрагмент:

В тени толкутся комары
Внизу красавицы горы [15: с. 18, сн. 2].

«Толкутся комары» — народное выражение, до сих пор бытующее в Костромской и соседней Вологодской обл. и обозначающее множество насекомых, образующих как бы парящий шар в воздухе на высоте головы человека от земли. В Вологодской обл. рассказывали в 2017 г.: «Комары толкутся да-да, это дождь будет обязательно» (Е. А. Мартюкова, 1926 г.р., род. в д. Левино, живет в д. Пузówka Тотемского р-на Вологодской обл., зап. Е. А. Самоделова и А. Е. Чернова 12.08.2017).

При описании крестьянской усадьбы Кирила <так!> упоминание насекомых тоже имеет значение для изображения летнего дня:

Летает много мух и мошек
И где-то тикает сверчок.. [15: с. 18].

В стихотворении «Ты не старая седая...» из рукописной книги с рисунками «Литературные опыты» № 2 Честняков описывает насекомых как интересную составную часть природы и подчеркивает сезонность их активной деятельности, особенно увлекательной для детски-наивного взгляда на мир:

Как на солнышке весной
Оживился мир лесной <...>
И занятные букашки [15: с. 35].

В стихотворном фрагменте «И показалась Опенку девушка Светька...» из сказки «<Хоревы робята>» из рукописной книги с рисунками «Литературные опыты» № 2 Честняков вновь изображает комаров и букашек как неотъемлемую часть природного мира. Эти насекомые особенно характерны для тенистых мест около ручьев — в данном случае на сенокосном угодье:

На Илейне у студенох родничков
Много всяких коробиц и тюричков..
Еще мокрая колодины
И много красная смородины..
Комары там и букашечки<,>
И поют в кусточках пташечки.. [15: с. 100].

В стихотворении «Незабудка растет у ручья...» девочка находится в гармоничном мире природы, который населен насекомыми, обитающими в своем природном ареале (напр., стрекозы — у водных объектов):

На зелененьком лужку
Сидела отдыхала..
Ходила там коза<,>
Звенела стрекоза <...>
Летал биленький мителек<,>
А я глела на ручеек [15: с. 48–49].

Прибрежный мир ручья у Честнякова наполнен насекомыми как неотъемлемой его частью; в стихотворении «Там<,> где круты бережки...»

из рукописной книги с рисунками «Литературные опыты» № 2 описан типичный для писателя пейзаж:

Где играют ручейки<,>
Где летают мительки <...>
Где песочки на мели<,>
Где цветочки и шмели.. [15: с. 55].

Автор особо выделял вредных насекомых, кусающих человека, и в стихотворении «Как услышит петуха...» из рукописной книги с рисунками «Литературные опыты» № 2 описал таких паразитов:

Аль укусит где блоха<,>
Спину дедушко свою..
Поворачивал к огню..
«Ты<,> огошик, — скажет, — парь<,>
Блох таких-сяких зажарь..
Блохи скачут на огонь..
«А-а.. вот вас славно он..
Ну<,> брат<,> теплина.. а-а..
Всех ты блох подобрала..
[15: с. 33; 16: с. 117 — иное написание «<Сказки старого овина>»].

Вариант этого эпизода содержится в рукописной книге с рисунками № 3 в сказке-быличке «<Чудáлы>»:

А дедушко старый укрывшись лежит
И спину к огню поворачивает..
И лишние блохи выскакивают..
А он только знай приговаривает:
«Ну брат<,> огонь<,> ты всех блох подобрал ли..» [15: с. 94].

Блохи мешают «дедушку» рассказывать сказки, поэтому он специально подсел ближе к огню, чтобы таким народным способом избавиться от них.

Однако даже такие вредные насекомые могут быть приведены Честняковым просто в насмешку над собой как над автором неудачных словесных произведений: «Реченья скучного стиха — // Не знает слон или блоха» [15: с. 14]. В этом стихотворении «Своя критика о себе» (в его позднем и более длинном варианте) получается, что блоха имеет преимущество над человеком, потому что не умеет читать стихов.

По воспоминаниям жителей Кологривского р-на, Честняков всегда мылся и надевал чистую одежду перед путешествием по соседним дерев-

ням, где придется ночевать у разных людей. Он предупреждал хозяек домов о том, чтобы они не боялись, что он занесет им в избу каких-нибудь вредных насекомых. А. Г. Громов вспоминал поступки и слова писателя: «Внешне одетый, как и все в деревне, — бедновато, он отличался исключительной чистоплотностью. “Хоть и старенькое, ушитое, а все должно быть на человеке чистым, как и его нутро, душа” — это было правилом, которому он следовал. Этим он привлекал, и не создавал той подозрительности, которая возникает невольно при встрече с бедно и неряшливо содержащими себя людьми. Он терпеть не мог ни дома, ни в людях ни клопов, ни мух — ничего, что приносило бы “страдания”, как он называл неприятности от паразитов» [10: с. 311].

В сочинениях Честняков отразил известный факт, что животные тоже подвержены укусам насекомых — об этом свидетельствует рассуждение «дедушка» из произведения «А я<,> Поленька<,> ходила по полям...», однако кровопийство оводов и слепней воспринимается как позволительное питание и, более того, относится к Божьей милости:

— Благодать Господь дает..
Эка оводу-то седни..
А свежо было намедни..
Приговаривал опять:
— Эка Божья благодать..
Лошадь у межи стояла<,>
Травку мягкую щипала<,>
И отмахивался хвост
Туды-сюды и на овось.. <?>
И слипни кругом летали<,>
Мухи черные жужжали.. [15: с. 50].

Учитель А. В. Костров привел сведения о серьезном наказании, прежде практиковавшемся в крестьянском обществе, — «на слепни»: «деревенский самосуд; пытка, иногда переходящая в казнь пойманных с поличным в летнее время воров и конокрадов: раздетого донага человека привязывали к дереву со связанными руками и ногами, отдавая на съедение кровососам» [3: с. 160]. На «малой родине» Честнякова слово «слипёнь» произносится с ударением на 2-м слоге и обозначает слепню, большую муху [15: с. 166].

В стихотворении Честнякова блохи, накинувшиеся на «дедушка», отвлекали его внимание и мешали рассказывать сказки, такие увлекательные для мальчика.

Итак, в сочинениях писателя представлен целый мир насекомых, обитающих в Кологривском районе Костромской области. Честняков осоз-

навал себя преимущественно детским писателем, поэтому главная цель — познакомить ребятнишек с жизнью насекомых.

Литература

1. *Ганцовская Н. С.* Живое поунженское слово. Словарь народно-разговорного языка Е. В. Честнякова. Кострома: Костромаиздат, 2007. 225 с.
2. *Ганцовская Н. С.* Словарь говоров Костромского Заволжья: Междуречье Костромы и Унжи. Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2015. 512 с.
3. *Костров А. В.* Толковый словарь «агафонского» говора бывшей Матвеевской волости Кологривского уезда Костромской губернии. Кострома: Фабрика сувениров, 2015. 308 с.
4. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, зал Е. В. Честнякова.
5. *Нелюбов Н. С.* Обзор деятельности Общества «Детский городок Петроградской части» 1910—1915 гг. Летняя площадка. Зимний городок. Пг.: Тип. П. П. Сойкина, 1916. 124, XXXIV с.
6. *Островский А. Н.* Пьесы. Л.: Лениздат, 1977. 768 с.
7. Памятная записка о введении и преподавании ручного труда в Санкт-Петербургском учительском институте. 17/X-1884 — 17/X-1909 гг. / Сост. К. Ю. Цируль. СПб., 1910. 58 с.
8. Программы для церковно-учительских школ. Изд-е Училищного совета при Святейшем Синоде. СПб.: Синодальная типография, 1903. 148 с.
9. Программы для церковно-приходских школ, правила о школах грамоты и относящиеся к ним определения и указания Духовного Центрального Управления. Томск: Типо-литография Михайлова и Макушина, 1891. 106 с.
10. Пути в избáх. Трикнижие о шавловском праведнике, художнике Ефиме Честнякове / Сост., автор предисл. и коммент. Р. Е. Обухов. М.: Междунар. центр Рерихов; Мастер-Банк, 2008. 440 с.
11. Словарь русских народных говоров. Л.: Наука, 1965. Вып. 1.
12. *Солонина П. Н.* Записки по методике русского языка, составленные для учительских семинарий и институтов и для учителей народных школ. Отдел 1-й. Методика обучения грамоте. Изд-е 10. СПб.: Изд-е Д. Д. Полубояринова, 1895. 72 с.
13. *Честняков Е. В.* Лирика / Сост. В. Г. Поваров. Кострома, 2001. 38 с.
14. *Честняков Е. В.* Поэзия / Сост., вступит. ст. Р. Е. Обухов. М.: Компьютерный аудит, 1999. 336 с. — (Сокровища российские).
15. *Честняков Е. В.* Русь, уходящая в небо...: Материалы из рукописных книг / Сост. Т. П. Сухарева. Кострома: Костромаиздат, 2011. 168 с.
16. *Честняков Е. В.* Сказки, баллады, фантазии / Сост. Р. Е. Обухов. Вступит. ст. Р. Е. Обухова и М. А. Васильевой. М.: Моск. учебники, 2012. 352 с.

ГЛАВА 11. ОБРАЗ НАСЕКОМОГО КАК ЗНАК В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ

Е. В. САВЕЛЬЕВА

МУРАВЕЙ — ДОБРЫЙ ТРУДЯГА ИЛИ ЖЕСТОКИЙ УБИЙЦА?

В сознании большинства жителей нашей страны муравей воспринимается как персонаж разумный, рациональный, общественный, деятельный и трудолюбивый. Мы усваивали это с детства из сказок и басен. Позже в школе нам рассказывали об удивительных способностях этих маленьких пролетариев. Однако как в традиционном сознании многих народов, так и в современной культуре их восприятие не столь однозначно. Причем разброс в оценочных характеристиках поистине огромен — от благого посланника богов до коварного сообщника демонических сил. Давайте попробуем проследить различные «ипостаси» этого «многоликого» существа.

