

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

Институт гуманитарных наук

СЕМАНТИКА ВРЕМЕН ГОДА В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Коллективная монография

Москва
Книгодел
2021

УДК 821.161.1
ББК 84.2
С30

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 *С.Б. Калашиков*
Кандидат филологических наук, доцент *М.Б. Лоскутникова*

Кандидат филологических наук, доцент *И.И. Матвеева*

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

С30 **Семантика времен года в русской словесности:** Коллективная моно-
графия / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2021. —
408 с. — (Природный мир в пространстве культуры).

ISBN 978-5-9659-0231-6

ISBN 978-5-9659-0231-6

© Книгодел, 2021
© ГАОУ ВО МГПУ, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

И.Н. Райкова, А.И. Смирнова

Поэзия времен года и природный календарь в русской словесности...7

ГЛАВА 1. ВРЕМЕНА ГОДА И КАЛЕНДАРЬ В МИФОЛОГИИ, ОБРЯДАХ, ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

С.В. Герасимова

Архетипический смысл комедии и трагедии18

Н.В. Шестеркина

Мифоконцепты «ВРЕМЕНА ГОДА»
в русских и немецких народных загадках..... 27

В.Е. Добровольская

Сезонное членение народного календаря:
зима (на материалах Селивановского района
Владимирской области) 40

И.Н. Райкова

«Короткая, но дивная пора»: бабье лето
в фольклорной традиции и русской поэзии XIX–XX веков 52

Таравати, И.Н. Райкова

Весна в календарных обрядах и фольклоре
(индийско-русские параллели)..... 66

Е.В. Козлова, С.А. Джанумов

Фольклорная традиция в пейзажной лирике А.С. Пушкина 75

Е.А. Самоделова

Зима в жизни и творчестве Ефима Честнякова..... 84

О.Ю. Казмирчук

Функции годичного круга в художественном универсуме
цикла Б.Л. Пастернака «Переделкино» 100

М.Ю. Новицкая

Времена года и православный календарь
в поэзии иеромонаха Романа (Матюшина)..... 107

ГЛАВА 2. ПРИРОДНЫЙ КАЛЕНДАРЬ И ОБРАЗНЫЙ МИР В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

- О.С. Крюкова, Д.А. Хромова*
Времена года в баснях И.А. Крылова 120
- С.Б. Калашиников*
Семантика календарной даты и образ границы
в повести Н.В. Гоголя «Шинель» 125
- Н.С. Степанова*
Эстетическое воплощение гармонии миропорядка
в оптических образах:
чары радуги в поэзии и прозе В.В. Набокова 141
- О.В. Гаврилина*
Отражение времен года в произведениях И.Н. Полянской 154
- А.С. Омарбекова, Г.И. Романова*
Семантика зимы и лета в повести А. Кима «Лотос» 167

ГЛАВА 3. ВРЕМЕНА ГОДА И ФИЛОСОФИЯ ПРИРОДЫ В ЛИТЕРАТУРЕ

- Г.И. Романова*
Творец, природа, человек 172
- И.И. Матвеева*
Эрос в природном мире Андрея Платонова 179
- Н.З. Коковина, М.А Жилина*
Антропоморфные образы времен года
в поэтике Пимена Карпова 190
- А.И. Смирнова*
Времена года и натурфилософская концепция
в повествовании в рассказах «Царь-рыба» В.П. Астафьева 200
- Э. Тышковска-Каспшак*
Семантика зимы в прозе Михаила Шишкина 209

ГЛАВА 4. ВРЕМЯ ГОДА И НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПЕЙЗАЖ В КАРТИНЕ МИРА

- О.А. Кузнецова*
О смерти, ласточке и весне в русском Средневековье
и Раннем Новом времени 221

<i>С.А. Джанумов</i>	
Зима в творческом сознании А.С. Пушкина	233
<i>М.Б. Лоскутникова</i>	
Времена года и их стихии в повести Пушкина «Метель» и в рассказе Бунина «Холодная осень»: типологическая переключка в сюжетосложении	245
<i>Е.В. Уманская, И.А. Беляева</i>	
Семантика времен года в романе И.А. Гончарова «Обломов»	255
<i>Л. Паезани</i>	
Влияние природы на понимание и символическую трактовку персонажей в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина»	259
<i>О.В. Бигильдинская, И.А. Беляева</i>	
По поводу белого снега: А.П. Чехов, Б.К. Зайцев	266
<i>Т.С. Карпачева</i>	
«Мой недопетый гимн весне»: о лирике Надежды Львовой	273
<i>С.А. Васильев</i>	
«...Только б Россия и русская речь!» (Образ времен года в книге В.Ф. Бокова «Весна Викторовна»)	281
<i>В.В. Калмыкова</i>	
Образ весны в мифопоэтике С.Д. Кржижановского (на материале поэзии)	286
<i>И.П. Михайлова, Н.В. Беляева</i>	
Поэтическое открытие весны в творчестве Н.Н. Асеева и В.В. Бородаевского	296
 ГЛАВА 5. ОБРАЗНЫЙ КАЛЕНДАРЬ ПРИРОДЫ: СИМВОЛИКА И ПОЭТИКА 	
<i>С.А. Горностаева</i>	
Символика мокрого снега в творчестве Ф.М. Достоевского	306
<i>Я.Ю. Командина</i>	
Поэтика «зимних» образов и мотивов в цикле «Снежная маска» А.А. Блока	311
<i>С.Б. Калашников, Д.С. Сварт</i>	
Семантика образа зимы в ранней поэзии Александра Васильева	316
<i>Г.Д. Дробинин</i>	
«Падал теплый снег...»: зима и апокалипсис в творчестве И.В. Кормильцева	323

<i>О.Ф. Ладохина</i>	
Символика времени года в стихотворении Анатолия Фиолетова «Апрель городской»	332
<i>Л.И. Щелокова</i>	
Весна Победы в публицистике военных лет	337
<p>ГЛАВА 6. СЕМАНТИКА ВРЕМЕН ГОДА В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ</p>	
<i>Е.Н. Борюшкина</i>	
Времена года в отечественных азбуках и букварях XVI–XX веков....	346
<i>В.В. Шаповал</i>	
Из истории создания ромских букварей в 1930-е годы: изображение времен года	357
<i>М.В. Захарова</i>	
Концептуальное поле «времена года» в русском языковом сознании	370
<i>Е.В. Огольцева</i>	
Семантический диапазон сравнительно-уподобительного наречия «по-осеннему»: словарь, текст, языковое сознание	385
<i>В. Шетэля</i>	
Семантика времен года в историческом романе Г. Сенкевича «Огнем и мечом» в ее переводе на русский язык	399
Авторский коллектив	403

И.Н. РАЙКОВА, А.И. СМИРНОВА

ПОЭЗИЯ ВРЕМЕН ГОДА И ПРИРОДНЫЙ КАЛЕНДАРЬ В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Для тех, кто любит, и в декабре весна.

Пословица

*Мы не грустим, пугаясь снова
Дыханья близкого зимы,
А голос лета прожитого
Яснее понимаем мы.*

Афанасий Фет

В художественных текстах указание на время года является особым «кодом» к пониманию замысла автора, своего рода «ключом» к осмыслению связи между природным календарем и важнейшими событиями произведения, предопределяющими эмоции, размышления и поступки героев. «Выявление семантики времен года в творчестве художника и сопоставление ее с традиционным значением природного цикла, которое сложилось в отечественной литературе, позволяют сделать выводы о религиозно-философских воззрениях писателя и особенностях его художественного мышления» [3: с. 230]. Если же мы обратимся к конкретным примерам из классической литературы, то увидим, что в художественном мире Пушкина необходимость выявления семантического статуса времен года обусловлено, с одной стороны, *высокой частотностью упоминаний* в творчестве поэта именно сезонных единиц «по сравнению с другими календарными единицами, что позволяет выявить общие законы творческого мышления в пушкинской картине мира», с другой же стороны, как отмечает Л.В. Гайворонская, — «*универсальным характером* исчисления и восприятия времен года и собственно календаря в различных культурах (курсив наш. — И.Р., А.С.)» [2: с. 6].

Вспомним, что каждая традиционная культура в процессе развития вырабатывала свои представления о времени, которые составляли ее универсальные и фундаментальные основы: тот или иной тип традиционной культуры подразумевает определенное восприятие и понимание времени, характера его движения. «Это понимание отражалось прежде всего в способах и формах измерения времени, позже оформленных в системы, име-

нующие календарными, которые издревле существовали в каждой культуре» [1: с. 70].

Среди ключевых понятий интересующей нас темы наряду с термином «*время*» особое значение имеет термин «*календарь*», обозначающий определенную систему упорядоченного счета времени, и в этом смысле он применяется сейчас для выявления подобных систем у всех времен и народов [1: с. 72].

Автор статьи «Протоиндийское “колесо времени”» М.Ф. Альбедиль подчеркивает, что в качестве основного, базового цикла времени, с которым иногда отождествлялось время вообще, был выделен протоиндийский год. «В подобном представлении о годе воплотилась общая для всех архаических цивилизаций модель циклического времени. Ритмическое круговое движение, регулярное повторение было основной существенной характеристикой в восприятии времени и породило идею “колеса времени”» [1: с. 88, 89].

Круговорот природного и хозяйственного года с весенним пробуждением и зимним засыпанием природы, восходящий к древнейшему солнечному календарю с его «поворотными сроками», определил ритмичность народного календаря наших предков. «В нем с прочно установившейся, оправданной для труженика-земледельца последовательностью и оптимальным темпоритмом, — пишет А.Ф. Некрылова, — чередуются праздники и будни, работа и отдых, посты и дни неумеренной, сытной еды...» [4: с. 15].

Живая фольклорная традиция — важный канал трансляции ценного для этноса и отдельных социальных групп хозяйственного, социального и духовного коллективного опыта, в том числе связанного с семантикой сезонного членения круглого года. Народ видел себя органичной частью необъятного природного универсума, не противопоставляя себя ему, не возвышаясь над ним, вступая с ним в одушевленный, эмоциональный диалог. Народный календарь, традиционные метеорологические и фенологические приметы и поверья до сих пор являются важной составляющей картины мира, знаками циклического движения времени от сезона к сезону, подтверждением постоянства и вечности природы. Приход и уход любого времени года осмыслялся в фольклоре, а также в авторском творчестве, обращенном к фольклорной традиции, как целесообразный, мудрый и прекрасный.

Мы предлагаем вниманию читателей третью книгу серии «Природный мир в пространстве культуры» — коллективную монографию «Семантика времен года в русской словесности». Ее авторы обращаются к разным теоретико-методологическим подходам современной гуманитаристики, открывая новые (или «забытые старые») смыслы в поэтическом восприятии природного календаря национальным сознанием, в авторской «мифологии» и философии времен года, реализуемой в сюжетном строе произведе-

ния, в системе постоянных мотивов и символов, в репрезентации универсальных законов построения картины мира в художественном творчестве.

В *первой главе* монографии авторы рассматривают семантику времен года и календаря в мифологии, обрядах, фольклоре, а также литературе, ориентированной на фольклорную традицию.

Исследуется важнейший источник мифологических сюжетов — комплекс идей и переживаний, связанных с чудом откровения, следы которого мы находим в истории человеческой культуры и которое переплелось с переживанием природных циклов (С.В. Герасимова). Сделан вывод о том, что пафос комедии создан совокупным влиянием радости о *весне* и о воскресшем небожителе и верой в возможность возвращения в рай; пафос же трагедии — с переживанием изгнания из рая, созерцанием умирающей природы, заката и оплакиванием умирающего божества. Литература унаследовала отголоски этих древнейших архетипов.

В году, как известно, четыре сезона: *лето*, солнце высоко; *зима*, дни короткие, ночи длинные; межсезонье — *весна и осень*. За летом — осень, потом зимняя стужа, а после весенняя оттепель — и так из года в год. Но не везде времена года одинаковы, это зависит от нахождения стран в разных климатических поясах, даже в архаические времена, например, в России и Германии, хотя обе страны находятся в Европе. И тогда существовали географические пояса, определявшие климат той или иной страны, но у каждой были и свои мифы, и свои ритуалы. Об этом говорится в главе на сравнительном материале русских и немецких народных загадок (Н.В. Шестеркина).

Далее в главе на примере такого длительного в нашей полосе и важного календарного сезона, как *зима*, показаны особенности структуры народного календаря, выделение наиболее знаковых его элементов. Так, в традиции Селивановского района Владимирской области, на полевом материале которой основано исследование (В.Е. Добровольская), зима представляет собой сложную и разветвленную систему. Исследуется эта исторически сложившаяся система регламентации годового времени, которая организовывала обрядовую, хозяйственную и бытовую практику.

Проанализированы представления о *бабьем лете* как рубежном календарном периоде, исторически связанном с новолетием, обычаи и погодные причуды этого промежутка времени, значимые в русской фольклорной традиции (И.Н. Райкова). Многообразная семантика бабьего лета постепенно трансформировалась, однако, сужаясь или расширяясь, неизменно оставалась положительно окрашенной и стала предметом художественной рефлексии в авторской поэзии. «Короткая, но дивная пора», которая «в прелести спорит с самою весною» и так или иначе имеет отношение к женским занятиям, возрасту, судьбе, до сих пор вдохновляет как профессиональных поэтов, так и широкую аудиторию.

В главе рассматривается и образ *весны* в народных песнях хинди (Гаравати, И.Н. Райкова). Весна в них — самый желанный и красивый, цветущий и плодоносный сезон, время любви. В этот период года не только люди испытывают новые эмоции, но оживает, обновляется вся природа, ожидание любви — самое сильное чувство, которое отличает не только человека, но распространяется на животных и птиц. Однако иногда в индийских песнях выражаются душевные терзания, печаль девушки, не встретившей в эту весну своего единственного. Прослеживаются некоторые параллели с русскими фольклорными календарными песнями и отличия от них.

На материале пейзажной лирики А.С. Пушкина рассматривается глубинный фольклоризм поэта, связанный с восприятием и поэтизацией времен года (Е.В. Козлова, С.А. Джанумов). Многие пушкинские строки опираются на знание народного календаря, ориентированы на русский годовой круг и связанные с ним верования и приметы. Устанавливаются связи авторского художественного слова с народными поговорками, лирическими песнями, выделяются наиболее устойчивые национально-характерные мотивы в лирике поэта.

Образ *зимы* в русской литературе имеет давнюю традицию, начиная от риторики отцов церкви; поэты-классики усматривали черты национального характера в любви к зимнему периоду. В русском календарном фольклоре имеются жанры — святочные и масленичные песни, подблюдные гадания, приуроченные к зиме. Однако на Русском Севере и в районе Верхней Волги колядки получили иное осмысление и даже новую приуроченность — к теплому времени года. Так и Ефим Честняков — художник, писатель и учитель, — предпочитал зиме лето, хотя в его творчестве, ставшем предметом рассмотрения в главе (Е.А. Самоделова), зимний сезон представлен в разных видах искусств.

В основе композиции пастернаковского цикла «Переделкино», который исследуется в главе далее, лежит идея смены времен года, что отражается уже в системе заглавий (О.Ю. Казмирчук). Смена времен года свидетельствует о бессмертии природы: за *зимой* (воплощение смерти) всегда следует *весна* (возрождение), и лирический герой Бориса Пастернака, подчиняясь закону природы, обретает бессмертие. Аналогичный прием будет использован Пастернаком в цикле «Стихотворения Юрия Живаго» и в последней поэтической книге «Когда разгуляется».

В главе анализируется соотношение сезонных ритмов годового круговорота природы и ритма Православного календаря с этапами духовного взросления лирического героя в поэзии иеромонаха Романа (М.Ю. Новицкая). Раскрыты метафорическая смысловая нагрузка этих ритмов в творчестве поэта, антонимия изменение/постоянство, оппозиция временное/вечное, конечное/бесконечное, синонимические ряды как полнота признаков святости.

Во *второй главе* монографии природный календарь анализируется на материале литературных текстов, устанавливаются связи с образным миром художественного произведения и определяется в избранном ракурсе его специфика.