Священное животное. В Индии черные муравьи почитаются как священные насекомые [39]. В исламской традиции муравей Сулеймана (aleyhi saliam) — одно из десяти животных, которые попадут в рай телом и душой [13]. В Коране есть целая сура, названная именем этих насекомых, — «Муравьи» [19]. Также муравей считается священным животным для нескольких племен Северной Америки, многие из которых даже почитают его как своего прародителя [40: с. 78].

Помощник Бога в сотворении мира. У шанов (тайская языковая семья) есть космогонический миф о том, как белые муравьи ныряют на дно первородной бездны за землей, из которой затем возникает наш мир [4]. В мифологии племен Центральной Индии также встречаются мифы, в которых происхождение мира и жизни на земле связывается с муравьями. Так, у племени коркус известен миф, в котором Махадео (Шива) создает первых людей (мужчину и женщину) из красной почвы муравейника [39]. Миф другого центральноиндийского племени — дхангаров — рассказывает о том, что из муравейника были созданы первые овца и баран. Но чтобы те не вытоптали и не съели все посевы, Шиве пришлось создать

людей — так появилось племя дхангаров [39]. У некоторых народов Африки и Америки муравьи также выступают как помощники богов при сотворении мира.

Посредник между богами и людьми. В западноафриканских мифах муравей часто выступает как посланник бога-змеи [42: с. 49]. Эта роль сближает муравья с ангелами авраамических религий. У некоторых народов распространено представление об особом «муравьином пути», ведущем с земли на небо. Иногда он ассоциируется с Млечным путем [42: с. 49]. А у индейцев аргентинской провинции Чако есть миф о красных муравьях, подточивших дерево, по которому люди смогли влезть на небо [42: с. 50].

Муравей-творец. В этой роли муравей предстает как в древних традициях, так и в современной культуре. Индейцы сиксикси, издревле проживавшие на территории США и Канады, считают муравьев изобретателями искусства вышивания по коже [40: с. 271]. В современном кинематографе и компьютерных играх муравьи зачастую выступают как создатели собственных цивилизаций. Фильм Гэвина Худа «Игра Эндера» по одноименному роману Орсона Скотта Харда (США, 2013) рассказывает о высокоразвитой инопланетной цивилизации «жукеров», очень похожих на муравьев, с красавицей-королевой во главе, уничтожение которой людьми вызывает сочувствие. А компьютерная игра-стратегия по мотивам романа Бернарда Вербера так и называется — «Империя муравьев» (Microïds, 2000). У некоторых представителей поколения X (люди, родившиеся в середине 1960 — начале 1980-х гг.) есть татуировка муравей, обозначающая творческий порыв, пытающийся вырваться за границы стереотипов [34].

Современные дизайнеры и художники зачастую «приглашают» муравьев в «соавторы» своих работ. Так, Янта Найкер из ЮАР в «сотворчестве» с мурашами создает интересные, хотя и недолговечные живописные изображения [24]. Она приманивает их рассыпанным по «картине» в определенных местах сахаром и фотографирует получившуюся композицию. Есть у Янты и картина, созданная одними лишь муравьями, а также работы, где конечный рисунок складывается из множества нарисованных ею маленьких муравьев (илл. 1–3). Популярно сегодня и создание инсталляций с живыми насекомыми внутри. Этим занимаются, например, Брэд Трумель (илл. 4–5), Хью Хайден (илл. 6) и некоторые другие. Возможно, подобные живописные муравьиные фермы представляют собой интересный творческий эксперимент и способны радовать глаз пресытившегося зрителя, но негуманное отношение к маленьким созданиям вряд ли сочетается с высоким званием носителя духовной культуры и неизбежно вызывает в памяти ассоциации с произведением Андре Моруа «Муравьи» [26].



*Илл. 1. Янта Найкер. Львенок. Картина, написанная в сотворчестве с муравьями.
Источник: <https://pbs.twimg.com/media/DIW9zscUcAUO4Wc.jpg>*

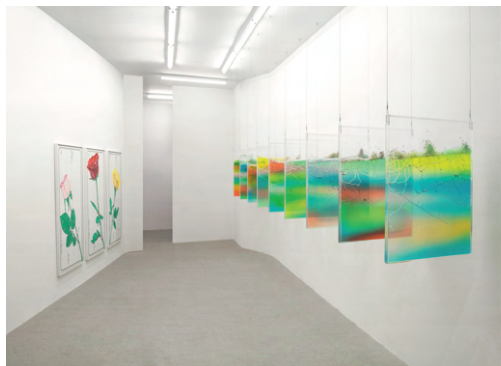


*Илл. 2. Янта Найкер. Портрет. Картина, составленная из множества нарисованных муравьев.
Источник: https://bugaga.ru/uploads/posts/2018-08/1535461159_muravi-na-risunkah-5.jpg*



Илл. 3. Янта Найкер. Инь и ян. Картина, созданная муравьями.

Источник: https://static.boredpanda.com/blog/wp-content/uploads/2018/08/IMG_6702-5b7c65fe02645__880.jpg



Илл. 4. Инсталляции Брэда Трумеля в галерее Tomorrow (Нью-Йорк).

Источник: <http://downsross.com/content/artists/7-brad-troemel/9-bradtroemel-livework.jpg>



Илл. 5. Фрагмент инсталляции Брэда Трумеля.

Источник: http://main.bradtroemel.com/assets/images/nov102014update/41_2bradtroemelliveworkweb.jpeg



Илл. 6. Хью Хайден. Инсталляция с муравьями.

Источник: http://1.bp.blogspot.com/_N1PQYrXK8LU/S_aTzD9ksBI/AAAAAAAAAMw/yED64MkIAwA/s1600/forest.jpg

Добрый трудяга. Пожалуй, в этой роли муравья можно встретить в любой эпохе во всех странах и континентах. В Книге Притчей Соломоновых сказано: «Пойди к муравью, ленивец, посмотри на его действия и будь мудрым. Нет у него ни начальника, ни привратника, ни повелителя, но он заготавливает летом хлеб свой, собирает во время жатвы пищу свою» [30]. Американская сказка «Муравей и пшеничные зерна» повествует о том, как этот неутомимый труженик перетащил в муравейник по зернышку пол-амбара зерна [27].

Присутствует муравей и в геральдике (хотя и не часто). Он встречается на гербах некоторых европейских городов, а также на буржуазных, реже — дворянских гербах (илл. 7–8). Здесь он служит символом трудолюбия, прилежания, исполнительности, усердия и покорности, а также примером умения использовать жизнь во всех обстоятельствах и символом порядка в общественной жизни [22: с. 264].

Всем с детства знакома басня И. А. Крылова «Стрекоза и муравей» и аналогичная басня в изложении Л. Н. Толстого, где наш герой также служит примером трудолюбия, хотя и негуманно поступает по отношению к стрекозе [20: с. 98; 37]. (Причины подобного поведения становятся понятны из суфийских сказок, о которых речь пойдет ниже.) «Анекдоты о муравьях» В. Ф. Одоевского — настоящий гимн этим социальным насекомым. Для него муравьи — «твари деятельные, промышленные, которых сметливость и постоянство в исполнении своих обязанностей могут служить образцом для всего мира» [28: с. 127]. Для Льва Толстого в детском рассказе «О муравьях» эти насекомые выступают символом коллективизма,

настойчивости и упорства. А в басне «Муравей и голубка» маленький герой демонстрирует еще и пример взаимовыручки [36; 37].



Илл. 7. Герб финского муниципалитета Мульття. Утвержден в качестве муниципального герба 26.11.1963.

Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/55/Multia_vaaakuna.svg/1200px-Multia_vaaakuna.svg.png



Илл. 8. Герб дворянского рода Баженовых.

Источник: <https://vk vkfaces.com/631230/v631230466/сес/xLmni91R14A.jpg>

Современная культура продолжает эту традицию. Муравей является символом британской группы The Prodigy (илл. 9). Свою симпатию к этому существу участники группы объясняют тем, что, подобно ему, отличаются трудолюбием и любят землю. Кроме того, в данном случае муравей (подземный житель) обозначает андеграунд как явление культуры [9].



Илл. 9. Символ группы “The Prodigy”.

Источник: <https://pp.userapi.com/c845321/v845321163/6bcd/VcbvbxO38sY.jpg>

Современный российский художник и медиаартист Протей Темен создает рассказ и инсталляцию (илл. 10–11) «Как муравей космонавту в ухо залез» [31; 18]. У него муравей демонстрирует чудеса выживания и приспособляемости к самым непредсказуемым жизненным ситуациям. Его ра-

бота рисует нам прозу обыденного существования маленького человека, который, сам того не подозревая, становится покорителем космоса.



Илл. 10. Протей Темен и его инсталляция «Как муравей космонавту в ухо залез».

Источник: <http://proteytemen.com/wp-content/uploads/2017/10/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%B9-%D0%A2%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD-1-1.jpg>



Илл. 11. Протей Темен. Инсталляция «Как муравей космонавту в ухо залез».

Источник: <http://proteytemen.com/wp-content/uploads/2016/08/antShow-01.jpg>

Подобный же образ неунывающего человека, который нигде не пропал, рисуют нам и современная русская сетевая литература, и интернет-фольклор, например, басня Натальи Колбасниковой [16; 17]. Басня «Муравей и Шмель» Ильи Зюкова [14] и «Офисная байка про муравья» [29] являются иллюстрацией пословицы «Один с сошкой, семеро с ложкой», где муравей «кормит» толпу бюрократов, но его же, в конце концов, и увольняют за то, что сумел сохранить продуктивность и жизнерадостность, несмотря на все препоны, чинимые «эффективными управленцами».

Присутствует образ муравья и в современных номинациях. Так, благодаря метким на слово журналистам итальянский футболист Себастьян Джовинко получил прозвище «Атомный Муравей» за трудолюбие, преданность цели и умение доводить дело до конца, какие бы препятствия ни стояли на пути. Как муравей способен поднять груз, который значительно тяжелее его самого, так и маленький Себастьян (164 см) благодаря скорости и фантастическому дриблингу оставляет с носом соперников-гренадеров [45].

Во многих городах мира установлены памятники представителям этого трудолюбивого народца (илл. 12–13). Есть такие памятники в Абакане



Илл. 12. Скульптура «Муравьи-работяги», Санкт-Петербург.