Рассматриваются случаи упоминания времен года в различных баснях И.А. Крылова, прослеживается связь между социальной проблематикой в его баснях и упоминаниями сезонов, соотнесенных с крестьянскими полевыми работами (О.С. Крюкова, Д.А. Хромова). Показано также место функций времен года в баснях Крылова в дискурсе идей социальной педагогики.

Повесть Н.В. Гоголя «Шинель» исследуется в аспекте обнаружения парадигматических свойств мифологического текста (С.Б. Калашников), где особую значимость приобретают семантика календарной даты и образ границы внутри годичного и суточного временного цикла: они предопределяют дальнейшие сценарии сюжетного развития произведения в топике близнечного мифа.

Далее в главе представлены результаты изучения оптической образности в поэзии и автобиографической прозе В.В. Набокова в контексте литературы первой волны русского зарубежья (Н.С. Степанова). Определены метафорические, аллегорические, символические коннотации образа радуги как универсалии вселенского, природного и человеческого бытия. Изучены место и значение радуги как онтологического и антропологического образа в текстах писателя. Рассмотрена роль природно-космического образа радуги в процессе реконструкции культурной памяти.

С точки зрения семантики времен года проанализировано творчество современной писательницы Ирины Полянской (О.В. Гаврилина). Через смену времен года раскрывается эмоционально-философская палитра восприятия природы, присущая автору: временной цикл выражает идею непрерывности жизни как акта, не повторяющегося ни в одном сезоне. Образ *зимы* насыщается трагическим звучанием, зима соотносится с фигурой отца, снег связан с темой смерти, болезни; образ *лета*, напротив, ассоциируется с надеждой. Ранняя *весна* привносит ощущение разлада, а с началом цветения звучит мотив влюбленности, которая чаще приносит страдания. Лето тесно связано с музыкой, которая слышится в самой природе. Героиня начинает более тонко ощущать свою женственность. *Осень* же обнаруживает непривлекательные черты действительности.

Далее рассматривается содержательная функция образов *зимы* и *лета* в повести Анатолия Кима «Лотос» (А.С. Омарбекова, Г.И. Романова). Связывая изображения мрака, холода и снега, сопровождающих картину последних часов жизни человека с загробным миром, а картины знойного лета с молодостью и любовью, писатель создал уникальный литературный жанр — реквием, в котором, как в музыкальном произведении, переплетаются две основные темы — жизни и смерти.

В продолжение философского осмысления семантики времен года в *третьей главе* основное внимание уделено проблеме временного цикла как свойству, присущему художественному сознанию автора и выражающему его натурфилософское видение.

Открывается глава исследованием онтологического пейзажа в русской поэзии XVIII–XX вв. (Г.И. Романова). Наряду с антропологическим, он позволяет выявить заметный слой произведений, основным в которых является не столько эмоциональное, сколько интеллектуальное начало. Образное воплощение и конкретизация в произведениях общих религиозных или философских идей, определяющих мировоззрение поэтов, придает лирике эпичность, обуславливает устойчивый круг тем, мотивов, специфических средств художественной изобразительности, особенности поэтического словаря и синтаксиса.

Анализ произведений Андрея Платонова разных лет показывает, что образ природы, в том числе ее эротический компонент, имеет у писателя лирико-философское наполнение, отсылая к «идеи жизни» (И.И. Матвеева). Писатель мастерски соединил тончайшие переживания героев с состоянием природы, наполнил текст мифопоэтическими аллюзиями. Многие произведения Платонова пронизаны мыслью о небратских отношениях человека и природы, однако в повести «Сокровенный человек» и рассказе «Река Потудань» автор показал возможность достижения гармонии, наметил пути, ведущие к Всеединству в «царстве сознания».

В главе далее рассмотрены антропоморфные образы времен года в поэтике Пимена Карпова (Н.З. Коковина, М.А. Жилина). Изоморфизм человека и среды — характерная черта художественных текстов этого писателя, широко использующего возможности антропоморфной метафоры. В творчестве Карпова пейзаж не только является частью хронотопа, но и организует эмотивность текста, объективирует психологическое состояние персонажа, используется как активное средство композиционного построения. Обозначаются основные природные образы, составляющие пространственно-временную структуру его произведений в целом.

Выявлена связь с временами года натурфилософской концепции В.П. Астафьева в его повествовании в рассказах «Царь-рыба», подытожившем размышления писателя о месте человека в природе (А.И. Смирнова). Эта связь определила специфические свойства хронотопа: основные сюжетные узлы повествования неотделимы от определенного времени года как семиотического кода (*весна*, короткое северное лето, ранняя *осень* и долгая суровая *зима*). «Метахронологический» взгляд на природный календарь позволяет выявить семантический статус времен года в художественном мире произведения и определить их значение и функцию в формировании натурфилософской концепции автора.

Зима, а особенно снег, ассоциируется со сном, вечным успокоением, смертью, но может также выражать идею о бессмертии, соединяя смерть

с началом новой жизни. В прозе Михаила Шишкина, ставшей предметом исследования в главе (Э. Тышковска-Каспшак), образ снежного покрова сочетается также с мыслью о бессмертии путем записанного на белой бумаге слова. Делается вывод и о том, что холод зачастую обозначает отсутствие эмоциональных связей между людьми, одиночество, чувственную пустоту. Следуя многим традициям в представлении зимы, Шишкин одновременно создает оригинальные образы и метафоры для описания природных явлений.

Четвертая глава коллективного исследования посвящена одному из частных, но в то же время знаковых аспектов изображения природной картины мира — время года и национальный пейзаж.

Открывается глава анализом соотнесения образов *весны*, смерти и ласточки в русской культуре Средневековья и переходной эпохи Раннего Нового времени, смысловых смещений в контексте барочной литературы и эмблематики (О.А. Кузнецова). Исследование носит междисциплинарный характер и проиллюстрировано поэтическими и изобразительными примерами.

Далее предметом исследования становится *зима* как время года, оставившее заметный след в творчестве А.С. Пушкина (С.А. Джанумов). Для поэта она ассоциируется с национальной идентификацией: с Россией, свежестью и красотой русских девушек на морозе, с быстрым бегом кибиток, саней и ямщицких троек по бесконечным русским дорогам, с метелями, снегами и морозами, с народными праздниками: Святками, Крещением, Масленицей.

Рассмотрен творческий диалог А.С. Пушкина и И.А. Бунина (М.Б. Лоскутникова). В повести «Метель» и в рассказе «Холодная осень» выявлена типологическая близость сюжетостроения. Ее основа охарактеризована прозаиками как символическая картина природного неблагополучия. Эти картины становятся фоном социальных процессов — Отечественной войны 1812 года и Первой мировой войны. Реалистическое мировидение обоих писателей позволило им показать события объективно. Поэтому ведущим в повести Пушкина становится героический модус, а в рассказе Бунина — трагический.

В главе исследуется семантика времен года в романе И.А. Гончарова «Обломов» (Е.В. Уманская, И.А. Беляева). Низкая жизненная активность главного героя романа связана с периодами петербургского межсезонья — *весной и осенью*. Отчетливость в описании признаков *лета и зимы* («Сон Обломова») и поры цветения (поздней весны и лета) в романе, напротив, соответствует полноте и насыщенности существования персонажа. Пребывание на Выборгской стороне внешне очень напоминает бытие в Обломовке, но иное восприятие героем времен года, по мысли авторов, приближает этот этап его жизни к неустроенному межсезонью.

Рассматривается влияние природы на символическую трактовку персонажей в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» (Л. Паезани). Замечено, что такие образы, как мороз, холод, метель, символизируют переломные моменты в жизни Анны, определяют ее судьбу. Изображение *весны* во всей прелести ее возрождения является природным элементом, подчеркивающим духовный путь другого героя — Константина Левина. Эти две фигуры оказываются на противоположных полюсах: одна из них разрушает такие дорогие автору семейные идеалы, другая же стремится к равновесию, проверенным временем традиционным ценностям.

В выбранном аспекте анализируются и рассказы «Припадок» и «Горе» А.П. Чехова и «Белый свет» Б.К. Зайцева, в которых на фоне белого снега происходят критические для героев события, открывающие им что-то важное о людях, жизни и в итоге о самих себе (О.В. Бигильдинская, И.А. Беляева). В главе рассмотрены варианты разного функционального использования снежной метафоры в русской литературе: от мифопоэтического до экзистенциального и христианского.

Далее рассматривается поэтическое творчество незаслуженно забытой поэтессы Серебряного века Надежды Львовой (Т.С. Карпачева). Акцентируется внимание на теме *весны* в ее лирике — «недопетом гимне весне». Героиня Львовой, с одной стороны, ждет «чуда», «воскресения», весеннего обновления и радости, а с другой — находится в состоянии тоски и подавленности.

Предметом исследования становится поэтическая книга лирика и песенника Виктора Бокова «Весна Викторовна» (С.А. Васильев). Поэт изображает смену времен года с акцентом на преобразующей силе *весны*, олицетворенной, как бы художественно удочеренной писателем, что, наряду с другими стилевыми чертами, такими, как словесная живопись, ориентация на фольклорные традиции, вписывает творчество Бокова в мир русской поэтической классики. Особенно характерна боковская отсылка к русскому языку, родной речи, через которые природа и может быть осмыслена в ее связях с духом народа.

Образ *весны* анализируется и на материале поэтического творчества С.Д. Кржижановского (В.В. Калмыкова). Поэта можно причислить к старшей лирической традиции русского символизма: в его поэзии введение мотива весны не влечет за собой поклонения женскому началу в любом проявлении. Лирика Кржижановского принадлежит миру мысли, анализа, философии, и образ весны здесь служит проводником конкретно-чувственного опыта.

Поэтика *весны* получила символическую коннотацию и стала значимым фактом и в творчестве поэтов Н.Н. Асеева и В.В. Бородаевского, отразив их жизненные впечатления и образное видение в преломлении локуса и реалий эпохи (И.П. Михайлова, Н.В. Беляева). Весенний пей-

заж в произведениях обоих поэтов, представленный в разных вариациях, является своеобразным инструментом для передачи чувств и настроений, приобретает особую символику и в поэтическом контексте наделяется различными смыслами.

Образному календарю природы, его символике и поэтике посвящена **пятая глава** книги, в которой представлен разнообразный поэтический материал.

Открывается она рассмотрением значения и функций образа мокрого снега в произведениях Ф.М. Достоевского (С.А. Горностаева). Показана тесная связь данного образа с семантикой водной стихии, формулируется вывод о соотносительности образа мокрого снега с духовным состоянием героев Ф.М. Достоевского, находящихся в ситуации внутреннего конфликта.

Образы *зимы* в творчестве поэтов начала XX века приобретают особую актуальность и наполняются символической глубиной. В главе затрагиваются вопросы, связанные с ролью зимних образов в поэзии А.А. Блока (Я.Ю. Командина), раскрывается их семантика на материале ряда лирических произведений, входящих в цикл «Снежная маска». Демонстрируется, что они призваны показать полное преображение «я» лирического героя в вихре и огне стихии-страсти.

Семантика образа *зимы* анализируется и в творчестве рок-поэта и исполнителя Александра Васильева (С.Б. Калашников, Д.С. Сварт), рассматриваются характерные особенности его репрезентации в текстах разных периодов, а также его контекстуальная семантика. На основе проведенного исследования предлагается рассматривать образ зимы как образ-символ, отражающий представления поэта о мире.

Продолжает исследование рок-поэзии материал, посвященный творчеству Ильи Кормильцева (Г.Д. Дробинин). Выявляется специфика выстраивания апокалиптического хронотопа и связанных с ним сюжетов в его поэзии, функционирование *зимнего* пейзажа и его атрибутов в рамках данных сюжетов. Основной корпус текстов, выбранных для анализа, — песни музыкальной группы «Наутилус Помпилиус».

Представлено исследование в выбранном аспекте творчества Анатолия Фиолетова (О.Ф. Ладохина). В историю литературной Одессы он вошел как автор одной книги, ему посвятил поэму Э. Багрицкий, о нем писал В. Катаев в «Алмазном моем венце». Стихи его ироничные, наивные, но с безупречным вкусом, в них заметно влияние эгофутуристов и кубофутуристов. На материале стихотворения «Апрель городской» рассмотрен поэтический язык с элементами утонченного эстетизма, атрибутикой футуризма и полумагической интерпретацией философии природы.

Завершает главу анализ философско-символического смысла концепта «Весна Победы» в публицистике военных лет (Л.И. Щелокова). На материале корреспонденции разных авторов: профессиональных военных,

писателей (И. Эренбург, В. Инбер, Л. Соболев, Л. Леонов), рядовых тружеников и др. — сделан вывод о постепенном формировании философско-символического смысла понятия «Весна Победы». Семантика *Весны* как бы удваивается, включая в себя не только природно-календарное время, но и момент освобождения от врага («две весны слились в одну»). Весна обретает космический масштаб.

Шестая глава монографии знакомит читателей с лингвистическими исследованиями семантики времен года в языковой картине мира и межкультурной коммуникации.

Глава открывается анализом словарного состава лексико-семантического поля «Времена года», содержащегося в отечественных азбуках и букварях XVI–XX вв. (Е.Н. Борюшкина). Описывается формирование и изменение концепта на данном материале в указанный временной период. Делается вывод о наиболее широком представлении концепта «Времена года» в букварях для народных школ, так как крестьянский быт находится в прямой зависимости от времен года. В XX в. наблюдаем постепенный отказ от систематической работы над концептом. В способах его репрезентации прослеживается последовательно влияние демократизации и урбанизации общества.

Рассмотрена и история создания ромских букварей в 1930-е гг. в аспекте изображения времен года (В.В. Шаповал). Появление начальной школы на родном языке для малого народа, ранее не имевшего традиции школьного образования, остро ставит вопрос о выборе образцов. Первые советские просветители ромов исходили из задачи показать в учебных материалах ценности оседлого образа жизни. Это привело к определенной трансформации национального стиля при описании времен года в ромских букварях, в частности к опоре на изображение времен года в русской школьной традиции в темах, мотивах, деталях, нормативных эмоциональных оценках.

Предметом исследования в главе далее становится содержание концептуального поля «Времена года» в современном русском языковом сознании (М.В. Захарова). Экспериментальным путем изучаются состав и восприятие поля носителями русского языка, рассматриваются положительные и отрицательные коннотации разных элементов данного поля. Сделаны выводы о том, что концептуальное поле «времена года» занимает важное место в языковом сознании носителей русского языка и относится к ключевым бытийным зонам, отвечая за ощущение течения времени. В национальном сознании сохраняется архаичное деление года на холодный и теплый сезоны с выделением переходных зон, эмоциональная оценка которых зависит от того, какое время они предваряют. В связи с этим максимально негативную оценку получают ноябрь и конец *осени* в целом.

В главе рассматриваются некоторые аспекты семантики и употребления сравнительно-уподобительного наречия «*по-осеннему*». Семантиче-

ской базой наименования признака в подобных случаях является образное сравнение, основание которого варьируется в широком семантическом диапазоне, полностью раскрываясь лишь в контексте. В большинстве случаев анализируемое наречие выступает как характеристика картин природы либо психологического состояния человека. Изучение контекстов его употребления позволяет раскрыть многие аспекты восприятия осени и связанных с нею эмоций в сознании носителей языка.

Наконец, семантика времен года прослеживается в историческом романе польского писателя Г. Сенкевича «Огнем и мечом» в его переводе на русский язык (В. Шетэля). Действие романа происходит в годы восстания под предводительством Богдана Хмельницкого. Роман содержит описание восточной периферии Речи Посполитой и природных явлений, имевших место в 1647 г. Этот год был отмечен в хрониках некими странностями (польск. *dziwnym*) в природных явлениях, что толковалось как предвестие беды. Рассмотрение семантики времени года в оригинале и переводе на русский язык дает возможность коснуться вопросов межкультурной коммуникации.

Представленные в коллективном труде направления исследования семантики времен года в русской словесности разрабатываются на обширном и разнообразном материале, свидетельствующем в пользу избранных аспектов изучения и открывающихся научных перспектив, а также необходимости продолжения масштабного осмысления явлений природного мира в пространстве культуры.