Источник: http://www.etovidel.net/appended_files/big/4ce6acf25db77.jpg



Илл. 13. Памятник муравью. Дубай, ОАЭ.

Источник: http://img1.liveinternet.ru/images/attach/c/6/89/396/89396439_3.jpg

и Санкт-Петербурге (Россия), Болонье (Италия), Дубае (ОАЭ), Сеуле (Корея). Известно, что памятники ставятся как дань уважения и благодарности тем или иным персонажам. А значит, муравей жителями этих городов воспринимается как персонаж безусловно положительный.

Лекарь. Муравьи широко используются в народной медицине. Применяются такие виды «терапии», как лечение укусами, муравьиной кислотой, настояками и порошками из муравьев, что отражено в древней традиции многих стран, в частности, Египта, Византии и Руси. Хотя и сейчас, в век высоких медицинских технологий и парадного шествия антибиотиков, находится немало желающих отправиться в лес «полечиться», полежав голышом на муравейнике.

Символ изобилия и плодородия. Таким муравей предстает, например, в славянской традиции. У русских есть примета, по которой появление рыжего муравья в доме сулит счастье хозяину и его семье. Болгары предпочитали не уповать на случай, а специально клали под камень мартеницу, и если туда заползал муравей, это расценивалось как знак обильного приплода ягнят. У сербов был специальный обряд на богатый приплод скота. Для этого они клали на муравейник голову запеченного к Рождеству животного или кости зажаренных в Юрьев день ягнят. Похожий обряд есть и у белорусских рыбаков, раскладывавших свои сети на муравейнике ради

обеспечения обильного улова. Поляки в колядках желали хозяевам столько овец и телушек, сколько муравьев в лесу. Встречаются подобные представления и в более позднее время [42: с. 49–50]. Так, в басне Леонардо да Винчи «Муравей и пшеничное зерно» муравей, проявив благоразумность, внимает мольбам зерна о пощаде и закапывает его в землю, а то в благодарность возвращается ему сторицей [23].

Помощник человека. Индейцы зунни благодарны муравьям за то, что те уничтожают следы человека и сбивают с толку преследователя [40: с. 271]. В ацтекской мифологии черные и красные муравьи показали Кецалькоатлю место, где растет маис [42: с. 49]. Известна греческая сказка о царском крестнике, в которой Царь-Муравей помогает крестнику-человеку [39]. Помогают муравьи человеку и в русской сказке «Василиса Прекрасная» [1: с. 512–516]. В современной культуре муравьи помогают герою фильма Пейтона Рида «Человек-муравей» (США, 2015) сбежать из тюрьмы.

Хранитель золота. Здесь муравьи сближаются с гномами и драконами западноевропейской и восточноазиатской традиций. Такими они предстают в китайской, индийской и монгольской литературе, эфиопском фольклоре [39]. Геродот оставил нам рассказ о муравьях-золотодобытчиках «величиной больше лисицы, но меньше собаки» в стране дардов на севере Индии [21: с. 363]. Хранителями золота муравьи выступают и в художественной литературе, например, в «Фаусте» И. В. Гете [11] и «Уральских сказах» П. П. Бажова [2].

В «Фаусте» И. В. Гёте читаем следующие строки:

Муравьи (огромного роста)
Вы — «золото», сказали? Целый клад
Скопили мы и заперли в ущелье,
Но аримаспы это подглядели,
Украли и над нами же трунят [11: с. 36–37].

В сказе П. П. Бажова «Жабреев ходок» описываются муравьи в золотых лапотках: «Тропка как тропка. Мурашки по ней ползут, только все в одну сторону, а встречных не видно. <...> Пошел около этой тропки, а она куда-то вовсе далеко ведет. И то диво — мурашки будто больше стоят, и как где место пооткрытее, там видно, что на лапках у них вроде искорок. Что за штука? Взял одного, другого, посмотрел. Нет, ничего не видно. Глаз не берет. Пошел дальше и опять примечает: растут мураши на ходу. Опять возьмет которого в руку и давай разглядывать. Видно стало, что на каждой лапке как капелька маленькая прильнула. Дениску это вовсе удивительно, он и шагает вдоль тропки. <...> Мурашиная тропка как раз к этим губам и ведет, а мураши как на полянку выйдут, так на глазах и пухнут.

<...> А на лапках явственно разглядеть можно, как лапотки надеты. Пойдут к каменным губам — и туда» [2: с. 164–165].

Муравей-лазутчик. Народная традиция обращает внимание на «проникательную» способность муравья. У многих народов встречается сюжет о том, как люди превращаются в муравьев, для того чтобы проникнуть на вражескую территорию или в какое-либо недоступное место. В Ригведе передается миф о том, как Индра превратился в муравья, чтобы проникнуть во вражескую крепость [32: с. 78–82]. Греческий Бог Зевс, известный своей любвеобильностью, чтобы проникнуть к Эвримедузе, превратился в муравья. После этого «свидания» у них родился сын Мирмидон («муравьиный»), ставший родоначальником мифического племени мирмидонян («муравьиных людей»). По другой версии, мирмидоняне произошли от муравьев острова Эгина, которых Зевс превратил в людей [21: с. 162]. Осетинский витязь Батраз — герой нартовского эпоса — превращается в муравья, чтобы проникнуть в неприступную крепость [12: с. 26–37]. Персонаж русских былин Волх Всеславьевич (Вольга Святославович), чтобы проникнуть в город-крепость и покорить Индейское царство, превращает себя и своих воинов в муравьев [5: с. 45–50]. В русской сказке «Хрустальная гора» Иван Царевич, превратившись в муравья, проникает в хрустальную гору, убивает двенадцатиголового Змея и освобождает царевну [1: с. 308–309].

Сюжеты с превращением человека в муравья встречаются и в современной культуре, например, в серии комиксов компании Marvel Comics [43] и киноленте Пейтона Рида «Человек-муравей» (США, 2015).

Коварный хитрец. В суфийских сказках встречается распространенный сюжет о муравье и стрекозе. Но здесь это не просто противопоставления трудолюбия и ветрености. Здесь муравей предстает в образе подлого, коварного и расчетливого хитреца. Он терпеливо дождался, пока стрекоза погибнет под ударом топора мясника, и пополнил ею свои запасы. При этом тут же он предстает и в рассказе А. Н. Толстого «Муравей», где ему удалось не только избежать расправы, но и поквитаться с лесной «братвой», охмелевшей от «муравьиного вина» и ставшей добычей летучей мыши [35].

Символ преступного мира. В творчестве Сальвадора Дали муравей нередко выступает в качестве символа коррупции. Например, в картине «Великий мастурбатор» (илл. 14) по брюшку саранчи ползут муравьи, что, по мнению искусствоведа Н. В. Геташвили, может указывать на коррупцию [10: с. 142]. Также для Дали муравей нередко является символом **вожделения**, как в уже упомянутой картине, так и в его работе «Ретроспективный бюст женщины на фоне тушек фазанов» (илл. 15), а также в киноленте «Андалузский пес», созданной совместно с режиссером Луисом Бонюэлем [10: с. 145].



Илл. 14. Сальвадор Дали. Великий мастурбатор. 1929 (холст, масло, 110×150 см, Центр искусств королевы Софии, Мадрид).

Источник: https://oleidris.com/attachments/Image/IMG_9406.jpg?template=generic



Илл. 15. Сальвадор Дали. Ретроспективный бюст женщины. 1933 (Театр-музей Сальвадора Дали. Фигерас, Каталония, Испания).

Источник: <https://3.bp.blogspot.com/-FJZBKdQi0U0/TJxyOEdi9E1/AAAAAAAAAXiQ/OqC4zwhXBUQ/s1600/29.jpg>

В некоторых странах Америки (США, Сальвадор, Мексика) с 1980-х годов действует преступная сеть *Mara Salvatrucha* («банда сальвадорских кочевых муравьев»). Как бродячие муравьи сметают все на своем пути, так и участники этой группировки регулярно собирают дань с подвластных им наркодилеров и обычных продавцов, жестоко наказывая провинившихся или ослушавшихся. Каждый новоприбывший в банду проходит определенное испытание и обязательно наносит на свое тело татуировку, после чего уже не может уйти [34].

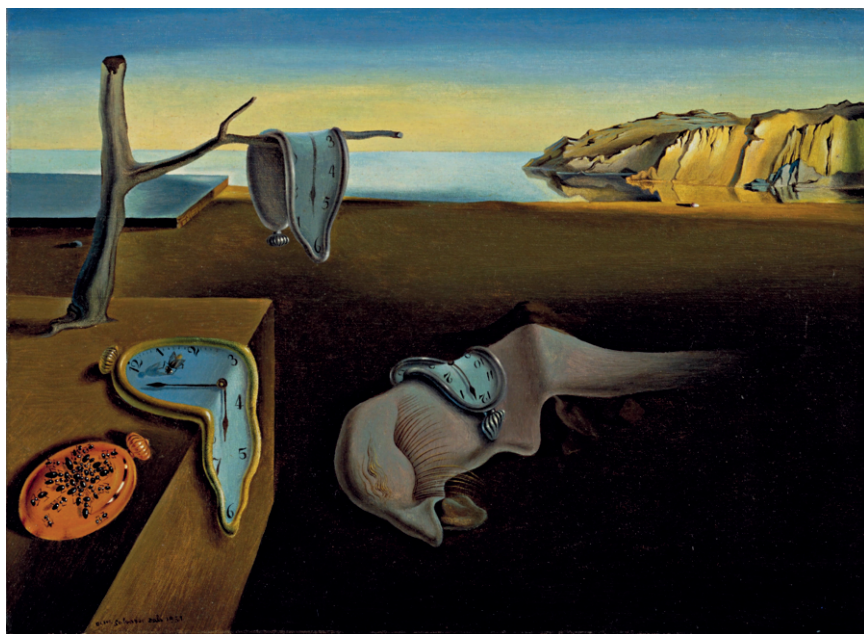
Предсказатель бед. В предсказаниях некоторых народов (болгар, швейцарцев) появление муравья указывает на плохой исход дела. Разрушение муравейника во многих традициях символизирует несчастье [42: с. 49].