Литература

1. *Альбедиль М.Ф.* Протоиндийское «колесо времени» // Календарь в культуре народов мира: Сб. ст. М.: Наука; Издат. фирма «Восточная литература», 1993. С. 70–102.
2. *Гайворонская Л.В.* Семантика времен года в художественном мире А.С. Пушкина: Учеб. пособие для вузов. Воронежский государственный ун-т. Воронеж: НАУКА-ИНПРЕСС, 2011. 196 с.
3. *Масолова Е.А.* Семантика времен года в романе Л. Толстого «Воскресение» // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 4. С. 230–247.
4. *Некрылова А.Ф.* Русский земледельческий календарь // Круглый год. Русский земледельческий календарь / Сост., вступ. ст. и примеч. А.Ф. Некрыловой; ил. Е.М. Белоусовой. М.: Правда, 1991. С. 5–16.

ГЛАВА 1. ВРЕМЕНА ГОДА И КАЛЕНДАРЬ В МИФОЛОГИИ, ОБРЯДАХ, ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

С.В. ГЕРАСИМОВА

АРХЕТИПИЧЕСКИЙ СМЫСЛ КОМЕДИИ И ТРАГЕДИИ

Созерцание природы и повседневной жизни порождает поэтические образы и мифы, которые предваряют литературные сюжеты. Эту идею мы встречаем у классиков русского и зарубежного литературоведения. Так, Э.Б. Тайлор (1832–1917) в труде «Первобытная культура» (1871) рассматривает историю человечества, а значит, и историю литературы, как частичку истории природы, ибо «воздействие внешних явлений на внутренний мир человека ведет... к созданию мифов» [9]. В частности, в начале главы X ученый указывает: «Картина нисхождения в Аид в самом деле ежедневно повторяется перед нашими глазами, как некогда разворачивалась она перед глазами древних составителей мифов, которые видели, как солнце уходило вечером в темный подземный мир и утром снова возвращалось в страну живых» [9].

А.Н. Афанасьев (1826–1871) в исследовании «Поэтические воззрения славян на природу» (1865–1869) указывает, что, созерцая явления природы, человек творит слова («сеногной — мелкий, но продолжительный дождь, листодр — осенний ветер, поползуха — мятель, которая стелется низко по земле, одран — тощая лошадь, лизун — коровий язык» [2]). Затем эти наименования, основанные на смелых поэтических метафорах, превращаются в абстрактные знаки. А корневое значение слова начинает восприниматься не как живая метафора, но как действительный факт, порождающий мифологические сказания, — так из сравнения звезд с очами рождается миф о стоглазом Аргусе. Словом, наблюдения над природой порождают корни слов, а те в свою очередь — мифы («зерно, из которого вырастает мифическое сказание, кроется в первоначальном слове» [2]), ибо древние боги — это олицетворения стихий природы, а мифы — древнейшая поэзия.

А.Н. Веселовский (1838–1906) полагает, что связь мифа, языка и поэзии с природой возникает благодаря приему психологического параллелизма, лежащему в основе древнейших форм творчества: «Его общий тип таков: картинка природы, рядом с нею таковая же из человеческой жизни; обе вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них общего» («Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1898)) [3: с. 107].

На связь внутренней формы слова с окружающим человека миром природы, а мифа — с внутренней формой слова указывает и А.А. Потебня (1835–1891) в труде «Мысль и язык» (1892).

Эти наблюдения представителей мифологической (Тайлор, Афанасьев), сравнительно-исторической (Веселовский) и психологической (Потебня) школ обобщил и развил Ю.М. Лотман (1922–1993) — член тартуско-московского семиотического кружка. В его статье «Происхождение сюжета в типологическом освещении», впервые вышедшей в составе книги «Структура художественного текста» (1970), выделяется два типа повествования: циклический и линейный. Первый из них опирается на цикличность суток, года, рождений и смертей, которая объявляется изоморфной человеческой жизни. Второй связан с традицией нарратива об окказиональных происшествиях, то есть повествует о линейном течении времени, со всеми его прихотливыми случайностями. Современные сюжеты рассматриваются как плод взаимодействия этих двух типов текста [6].

Круг базовых гипотез, свидетельствующих о взаимосвязи сюжета и связанного с наблюдением природных явлений и циклов аффекта, можно расширить, например, упомянув труды О.М. Фрейденберг (1890–1955), сопоставляющей сакральное и профанное (бытовое, природное), порождающее якобы представления о сакральном; В.Я. Проппа (1895–1970), указывающего на связь сказки с обрядом инициации и первобытными представлениями о возрождении. Но в статье больше не будут приводиться подобные примеры, ибо идея возникновения мифологического повествования из наблюдений над циклическостью и проявлениями природы кажется убедительной и сама по себе, без дельнейших отсылок к авторитетам.

Цель нашего исследования — доказать, что важнейшим источником мифологических сюжетов является комплекс идей и переживаний, связанных с чудом откровения, следы которого мы находим в истории человеческой культуры и которое переплелось с переживанием природных циклов.

Миф — это не только следствие взаимодействия человеческого духа с таинством природы. Необходимо ввести в научный оборот неотделимое от принципа двоemiрия понятие об откровении.

Идея двоemiрия продуктивна до сих пор. Перечисленные гипотезы представляют человека замкнутым в объективный земной мир, но все

древнейшие культуры без исключения (поэтому и невозможно их все здесь перечислить) были основаны на представлениях о двоemiрии, классический вариант которого находим в Библии. Берем за основу именно ее, ибо она оплодотворила средневековье и современность, Европу и Россию, доказав свою вневременную актуальность.

Размышляя над библейскими сказаниями, мы видим, что уже в первых главах приводится свидетельство, что ради утешения Адам и Ева, которые вскоре будут изгнаны из рая, чтобы стать скорбящими на земле и порождать род скорбящих, сразу после грехопадения получили Божественное откровение. Господь при этом проклинает змия в присутствии Евы: «И вражду положу между тобою и между женою, и между семенем твоим и между семенем ее; оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пяту» [Быт., 3:15]. Этот библейский стих называется Прото-евангелием. Многие ученые и богословы, древние и современные, видели в этих строках Библии Благою Весть, которая состоит в том, что Христос разрушит ад и победит искушения змия ценой собственных страданий, символически предсказанных, как ранение в пяту.

Словом, когда родился первенец, Ева, назвав его Каином, обрадовалась, сказав: «Приобрела я человека от Господа» [Быт., 4:1]. Это имя переводится с древнееврейского как «приобретение», «стяжание». Такое понимание этого имени мы встречаем в «Полном Церковно-славянском словаре» Григория Дьяченко [4: с. 241] и в «Библейской энциклопедии» архимандрита Никифора [7: с. 376]. Мыслитель и богослов Е.А. Авдеенко (1952–2014) поясняет радость праматери: «Масоретский текст, то есть древнееврейский текст, дает основание думать, что Ева ждала в сыне того, кто поразит змея. По-еврейски сказано: “Канити ишь эт Яхве”. Это можно так перевести: “Я обрела, он муж с Господом”. “Я обрела человека с Яхве”. То есть Ева могла надеяться, не сей ли богочеловек. Эта мысль принадлежит св. Филарету Московскому» [1].

Мифы становятся неопровержимым доказательством бытования в древнейшем мире Протоевангелия. Они фиксируют искаженный вариант Благой Вести. Истина словно претерпевает грехопадение, приспособляется к страстному уму людей. Но вместе с тем мифы указывают на нее, поскольку без нее невозможно объяснить множество мотивов, которые повторяются в разных странах и народах, приуготовляя их к ее приятию или возвращению. Так, в разных мифологических системах есть доблестные мужи, раненные в пяту или стопу (у греков это Диомед, Ахилл, Хирон, Эдип). Затем представления о ранении в пяту становятся более расплывчатыми, появляются мотивы ранения в другие части ноги, причем оно часто приписывается героям, совершившим сошествие в ад, таким как Одиссей или Вяйнямейнен, которые были ранены в колено. О рубце на колене Одиссея Гомер расскажет, сделав пространное отступление,

объясняющее, откуда тот появился, в самый напряженный момент, когда Эвриклея узнает героя по шраму. Одиссей, а с ним и Вяйнямейнен, по неосторожности ранивший себя топором в колено при выполнении трудной задачи, которой испытывала его дева с радуги, — мифологические герои, ставшие результатом трансформации пророчества о Раненном в пяду и Победившем аид. Логосы Откровения, реализуясь в мифологических архетипах, опираются на восприятие природных циклов и явлений, которые также подвергаются мифологизации. В результате архетипы или символы культуры будут многозначны.

Мир воспринимается как единое целое, в котором символ пронизывает все пласты бытия, образуя культурный архетип, обретающий разные смыслы на уровне природных явлений, мифов, литературных сюжетов и устремленный обрести свою смысловую полноту в Логосе.

Логосы претерпевают изменение под влиянием дионисийской естественности, порождая мифологические сюжеты, сохраняющие пафос Логоса, но не изоморфные ему. Центральными символами таких мифов будут лето, зенит, духовный и физический взлет в середине жизни. В контексте этой естественности звучит мотив расцвета сил в середине жизни, то есть в 35 лет, как в «Седмицах человеческой жизни» Солона (640/635 до н.э. — ок. 559 до н.э.), ибо седмиц — десять.

Лето отделяет весну, символически связанную с чудесным возрождением героя, воскресением, с верой в возможность возвращения в рай, с любовью, ставшей главной темой комедии, — от поздней осени, ассоциирующейся с испытанием огнем сошедшего в аид героя, с изгнанием из рая, смертью отца. Месть за отца (родственника, даже самого себя) становится важнейшей темой античной трагедии. Сюжеты трагедии рождаются из архетипической памяти человека, сплавленной с аффектами, порожденными природными циклами, осенним умиранием природы, ибо смерть — центральная данность трагедии. Адам изгнан — на языке сюжета он перестал видеть Отца. В мифах исчезновение (выкрадывание) героя и его смерть (принесение его в жертву, убийство) — мотивы взаимозаменяемые. Например, Ифигения умирает на алтаре Артемиды в Авлиде или исчезает, переносясь в Тавриду. Лай похищает, увозя в Фивы, сына царя Пелопса — Хрисиппа, или юноша умирает в Фивах, покончив с собой. Бытовым аналогом Логоса изгнания из рая становится архетип смерти отца — а как ее следствие складываются сюжеты мести за него, объединяющие «Орестею» Эсхила, «Царя Эдипа» Софокла, «Гамлета» Шекспира и даже «Братьев Карамазовых» Достоевского.

Что же касается комедии, то одновременное обретение отца и жениха (например, в комедии «Девушка с Андроса» Теренция) — это проекция на уровень семейно-бытовых отношений архетипа, соотносимого с логосом восстановления первоначального блаженного статуса человека, то есть

с ожиданием возвращения в рай, ассоциирующегося с весенним воскресением природы. В пафосе комедии слились архетипический извод Логоса обретения Рая — и радость, порожденная весенним воскресением природы. Восстановление статуса человека: от безродного — к имеющему Отца и Жениха, от одинокого — к любящему и любимому, от несчастного — к счастливому, — это архетипическое восстановление статуса человека соотносимо с Логосом преобразования смертного — в бессмертное, изгнанного из рая — в обретшее рай. Герой комедии в доступной ему форме реализует логос примирения с Отцом Небесным и логос обретения любви Сына. Отец Небесный выступает как поборник Закона, Ветхозаветной праведности. Примирение с ним может быть только законным, и в комедии оно осмысливается как примирение по закону кровного родства (обретение указывающих на него атрибутов). Примирение с отцом — это возвращение в лоно семьи, в мир патриархальной идиллии или отеческих представлений о справедливости, это архетипический возврат к ценностям детства, к родовому началу. Отец учит дорожить прошлым и жить его ценностями. Сын — носитель любви и благодати. Благодать любви делает равными тех, кого разделяет закон. Любовь к Сыну связана с устремленностью в будущее, с обретением личности. Любовь к Отцу ветхозаветна по своей природе. Любовь к Сыну насыщена новозаветной благодатью. Обретение Отца неполно без обретения Сына, и обретение Сына невозможно без обретения Отца. Двойное обретение родства в комедии восходит к Евангельскому Логосу: «Никто не приходит к Отцу, как только через Меня» [Ин., 14:6], — то есть для обретения Отца необходимо обретение Сына.

Сын осмысливается как Жених, грядущий в полночи. Отец — как отец земной и небесный. В литературе часто реализуется важный психологический закон: человек относится к отцу земному так же, как к отцу Небесному. Для магистрального сюжета комедий обретение отца становится прологом к обретению жениха, условием счастья с ним. Этот тип сюжета характерен для Теренция, Плавта, Менандра. Так, в комедии «Девушка с Андроса» Гликерия сперва чудесным образом преобразается из бесприданницы и сестры блудницы в дочь афинского гражданина, купца и старого друга отца ее возлюбленного Памфила, а затем — в его счастливую невесту.

Комедийно-сказочные (мифологические) сюжеты задаются пафосом возвращения в рай или на Родину, опирающимся на радость воскресения природы, что часто на событийном уровне комедии или мифа выражается в обретении статуса бессмертного — или царя, или любимого супруга, или любимой дочери (сына). Это изменение статуса становится возможным благодаря преодолению препятствий (воли властных и ожесточенных родственников, природных стихий или предрассудков цивилизации)

на пути к счастью, предполагающему счастливую развязку; соединение возлюбленных и исполнение желаний (такова архетипическая языческая интерпретация благодатных чаяний (логосов), то есть веры в Исход из ада, Египта, мира страданий и в обретение Рая).

Актуализированный природой архетип порождает популярные мифы и сюжеты о зарождении любви весной и умирании осенью или зимой. Таковы истории Ильи Обломова и Ольги Ильинской в романе И. Гончарова; Мастера и Маргариты у М. Булгакова; весной влюбляется в Наташу Ростову князь Андрей, созерцая на обратном пути дуб, и др.

Мифы, связанные с природными циклами, помогают сложиться элевсинским мистериям. Язык этих мистерий преобразуется, переходя с уровня архетипа в состояние логоса православной поэзии. «Мы хороним тебя, как на ниве зерно», — поется в акафисте о единоумершем.

Этой естественной природно-мифологической стихии противостоит цивилизованный взгляд человека на мир. Цивилизация создает мифы, связанные с жизнью в городе, отрывающей человека от живого общения с природой. Эти мифы и архетипы сохраняют изоморфность Логосу. Они близки ему по форме, но полностью утрачивают его дух, заменяя на прямо противоположный. Так, дионисийской естественности противопоставлена «противоестественность» цивилизации, ее противонаправленность природным циклам.

В центре Логоса находятся смерть и Воскресение Христа. Смерть становится источником жизни и центральным ее событием, а центром дня оказывается творческая ночь (вспомним книгу Бытия, где дни начинаются с вечера, а заканчиваются утром — следовательно, центральным, кульминационным моментом, на который приходится творческие замыслы Творца, будет творческая ночь). Смерть, ночь, зима, страдания преобразуются, становясь источником жизни, радости и воскресения: «Яко Живоносец, яко рая краснейший, воистинну и чертога всякаго царскаго показася светлейший, Христе, гроб Твой, источник нашего Воскресения», — поется на Пасху [10].

Природа, по учению св. Василия Великого («Шестоднев»), промыслительно сотворена так, чтобы человек мог научиться у нее жизни по совести, любви и мудрости. Законы природы наводят человека на размышление о сокровенных тайнах бытия.

Например, странник, которого деревенский мужик излечил от парализации ног снадобьем, приготовленным из костей умерших животных, удивляется, размышляя так: «Я благодарил о сем Бога, да и думал сам в себе: какая премудрость Божия в тварях! Сухие, сгнившие, почти совсем предавшиеся земле кости такую сохраняют в себе жизненную силу, цвет, запах и действие на живые тела и как бы сообщают жизнь омертвелым телам. Это — залог будущего воскресения тел» [Откр., с. 76].

Мысль о том, что вся природа свидетельствует о Евангельских тайнах, достигает своего апофеоза в «Слове на антипасху или в новую неделю по Пасхе» святителя Кирилла Туровского (1130–1182):

«Ныне солнце, красуясь на высоте, восходит и радостно землю согревает; поелику Христос, Солнце праведное, возсиял от гроба и спасает всех верующих в Него. Ныне луна, сошедши с высшей степени, большому светилу честь воздает; так! — ветхий закон с своими субботама, согласно Писанию, прекратился, и Церковь чтит закон Христов и день недельный. Ныне зима греховная удалена покаянием и лед греховный растаял от благомыслия; так! зима кумирслужения удалена учением апостольским и верою Христовою и лед Фомина неверия растаял при виде ребр Христовых. Ныне красуется весна, оживляя земную природу, и ветры, тихо повевая сверху, умножают плоды и земля, питая семена, рождает зеленую траву; так! — весна красная — это вера Христова, которая крещением возрождает человеческую природу» [5].

Комедия, весна и Благая Весть Евангелия сохраняют общую перипетию: переход от смерти и несчастья к жизни и Радости. Однако весна в контексте языческого мифа — это именно реальная стихия, которой человек сочувствует и, сочувствуя, творит или припоминает миф о воскресении природы и Диониса, основанный на полустершейся памяти Логосов. В контексте Новозаветной проповеди речь идет не о вселенской природе, а о природе человека, которая, преодолевая следствия грехопадения, возвращается к своему изначальному состоянию святости, а это возвращение и расценивается как переход от смерти к жизни, как весеннее воскресение.

В языческом мифе сочувствие и сострадание природе, ее жизни порождает в душе человека и в творимых им произведениях целый спектр глубоких переживаний, выливающих в радугу пафосов — от комического до трагического. В Новозаветном контексте созерцание природы бесстрастно, оно не вызывает эмоций, но глубокие духовные проникновения и созерцания.

В проповеди святителя зима и весна, духовное омертвление и воскресение не подчиняются природным циклам, не разнесены во времени, но пребывают в едином большом хронотопе, в котором уживаются даже солнце и поклоняющаяся ему луна. При первом прочтении кажется, что проповедь сохраняет традицию двоemiрия: символы вселенной указывают на горние смыслы сакрального мира. Но в действительности вселенная отдает язык своих символов проповеднику Евангельской истины и преодолевает собственную инертность. Сакральный мир пропитывает своими энергиями вселенную и подчиняет себе. Уже не природа таинственно говорит о небесной истине, а сама истина заливает мироздание и растворяет в себе зримый мир. Такова проповедь святителя Кирилла.

Итак, центральным Новозаветным символом становится Гроб как источник жизни. Именно из гроба воссияло Солнце Правды. Этот символ берет за основу миф цивилизации, точнее, гроб остается, но источником жизни он уже не является.

Цивилизационный миф отразился в городской культуре России Золотого века и в творчестве Пушкина, да и Данте. На смену расцвету средних лет приходит кризис среднего возраста, ибо именно в середине жизни Данте начинает сошествие во ад. Цивилизация более индивидуалистична, поэтому одиночествующий в мире человек в середине жизни вынужден многое переоценить и обдумать. Лето становится смрадным, как в романах Достоевского. Деревня летом — рай, поэтому центр культуры смещается к деревенской естественности летом. А город становится центром культуры зимой (в городе светская жизнь воскресает зимой, а летом аристократия отбывает в деревенские имения), ночью (ночные балы), ибо цивилизация видит кризис и распад там и тогда, где естественность созерцает расцвет и взлет — и наоборот. Город умирает летом и расцветает зимой. Пушкин признается, что весной он болен («Осень», 1833), но творческий подъем переживает в дни Болдинской осени (1830 и 1833 гг.). Его Татьяна ценит зиму и влюбляется в Онегина, чертя на заиндевевшем стекле заветный вензель «О да Е». Если деревня рай — летом, то город — осенью и зимой.

Русский Золотой век соединил естественный миф, согласующийся с ритмами природы, и миф цивилизационный. Русским дворянским семьям приходилось проводить лето в деревне. Так, усадебная литература с ее поэтикой деревенского лета гармонично сочетается с цивилизационным мифом делового Петербурга, описанного И. Гончаровым, Ф. Достоевским и др.

Размышляя над типологией сюжета, отметим, что художественный текст рождается на пересечении двух традиций — мифологической и окказиональной. Но в потоке событий писатель выделяет знакомые по мифологии коллизии: как птицы видят желудком, наблюдая испещренное не звездами, а крапинками букашек небо, так и писатель смотрит глубинами своего архетипического сознания, осознавая прежде всего то, что включалось в мифологические циклы, поэтому в литературном герое представлены два пласта действительности — архетипическая (мифологическая, связанная с древнейшими сюжетами комедий и трагедий) и социальная (окказиональная). Архетипические сюжеты комедии и трагедии вплетаются в сюжетные узлы романов, привнося с собой память о циклах природы, о ее весенне-свадебном расцвете и осеннем умирании любви (в контексте естественно-дионисийского мифа); или наоборот — о зимнем зарождении любви и ее весеннем умирании (в контексте мифа цивилизации: такова, например противоестественная «любовь» Лары и Комаровского, которая зарождается осенью и умирает весной).

Литература

1. *Авдеенко Е.А.* Стенограмма радиопередач. Чтения по Книге Бытия. От Сотворения мира до Вавилона. Учение о Церкви. (Гл. 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37). URL: <https://likorg.ru/post/stenogramma-radioperedach-chteniya-po-knige-bytiya-e-a-avdeenko-ot-sotvoreniya-mira-do-vavilona-uchenie-o-cerkvi-glavy-31-32-33> (дата обращения: 27.10.2019).
2. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. Т. 1. М.: Современный писатель, 1995. URL: http://biblio.imli.ru/images/abook/folklor/Afanasev_A.N._Poeticheskie_vozzreniya_slavyan_na_prirodu._T._I._1995.pdf (дата обращения: 27.10.2019).
3. *Веселовский А.Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 101–154.
4. *Дьяченко Г., прот.* Полный церковнославянский словарь. М.: Издательский отдел Московского Патриархата, 1993. 1120 с.
5. *Кирилл Туровский, святитель.* Слово на антипасху или в новую неделю по Пасхе. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Kirill_Turovskij/slovo_na_antipashu/ (дата обращения: 04.10.2019).
6. *Лотман Ю.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm> (дата обращения: 27.10.2019).
7. *Никифор, арх.* Библейская энциклопедия. М.: Терра, 1991. 902 с.
8. Откровенные рассказы странника духовному своему отцу. М.: Отчий дом, 2007. 412 с.
9. *Тайлор Э.* Первобытная культура. М.: Издательство политической литературы, 1989. 573 с.
10. Часы пасхальные. URL: <https://azbyka.ru/chasy-pasxalnye> (дата обращения: 04.10.2019).

МИФОКОНЦЕПТЫ «ВРЕМЕНА ГОДА» В РУССКИХ И НЕМЕЦКИХ НАРОДНЫХ ЗАГАДКАХ

Смена охотничьей культуры земледелием усилила календарную мифологию. Земледельцы интересовались тучами, сменой времен года и солнцем, зависящим от бога-громовника. В основе календарного эпоса лежали дождь и тепло. С упадком культа бога небесного света его функции перешли к общеславянскому богу-громовержцу, Перуну, ездящему по небу на колеснице. Он борется с нечистой силой, живет в небесном дворце, у его ворот дерево Перуна (дуб). Его оружие — камни, молот и огненные стрелы-молнии. Бог-громовержец оплодотворяет весной мать-землю, проливаясь на нее дождем-семенем [9: с. 33]. Есть предания о смене культа бога неба культом бога-громовника. В русских былинах это взаимоотношения Святогора и Ильи Муромца. Святогор противопоставлен земле, повторяя оппозицию *небо — земля*, что совпадает с германским мифом о боге-громовнике Торе. Появляется новая оппозиция: Святогор (древний верховный бог неба Сварог / Святovit) и Илья Муромец (новый верховный громовержец Перун) [9: с. 33–34, 37].

Став производителями своего питания, люди пересмотрели поведение и ценности, изменившие их мир. Тайна рождения, смерти и возрождения в ритме вегетации стала источником религиозного творчества. Угрожавшие урожаю наводнения, засухи и т.д. были переведены на язык мифологических драм. Культуры земледелия выработали космическую религию [17: с. 51–53], т.к. религиозная активность сосредоточилась вокруг центрального таинства — *периодического обновления мира*. Ритмы космоса стали объяснять на языке описания растительной жизни: Мировое древо — тайна космической сакральности. Вселенную стали воспринимать как организм, требующий ежегодного обновления. Омоложение, бессмертие даруются избранныкам под видом плода или расположенного вблизи дерева источника [17: с. 58].

Идея обновления мира через повторение космогонии, по М. Элиаде, древнейшая, доземледельческая. Переживание космического времени в контексте работ на земле породило идею *кругового времени* и *космического цикла*. Так как мир и жизнь человека осмыслялись в терминах растительной жизни, космический смысл осознается как повторение одного и того же ритма: рождение, смерть, возрождение [17: с. 58]. Главным ритуалом

древних германцев было весеннее жертвоприношение (в том числе и людей) между старым и новым годом в Уппсале раз в *девять* лет, длившееся *девять* дней. Умервщались *девять* существ, что отражало укорененность аграрного культа и мифа об «умирающем и воскресающем боге растительности» в древнегерманской традиции [21: I, с. 421]. Число *девять* выражало всеобщность мироздания, изобилие, плодородие. В модели космогонии германского мира мифологическое кольцо Draupnir (букв. ‘капающее’), откуда каждую *девятую* ночь капает восемь колец такого же веса, воплощает «круг времени», т.к. Один возложил его на погребальный костер Бальдра, убийство которого нарушило космический порядок [11: с. 67–68].

Времена года. Всё, что развивается циклически, имеет один и тот же путь. Как и год, рождается, живет и умирает день, чтобы снова родиться и умереть. Сутки имеют четыре особые точки: восход солнца, полдень, заход и полночь. Четыре времени года олицетворяют циклический ритм бытия — «положительный аспект изменений», поступательное «движение времени в рамках одного цикла. Времена года — неотъемлемая часть мирового порядка, они соотносятся с четырьмя фазами луны, суточного движения солнца, стадиями человеческой жизни, сторонами света, стихиями» [8: с. 26–27].

Противопоставление тьмы свету имеет причину в обожествлении Солнца, присущем всем мифологиям, солнце противопоставлено луне. «Солнце — луна, весна (лето) — зима, день — ночь, жизнь — смерть — <...> ряд родственных противопоставлений, постоянно пересекающихся в древнем сознании, следы которых мы <...> находим и сейчас» [4: с. 59]. Противопоставление наблюдается и во временах года. В сознании древних весна — носительница света и тепла — противопоставлялась зиме. У многих народов сезоны сначала членились на *три* части. Весна и лето были одним периодом года как его световая часть. Поэтому *лето* сохранило и старое значение «год»: это слово появилось в ряду славянских сезонов в этом значении позже *весны/яра, осени и зимы*. Совмещение в слове *лето* общегодового и летнего обозначений — следствие противоборства света и тьмы. Темная, холодная пора года тут как бы вовсе не принимается в расчет, светлой придается глобальный смысл [4: с. 56–57; см. также о лете и зиме в пословицах: 14; 15]. К древнегерманской традиции относится присвоение году названия самого холодного времени — зимы (*winter*), наряду с обозначением *gēar*. Но *winter* получило значение «год как единица счета» только в форме множественного числа, например, для обозначения возраста человека, что неслучайно, т.к. пережить суровую северную зиму мог не всякий, поэтому возраст и зрелость ассоциировались с количеством «преодоленных» зим [13: с. 234; 12: с. 353].

Типологически значимой основой для номинаций *лета* (и времени вообще) в разных индоевропейских языках выступали температурные

признаки «жаркий», «печь, палить» или «хороший сезонный период, сухая погода» — ср. нем. *Jahr*, англ. *year*, родственные рус. *яровой* (о злаках) ‘засеянный весной’; лат. *aestās* ‘лето’ из *aestus* ‘жар, зной’, санскр. *nidāgha-* ‘лето’ из *ni-dah-* ‘палить, сжигать’. Аналогичную познавательную природу имеют и русские номинации *лето* (*Сколько тебе лет?*), *месяц*, *день* (< и.е. **tʰei-* ‘светить, блестеть’) [19: с. 1014–1015].

Проведем анализ мифометафор (ММ) [16] русских и немецких концептов ‘*лето*’ / ‘*Sommer*’ — ‘*зима*’ / ‘*Winter*’, ‘*весна*’ / ‘*Frühling*’ — ‘*осень*’ / ‘*Herbst*’. Они образуют дихотомии и обозначают определенные «порции» времени в годовом цикле. В загадке *Стоит древо беспрутое, / Прилетела птица бескрылая, / Пришла девица беззотая, / Съела птицу бескрылую* комплексно говорится о всех временах года. Среди русских мифометафор концепта ‘*времена года*’ самая частотная — **антропоморфная**: *Ежегодно приходят к нам в гости: / Один седой, другой молодой, / Третий скачет, а четвертый плачет* (времена года); *У мужа три жены и все три живы, рождение и смерть им неизвестны, две мужу помогают, а третья разоряет* (вероятно, год — муж; весна и лето помогают, осень-зима разоряют); *Не болела, а белый саван одела* (зима); *Была белая да седая, / Пришла зеленая, молодая* (зима и весна); *Старый дед, ему сто лет, мост намостил во всю реку, / А пришла молода — весь мост размела* (мороз и весна). В загадках времена года — живые существа (в том числе люди), они передвигаются с помощью ног, обладают возрастными признаками человека, имеют родственников, выполняют действия, присущие человеку (*помогают, разоряют, одевают, губят, плачут* и т.д.). В меньшем количестве представлена **фитоморфная**: *В саду царском, на дереве райском / Сбоку малина, с другого калина, / С третьего вишенье, а с четвертого... одно забелье* (времена года); *Полдуба сырого* [осень-зима], *полдуба сухого* [весна], *а маковка золотая* [лето]; реже зооморфная: *Белая лебедь на яйцах сидит* (зима); *Летит тень на Петров день, / Раскинул перья и всякие зелья* (лето), биоморфная: *В дверь взойдет, в трубу вылетит* (лето); *Кто идет без ног?* (времена года), еще реже — **артефактная** ММ: *Скатерть бела весь мир одела* (зима).

Загадки о временах года образуют важнейшую часть загадок о годовом времени, они космологичны, связаны со «счетной» операцией [10]. В таких загадках выделяем метафорические образы: **зооморфные** ММ: *Летели двенадцать птиц, эти птицы разбиты на четыре отряда, в каждом отряде три птицы, у каждой птицы по четыре крыла, в каждом крыле семь перьев, в каждом крыле по двадцать четыре пушинки...* (месяцы, времена года, недели, дни, часы); пространственные: *Вырос куст из четырех мест, на том кусту двенадцать гнезд, в каждом гнезде по четыре синицы, у каждой синицы по четырнадцати яиц: семь беленьких да семь черненьких*; **фитоморфные**: *Четыре разных цвета, триста шестьдесят шесть гряд, на каждой по четыре арбуза*.

Немцы в своих загадках больше говорят о погоде, типичной для каждого времени года, а не о самих временах. Например, зима: в это время леса белы от снега, реки покрыты льдом, холодно: *Weiß sind die Walder. / Auf Flüssen ist Eis. / Kalt ist das Wetter...* (зимой); поля белы, дует ветер: *Dei Felder weiß, / Auf Flüssen ist Eis. / Es weht der Wind...* (зимой). Основной признак зимы — снег. Зима строит мосты без стройматериалов: *Wer baut Brücken ohne Holz?* (зима) — антропоморфная ММ (ср. ниже с морозом в русских загадках). Зимой окна покрыты морозными узорами: *Welche Blumen mögen keine Sonne?* (фитоморфная ММ). Основная примета зимы — рождественская елка: *Ich kenne ein Bäumchen / Gar fein und zart, / das trägt euch Früchte von seltener Art. / Es funkelt und leuchtet / Mit hellem Schein / Weit in des Winters / Nacht hinein. / Das sehen die Kinder / Und freuen sich sehr. / Sie pflücken vom Bäumchen / Und pflücken es leer* — так описана рождественская ночь с ее светом и огнями. Еще одна авторская загадка рисует кондитерский магазин, где можно увидеть кристаллы снега из сахара, там же можно поесть и мороженое (артефактная ММ для зимы, гастрономическая — для снега): *Ich kenn' ein Zuckerbäckerlein, / Das streut auf Feld und Aeckerlein / In Stadt und Land, / auf Hof und Haus / Den feinsten weißen Zucker aus. / Es drehselt aus dem Wasserfall / Gar luft'ge Bilder von Krystall, / Und wer Gefrorenes haben will, / Der stehe nur, ein wenig still, / Gleich wartet ,s ihm mit Sturmeslauf / Mit einem ganzen Teller auf...* (зима).