Источник опасности и страха. Такими муравьи зачастую предстают в современной культуре. В романе Г. Г. Маркеса «Сто лет одиночества» в эпиграфе к манускриптам Мелькиадеса сказано: «Первый в роду будет к дереву привязан, последнего в роду съедят муравьи» [25: с. 62]. Это буквальное пророчество, которое порождает подсознательное предчувствие беды как у героев романа, так и у читателя. Младенец со свиным хвостиком является воплощением страха, появившегося раньше, чем родился первый ребенок в семье Буэндиа. В рассказе Герберта Уэллса «Царство муравьев» [41] и снятом по его мотивам Бертом И. Гордоном фильме «Империя муравьев» (США, 1977) муравьи-мутанты предстают в образе безжалостных убийц, цель которых — уничтожение человечества. Вообще, в американском кинематографе образ муравья-убийцы весьма популярен. Так, в фильме Гордона Дугласа «Они!» (США, 1954) мутировавшие в результате воздействия радиации муравьи угрожают человечеству. В результате широкомасштабной военной операции их удастся уничтожить. В фильме Фреда Олена Рэя «Стеклянный муравейник» (США, 2005) введенные в военных целях муравьи-мутанты охотятся за посетителями одного из лос-анджелесских небоскребов. Примечательно, что и в рассказе Герберта Уэллса, и во всех названных фильмах мутации муравьев связаны с деятельностью человека (захоронение токсичных отходов, ядерные испытания, экспериментальные разработки военных). В фильме «Легион огня» («Марабунта», США, 1998) полчища гигантских черных муравьев снова грозят уничтожить все живое, но в данном случае они выживают, несмотря на все меры, предпринятые профессором-энтомологом и его командой, и лишь на время уходят в «подполье». Клип на песню “Links 2-3-4” группы “Rammstein” (версия без цензуры) демонстрирует нам анимационное видео о жизни муравьев, в конце которого камера показывает руку убитого муравьями человека [46: с. 36–37].

Источник болезни. У индейцев пуэбло есть поверье о том, что за разрушение муравейника его хозяева посылают на человека болезни, которые могут быть вылечены только муравьиным врачом [40: с. 214]. Представи-

тели австралийского племени аранта верят, что укус муравья особого вида лишает лекаря его медицинских способностей [39].

Символ завершения жизни, смерти. Иногда эта ипостась муравья совпадает с предзнаменованием нового витка жизни. В творчестве Сальвадора Дали символ муравья неоднозначен. Так, в картине «Постоянство памяти» (илл. 16) муравей выступает символом смерти, гниения и разложения. На часах слева, единственных сохранивших твердость, муравьи создают четкую циклическую структуру, повинаясь делениям хронометра. Однако это не заслоняет того смысла, что присутствие муравьев все же признак разложения. По словам Дали, линейное время само себя пожирает. Муравьи подобно людям протаптывают себе дорогу (муравьиная тропа) и подобно людям гибнут тысячами на полях сражений [10: с. 82].



Илл. 16. Сальвадор Дали. Постоянство памяти. 1931 (холст, гобелен ручной работы, 24×33 см, Музей современного искусства, Нью-Йорк).

Источник: <https://cdn.wallaps.com/wallpapers/230000/226417.jpg>

В романе Г. Г. Маркеса «Сто лет одиночества» муравьи предстают не только как источник страха (см. выше), но и как символ завершения жизни. Они уносят в муравейник трупы разных насекомых и мелких животных, зачастую превышающих размеры их самих [25: с. 295–297].

Так Маркес рисует нам аллегорическую картину уносимого муравьями одиночества. Подобно ангелам смерти муравьи «хоронят» в своем муравейнике последние свидетельства жизни, которые, смешавшись с землей, переходят в иную форму существования, предвеляя новый виток бытия.

Проводник в потусторонний мир (представитель загробного царства).

В шумеро-аккадской мифологии красные муравьи считались посланниками богини подземного мира Эрешкигал [39]. Туземцы Новой Гвинеи верят, что после первой смерти может наступить и вторая смерть, когда душа превращается в муравья [39]. В индуизме и джайнизме есть обычай кормления муравьев в дни поминовения усопших [39].

В уральских сказах П. П. Бажова упоминается мурашиная тропка, ведущая через «каменные губы» в подземное царство [2: с. 163–166].

В современной культуре муравьи предстают в этом качестве в романе Г. Г. Маркеса «Сто лет одиночества» (см. выше).

Сообщник демонов. В традиции некоторых западноафриканских племен, в частности племени сусу, муравейники рассматриваются как жилище демонов [42: с. 49]. Аборигены в Майсуре (Индия) считают муравейники местопребыванием кобры или змей-нага [42: с. 49]. Некоторые финно-угорские племена оставляют подношения лесным духам на муравейниках, веря, что последние являются их обиталищем [42: с. 50].

Зеркало человека. Андре Моруа в рассказе «Муравьи» проводит параллель между безответственной женщиной — иждивенкой мужа и любовника и муравьиной королевой, находящейся на иждивении слуг, которые за нее погибают [26]. В сказке Ондржея Секоры «Муравьи не сдаются» описывается муравьиное сообщество, очень похожее на современное человеческое общество. Рассказывается о том, что в муравейнике есть одна главная самка, а все остальные — исполнители различных функций (няни, рабочие, воины), о том, что у муравьев есть рабовладение и войны, о том, что им не просто приходится в борьбе за независимость и т.п. [33]. В трилогии Бернарда Вербера о муравьях опять проводится параллель между муравьиной и человеческой цивилизациями [6–8]. Муравьи живут в тоталитарном государстве, они весьма развиты и обладают высоким интеллектом, но при этом законопослушны и, не раздумывая, готовы следовать той «генеральной линии», которую укажет государство. Но их способность приспосабливаться и находить альтернативные пути решения задач позволяет им выжить как в своем государстве, так и в столкновении с человеческой цивилизацией.

Наконец, в современной культуре муравей может выступать просто как **источник творческого вдохновения**. Так, московский художник Олег Аряев посвящает этим насекомым свое полотно под названием «Красные муравьи», написанное в технике пуантилизма, или «живописи действия»

(илл. 17). А Эвелин Браклоу из Германии создает натуралистичную роспись на старинном фарфоровом сервизе, кишашую снующими туда-сюда муравьями (илл. 18–20). Фотограф Андрей Павлов создает фоторепортаж на тему «Тайная жизнь муравьиного пролетариата» (илл. 21–24). А Мохамед Бабу из Великобритании создает серию фотографий «Дегустируя радугу» с муравьями, наевшимися цветной карамели (илл. 25–26).



Илл. 17. Олег Аряев. Красные муравьи. 2014 (холст, масло, 130×60 см).

Источник: http://www.buntina.ru/10604732_825297497512978_8661382871525851756_o.jpg



Илл. 18. Эвелин Браклоу. Сервиз с муравьями. Сахарница.

Источник: <http://www.zeutch.com/wp-content/uploads/2014/01/la-phile-1.jpg>



Илл. 19. Эвелин Браклоу. Сервиз с муравьями. Чашка с блюдцем.

Источник: https://ic.pics.livejournal.com/tanjand/44781189/15531650/15531650_original.jpg



Илл. 20. Эвелин Браклоу. Сервиз с муравьями. Тарелка.

Источник: <https://www.catinwater.com/wp-content/uploads/2014/01/la-phile-6.jpg>



Илл. 21. Андрей Павлов. Кадр из фоторепортажа
«Тайная жизнь муравьиного пролетариата».

Источник: <https://cafebiz.cafebizcdn.vn/2017/photo-2-1505891882346.jpg>



Илл. 22. Андрей Павлов. Кадр из фоторепортажа
«Тайная жизнь муравьиного пролетариата».

Источник: https://all4soul.com/wp-content/uploads/2018/08/sdmsew_1534891643187_main.jpg



Илл. 23. Андрей Павлов. Кадр из фоторепортажа
«Тайная жизнь муравьиного пролетариата».

Источник: [https://cdn.fishki.net/upload/post/201501/21/1396224/Depositphotos_7438456_](https://cdn.fishki.net/upload/post/201501/21/1396224/Depositphotos_7438456_original.jpg)
original.jpg



Илл. 24. Андрей Павлов. Кадр из фоторепортажа
«Тайная жизнь муравьиного пролетариата».

Источник: http://st-gdefon.gallery.world/wallpapers_original/540168_gallery.world.jpg



Илл. 25. Мохамед Бабу. Фото из серии «Дегустируя радугу».

Источник: <https://www.crazynauka.pl/wp-content/uploads/2013/08/mrowki3-1-1024x766.jpg>



Илл. 26. Мохамед Бабу. Фото из серии «Дегустируя радугу».

Источник: <http://travel-z.ru/wp-content/uploads/2017/05/murash.jpg>

Каковы же причины столь различного восприятия муравьев? Думается, представители тех культур, которым посчастливилось наблюдать жизнь этих насекомых «на расстоянии», смогли подметить сходство жизни муравейника с человеческим коллективом, такие качества, как интеллект, трудолюбие, взаимовыручку, а также способность к «врачеванию».

Те же, кому пришлось непосредственно столкнуться с вездесущими ордами маленьких захватчиков, достаточно быстро осознали, что, несмотря на свои размеры, муравьи представляют серьезную угрозу для человека и даже способны убить (особенно это характерно для азиатского и латиноамериканского регионов). Современная же культура давно осознала, что человек — далеко не царь природы и что невидимые бактерии или мелкие твари, на которых мы привыкли не обращать внимания, способны в одночасье разрушить жизнь не только отдельного человека, но и всего человечества.

«Мурашиных тропок мало ли. Кто их разберет...» [2: с. 164]. И куда они ведут? Не иначе, в саму Преисподнюю. А может быть, в золотые рудники? Кстати, последняя версия вполне подтверждается и данными науки, говорящей о том, что в золоторудных районах в муравьиных «дворцах» нередко присутствуют следы золота [3: с. 138].

А неистощимая фантазия человека смогла превратить неутомимых трудяг не только в соавторов, но и в самостоятельных творцов произведений искусства.

Так и получилось, что крохотное существо смогло стать героем масштабной эпопеи длиной в несколько тысячелетий под названием «Культура человечества».