Весна: Снег становится мягким, лед тает, день удлиняется: *Der Schnee wird weich, / Es taut der Teich, / Lang wird der Tag...* (весной). (Весенний ветер) шумит на дорогах, не имея легких; он лижет снег, как сливочное масло, без языка: *Es schnaubt und heult die Straß' herauf / Und hat doch keine Lunge. / Es leckt den Schnee wie Butter auf / Und hat doch keine Zunge* (таялая погода) — биоморфная ММ (весенний ветер). Эту загадку можно отнести к числу парадоксальных. Шутливая загадка, основанная на эффекте омонимов: *Wann ists am gefährlichsten spazieren gehen?* (Im Frühling, wenn der Salat schiesst, die Sonne sticht, und die Bäume ausschlagen). Похожая загадка: *<...> Wann hat es im Jahr / Am meisten Gefahr, / In den Garten zu gehn?* (Im Frühling, wenn der Salat schießt und die Bäume ausschlagen). Время таяния, начало весны действует на людей так же опьяняюще, как и вино: *Die erste ist erquickend, wenn es / So fällt um den August herum. / Die zweite kühlet übrigens / Die Glut der Erde auch nicht dumm, / Das ganze wirft per Konsequenz / Im Winter gern die Leute um. / Von Rausch und Wein / Soll gleichwohl nicht die Rede sein* (таялая погода). Типичный весенний цветок — подснежник: земля еще под снегом, весна в пути, но он уже выглядывает из-под снега: *Liegt die Erde noch verschneit, / ist der Frühling nicht mehr weit, / regt sich's unterm Schnee ganz leis, / und hervor lugt's grün und weiss...* — фитоморфная ММ. Авторская загадка о подснежнике: *Ein Glückchen ist mir wohlbekannt, / Es schimmert hell im ganzen Land; / Aus Silber scheint er dir gegossen, / Doch ist es anderm Reich*

entsprossen. / Mit einem Klöppel ist's versehn, / Doch hörte niemand sein Getön; / Auch ist's aus keinem Turm geangen, / Es kann nur in der Tiefe prangen. Еще загадка: *Welches Glöckchen hat keinen Laut?* (подснежник).

Лето: Для лета характерны горячее солнце, поспевающие зерновые, цветущая липа: *Dei Sonne gluht / Dei Linde bluht, / Das Korn wird voll...* (im Sommer). Для лета типична гроза: *Pumpum! Pitschpatsch! In den Strassen, / Zickzack! Krachkrach! In den Gassen: / Sag mir, was / Ist denn das?* (гроза: ветер, дождь, молния и гром).

Осень: Туман — типично осеннее явление, он заполняет долины и всю землю, поэтому нет солнца и нет урожая: *Ein Tal voll und ein Land voll, / und am Ende ist es keine Hand voll* (туман). Туман плывет над землей, глотает лес и воду; не боится людей, спорит с солнцем: *Wer ist der Dunste, der über den Boden fährt, / Wasser und Wald verschlingt? / Stürme scheut er, Männer niemals, mit der Sonne rechet er* (туман) — **антропоморфная** ММ. Эта загадка заимствована из древнеисландской «Саги о Хервер и Хейдреке», где речь идет о «великой тьме» (др.-исл. *inn mikli*), из-за нее не видно солнца. Загадка посвящена противопоставлению светлого и темного начал [11: с. 59, 209]. Картофель сажают на поле *весной, осенью* выкапывают уже всю его большую картофельную семью, т.к. *летом* у него появляется много «детей»: *Es geht doch komisch in der Welt. / Im Frühjahr verstecken mich Bauern im Feld, / im Herbst da kommen sie an / zu suchen nach mir alle Mann; / aber dann bin ich nicht mehr allein, Ich hab' 'ne Menge Kinderlein!* (картофель) — **антропоморфная** ММ, родственные отношения. Осенний перелет птиц: *Woran erkennt man, dass Schwalben nach Süden fliegen?*

Весна — лето — осень. Это явление типично для весны, лета и осени: оно падает с неба (дождь): *Es füllt vom Himmel, macht dich naß...* (дождь). **Весна — лето — осень — зима.** В загадке подчеркивается роль дерева для всех времен года: весной его ветви освежают, жарким летом дерево дает прохладу, осенью — плоды, зимой согревает (дрова) — *Im Lenz erquick' ich dich, / im Sommer kühl' ich dich, / Im Herbst ernähr' ich dich, / im Winter wärm' ich dich* (дерево). **Зима — лето:** *Es ist ein Mann in weißem Kleid, / Der hat in seinem Zimmer / Gar viele Spiegel lang und breit, / freut sich ob ihrem Schimmer. / Da kommt in grünem Kleid ein Mann, / Will auch sich drin besehen; / Kaum, daß sein Atem trifft daran, / So ist ,s um sie geschehen. / Die Spiegel brechen all' entzwei; / Doch schnell schmelzt er die Stücken, / Und wieder sind es Spiegel neu, / Die nun sein Zimmer schmücken* (пруды зимой и весной). В загадке мы видим зиму и весну в образах людей в белой и зеленой одежде. У них есть комната с зеркалами (зимний пруд). Один эти зеркала создает (зима), другой разрушает (весна) (**антропоморфные** ММ).

Выяснилось, что русские и немецкие загадки о временах года явно различаются как по своей структуре, так и скрытыми денотатами. Древние представления русского человека о временах года сформировались в ос-

новном в русле антропо-, фито- и зооморфных ММ, на основании чего можно сделать вывод о сохранении в языке элементов антропоморфизма, анимизма, тотемизма, теротеизма. Немецкие ММ представлены чаще антропоморфными мифомоделями, что свидетельствует об ограниченном использовании образных средств при именовании времен года и более позднем появлении загадок. В них нет зооморфных и пространственных ММ, наличествующих в русских. В основе метафор выделяется различная направленность: в русском языке — на общую характеристику времени года, в немецком — на представление погодных явлений и характерных для определенного времени года атрибутов. Для зимы типичны лексемы *weiss* и *Eis* (белый и лед), а для лета — *gluht* и *bluht* (жарко и цветет). Отмечаем, что в загадках обоих языков превалирующее значение отводится зиме и зимним явлениям (в немецком языке — еще и весне). Остановимся на них подробнее.

Зима. Мороз. Во многих лингвокультурах есть многочисленные сказки, сказания, саги и др., где релевантная роль отводится мифологическим образам, в частности морозу, с превалирующей идеей весеннего пробуждения природы и с «зимним» персонажем *Морозко*. У русских это старик, живущий в лесной избушке, насылающий лютый холод, но он может стать и волшебным дарителем (он щедр по отношению к трудолюбивой падчерице и жесток к ленивой дочери хозяйки). Морозко часто имеет вид богатыря/великана, сковывающего льдом воду и деревья. Лесные народы накануне Рождества готовят для него обряд кормления (ритуальное приглашение). Морозу предлагают отведать кисель или кашу: «Мороз, Мороз! Приходи кисель есть и не бей наш овес» (подробнее см.: [1]). С началом христианства с Морозом связаны поверья о новогоднем деде (у русских «Дед Мороз»), распространенные в Западной Европе, в которых говорится, что Дед живет на дальнем Севере, где зима продолжается круглый год. Дед каждый год совершает кругосветное путешествие на оленях или лошадах. Для детей Мороз везет подарки. Его приезд означает наступление Нового года [2: с. 93].

Проанализируем ММ концептов '*мороз*'/'*Frost*', входящих в структуру макроконцептов '*русская зима*' / '*Winter*'. В немецком материале мало загадок о морозе, поэтому мы использовали загадки о *морозных узорах* на окнах в образной части и *сосульках* в обоих языках.

Мороз, будучи объектом природы, занимает особое место в русской фольклорной картине мира. Прежде всего, мороз имеет сходство с огнем: *Не огонь, а жжется* — ММ стихии. В метафорических ММ концепта '*мороз*' есть также **биоморфная** ММ, характеризующая объект как живое существо: *Без рук, без ног на печь лазит и выше дерева растет; Без рук, без ног в избу лезет* (стужа в избе); *Кто на свете всех жестче?* Наиболее частотна **антропоморфная** ММ: *Стоит дуб..., сидит на нем птица вран, при-*

шел к нему **старик без ног**, снял его **без рук**, заколол **без ножа**, сварил **без огня**, съел **без зубов** (мороз: холод, иней, лед); **Старик-шутник** на улице **стоять не велит**, за нос **домой тянет**; **Безрукий, безногий старик** через реку **мост проложил**; **Старый дед**, ему **сто лет**, **мост намостил** во всю реку,...; **Без рук, без ног, а рисовать умеет**; **Гостил гость**, **мостил мост** без топора и без кола; **Мост мощу** без клинья, без вяза, без березья; **Кто мост мостил**, золотой мостил, / **Без ножа, без топора, без клиньев, без подклинков?**; **По полу катится, под лавку спать ложится** (стужа в избе); **Сам Самсон, сам мост мостил** / **Без топора, без клинья, без подклинья**; **Сам Самсон сколотил заслон** / **Без топорщица, без топора, без железного долота**. Имя Самсон употребляли в сильно аллитерированных паремиях: «**Сам Самсон, сам мост мостил** / **Без топора...** и **Сам Самсон сколотил заслон** / **Без топорщица, без топора, ...**», что может быть анаграммой [18: с. 44].

На основании данных ММ выделяем физические признаки мороза: **старик в возрасте ста лет без ног, без рук; маленького роста; варит без огня; кусает; ест без зубов; любимое занятие** — **мастерить мосты и разрисовывать окна**; **мастерит без топора, без ножа, без кола, без клиньев, без подклинков, без березья, без вяза, без жерди; не бежит, но стоять не велит; шутник; бьет, стучит под окнами в барабан; умеет рисовать без рук; любит гостить, в доме любит находиться на полу и спит под лавкой; заставляет плясать**. **Локусы**, где любит находиться мороз: **на печь лазит; в избу лезет, просится; на улице стоять не велит; у ворот; за нос домой тянет; через реку мост проложил; за амбаром стоит; окно разрисовал; под окном стучит; по полу катится; под лавку спать ложится**.

Другие ММ немногочисленны: **зооморфная** — **В избе баран ревет; Седой вол выпил воды целый дом** и **ландшафтная** — **Вырос лес, белый весь, пешком в него не войти, на коне не въехать** (морозный узор на окне). Для зимы типичны **морозные узоры на окнах**: *Welche Blumen mögen keine Sonne?* (морозный узор) — **фитоморфная** ММ. Авторские немецкие загадки о морозном узоре с **антропоморфной** ММ: *...nur Lenz und Sonne geben / den andern Blumen sonst das Leben; / Uns hat in kalter Winternacht / Der grimme Frost zur Welt gebracht. / Die Erde hat uns nicht gehegt, / Kein Gärtner freundlich uns gepflegt, / Wir können kurze Zeit nur prangen, / Denn wenn uns Licht und Wärme droht, / Ist uns're Herrlichkeit vergangen — / Wir alle weinen uns zu Tod. / Auch darf uns deine Hand nicht pflücken: / Wir sterben, wenn uns Hände drücken*. Мифообраз мороза завершает атрибут *grimm* «свирепый», характеризующий человека. Есть еще одна история о морозе-старике: *Kennst du die Brücke ohne Bogen / Und ohne Joch, von Diamant, / Die über breiter Ströme Wogen / Errichtet eines Greisen Hand? / Er baut sie auf in wenig Tagen, / Geräuschlos, ... / Doch kann sie schwere Lasten tragen / Und hat für hundert Wagen Raum. / Doch kaum entfernt der Greis sich wieder, / So hüpfet ein Knabe froh daher, / Der reißt die Brücke eilig nieder, / Du siehst auch ihre Spur nicht*

mehr (лед). В русском материале обнаружена только одна загадка о морозных узорах.

В немецких загадках зима тоже строит мосты без стройматериалов: *Wer baut Brücken ohne Holz?* (зима); *Welche Brücke ist aus einem Stücke erbaut?* (ледяной мост); *Die wohlfeinste Brücke — / was schlägt sie in Stücke?* (лед и потепление). Загадка (Wiese-und-Bach-Rätsel) о луге и замерзшем ручье имеет форму диалога: “*Du Kroem, du Lang, wo wos du hen?*” / “*Du Döckgeschoren, wat liat beck dran?*” / “*Ick si noch nit so döckgeschoren / Es deck de Vott es tugefroren*”. В местности под Гейдельбергом эта загадка звучит так: “*Himmellanger, wo witt no?*” / *Gscherter Bock, was geht di’s a?* / *Doch bin I nit so blatt geschore / als dir der Arsch isch zugefrore* [20: с. 274].

Сосульки в русских и немецких загадках во многом воспринимаются одинаково, как *растения*. **Фитоморфные** ММ: *Что вверх корнем растет?*; *Что растет вверх колом?*; *Что вниз вершиной растет?*; *Белая морковка зимой растет. Что растет вверх ногами?*; *Выросло, сповыросло, из бороды повывлезло. Солнышко стало, ничего не стало*. Немецкая сосулька «цветет» зимой, растет корнем вверх, к небу, и вниз — к земле: *Es dorret im Sommer / Und blühet im Winter / Und wächst mit der Wurzel nach oben* (сосулька цветет зимой и растет вверх); *Es wurzelt gen Himmel / und wächst zur Erde* (сосулька растет вниз). В немецких загадках сосульки часто носят архаичные псевдоимена (см. об этом: [7: с. 170]) — *Perlepup, Pirlipause, Bemabause, Berlabause, Birlabause*. В немецких загадках сосулька **антропоморфна**, на солнце она плачет: *An unse Hus / Hängt ne Perlepup / Un wenn de lewe Sonne scheint, / Dann unse Perlepup weint* (сосулька плачет); *Hinter unserm Hause / hängt ne Pirlipause. / Wenn die liebe Sonne scheint, / dann die Pirlipause weint* (сосулька плачет); *Blitzblank spannelang / sitzt am Dach, hängt an der Wand. / Die Sonne scheint: Blitzblank weint...* (то же самое); *Hinter unserm Hause / Hängt ne Bemabause (Berlabause, Birlabause). Wenn die liebe Sonne scheint, / Unsre Bemabause weint* (то же самое). **Артефактная**: *Von meines Vaters Kammer / hängt ein blanker Hammer. / Wer damir zimmern kann, / der ist ein kunstfertiger Mann* (сосулька — блестящий молоток). Итак, немецкие загадки о сосульках более образны.

Делаем вывод, что древние представления русского человека о морозе как о неотъемлемом явлении русской зимы сформировались, в основном, в русле антропоморфных и фитоморфных ММ, на основании чего представляется возможным сделать вывод о сохранении в языке элементов антропоморфизма и анимизма. Частотность русских загадок можно объяснить огромной — и зачастую положительной — ролью мороза как природного явления для жизни человека. В анализируемые немецкие загадки мы включили также загадки о морозных узорах на стекле, выраженные одной лексемой. В русском материале обнаруживается только одна загадка на эту тему, что может говорить о большей наблюдательности нем-

цев за окружающей средой, в частности, в помещениях. Также встретилось много интересных немецких загадок о сосульках.

Снег. Далее проведем анализ ММ концептов 'снег'/'Schnee', входящих в структуру более крупных концептов 'зима'/'Winter', обозначающих определенную «порцию» времени в годовом цикле. Представления о снеге в сознании народа связаны с его определенными образами, характеристиками и той ролью, которую он играл в жизни народа. Они зафиксированы в лирических песнях, загадках, приметах, заговорах и пр. Снег как объект окружающей действительности, как признак русской зимы занимает особое место в фольклорно-языковой модели мира.

Среди мифообразов концепта 'снег' наиболее частотны **биоморфная** и **антропоморфная** ММ: *В огне не горит, в воде не тонет; Летит — молчит, лежит — молчит, / Когда умрет, тогда заревет; Родится молчком и живет тишком, / А как помрет, так и заорет; Зимой греет, весной тлеет, / Летом умирает, осенью оживает; Зимой спит, а летом шумит; Летом убежит, осенью прибежит; Лежал, лежал да в реку побежал; Летит без крыл, падает без ног...* Отметим использование в загадках в близком контексте лексем, связанных с темами повторения жизни и смерти (*умирать, оживать, жить, рождаться*), цикличности времен года (ср. с контекстом лирических песен и романтической поэзии начала XIX в. в: [5: с. 45]), а также перехода снега в жидкое агрегатное состояние с приходом тепла.

Антропоморфная ММ: *Леонид лежит, а потом в реку побежит; Погляжу на поляну: стоит беляна; Зимой одевается, к лету раздевается* (земля под снегом); *Прихожу — все рады, ухожу — все рады; Пришел внучек по дедушке* (вешний снег на зимнем); *Увидел мать — умер опять; ...Я от матери рожден, / Сам ее рождаю* — в загадках вновь появляется мотив необычного рождения от воды; *Белый Тихон с неба спихан, / Где пробегаем — ковром устилаем*. Антропоним *Тихон* в загадке использован для обозначения снега, вероятно, т.к. он «тихо идет» [18: с. 45]. «Магия слов *Тихон* — *тих он*» встречается в заговорах восточных славян, «где святой с этим именем *утишает* зубную боль»; «повлияла и рифмовка, хотя, кажется, не имя подогналось под рифму, а необычный глагол: *Белый Тихон с неба спихан*» [18: с. 45]. Интересны и загадки, свидетельствующие о рождении снега от матери-зимы и что без снега русской зимы не бывает. Аналогична немецкая загадка: Сначала мать (*дождь*) его (*снег*) поедает, хотя он — ее дитя, доедают его земля и ветер: *Die Mutter frißt das Kind; / Dass dieser Stamm vergeht, / frisst ihn die Erd und Wind* (снег с дождем). Загадка Г. Гарсдерфера: *Es ist ein zartes Kind, zum Sterben auserkoren, / doch wird aus seinem Tod die Mutter neu geboren* (снег, появившийся из замерзшей воды, скоро снова станет водой). Речь идет об умирающем ребенке, рождающем свою мать (из воды пришел — стал водой) (родственные отношения). О танатологической символике образов снега, льда, воды в загадках народов мира см. также: [6].

Интересно содержание немецкой загадки, как с востока идет большое войско с белыми знаменами, оно враждебно к тем, кого встречает, и нападает на него. Того, кто не успел убежать, берут с собой: *Es ist ein großes Heer aus mitternächtigen Ländern angekommen, welche alle weiße Fahnen führen, und sind feind, wen sie antreffen und überfallen können. Wer ihnen nicht entläuft, den bringen sie unter sich.* Привлекает внимание чужеродность для немцев снега, приходящего из Сибири, России. У Ф. Панцера есть загадка о снеге как о человеке из России (*ein Mann aus Rußland*) [20: с. 273]. Оригинальна загадка о приятном танце снежинок: *Im Winter fallen sie vom Himmel herab, / tanzen vergnügt auf und ab! / Setzen sich nieder auf deine Nas'. / Zergehen sofort. Keem ,n mann von Hacken, / habb'n groot witt Jacken, / wull de ganze Welt bedecken, / Künn nich vewer ,t water recken,* где снег — человек в большой белой куртке, которой он хочет накрыть весь мир (**антропоморфно-артефактная** ММ). Похожая загадка: *Keem'n Männeke van Aken mit en witt Laken* (Panzer). Ее варианты: *Ein Mann im weissen Kleid will die ganze Welt bedecken und kann es nicht übers Wasser breiten; Es kam ein Mann von Aken, / der hatt ein groß weiß Laken, / wollt die ganze Welt bedecken / und konnt nicht über die Elbe recken.* В немецких загадках речь идет о снежке в **антропоморфном** мифообразе: *Ich Ärmste war zum zweiten eingeladen, / da ging ich hin, allein ich sank / ins erste tief bis an die Waden, /und Buben — ach, ich bin vor Ärger krank! — / vermaßen sich's, mich gar noch zu vexieren / und mit dem ganzen mich zu bombardieren. Im Winter werfen sich mit mir die muntern Knaben, / Im Sommer kann man mich vom Strauch als Blume haben.* Следующая загадка изображает снеговика, который может растаять на солнце: *Wie heißt der große weiße Mann, / der in der Sonne schmelzen kann?* (снеговик). Вероятно, отсутствием ушей (их обычно не лепят) можно объяснить отсутствие у снеговика слуха: *Welcher Mann hat kein Gehör?* Здесь снег больше подходит под **вещный** мифообраз (сделанный руками): *Witt rup nüh't Dack und schwatt werr' runn* (то же).

Артефактная ММ: *Скатерть бела* весь свет одела; *У нашей молодой скатерть бела*, весь мир застлала; *Шуба бела* весь свет одела; *Худенька шубенка* все поле покрывала; *Бело покрывало* на земле лежало...; *Что год, то постеля...*; *Бабий шлык* в подворотню шмыг (сугроб); *Сердита матка*, да прикрывала деток до красного дня *пуховым одеяльцем* (земля под снегом); *Не хилела*, не болела, а *саван* надела (то же). Интересны представления русских о снеге как о скатерти, шубе, покрывале, пуховом одеяле, ткани, застилающей землю, и даже о саване, покрывающем ее. «...образ снежного покрова как одеяния для земли развивается в другой образ — снежная пороша, осмысливаемый в фольклоре как мягкая “постеля”, перина. <...> Слой снега представляется человеку и как покрывало земли, и как постель, благодаря чему можно говорить о значимости для русского человека свойства снега быть мягким, рыхлым» [5: с. 45]. Другой признак снега, получивший эстетическое освоение в народном творчестве, — его природная белизна.

При этом в фольклорных текстах отмечается цветовая характеристика как снежного покрова, так и падающего снега. Устойчива конструкция *белый (бел) снег* — его важная цветовая характеристика [5: с. 45–46]. В немецкой загадке снег оценивается утилитарно (**артефактная** ММ): *Ich bin das kälteste Kleid / Und bin das wärmste zugleich; / Bin unermesslich weit, / Doch wird kein Schneider dran reich.*

Зооморфная ММ: *Заюшка, белозаюшка, полежи на мне, / Хоть мне трудно, да мне хорошо* (земля под снегом); *Беленька собачка в подворотню глядит* (сугроб); *Зайчик пушистый, а хвоста нет; Летел порхан по всем полкам, / Без рук, без ног, без пол кафтан, без пуговиц; Сив сивко на карюху лег; Шкура лежит, а сама до воды бежит* (тающий снег). Эти загадки с использованием диминутивов образны (*зайчик, заюшка, собачка*), в них дублируется признак (*заюшка, белозаюшка; сив сивко*). Немецкие загадки также представляют зооморфную метафору концепта ‘Schnee’: (Снег) сравнивают с белой лошастью; кто-то его боится, кто-то уважает; он падает с неба, но не дождь; когда он летит, нужно его отгонять. До весны у него нет ног, но когда приходит время, он уходит сам собой: *Ist weiß wie ein Schimmel / Und doch kein Pferd. / Von den einen gefürchtet, / von den andern verehrt. / Er fällt vom Himmel / Und ist kein Regen. / Man muss, wenn er liegt, / ihn fortbewegen. / Ihm wächst bis zum Frühling / Zum Gehen kein Bein, / doch geht, wenn es Zeit ist, / er ganz von allein.* Снега боятся, прогоняют его: *Als ich des Morgens früh erwacht, / Da sah ich, was ich nicht gedacht: / Auf unserm Klee ein weisses Reh; / Das hatt' weder Fleisch noch Gebein — / Läuft doch vor Regen und Sonnenschein* (снег).

Ландшафтная ММ: *Промеж гор лежит бугор, / Пришел Егор, унес бугор; На дворе горой, а в избе водой; Я как песчинка мал, а землю покрываю, / Я из воды, а с воздуха летаю, / Как пух, лежу я на полях, / Как алмаз, блещу при солнечных лучах.* В последней загадке пересекаются ландшафтная и антропоморфная ММ. Представлены явления неживой природы, стихии (*песчинка, вода, воздух, пух, алмаз/камень, солнце*) как сравнения со снегом, говорящим от первого лица. **Гастрономическая** ММ: *На крыше кисть, никому не съисть; За нашим за двором лежит кокура с творогом* (таялая земля под снегом).

Физические свойства снега отражены в немецких загадках: несмотря на враждебность, снег приятный, белый и мягкий: *Es fällt herab vom Himmel, / ist weißer als Schimmel, / ist wie ein Bettchen weich, / zerfließt wie Wasser gleich / und macht dann alles nass...* (снежинка). *Weiß wie Kreide, / Leicht wie Flaum, / Weich wie Seide, / feucht wie Schaum* (снег). Белизну снега сравнивают с мелом, он легкий, мягкий и влажный. Он блестящий, красивый и чистый, но внизу (у земли) грязный: *Glänzend bin ich, / schön und rein, / Aber schmutzig hinterdrein* (снег). (Снег) летит без крыльев, льет жидкость, не имея посуды; идет без ног: *Es fliegt und hat keine Flügel, / Es giss und hat kein Gefäß, / Es geht und hat keine Füße* (снег) — парадоксаль-

ная загадка с **биоморфной** ММ. (Снег) лежит в отбелке (отбеливается), но со временем становится только чернее: *Was liegt auf der Bleiche und wird immer schwärzer?*

Делаем вывод, что представления русского человека о снеге как о явлении, связанном с русской зимой, сформировались в русле антропоморфной, артефактной, зооморфной и биоморфной ММ, чему помогло появление одноименных метафорических мифообразов в русских загадках; это помогло сохранить в русском языке элементы антропоморфизма, тотемизма, анимизма. В немецких загадках в основном употребляется антропоморфная, реже биоморфная ММ. Для Германии снег является редким природным явлением (он — родом из России). Но, несмотря на некую враждебность к снегу, его любят, лепят снежки и любят им.

Литература

1. *Виноградова Л.Н., Толстая С.М.* «Игры со временем» в обычаях и ритуалах адвента // *Пространство и время в языке и культуре*. М.: Индрик, 2011. С. 157–180.
2. *Капица Ф.С.* Славянские традиционные верования, праздники и ритуалы. М.: Флинта: Наука, 2005. 216 с.
3. Загадки / Ред. В.В. Митрофанова. Л.: Наука, 1968. 255 с.
4. *Мокиенко В.М.* Загадки русской фразеологии. СПб.: Авалон, Азбука-классика, 2005. 256 с.
5. *Морозова Н.С.* Образ снега в лирических песнях и в романтической поэзии начала XIX в. // *Поэтика художественного текста: В 2 т. Т. 1*. Борисоглебск, 2008. С. 44–49.
6. *Райкова И.Н.* Русские загадки о смерти, покойнике, погребении в межкультурном контексте // *Wielkie tematy kultury w literaturach slowianskich 13. Tanatos 1*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersitetu Wrocławskiego, 2018. С. 35–46. — (Slavica Wratislaviensia 167. 2018).
7. *Сендерович С.Я.* Морфология загадки. М.: Языки славянской культуры, 2008. 208 с.
8. *Словарь символов и знаков / Авт.-сост. В.В. Адамчик*. М.: АСТ; Минск: Харвест, 2006. 240 с.
9. *Телегин С.М.* Мифология восточных славян. М.: Алконост, 1994. 46 с.
10. *Топоров В.Н.* Заметка о числовом коде русских загадок // *Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. 1*. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 350–361.
11. *Топорова Т.В.* О древнеисландских космологических загадках как феномене языка и культуры. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 236 с.
12. *Цветаева Е.Н.* Мифосемантическое описание немецких фразеологизмов с компонентами *Jahr* и *Tag* // *Логический анализ языка: Числовой код в разных языках и культурах*. М.: ЛЕНАНД, 2014. С. 353–359.
13. *Чупрына О.Г.* Единицы счета времени в древнеанглийском языке // *Логический анализ языка: Числовой код в разных языках и культурах*. М.: ЛЕНАНД, 2014. С. 231–237.

14. Шестеркина Н.В. Концепт *лето/Sommer*: на материале русских и немецких пословиц // Культура как текст: Сб. науч. ст. Вып. XI. М.: ИЯ РАН; Смоленск: СГУ, 2012. С. 42–47.
15. Шестеркина Н.В. Концепт ‘*Зима/Winter*’: на материале русских и немецких пословиц // Когнитивная лингвистика и концептуальные исследования. Кемерово, 2012. С. 252–258.
16. Шестеркина Н.В. Мифометафоры в вещном коде концепта «небо»: на материале народных загадок // Внеочередные Лазаревские чтения: «Дети и современный мир в пространстве ценностей культуры». Челябинск: ЧГИК, 2017. С. 222–227.
17. Элиаде М. История веры и религиозных идей: От каменного века до элевсинских историй. М.: Академический Проект, 2012. 622 с.
18. Юдин А.В. Ономастикон восточнославянских загадок. М.: ОГИ, 2007. 120 с.
19. Buck C.D. A Dictionary of the Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages: Contribution to the History of Ideas. Chicago; London: University Press, 1988. 1532 p.
20. Panzer F. Das Volksrätsel // Spamer A. Die deutsche Volkskunde. 1. Band. Leipzig: Bibl. Institut; Berlin: 9. Stubenrauch, Verlagsbuchhandlung, 1934. S. 263–282.
21. Vries J. de. Altgermanische Religionsgeschichte. 3. unveränderte Auflage. Brl.: Verlag Walter de Gruyter, 1970. Bd. 1–2.

СЕЗОННОЕ ЧЛЕНЕНИЕ НАРОДНОГО КАЛЕНДАРЯ: ЗИМА (на материалах Селивановского района Владимирской области)

Народный календарь представляет собой производную от канонического церковного календаря. Однако анализ полевых и архивных материалов демонстрирует значительные отклонения от нормативных церковных форм, хотя в большинстве случаев положения народного календаря не выходят за рамки христианских догматов. Специфика календарных традиций проявляется, прежде всего, в выборе почитаемых дней, в толковании различных отрезков годового времени, в отношении ритуальных практик и т.д. Нельзя не согласиться со С.М. Толстой в том, что подобные изменения в первую очередь связаны с «языческой народной традицией» [12: с. 154].

Система народного календаря сильно зависит от локальных особенностей, которые во многом формируют местную традицию. Календарная традиция Селивановского района Владимирской области не является исключением. Исторически сложившаяся система регламентации годового времени, которая некогда организовывала обрядовую, хозяйственную и бытовую практику, представляла собой на данной территории сложную и разветвленную систему [5: с. 276–292]. Однако к настоящему времени большинство элементов практически полностью исчезли из структуры народного календаря, и поэтому некогда единая и взаимосвязанная система распалась на ряд зачастую не связанных друг с другом элементов. Современное состояние календарной традиции Селивановского района не дает возможности говорить о привычной для описания структуре народного календаря, начинающейся Святками и кончающейся Филипповским постом. Для местных жителей большинство календарных дат, связанных с христианскими праздниками, не выстраиваются в единую систему, а являются отдельными разрозненными фактами. В то же время для исследователей элементы народного календаря в данном регионе представляют собой довольно стройную иерархическую систему, обусловленную в значительной степени мифологической трактовкой времени, в основе которой лежат представления о сакральном характере народного календаря.