Литература

1. *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки. М.: Альфа-Книга, 2008. 1087 с.
2. *Бажов П. П.* Малахитовая шкатулка. Уральские сказы. М.: Эксмо, 2018. 320 с.
3. *Бакиш Ф. Б.* Куча чудес. Муравейник глазами геолога. Томск: Печатная ма-нуфактура, 2011. 168 с.
4. *Березкин Ю. Е.* Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin> (дата обращения: 17.11.2018).
5. Былины. Исторические песни. Баллады / Сост., предисл., примеч. А. Калугиной, В. Ковпика. М.: Эксмо, 2008. 800 с.
6. *Вербер Б.* День муравья. М.: Рипол Классик, 2007. 544 с.
7. *Вербер Б.* Муравьи. М.: Рипол Классик, 2007. 352 с.
8. *Вербер Б.* Революция муравьев. М.: Рипол Классик, 2007. 768 с.
9. *Вилко А.* Все о Prodigy. URL: http://archiveof90s.ru/content/letter/prodigy_1997/index.htm (дата обращения: 17.11.2018).
10. *Геташвили Н. В.* Дали. 1904–2004. М.: ОлмаМедиаГрупп; Просвещение, 2009. 160 с.

11. *Гёте И. В.* Фауст. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1960. 121 с.
12. *Дарчиев А. В.* Батраз-муравей (об одном мотиве нартовского эпоса) // Известия СОИГСИ. 2011. № 7 (46). С. 26–37.
13. Десять животных, которые попадут в рай. URL: <https://islam-today.ru/veroucenie/10-zivotnyh-kotorye-popadut-v-raj/> (дата обращения: 17.11.2018).
14. *Зюков И.* Басня Муравей и Шмель. URL: <http://www.proza.ru/2012/10/28/1392> (дата обращения: 17.11.2018).
15. *Идрис Шах.* Сказки дервишей. Путь суфия. М.: Постум, 2016. 240 с.
16. *Колбасникова Н.* Басня про муравья. Ч. 1. URL: <http://www.stihi.ru/2009/01/26/3940> (дата обращения: 17.11.2018).
17. *Колбасникова Н.* Басня про муравья. Ч. 2. URL: <http://www.stihi.ru/2011/11/09/2877> (дата обращения: 17.11.2018).
18. *Комарова М.* Художник Протей Темен о выставке «Как муравей космонавту в ухо залез», людях и языке. URL: <https://www.buro247.ru/culture/arts/khudozhnik-protey-temen-o-vystavke-kak-muravey-kos.html> (дата обращения: 17.11.2018).
19. Коран. «Муравьи». 27: 1–93.
20. *Крылов И. А.* Басни. М.: Эксмо, 2018. 288 с.
21. *Кун Н. А.* Мифы и легенды Древней Греции. М.: АСТ, 2004. 479 с.
22. *Лакиер А. Б.* Рыбы, насекомые, пресмыкающиеся // Русская геральдика. М.: Книга, 1990. 432 с.
23. *Леонардо да Винчи.* Муравей и пшеничное зерно. URL: <https://knigogid.ru/books/682955-basni/toread/page-3> (дата обращения: 17.11.2018).
24. *Малобенский А.* Художница из ЮАР пишет картины совместно с муравьями. URL: <https://medialeaks.ru/2208mav-ants-painter/> (дата обращения: 17.11.2018).
25. *Маркес Г. Г.* Сто лет одиночества. М.: АСТ, 2016. 416 с.
26. *Моруа А.* Муравьи. URL: http://thelib.ru/books/morua_andre/muravi-read.html (дата обращения: 17.11.2018).
27. Муравей и пшеничные зерна. Из фольклора США. URL: <https://azku.ru/skazki-narodov-ameriki/muravey-i-pshenichnyie-zyorna.html> (дата обращения: 17.11.2018).
28. *Одоевский В. Ф.* Пестрые сказки. Сказки дедушки Ириней. М.: Худож. лит-ра, 1993. 218 с.
29. Офисная байка про муравья. URL: https://pikabu.ru/story/ofisnaya_bayka_pro_muravya_ne_moyo_no_shedevr_1808736 (дата обращения: 17.11.2018).
30. Притч. 6: 6–8.
31. *Протей Темен.* Как муравей космонавту в ухо залез. Рассказ. URL: <http://artguide.com/posts/984> (дата обращения: 17.11.2018).
32. Ригведа / Пер. Т. Я. Елизаренковой: В 3 т. Т. 1. М.: Наука, 1989. 766 с.
33. *Секора О.* Муравьи не сдаются. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=24333&p=1> (дата обращения: 17.11.2018).
34. Тату муравей: значения, фото, интересные факты. URL: <https://tattoofan.ru/nasekomye/muravey.html> (дата обращения: 17.11.2018).
35. *Толстой А. Н.* Муравей. URL: <https://skazki.rustih.ru/aleksej-tolstoj-muravej/> (дата обращения: 17.11.2018).

36. Толстой Л. Н. Муравей и голубка. URL: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/tolstoy-ln-ss22-10/tolstoy-ln-ss22-10.html#work002001> (дата обращения: 17.11.2018).
37. Толстой Л. Н. О муравьях. URL: <https://xn---8sbiecm6bhd8i.xn--p1ai/%D1%81%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%BA%D0%B0%20%D0%BF%D1%80%D0%BE%20%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%BE%20%D1%81%D1%82%D1%803.html> (дата обращения: 17.11.2018).
38. Толстой Л. Н. Стрекоза и муравьи. URL: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/tolstoy-ln-ss22-10/tolstoy-ln-ss22-10.html#work002038> (дата обращения: 17.11.2018).
39. Топоров В. Н. Муравей // Онлайн энциклопедия «Мифы народов мира». URL: <http://www.mifnarodov.com/m/muraveymuravey.html> (дата обращения: 17.11.2018).
40. Уайт Д. М. Индейцы Северной Америки. Быт, религия, культура / Пер. с англ. С. К. Меркулова. М.: ЗАО «Центрполиграф», 2006. 314 с.
41. Уэллс Г. Д. Царство муравьев. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=28693&p=1> (дата обращения: 17.11.2018).
42. Часникова В. А. Легенды и мифы о животных. М.: Центрполиграф, 2014. 54 с.
43. Человек-муравей Скотт Лэнг. URL: <https://www.marvel.com/characters/ant-man-scott-lang> (дата обращения: 17.11.2018).
44. Gibson Karen Bush. The Blackfeet: People of the Dark Moccasins. Mankato, Minnesota: Capstone Press, 2000. 320 p.
45. Nosa Delisa. Прозвища футболистов серии «А». URL: <https://m.sports.ru/tribuna/blogs/tiffozi/132320.html> (дата обращения: 17.11.2018).
46. Rammstein on Fire: New Perspectives on the Music and Performances / Edited by J. T. Littlejohn, M. T. Putnam. McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina and London, 2013. 269 p.

«ГОРОД-СОБИРАТЕЛЬ, ГОРОД ПОЛЬЗЫ»: ПЧЕЛА НА ГЕРБЕ СИМФЕРОПОЛЯ

Пчела в культурах народов мира представляет собой удивительно разносторонний символ. В ней олицетворяются трудолюбие, усердие, организаторские и творческие способности, чистоплотность, общительность, скромность, одухотворенность, храбрость, мудрость, умеренность, сдержанность, самоотверженность, красноречие («медовые речи») [5]. Это перечисление можно продолжать.

На Древнем Среднем Востоке, в Древней Греции и Древнем Египте пчела символизировала королевскую власть или любую монархическую систему. Идеальное устройство общества в его монархическом варианте нередко соотносили с пчелиным ульем. В Золотом веке дикий мед считался амброзией — пищей богов.

У египтян пчела была эмблемой Нижнего Египта. Она символ рождения, смерти и воскрешения, гармоничной жизни, трудолюбия и непорочности. Согласно традиции, она родилась из слез бога солнца Ра. Вместе с тем пчела была и образом царской мощи, особой жизненной силы, царской мудрости, накапливаемой подобно тому, как пчелы собирают нектар.

Греки рассматривали пчелу как символ трудолюбия, преуспевания, чистоты и бессмертия. Поэтому пчелиная тема определяет многие черты устройства и организации древних святилищ (например, храм Артемиды в Эфесе), а сама Артемида рассматривалась как образ священной пчелы. Пчелы считались хранительницами красноречия и пения. Из мифов мы узнаем, что Зевс Критский родился в пчелином дупле и был вскормлен пчелами. В Греции форма улья часто использовалась для погребений. Считалось также, что в пчел могут переселяться души умерших.

В некоторых традициях пчела связана с богом-громовержцем, а также с дубом, выступающим и как мировое дерево, и как дерево громовержца [9].

У древних славян пчела была символом любви, так как соединяла в себе «сладость меда и горечь жала». Пчелиная матка символизировала верховную власть, плодородие, богиню-мать.

Благодаря своему трудолюбию пчела стала в **христианстве** символом деятельности, прилежания, порядка, а также религиозного красноре-

чия. О святых, прославившихся своими речами, таких как св. Амвросий и св. Иоанн Златоуст, говорится, что их слова были сладкими, как мед. Св. Амвросий сравнивал церковь с ульем, а христианина — с пчелой, которая неустанно трудится и остается преданной своему улью. Улей, таким образом, является символом сплоченной религиозной общины и означает упорядоченное и благочестивое сообщество. Пчела, которая, как считается, никогда не спит, символизирует у христиан рвение и бдительность. Летающая в воздухе пчела — это душа, вступающая в Царство Небесное, а представление о том, что пчелы живут лишь ароматом цветов, сделало их символом чистоты и воздержанности. Поскольку в прежние времена ученые трудились при восковых свечах, то пчелу связывают и с просвещением [5].

Образ пчелы не раз становился предметом поэтического вдохновения. Прекрасные стихи, отражающие символику меда, улья и пчелы, созданы на крымской земле Максимилианом Волошиным:

Дети солнечно-рыжего меда
И коричнево-красной земли —
Мы сквозь плоть в темноте проросли
И огню наша сродна природа.
В звездном улье века и века,
Мы, как пчелы у чресл Афродиты,
Вьемся, солнечной пылью повиты,
Над огнем золотого цветка [2: с. 119].

Поэтический дар Волошина с Крымом связан неразрывно. У древних римлян было определение: *genios loci*, то есть Гений Места, Дух — хранитель природы, места или вещи. Именно таким хранителем природы, крымской земли и любимого им Коктебеля был и остался для нас Максимилиан Волошин.

С пчелой и пчелиным ульем, как мы видим, связывается много положительных символических смыслов. Этим можно объяснить достаточно частое использование изображения пчелы (пчел, сотов) и в мировой геральдике. Пчелу можно увидеть и на гербе Симферополя.

Внешний вид и содержание герба Симферополя менялись несколько раз на протяжении истории города. Первый герб Симферополя был утвержден 17 ноября 1844 г. Он представлял собой щит, который делился горизонтально на две части. Верхнее поле было синим, и на нем находился золотой восьмиконечный крест. На нижнем золотистом поле размещалось зеленое изображение (на наш взгляд, не очень удачное) живописной горы Чатырдаг, которую хорошо видно практически из всех более высоких точек города, расположенного в предгорье Крымских гор. В то время эта гора считалась самой высокой в Крыму.

Также существовал проект герба, разработанный в 1859 г. Борисом Кене. На золотом щите автор изобразил черного двуглавого орла, на груди которого располагался щит голубого цвета с восьмиконечным крестом. Щит был увенчан серебряной короной с тремя башнями и обрамлен золотыми виноградными лозами, обвитыми Александровской лентой. Но этот проект не был утвержден.

Впервые мотив пчелы появился на гербе Симферополя в советское время. Это был герб, который утвердили 21 августа 1971 г. решением II сессии XIII созыва городского совета. Авторами его являлись Л. Лабенок, Н. Лядовский и Л. Фруслов. Герб представлял собой щит голубого цвета с красной полосой сверху. На щите находилось изображение пяти золотых пчел, размещенных вокруг красного круга с датой «1784». Этот год считается годом основания города. На красной полосе сверху авторы изобразили серп и молот. Пчелы на гербе символизировали историю города и его название, круг в центре характеризовал Симферополь как областной центр. Пчелы и круг в центре образуют своеобразный цветок — символ столицы цветущего края.

В 1990-е гг. появился новый проект герба города. На щите, разделенном вертикальной линией, были изображены в левой его части золотистые соты, а в правой — размещалась на зеленом фоне пчела. На белой полосе сверху было начертано название города.

Современный герб Симферополя, утвержденный в 2006 г., тоже украшает летящая золотая пчела. Таким образом, этот символ присутствует на всех гербах города, кроме самого первого, утвержденного в 1844 г. Действующий герб города создан авторской группой, в которую входили Г. Б. Ефетов, О. Н. Степанова, О. И. Маскевич. Он представлен большим и малым гербами. Герб Симферополя в своей основе содержит французский щит с золотым кантом по краю, разделенный узкой горизонтальной белой (серебряной) волнистой линией, которая символизирует главную водную артерию Крыма — реку Салгир. В верхнем синем (лазорево-м) поле щита изображена золотая летящая пчела. В нижнем красном (червленом) поле размещена золотая двуручная античная чаша, символизирующая историю города, берущего начало от Неаполя Скифского. Красный цвет символизирует мужество и доблесть воинов, защищавших эту землю. Кроме того, большой герб города включает еще обрамление в виде полу-венка из дубовых веток натурального цвета. Дубовый венок с плодами говорит о долголетию, плодородии и богатстве. Этот символ напоминает и о двух памятниках природы — дубах-патриархах, растущих в самом старом парке города. Ветки дуба обвиты лентой ордена Трудового Красного Знамени, которым город был награжден в 1984 г. На ленте золотыми буквами начертано «Симферополь». Щит венчает желтая (золотая) «башенная» пятизубчатая корона с сине-бело-красным бурелетом, повторяющим

цвета флага Республики Крым. Корона указывает на готовность горожан к защите малой родины, а также на статус города Симферополя как столицы Крыма [8] (илл. 1).



Илл. 1. Большой герб Симферополя

Один из дубов-патриархов, именуемый «Богатырь Тавриды», радует и сегодня горожан в Детском парке. Окружность ствола дерева около 6 м, а диаметр кроны — 30 м. Возраст дуба, по разным оценкам, колеблется от 600 до 750 лет. Ранее на территории нынешнего Детского парка находился сад известного химика Де Серра, хорошего знакомого А. С. Пушкина. В 1820 г. поэт гостил у Де Серра, и тут его взору наверняка мог предстать этот дуб, возраст которого уже в то время был 400–500 лет. Может быть, у этого дерева и родились бессмертные слова поэта: «У Лукоморья дуб зеленый...». Тут же, в парке, создана поляна с персонажами сказок Пушкина. А в 1945 г. в 200 м от дуба по пути на Ялтинскую конференцию в одном из домов, что на современной улице Шмидта, останавливался на отдых премьер-министр Англии Уинстон Черчилль. С 2007 г. дуб занесен в природно-заповедный фонд территориального значения и охраняется законом [4].

Малый герб города представляет собой тот же французский щит, разделенный на два поля узкой волнистой белой полосой. В верхнем синем поле — золотая летящая пчела, а в нижнем красном поле расположена золотая двуручная античная чаша. Этот вариант герба (большого и малого) был переутвержден 2 апреля 2015 г., после воссоединения Крыма с Российской Федерацией.

Почему же у создателей герба Симферополя возник именно образ пчелы? Что представляет собой образ пчелы в коллективном сознании носителей русского языка и культуры? Показательны для ответа на вопрос

иллюстративные примеры, которые приводит в своем словаре В. И. Даль. Это пословицы, поговорки, присказки, загадки. Устное народное творчество наиболее полно зафиксировало основные ассоциации, связанные с пчелой в коллективном сознании. Безусловно, за этими ассоциациями стоит вековая наблюдательность и глубокое знание «жизни» пчел, понимание распределения обязанностей в пчелином улье. На первом месте отмечено такое качество пчелы, как трудолюбие: *Работяща, как пчела. И на себя, и на людей, и на Бога (церковь) трудится. Ни пчелы без жала, ни розы без шипов. Не на себя пчела работает. Пчела Божья угодница (доставляет воск на свечи). Пчела жалит только грешника. Скупые ровно пчелы: мед собирают, а сами умирают. У мертвых пчел меду захотел! У мертвых пчел кануна (т.е. меду на канун) не ищут. Лихих пчел подкур неймет, лихих глаз стыд не берет. И пчелка летит на красный цветок. На всякий цветок пчелка садится, да не со всякого цветка поноску берет. Одной пчеле Бог сроду науку открыл. Есть и свои покровители у пчел и пчеловодов: Зосима и Савватий, покровители пчел, пчельники, пчеловоды. На Зосиму (17 апреля) расставляй улья, на Савватия (27 сентября) или юж. Евфимия (15 октября) убирай улья во мшеник* [3].

Не менее показательны в качестве иллюстраций и загадки, в которых скрыты ассоциации, связанные с жизнью пчел. Их достаточно много, что говорит о закреплённости этого образа в коллективном сознании носителей русской культуры. *Сидит девица в темной темнице, вяжет узор, ни петлей, ни узлом (пчела). Сидят девушки в горенках, низут бисер на ниточки (пчелы). В темной темнице красны девицы, без нитки, без спицы (иглы), вяжут вязеницы (пчелы в улье). В темнице девица бранину собирает, узор вышивает, ни иглы, ни шелку (пчела). Ни девка, ни вдова, ни замужняя жена: детей водит, людей питает, дары Богу приносит (пчела). Точем скатерти бранья, ставим яства сахарныя, людям на потребу, Богу в угоду (пчелы). Сидят чернички в темной темничке, вяжут вязеночки, без иглы, без ниточки (пчелы). В темной избушке ткут холсты старушки (пчелы). Летит птица крутоносенькая, несет тафту крутожелтенькую; еще та тафта ко Христу годна (пчела). Ни солдатка, ни вдова, ни замужняя жена: много деток уродила, Богу угодила (пчела). Летела птаха мимо Божьяго страха: ах, мое дело на огне сгорело! (пчела, церковь). Летит птичка гоголек через Божий теремок, сама себе говорит: моя сила горит! (пчела, свеча)* [3]. В этих загадках хорошо прослеживается русский быт. Работа пчелы сравнивается с работой искусных рукодельниц. Чаще всего этим занимались девушки, а вот холсты ткали и старушки. А чернички, которым в загадке тоже уподоблены пчелы, занимались вязанием более простых вещей. Это, как правило, коллективное творчество, все вместе собирались в одной горенке (избушке, темничке). Устойчивая ассоциация связывает пчелу с церковной службой: пчела доставляет воск на свечи. Она Божья угодница, трудится

на Бога. Многодетность пчелы тоже Богу в угоду, как, впрочем, и многодетность семьи на Руси. Не обошли ассоциации и внешний вид пчелы: ее «крутожелтенькая тафта» ко Христу годится. Из приведенных В. И. Далем фольклорных иллюстраций, связанных с пчелой, следует, что в русском языковом сознании в XIX веке явно доминировали положительные коннотации. Показательно и то, что в народном сознании сложилось мнение, согласно которому «пчела жалит только грешника», для праведных она не представляет опасности. В целом агрессивность для этого насекомого не отмечается как характерная черта.

Если обратиться к мифам древних славян, то к перечисленным характеристикам пчелы добавятся еще такие, как чистота и святость. Своим происхождением пчелы обязаны Богу. В представлении древних славян, они водятся только у добрых людей, а злых не любят. Белорусы верили в то, что пчелы сближают добрых людей, связывают их духовным родством. Народная традиция наделяет пчелу также безбрачием, в загадках они, как мы видели из словаря В. И. Даля, часто незамужние девицы или монашки (чернички). В сербских поверьях и в русских загадках отражен мотив, по которому Бог повелел пчеле размножаться без спаривания: пчелиная матка просто откладывает яйца, и из них появляются на свет пчелы. «Не девка, не вдова, не мужняя жена, а детей выводит». Известна также сербская легенда о происхождении пчел из слез матери, которая оплакивала погубленного, а потом воскресшего сына. В этой легенде образ матери совпадает с образом Богородицы [6].