Единицы календарного членения в данной традиции (как и в большинстве традиций) неоднородны. Анализ собранных полевых материалов позволяет выделить несколько блоков, объединяющих те или иные элементы календарной традиции. В Селивановском р-не на годовой круг накладывается одновременно несколько систем членения времени. Это последовательность неподвижных христианских праздников и соответственно фиксированных постов; это так называемые «праздники не в числах», то есть зависимые в своих сроках от Пасхи; это календарные циклы и в значительной степени «календарные регламентации», то есть время свадеб, поминальных и обетных дней. Отметим, что на данной территории существует и система симметричных годовых праздников, маркирующих начало и конец определенных календарных циклов или хозяйственных действий, связанных с календарем (Никола вешний и Никола зимний; Егорий вешний и Егорий зимний; зимние Святки и зеленые Святки; Вознесение и Воздвижение). Нельзя не отметить и наличие так называемых местных праздников (престолов и обетных дней), которые также устанавливают определенные временные границы. Необходимо учитывать, что в данной традиции особую значимость для всего года имел тот или иной день недели, если на него пришелся один из наиболее значимых для данной традиции праздников, прежде всего Рождество и Благовещение. Отдельной системой является и комплекс представлений, связанный с почитанием так называемых грозных/грозовых праздников¹. Как видим, народный календарь Селивановского края представляет собой совокупность большого количества разнообразных элементов.

¹ Наиболее устойчивым для данной традиции является для праздника эпитет «грозный», пять праздников называются так: Благовещение, Егорий, Духов день, Казанская и Ильин день. Это наименование, по-видимому, имеет два взаимосвязанных значения. Прежде всего, «грозный» означает здесь «грозовой» праздник, т.е. день, в который всегда бывает гроза. С другой стороны, эпитет «грозный» поясняется самими носителями как «сердитый». Чаше всего в этом значении слово «грозный» употребляется, когда говорят о дне, связанном с тем или иным явно антропоморфным персонажем. Применительно же к Благовещению и Духову дню — то есть праздникам, посвященным событиям или не имеющим определенной антропоморфной формы персонажам — термин «грозный» в значении «сердитый» в наших записях не зафиксирован. Очевидно, восприятие дня как «сердитого» строилось на основе восприятия как «сердитого» того, кому он посвящен. В свою очередь, тот факт, что «грозными» в смысле «грозовыми» называются все праздники указанной группы, а дополнительный смысл «сердитый» приписывается этому термину не во всех случаях, показывает, что первичным критерием для выделения этой группы была именно связь с грозами. Все «грозные» праздники объединяет запрет на работу. Однако каждый из них имеет ряд специфических особенностей. Грозные праздники в традиции Селивановского р-на связывались с грозой как проявлением Божией силы и средством наказать человека за несоблюдение правил поведения в общественной и личной жизни. На примере оценки грозных праздников видна языческая основа народного календаря. Подробнее см.: [4: с. 18–21; 7: с. 22–24].

В традиционной культуре время имеет как циклический, так и линейный характер. Об этом говорят многие исполнители, хотя и без использования привычной нам научной терминологии. В основе представлений о цикличности времени лежит смена времен года, праздников и буден, дня и ночи. Линейное время характеризуется жизнью человека, которая имеет как начало, так и конец. В этом случае природное время как бы противопоставлено человеческому.

Покажем, как вышеотмеченные положения реализуются на примере одного календарного сезона — зимы. Это очень значимый для народной традиции период, когда природа умирает или засыпает. Именно поэтому в целом ряде зимних обрядов ярко представлена мифологема смерти. Зима ассоциируется и с разгулом нечистой силы. И в то же время зимние праздники и обрядовые действия в значительной степени маркируют начало нового времени, приближение тепла. То есть сам по себе сезон является неким пограничным временем, когда завершается комплекс одних действий и начинается другой.

Отметим, что для традиции Селивановского р-на характерно деление года на четыре сезона. Однако наиболее значимыми являются два: зима и весна. Лето и осень выделяются значительно меньше, хотя и имеют четкие границы, не позволяющие рассматривать их как единый комплекс. Необходимо отметить, что границы сезонов не совпадают с привычными для нас официально принятыми календарными сроками. В традиции Владимирской обл. четыре сезона, помимо Селивановского, выделяются только в Судогодском р-не, хотя не всегда можно говорить о четкости границ сезонного членения. В Гороховецком и Муромском р-нах выделяются зима, весна и лето-осень, причем часть осенних праздников входит в летний цикл обрядов, как бы завершая его, а часть — в зимний цикл. В соседних регионах ситуация несколько иная. Так, в Нижегородской обл., по утверждению К.Е. Кореповой, «год ... делился на два сезона — зиму и лето, противопоставленные друг другу» [9: с. 35]. Но в своей работе она выделяет ранневесенние ритуалы, конец лето и начало осени и т.д., что позволяет говорить об определенном сезонном выделении по крайней мере трех сезонов: зимы, весны и лета-осени. В Рязанской традиции четыре сезона выделяются довольно четко, почти все границы переходов зафиксированы (Покров — предзимье, Введение — приход зимы, Крещение — перелом зимы, Сретенье — граница между зимой и весной, Евдокия, Герасим-грачевник и Сороки — встреча весны, Духов день — приход лета, Петров день — середина лета, Ильин день — конец лета, от Успенья до Ивана Постного — молодое бабье лето, Иван Постный — начало осени, Сдвиженье — конец осени) [15: с. 26, 32, 71, 73, 100–103, 175–176, 178, 226, 235, 238, 239]. В Московской традиции довольно четко выделяются зима и весна, а граница между летом и осенью размыта [17: с. 192–226].

Итак, в Селивановском р-не зима как самостоятельный сезон выделяется достаточно четко. Началом зимы на данной территории является Михайлов день (21 ноября)¹: «Зима у нас считается с Михайлова дня. Тут говорят, что Михайлов день пришел — значит зиме начало» (Зап. от Д.И. Мартяновой, 1962 г.р., урож. п. Красная Горбатка, с 1979 г. проживает в д. Переложниково). Большинство современных записей свидетельствуют о том, что в настоящее время во Владимирской обл. Михайлов день прежде всего осознается как время завершения всех сельскохозяйственных работ. В то же время повсеместно на него замечали погоду на предстоящую зиму, что указывает на особое положение этого дня в сезонном членении года [16: с. 121–122; 13: с. 60]. В Нижегородской обл. Михайлов день считается одной из дат начала посиделок, а для южных районов области — началом осенних свадеб [9: с. 380, 401]. В Рязанской обл., напротив, Михайлов день был связан с завершением сезона осенних свадеб [15: с. 31]. Совершенно очевидно, что Михайлов день осознается завершением одного временного периода и началом другого, своеобразным переходом от осени к зиме, от прошлого года к новому. В ряде случаев исполнители для характеристики периода, который начинается Михайловым днем, употребляли термин «предзимье», поскольку с этой даты зима только начинается, а устанавливается она к Варварину дню (17 декабря): «Начинается зима в Михайлов день, а уж становится на Варвару. Говорят, на Варварин день зима уж стала» (Зап. от Н.В. Чернышовой, 1967 г.р., урож. д. Алешково, в наст. вр. проживает в с. Надеждино). Для записей XIX в. Варварин день во Владимирской обл. — это, прежде всего, день моления святой о предотвращении «напрасной и нечаянной смерти» [2: с. 156, 174]. Современные материалы свидетельствуют о том, что к святой Варваре обращались с просьбами о женихе, именно с этим связаны редкие для данной традиции гадания с веткой фруктового дерева [13: с. 68–69]. С этим днем связывают первые сильные морозы [13: с. 61]. В Рязанской обл. Варварин день рассматривался как определенный астрономический рубеж (считается, что в этот день самая длинная ночь). С этим представлением связан запрет работать в этот день (всё равно ничего не успеешь) [15: с. 34–35].

Довольно часто речь идет о трех праздниках, следующих друг за другом. Это день святой Варвары Великомученицы (17 декабря), день св. Саввы (18 декабря) и Зимний Никола (19 декабря). Обычно говорят о том, что именно эти три дня и являются временем, когда «зима стала»: «Зима установится к Варваре. Так вот и говорят: Варвара мостит, Савва гвоздит,

¹ В русской традиции начало зимы колеблется в достаточно широких временных пределах от дня св. Сергия (8 октября) до дня св. Анны (22 декабря). Здесь и далее даты приведены по новому стилю.

а Никола приколачивает. Вот уж после этих дней зима-то установилась» (Зап. от Т.В. Акифеевой, 1957 г.р., урож. д. Осташково, с 1964 г. проживает в с. Надеждино). Записи XIX в. свидетельствуют о том, что Николин день — это время, когда «устанавливается зимний путь». На этот день приходится сильные морозы, что нашло отражение в присловье «Никола с гвоздем» [2: с. 174]. В современных записях также зафиксированы представления о том, что на Николин день самые сильные морозы, а также, что с этого дня устанавливается зима [16: с. 122]. В Рязанской обл. на Николу начинались регулярные посиделки и кулачные бои [15: с. 35]. В Московском регионе на Николу собирали деньги на мирскую свечу («братская» свеча), священник обходил дома [17: с. 208, 221], что также можно рассматривать как своеобразное завершение прошедшего периода и констатацию начала нового.

В народной традиции Селивановского р-на удалось зафиксировать и день, который связан с серединой зимы, — это день св. Спиридона (25 декабря): «*Со Спиридона зима к середине, середина зимы начинается, самые морозы, самая зима»* (Зап. от В.П. Черновой, 1923 г.р., п. Первомайский) или «*Со Спиридона зима к концу идет — это зиме середина»* (Зап. от П.Г. Крайновой, 1925 г.р., д. Драчёво). В записях XIX в. отмечено, что на Спиридона-поворота «переворачивается солнышко на лето, зима на мороз» [2: с. 174]. В современных записях из Владимирской обл. сведения об этом дне зафиксированы только в Селивановском р-не, но и в них сохраняется представление об этом дне как о поворотной, срединной дате, с одной стороны, и некоем маркере соответствия представлений о настоящей зиме — с другой.

Еще одной значимой датой здесь считают Сретенье (15 февраля), которое в данной традиции приобретает характер сезонной границы: «*Зима на убыль со Сретенья идет. Спиридон — настоящей зимы начало, а Сретенье — конец. Всей зиме середина — Сретенье»* (Зап. от А.Н. Емельяновой, 1918 г.р., урож. д. Паршово, с 1974 г. проживает в п. Красная Горбатка) или «*Встретенье — зима с летом встречаются, что ли. Это так уже позимье»* (Зап. от В.С. Бровентьевой, 1935 г.р., урож. с. Ивонино, с 1980 г. проживает в д. Копнино). В записях XIX в. зафиксированы сведения о последних сильных морозах (остатки крещенских, поскребышки) [2: с. 173]. В современных материалах сведения о том, что Сретенье является определенной пограничной датой между сезонами, записывались повсеместно [13: с. 42; 14: с. 57]. Аналогичные представления зафиксированы в Рязанской обл. [15: с. 73].

Таким образом, на основании рассказов наших исполнителей можно с уверенностью сказать, что в традиции Селивановского р-на зима состоит из трех периодов: предзимья, собственно зимы, которые местные жители часто называют «настоящая зима», и позимья. Предзимье на-

чинается в Михайлов день и продолжает до Николина дня. Считается, что от Спиридона до Сретенья наступает настоящая зима, а после Сретенья — позимье: *«Вот что я тебе, девка, скажу. Зима она есть предзимье, зима настоящая и вот позимье. Предзимье — это от Михайлова дня до Николи, тут только зима встает. Со Спиридона она устанавливается, и тут до Сретенья зима, вот настоящая зима с морозами и там всё такое. А вот со Сретенья зима к весне поворачивает, тут солнце на лето идет, тут позимье начинается»* (Зап. от В.И. Серовой, 1941 г.р., д. Курково).

Безусловно, говоря о зиме, нельзя не остановиться на святочном цикле обрядов. Святками называется период народного календаря от праздника Рождества Христова до Крещения. В это время заканчивается старый и начинается новый год, празднуется один из главных праздников христианской церкви и солнце «поворачивает на лето». Но в то же время Святки — опасный период, поскольку именно в это время представители нечистой силы активно вторгаются в мир людей¹. Он был насыщен большим числом обрядовых действий, большинство из которых было призвано обеспечить благополучие в новом году. Подателями благ в новом году выступали исполнители христославий и колядок, содержание которых также было направлено на обеспечение плодородия, богатства и здоровья. Однако этот же период осознавался и как разрыв времени, своеобразный период безвременья, во время которого с помощью различных обрядовых действий можно повлиять на будущее. Прежде всего речь идет о гаданиях, система которых была необыкновенно развита в данном регионе. Именно характерная для этого периода временная пограничность и переходность способствуют наполнению святочного комплекса гаданиями.

В течение всех Святок среди молодежи существовал обычай подшучивать друг над другом и над взрослыми. Святочное озорство молодежи имело весьма устойчивые формы. Оно, вероятно, может быть отнесено к элементам обрядового «антиповедения», позволятельного в определенные календарные сроки и призванного обеспечить благополучие общины. Самым популярным видом озорства был увоз саней, еще одним — рассыпание поленниц. Иногда озорники могли заткнуть трубу и подпереть дверь в какой-нибудь избе. Довольно распространенной святочной забавой молодежи было изготовление «стукалок». Стукалки, которые делали на Святки, представляли собой деревяшечку, привязанную за нитку и установленную у окна. Отойдя на некоторое расстояние, шутники дергали за нитку, и деревяшка стучала в окно. Наши исполнители упоминали и другие святочные проделки молодежи. Так, рассказывали, что ребята раскатывали бревна, сложенные для строительства избы, разбирали крышу у сарая и ставили палку перед дверью, чтобы ее нельзя было открыть.

¹ Подробнее о мифологическом значении Святок см.: [1: с. 202–226; 18].

Завершался святочный цикл праздником Крещения. Этот день был насыщен обрядами, семантика которых носит защитный, обережный характер. Наиболее значимым событием церковной жизни общины был крестный ход на реку и освящение воды. Иногда воду освящали наиболее знающие женщины. На реке делали прорубь, которая называлась Иордань. Сейчас местные жители указывают на то, что лишь некоторые люди отваживались купаться в крещенской проруби, но многие говорили о том, что на Крещение существовал обычай мыться в бане и валяться в снегу. В данной традиции святая вода активно использовалась при различных болезнях и как защита от порчи. С утренней службы из церкви приносили домой освященную воду, которую использовали для лечебных и обережных целей. Святую воду брали не только в церкви. Считалось, что свойствами святой обладает вода, взятая в праздник Крещения из любого источника в двенадцать часов ночи.

Многие исполнители указывали на то, что на Крещение рисовали по всему дому кресты, чтобы защитить себя от нечистой силы. На Крещение хозяйки пекли пресное печенье в форме крестиков, которое использовалось для гаданий о судьбе в наступившем году. В них запекали монетку и зернышко. Считалось, что тот, кому досталась монетка, будет весь год счастливым. Тот же, кому доставалось зерно, должен был начинать первым все работы в году. Обрядовые действия Крещения как бы восстанавливали непрерывность времени, восстанавливали порядок вещей.

Некоторые исполнители отмечают, что концом зимы в настоящее время является Масленица, однако значительно чаще Масленица называется проводами зимы. Осознание Масленицы как проводов зимы связано, с нашей точки зрения, в значительной степени с советским периодом, когда вместо Масленицы официально устраивали праздник «Проводов русской зимы». В то же время как некая граница между мясоедом и постом, с одной стороны, и Рождеством и Пасхой — с другой, Масленица становилась и определенной границей между зимними и весенними обрядами. Она, безусловно, подводит итоги зимы, что особенно наглядно проявляется в ритуалах, связанных с огнем: в кострах сжигают старые вещи и мусор, факелами освещают дорогу посту и т.д. Во Владимирской обл. повсеместно Масленица считается концом зимы [13: с. 43; 14: с. 57; 16: с. 43]. Аналогичные представления о Масленице как конце одного сезона (а отчасти года) и начале другого зафиксированы в Нижегородской, Рязанской и Московской обл. [9: с. 221–222; 15: с. 92; 17: с. 206].