Пчела, представляя собой многоплановый символ, достаточно часто, как уже отмечалось нами, встречается в мировой геральдике (более 300 различных гербов включают ее в качестве символа). Так, семь пчел на фоне земного шара на гербе Манчестера говорят нам, что плоды труда жителей этого города можно встретить повсюду в мире.

На гербе Симферополя пчела символизирует историю города и его название. Годом рождения Симферополя считается 1784 год, но эта местность была заселена человеком уже 40–50 тысяч лет назад, о чем свидетельствует обнаруженная на юго-восточной окраине города стоянка древнего человека. В III веке до н.э. — III веке н.э., в течение шести веков, на плато к югу от нынешнего центра города находился Неаполь Скифский — столица позднескифского государства.

Скифы, хозяева южных степей, пробыли на мировой исторической арене около тысячи лет. Считается, что они возглавили сменявшие друг друга кочевые народы, которые прошли по южнорусским просторам: скифы, после них — сарматы, гунны, болгары, хазары, печенег, половцы, монголы. Наибольшей силы Скифия достигла к IV веку до н.э. под властью царя Атея. Ему было уже 90 лет, когда он сам повел скифские войска в бой против македонского царя. В этом бою Атей погиб.

После этого события скифское государство начало распадаться. Агрессивные сарматские племена вытеснили скифов с большой территории, и к концу III века до н.э. Скифия занимала лишь степной Крым и Нижнее Приднепровье. Вольные хозяева степей оказались зажатými на маленьком пространстве. Столица была перенесена из приднепровских степей в Крым и располагалась вблизи нынешнего Симферополя. Называлась она Неаполем, то есть Новым городом, в облике которого было много греческого. Всего в Крыму археологи нашли четыре скифских города. Неаполь — крупнейший из них. Раскопки его начались в 1927 г., и поныне они еще не закончены [1].

Скифское название города не сохранилось, а закрепившееся в исторической науке название Неаполь использовалось греками. Оно и дошло до наших дней. Возник Неаполь Скифский во второй половине III века до н.э. на пересечении древних путей, соединяющих степи и предгорья с побережьем Черного моря. Древняя столица скифов находилась на территории нынешнего Симферополя, недалеко от Центрального автовокзала. Город располагался над долиной реки Салгир. С трех сторон его окружали естественные препятствия — обрывистые Петровские скалы и глубокая балка, а с юга поднималась мощная оборонительная стена с квадратными башнями. В некоторых местах толщина стены достигала более 11 м. С этой стены были хорошо видны подступы к городу — степи и горы.

С востока из долины к столице вела главная дорога. Перед всеми, кто въезжал в центральные ворота, открывалась белая площадь с парадным зданием. За парадным зданием находились жилые кварталы столичных богатых и деловых людей. Улицы пересекались под прямым углом — так выдерживалась планировка по сторонам света. Дома в Неаполе строили из камня. Внутри стены штукатурились и часто покрывались разноцветной фресковой живописью. Сразу за оборонительными стенами находился интереснейший памятник, не имеющий аналогов в античном мире — каменный мавзолей с захоронениями царя и скифской знати. Во время археологических раскопок в мавзолее найдены оружие, украшения, посуда и 1312 золотых предметов. В настоящее время все эти вещи из золота хранятся в Москве, в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Неаполь Скифский погиб под ударами сармато-аланских и готских племен во второй половине III века. Тогда же под натиском сарматов скифы исчезли с исторической арены. Некоторые ученые предполагают, что часть скифов вошла в славянские племена и оказала определенное влияние на древнерусскую культуру. После гибели Неаполя Скифского в течение тысячелетия по территории будущего Симферополя шли самые разные кочевые племена: гунны, хазары, половцы и др. [1]. Во времена раннего средневековья крупного городского поселения на этом месте не было.

В период Крымского ханства на месте нынешнего города возник небольшой городок Ак-Мечеть, что в переводе с тюркского означает «Белая мечеть». Кварталы, построенные в те времена, сейчас называются Старым городом. Эта часть города отличается типичной для восточных городов планировкой с узкими короткими и кривыми улицами. Вот как описывал Ак-Мечеть путешественник XVII в. Эвлия Челеби: «Этот город — столица всех калга-султанов <...> находится на краю красивой широкой долины, украшенной лугами. <...> Это благоустроенный город с домами, <...> одно-, двухэтажными, с выложенными из камня стенами. Все дома просторные. Есть там также три школы для мальчиков, учащихся азбуку. И четыре источника живой воды. В этом городе Акмесджиде [Ак-Мечети] действительно совсем нет садов и виноградников. Все сады и виноградники находятся на противоположной стороне реки Салкыр [Салгир], протекающей посреди города. Потому что та сторона — плодородная, с хорошей травой, водой и почвой. Но, по правде говоря, Акмесджид [Ак-Мечеть] построен на каменистом месте» [7].

А в XVIII веке, после многочисленных побед русской армии в русско-турецких войнах, Турция вынуждена была пойти на подписание мирного договора с Россией в 1774 г. По этому договору (Кючук-Кайнарджийскому) Россия получала выход к Черному морю. Крымское ханство становилось независимым от Турции, и так предreshался переход его под власть России. Однако в это время ситуация в Крыму была сложной, потому что и Турция, и Россия хотели выдвинуть на ханский престол своего ставленника. Поэтому некоторое время в Крыму было сразу два хана: Шагин-Гирей — ставленник России и Девлет-Гирей — ставленник Турции. Для поддержки ханов обе стороны послали на полуостров свои войска. В 1777 г. русские войска под командованием А. В. Суворова практически без боевых действий заставили турок вместе с Девлет-Гиреем уйти из Крыма. Крымским ханом стал Шагин-Гирей. Россия стремилась окончательно решить вопрос о Крыме и провела ряд акций, чтобы поставить Шагин-Гирея в полную зависимость. Вскоре крымский хан отрекся от престола, и указом от 8 апреля 1783 г. Екатерина II включила Крым в состав России [1]. Летом 1783 г. на скале Ак-Кая (недалеко от Карасубазара, ныне Белогорска) наместник Новороссии Григорий Потемкин принял от беев, мурз и от всей татарской знати присягу на верность России. После вхождения Крыма в состав Российской империи на территории Ак-Мечети было решено основать центр Таврической области (позднее губернии), которая была образована на большей части земель Крымского ханства. В 1784 г. под руководством светлейшего князя Григория Потемкина-Таврического на территории, находящейся рядом с мечетью Кебир-Джами, началось строительство административных, жилых зданий и православного храма будущей столицы Крыма. Город включал в себя

как вновь построенные кварталы, так и территорию Ак-Мечети. На старых планах Симферополя почти всюду вдоль берега Салгира можно видеть надпись «Лес». Былое величие этих лесов нетрудно представить по дубам-великанам, сохранившимся в парке Салгирка (ныне — университетский Ботанический сад им. Н. В. Багрова), в Детском парке и на территории Института минеральных ресурсов. Это были сумрачные леса, перевитые ломоносом и крымским вечнозеленым плющом.

Новый город был назван Симферополь. Выбор греческого названия объясняется тем, что во времена Екатерины II было модным присваивать новым городам на присоединенных южных территориях греческие имена. В древности и в средние века на этих территориях существовали греческие колонии, в память о которых и назывались строящиеся города. С этого момента, с 1784 г., Симферополь бесспорно является административным центром Крыма, его столицей. Это и считается официальной датой основания Симферополя.

Город находится в предгорной части полуострова, в долине реки Салгир, на границе степи и гор. Название свое получил от двух греческих слов: «симферо» — *собираю* и «полис» — *город*, что означает «город-собиратель», или «город пользы», если считать, что первая часть названия от греческого «симферон» — *польза* [1]. Расположенный в самом центре полуострова, Симферополь действительно стал городом-собирателем, своеобразным ульем, поскольку здесь пересекаются все дороги, связывающие север и юг, запад и восток полуострова. В Симферополе есть железнодорожный вокзал, автовокзал, три автостанции, два аэропорта.

И в целом Крымский полуостров — это место встречи многих народов и культур. Так было в древности, в средневековье, в новейшей истории. Многие народы оставили следы своей деятельности в Крыму: тавры и скифы, греки и готы — в античную эпоху, греки и праболгары, русские и аланы, армяне и евреи, венецианцы и генуэзцы, татары и турки — в средние века. Здесь, в Крыму, завязывались отношения местных племен с древними греками, позднее — с Римской империей. В средние века установились связи с Византией и с христианскими и мусульманскими странами Востока, с торговыми республиками Италии. Крым находился в самом центре событий эпохи великого переселения народов, продвигавшихся на заре средневековья вдоль Северного Причерноморья. Современный Крым остается таким же «ульем», таким же созвездием народов и культур. Он продолжает быть многонациональным и включает в свое культурное пространство много языков и культур. По данным Всекрымской переписи населения 2014 г., в Республике Крым проживает 2 млн 284 тыс. жителей, в число которых входит 175 этносов. Не является исключением и многонациональный город-собиратель Симферополь. Можно считать, что пчела на его гербе отражает и эту сторону жизни города. Следует от-

метить также, что в Крыму каждый город имеет свой герб, а мотив пчелы можно увидеть еще на одном из них — гербе города Джанкоя, находящегося в степной части полуострова. На этом гербе пчела символизирует трудолюбие жителей города.

Литература

1. *Балашова И. Г., Богданович Г. Ю., Новикова Т. Ю.* Полуостров Крым от А до Я. Краткий энциклопедический словарь. Симферополь: ЧП «Предприятие Феникс», 2009. 272 с.
2. *Волошин М.* Коктебельские берега: Стихи, рисунки, акварели, статьи / Сост. и авт. вступит. ст. и коммент. З. Д. Давыдов. Симферополь: Таврия, 1990. 248 с.
3. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. III. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1955. 555 с.
4. Дуб-великан «Богатырь Тавриды». URL: http://suntime.com.ua/sight_item.php?id=357#tab=1
5. Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия. URL: <https://megabook.ru/>
6. Мифы народов мира: Мифы древних славян. URL: <http://www.legendami.ru/bod/russia/russia60.htm>
7. Эвлия Челеби. Книга путешествия. Крым и сопредельные области. (Извлечения из сочинения турецкого путешественника XVII века). Симферополь: ДОЛЯ, 2008. 274 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/2517705/>
8. <https://geraldika.ru/symbols/15246>
9. <http://www.newacropol.ru/alexandria/symbols/bee/>

АВТОРСКИЙ КОЛЛЕКТИВ

Алексеев Александр Валерьевич (Россия, Москва) — доцент кафедры русского языка и методики преподавания филологических дисциплин ИГН МГПУ, доцент кафедры теории и истории языка Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: историческая лексикология русского языка.

Андреев Анатолий Николаевич (Россия, Москва) — профессор кафедры педагогики и психологии профессионального образования Московского государственного университета технологий и управления им. К. Г. Разумовского (Первый казачий университет), доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: литературоведение, культурология, педагогика.

Балашова Ирина Георгиевна (Россия, Симферополь) — старший преподаватель кафедры методики преподавания филологических дисциплин Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Область научных интересов: преподавание русского языка как иностранного, лингвокраеведение.

Балашов-Ескин Кирилл Михайлович (Россия, Москва) — преподаватель-исследователь, ИГН МГПУ; литературный редактор газеты «Московская правда». Область научных интересов: русская поэзия XX века.

Борюшкина Екатерина Николаевна (Россия, Москва) — доцент департамента методики обучения Института педагогики и психологии образования МГПУ, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: историческая лексикология.

Васильев Сергей Анатольевич (Россия, Москва) — профессор кафедры русской литературы ИГН МГПУ, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: теория художественного стиля, история русской литературы XI—XXI вв., творчество Г. Р. Державина, В. Хлебникова, М. А. Шолохова и др.

Волкова Анна Юрьевна (Россия, Москва) — старший преподаватель кафедры зарубежной филологии ИГН МГПУ. Область научных интересов: семиотика, символизация знака, лингвокультурология.

Галимуллина Альфия Фоатовна (Россия, Казань) — профессор Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета, доктор педагогических наук, доцент. Область научных интересов: русская литература Древней Руси и XVIII века, межкультурный диалог, проблемы перевода, методика преподавания литературы.

Гаврилина Ольга Вадимовна (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы ИГН МГПУ, кандидат филологических наук. Область научных интересов: женская литература, чувство природы в литературе.

Герасимова Светлана Валентиновна (Россия, Москва) — доцент кафедры русского языка и истории литературы Московского политехнического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: творчество Достоевского, духовная проблематика литературы, сравнительное литературоведение, мифопоэтика.

Громова Алла Витальевна (Россия, Москва) — профессор кафедры русской литературы ИГН МГПУ, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: русская литература Серебряного века, литература русского зарубежья, поэтика прозы.

Джанумов Сергей Акопович (Россия, Москва) — профессор кафедры русской литературы ИГН МГПУ, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: литературно-фольклорные связи, история русской литературы XIX в.

Добровольская Варвара Евгеньевна (Россия, Москва) — заведующая сектором нематериального культурного наследия Центра культуры народов России Государственного Российского Дома народного творчества им. В. Д. Поленова, кандидат филологических наук. Область научных интересов: сказковедение, текстология, сказки и сказочники, литературная сказка, нормативы в традиционной культуре, народный календарь, личностное начало в фольклоре, фольклорная проза.

Ефетов Константин Александрович (Россия, Симферополь) — заведующий отделом биотехнологии и кафедрой биологической химии Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского, доктор биологических наук, профессор, академик Российской академии естествознания, член Союза писателей России. Область научных интересов: биология, энтомология, биосистематика, молекулярная биология, поэзия, творчество В. В. Набокова.

Захарова Мария Валентиновна (Россия, Москва) — доцент кафедры русского языка и методики преподавания филологических дисциплин ИГН МГПУ, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: история русского литературного языка, языковая игра, психолингвистика.

Июльская Елена Геннадиевна (Россия, Москва) — доцент кафедры мировой литературы Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: русская литература XVIII века, поэтика художественного текста.

Казмирчук Ольга Юрьевна (Россия, Москва) — доцент кафедры русского языка и методики преподавания филологических дисциплин ИГН МГПУ, кандидат филологических наук. Область научных интересов: поэзия Б. Пастернака, Ю. Левитанского.

Калашников Сергей Борисович (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы ИГН МГПУ, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: творчество А. С. Пушкина, русская поэзия XVIII–XXI вв.

Карпачева Татьяна Сергеевна (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы ИГН МГПУ, кандидат филологических наук. Область научных интересов: творчество Ф. М. Достоевского.

Коростова Светлана Владимировна (Россия, Ростов-на-Дону) — доцент кафедры русского языка Южного федерального университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: эмотиология, лингвистика текста, концептология, когнитивная лингвистика.

Красовская Нелли Александровна (Россия, Тула) — профессор кафедры русского языка и литературы Тульского государственного педагогического университета им. Л. Н. Толстого, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: диалектология, лексикология.

Круглова Елена Евгеньевна (Россия, Москва) — магистр филологии, ИГН МГПУ. Область научных интересов: история русской литературы, творчество И. С. Тургенева, психоаналитические исследования.

Ладохина Ольга Фоминична (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы ИГН МГПУ, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: филологический роман, одесский текст, вологодский текст.

Лицарева Александра Федоровна (Россия, Москва) — преподаватель русского языка и литературы колледжа «Царицыно», заведующая музеем «Имен связующая нить». Область научных интересов: педагогика, фольклористика, этнография, диалектология, устные рассказы о войнах.

Матвеева Ирина Ивановна (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы ИГН МГПУ, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: творчество А. П. Платонова, сатира, модернизм, современный постмодернистский дискурс.

Медведева Нигина Абдурахимовна (Россия, Москва) — аспирант, старший преподаватель кафедры зарубежной филологии ИГН МГПУ. Область научных интересов: психолингвистика, спортивный дискурс.

Новикова Татьяна Юрьевна (Россия, Симферополь) — старший научный сотрудник Научно-методического центра полилингвального образования Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: преподавание русского языка как иностранного, лингвокраеведение.

Орлова Наталья Николаевна (Россия, Москва) — магистр филологии, ИГН МГПУ. Область научных интересов: история русской литературы XX века.

Песелис Елена Александровна (Россия, Москва) — преподаватель-исследователь, ИГН МГПУ. Область научных интересов: фольклорные традиции в поэзии А. Григорьева, Я. Полонского.

Петривная Елена Капитоновна (Россия, Москва) — доцент кафедры мировой литературы Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина, кан-

дидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: античные традиции в русской и западноевропейской литературе, жанр басни в русской и западноевропейской литературе, поэтика художественного текста.

Полтавец Елена Юрьевна (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы ИГН МГПУ, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: творчество Льва Толстого, мифопоэтика, историософский роман, исторический роман.

Райкова Ирина Николаевна (Россия, Москва) — профессор кафедры русской литературы ИГН МГПУ, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: русский фольклор, детский фольклор, полевые исследования, литературно-фольклорные связи.

Романова Галина Ивановна (Россия, Москва) — профессор кафедры русской литературы ИГН МГПУ, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: теория литературы, история русской литературы, компаративистика.

Савельева Евгения Вадимовна (Россия, Москва) — доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Московского государственного университета пищевых производств, кандидат исторических наук, доцент. Область научных интересов: история культуры России конца XIX — первой трети XX в.

Самоделова Елена Александровна (Россия, Москва) — старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, доктор филологических наук. Область научных интересов: история и текстология русской литературы XX века, фольклоризм писателей, фольклористика и полевые исследования русского фольклора.

Симкина Виктория Сергеевна (Россия, Москва) — преподаватель-исследователь, ассистент кафедры русской литературы ИГН МГПУ. Область научных интересов: современный литературный процесс, литература постмодернизма, творчество В. Пелевина.

Синицына Ирина Андреевна (Россия, Москва) — доцент кафедры педагогики и психологии профессионального образования Московского государственного университета технологий и управления им. К. Г. Разумовского (Первый казачий университет), кандидат филологических наук. Область научных интересов: синтаксис современного русского языка, методика преподавания иностранных языков, английская литература XX–XXI веков.

Смирнова Альфия Исламовна (Россия, Москва) — заведующая кафедрой русской литературы ИГН МГПУ, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: русская литература, художественная натурфилософия, мифопоэтика.

Степанова Надежда Сергеевна (Россия, Курск) — профессор кафедры русского языка и общеобразовательных дисциплин для иностранных граждан Юго-Западного государственного университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: история и теория литературы, литература первой волны русского зарубежья.

Супрунова Дарья Андреевна (Россия, Москва) — ассистент кафедры мировой литературы Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина. Область научных интересов: русская литература XVIII века, теория литературы, взаимодействие литературы и других видов искусств.

Травников Сергей Николаевич (Россия, Москва) — профессор кафедры мировой литературы Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: русская литература XVIII века, теория литературы, поэтика художественного текста.

Трунова Ольга Владимировна (Россия, Москва) — профессор кафедры зарубежной филологии ИГН МГПУ, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: теоретическая и прикладная лингвистика, семиотика, неограниченный семиозис.

Тышковская-Каспшак Эльжбета (Польша, Вроцлав) — профессор кафедры славянской филологии Вроцлавского университета, доктор филологических наук, профессор. Сфера научных интересов: современная русская литература, русский авангард, польско-русские литературные связи, культурная антропология.

Федорова Людмила Львовна (Россия, Москва) — профессор кафедры теоретической и прикладной лингвистики Института лингвистики Российского государственного гуманитарного университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: семиотика, теория коммуникации, этнолингвистика, история и теория письма.

Шафранская Элеонора Федоровна (Россия, Москва) — профессор кафедры русской литературы ИГН МГПУ, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: современная литература, локальные тексты.

МИР НАСЕКОМЫХ В ПРОСТРАНСТВЕ ЛИТЕРАТУРЫ, КУЛЬТУРЫ И ЯЗЫКА

ООО «Книгодел»
e-mail: laton@mail.ru

Подписано в печать 25.09.2020.
Формат 60×90/16. Печ. л. 25,0.
Тираж 150 экз.
Заказ № 1829