Масленицу отмечают в течение недели перед Великим Постом: «*Конец зимы — это Масляна. С Масленой зиму провожают*» (Зап. от В.П. Черновой, 1923 г.р., п. Первомайский); «*Масленица — это провода зимы, еще говорят. Зиму провожают, весна скоро*» (Зап. от А.А. Жильцова, 1926 г.р., ур.ж. д. Рыково, в наст. вр. проживает в п. Новый Быт). Масленица не относится

в данной традиции к великим или даже большим праздникам. В имеющихся в нашем распоряжении записях она чрезвычайно редко характеризуется как праздник. Безусловно, в современном понимании Масленица — это праздник, однако до сих пор сохранилось восприятие этого периода только как времени, которое маркирует границу между зимой и весной, а также между мясоедом и Великим постом: «*Масляна, оно, конечно, праздник, гуляют. Но не великий, нет. Зиму провожаем, пост встречаем*» (Зап. от Г.И. Федоровой, 1954 г.р., уроч. ст. Волосатая, в наст. вр. проживает в п. Новый Быт); «*Масляна неделя — это зиме проводы. Тут мясоед провожают, а пост встречают*» (Зап. от Т.О. Павловой, 1926 г.р., д. Курково).

Традиционно Масленица делилась на малую и широкую, в настоящее время сведений о малой Масленице довольно мало. Но во Владимирской обл. деление Масленицы на малую и широкую фиксировалось повсеместно. Широкую Масленицу начинали отмечать с четверга. Иногда, говоря о сроках Масленицы, указывают, что гуляли целую неделю. Сроки празднования Масленицы ограничены одной неделей, иногда в комплекс масленичных обрядов входят ритуальные действия Чистого понедельника. В Нижегородской обл. сроки Масленицы идентичны владимирским [9: с. 196—197; 228]. В Московской и особенно в Рязанской обл. ее сроки существенно шире, они захватывают всю первую неделю Великого поста (так называемая маленькая Масленица) [10: с. 258; 17: с. 201, 225].

Значительная часть масленичных обычаев связана с семейно-брачными отношениями. Именно поэтому были чрезвычайно популярны визиты породнившихся семейств друг к другу. Считалось, что молодожены должны обязательно навестить родственников именно на Масленицу. Приход молодых сопровождался широко распространенным на данной территории обычаем. Его суть заключалась в том, чтобы вывалить молодоженов в снег и получить с них выкуп в виде угощения. Некоторые исполнители отмечают, что молодые приходили не сами по себе, а по приглашению родителей невесты. Считалось, что после угощения зять должен одарить тещу. Угощение друг друга блинами было важным элементом праздника. Блины пекут всю неделю. Они различаются размерами, могут быть большими или маленькими, из овсяной, пшеничной или ржаной муки, преимущественно дрожжевыми. Их сдабривали сметаной, маслом, реже яйцом, медом или творогом. Иногда делали некое подобие блинного пирога. В данной традиции Масленица характеризуется обильным угощением, которое символизировало будущую сытую жизнь. Трапеза на Масленицу игнорировала все ограничения на количество и порядок приема пищи (за исключением мясных продуктов). Считалось, что за Масленичную неделю необходимо уничтожить всю скоромную пищу. Таким образом, даже еда в эти дни выполняла своеобразную роль маркера времени, поскольку именно через нее фиксируется изменение пищевого кода от мясоеда к посту.

Целый ряд действий был направлен на ту часть молодежи, которая по возрасту должна была вступить в брак. Так, в данной традиции существовали гадания с первым масленичным блином. Девушки брали первый испеченный (обычно в четверг) блин и выходили на улицу. Первый прошедший мимо человек мог предвещать семью, в которую выйдет девушка. При другой интерпретации гадания он рассматривался как будущий родственник (чаще всего свекор, свекровь и жених). И в третьем случае имя этого человека указывало на имя будущих родственников. Кроме того, результат гадания мог указывать и на отсрочку свадьбы, и даже на внебрачного ребенка.

В последний день Масленицы было принято устраивать катание на запряженных в сани лошадях. Лошадиную упряжь старались необычно украсить и прокатиться на санях с особым шиком. В основном на лошадях каталась именно неженатая молодежь. Парни, катая девушек, обязательно угощали их сладостями, семечками и специально приготовленным для этого дня печеньем, которое называлось «орехи». Они представляли собой шарики из сдобного теста, обжаренные в масле [3: с. 23–25; 6: с. 36–45]. Постепенно этот вид лакомства был заменен на конфеты, семечки и настоящие лесные орехи. И хотя само печенье окончательно ушло из жизни, некоторые исполнители помнят поверья, с ним связанные. Так, считается, что та девушка, которая первой взяла *орех* у парня, станет его женой. Верили также, что если две девушки одновременно берут орехи, то они перебивают друг у друга судьбу и велика вероятность того, что обе они останутся старыми девами. На отдельных территориях Селивановского р-на зафиксирован обычай кормить орехами скот¹. Вероятно, использование обрядового печенья в качестве средства продуцирующей магии связано в большей степени с его названием, а точнее, с семантикой, которой наделяется лесной орех в традиционной культуре². Наличие такого разнообразного корпуса гадательных практик также свидетельствует о том, что Масленица осознавалась как определенное погранич-

¹ К сожалению, мы не располагаем другими материалами о ритуальном кормлении скота на Масленицу обрядовым печеньем. В книге А.Ф. Журавлева [8: с. 14–16] приведено множество примеров кормления скота обрядовым печеньем шарообразной формы, но все эти примеры имеют другую временную приуроченность. В Тенешевском архиве также нет сведений о ритуальном кормлении скота *орехами*. Кормление же скота в магических целях масленичными блинами широко распространено [8: с. 14–15], хотя другая временная приуроченность (Вербное воскресенье, Сороки) встречается в дореволюционных материалах чаще. Однако в этих случаях речь идет о печенье с ярко выраженной «животной» символикой (*барашки* (Костромская губ.), *бляшки* (Тульская губ.), *козлёночки* (Орловская губ.), *коровки* (Московская губ.).

² Ср. использование лесных орехов для увеличения приплода скота, яйценоскости кур, увеличения надоев и т.д.

ное время, в значительной степени период открытия временных границ между настоящим и будущим, в которое с помощью гаданий можно заглянуть. Это время, когда можно и повлиять на будущее, что проявляется в магических действиях с обрядовым печением, которые были призваны обеспечить здоровье и плодovitость скота.

Однако Масленица была и днем, когда можно было вступить в контакт с прошлым. В.Я. Пропп писал: «масленица праздник сложный, комплексный» [11: с. 22]. Именно поэтому, помимо ритуалов, направленных на установление брачных отношений, для Масленицы характерны действия поминального характера. Первый блин, который пекли на Масленицу, клали на окно, посвящая его умершим родственникам. Некоторые исполнители отмечают, что на Масленицу принято ходить на кладбище и поминать умерших родственников, заручаясь тем самым их поддержкой в жизни. Во Владимирской обл. посещение кладбища на Масленицу широко распространено. Здесь принято оставлять блины на могиле [14: с. 60]. В Нижегородской обл. также с блинами ходили на кладбище и оставляли их на могилах, помимо этого блины носили в церковь и первый блин подавали нищим для помина усопших [9: с. 199]. В Рязанской обл. с блинами также ходили на кладбище, угощая ими всех, кто встречался, но на могилах не оставляли [15: с. 92]. *«На Масленицу вот блины пекли. И вот первый блин на окошко ложили. Вот первый который испекут — ложат туда вот. Всё говорили покойникам. Их угощали — тех, кто помер. У них тоже праздник»* (Зап. от А.Н. Гасовой, 1918 г.р., д. Копнино) или *«У нас, кто постарше, на Масленой неделе ходили на кладбище. Покойников с праздником, всё говорят, поздравляли. Им блинок приносят. Родственникам, которые померли»* (Зап. от В.А. Фроловой, 1928 г.р., урж. с. Высоково, с 1947 г. проживает в п. Красная Горбатка).

Уничтожение старого и создание нового связаны с последним днем Масленицы, называвшимся в Селивановском крае Прощеным воскресеньем или Заговеньем. Наиболее значимой частью этого дня было изготовление и сжигание на костре чучела Масленицы. Чаще всего чучело делали из соломы и наряжали в старые вещи. Помимо сжигания чучела Масленицы в этот день устраивали костры. В центре деревни (реже на каждой деревенской улице, *«на каждом порядке»*) молодежь собирала старые вещи, мусор и т.п., а затем поджигала их. Иногда специально для таких костров воровали дрова из поленниц односельчан. Наши исполнители отмечали, что этими кострами освещали дорогу Масленице или посту: *«На Масленицу костры жгли. Дрова воровали»* (зап. от А.И. Логиновой, 1921 г.р., д. Драчёво). Разжигание костров было сигналом завершения одного периода и началом другого. На завершение зимнего сезона указывают и обрядовые действия вечера Прощеного воскресенья. В большинстве случаев младшие члены семьи просят прощения у старших. Исполнители

указывали на то, что просят прощения преимущественно родственники, однако иногда это делали и соседи. Некоторые наши исполнители говорили о том, что во времена их детства было принято ходить на кладбище и просить прощения у умерших. Однако название «Прощеное воскресенье» многие исполнители трактовали не только как время, когда просят прощения за грехи, но и когда прощаются с зимой. Именно Прощеное воскресенье чаще всего называется проводами зимы.

Итак, приведенные примеры показывают, что в народной традиции зима осознается довольно опасным сезоном, связанным со смертью природы. Большинство календарных дат маркируют определенные этапы этого сезона, а обрядовые действия направлены на завершение прошедшего года и обеспечение благополучия в новом году. Протяженность зимнего цикла не совпадает с реальными календарными сроками. Зима охватывает довольно широкие временные пределы, в которые входят и последние недели осени, и несколько весенних недель. В цикле зимних обрядов выделяется несколько значимых моментов: начало нового времени, возможность влияния на будущее, определенная форма договора со смертью и т.д. Все они наполнены разнообразными обрядовыми действиями, которые и создают систему регламентации годового времени на данной территории.

Литература

1. *Богатырев П.Г.* Народный календарь // Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971, С. 202–226.
2. Быт великорусских крестьян-землепашцев: Описание материалов Этногр. бюро князя В.Н. Тенишева: (На прим. Владимир. губернии) / Авт.-сост. Б.М. Фирсов, И.Г. Киселева. СПб.: Изд-во Европ. Дома, 1993. 470 с.
3. *Добровольская В.Е.* Обрядовое печенье Гороховецкого края // Живая старина. 2003. № 1. С. 23–25.
4. *Добровольская В.Е.* Грозные праздники» в системе календарных дат Муромского района // Живая старина. 2005. № 2. С. 18–21.
5. *Добровольская В.Е.* Категория «хорошее/плохое время» в традиционной культуре Центральной России // Славянская традиционная культура и современный мир. Вып. 9. М., 2006. С. 276–292.
6. *Добровольская В.Е.* Типы обрядового печенья Владимирской области: опыт характеристики традиции // Актуальные проблемы полевой фольклористики: Сб. науч. тр. Вып. 4. Сыктывкар, 2008. С. 36–45.
7. *Добровольская В.Е.* Благой день или грозный праздник: амбивалентность Благовещенья в традиционной культуре Центральной России // II Международный науч. конф. «Этнолингвистика. Ономастика. Этимология». Ч. 2. Екатеринбург, 2012. С. 22–24.
8. *Журавлев А.Ф.* Домашний скот в поверьях и магии восточных славян. Этнографические и этнолингвистические очерки. М.: Индрик, 1994. 256 с.

9. *Корепова К.Е.* Русские календарные обряды и праздники Нижегородского Поволжья. СПб.: Тропа Троянова, 2009. 481 с.
10. *Морозов И.А., Слепцова И.С.* Маленькая масленица // Рязанская традиционная культура первой половины XX века. Шацкий этнодиалектный словарь / Сост. И.А. Морозов, И.С. Слепцова и др. Рязань: Рязанский областной научно-методический центр народного творчества, 2001. С. 258.
11. *Пропи В.Я.* Русские аграрные праздники. СПб.: Азбука, 1995. 176 с.
12. *Толстая С.М.* К соотношению христианского и народного календаря у славян: счет и оценка дней недели // Полесский народный календарь. М., 2005. С. 524–543.
13. Традиционная культура Гороховещкого края. Экспедиционные, архивные, аналитические материалы: В 2 т. Т. 1. М.: ГРЦРФ, 2004. 368 с.
14. Традиционная культура Муромского края. Экспедиционные, архивные, аналитические материалы: В 2 т. Т. 1. М.: ГРЦРФ, 2008. 536 с.
15. *Тульцева Л.А.* Рязанский месящеслов. Круглый год праздников, обрядов и обычаев рязанских крестьян. Рязань: б/и, 2001. 279 с. — (Православная и традиционная народная культура Рязанской обл.).
16. Фольклор Судогодского края / Сост. В.Е. Добровольская, И.А. Морозов, В.Г. Смолицкий / Под общ. ред. А.С. Каргина. М.: ГРЦРФ, 1999. 336 с.
17. Фольклорные сокровища Московской земли. Т. 1: Обряды и обрядовый фольклор. М.: Наследие, 1997. 424 с.
18. *Чичеров В.И.* Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI–XIX веков (Очерки истории народных верований). М.: Изд-во АН СССР, 1957. 236 с.

«КОРОТКАЯ, НО ДИВНАЯ ПОРА»: БАБЬЕ ЛЕТО В ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ И РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX–XX ВЕКОВ

Бабьим летом в народе называют особый короткий календарный период с теплыми, погожими деньками ранней осенью, всеми любимым и каждый год ожидаемым, кажется, не меньше, чем новогодний праздник. Кстати, такая параллель для русской традиции не случайна: с середины XIV века до 1700 года Новый год (Новолетие) на Руси официально праздновался 1 сентября (по н. ст. 14 сентября), в день Симеона Столпника, или Семёна Летопроводца, Семён-день. День святого Симеона заканчивал старое и начинал новое лето (год), он «...отправлялся на Русь со всеми весельями. Московское празднество преимуществовало перед всеми. Москвичи, собрав у себя гостей, проводили с ними встречный вечер до петухов. Эти вечера были семейные...», — писал И.П. Сахаров [10: с. 301]. И примерно в этот же день по народному календарю в средней полосе России начинается бабье лето (оно же «*Семёновы осенины*», *Марфино лето* — по имени матери Симеона Марфы). Длится оно от одной до двух недель (по Далю: «Семён лето провожает. Семён бабье лето наводит» [9: с. 741]). Конец бабьего лета и окончательное наступление осени у восточных славян варьировались, но были приурочены «к праздникам, связанным с культом Богородицы (Успение, Рождество Богородицы, Покров)» [11: с. 127].

Отголосок празднования Новолетия и особое положение на стыке двух сезонов (лета и осени) делали бабье лето одним из важных рубежных, «межевых» периодов времени, по которому судили о будущем, который предопределял успех всех новых начинаний (инициальная магия).

По нашим наблюдениям, в контексте современных климатических аномалий из-за нарушенной экосистемы, когда народные приметы на погоду уже не регулярно сбываются, а главное, обычное лето не оправдывает ожиданий как жаркий, сухой и солнечный сезон, всеобщий интерес к бабьему лету обострился. Это доказывает даже частотность поисковых запросов в интернете: самый распространенный запрос на словосочетание «бабье лето», если набирать весной, летом и в самом начале осени — *когда в этом году / будет ли в этом году* (люди надеются, что оно состоится и компенсирует «некачественное» обычное лето), если же искать

в остальное время года — *было ли в этом году* (боятся, что пропустили). Народный календарь, традиционные метеорологические и фенологические приметы и поверья до сих пор являются важной составляющей картины мира, знаками циклического движения времени от сезона к сезону, подтверждением мудрости и постоянства в природе.

Справедливо будет уточнить, что в традиционном народном календаре было 2 бабьих лета: «молодое» (в конце августа — начале сентября) и «зрелое» («старое») — в названный выше период. В новейшее же время бабьим летом называют только «старое», приходящее в середине сентября, после заметного похолодания в начале месяца. «Молодое» наступает, когда еще тепло, поэтому зачастую проходит незамеченным.

Это осеннее маленькое «лето» известно также народам Европы и Америки. Сходное с русским название оно носит в белорусской традиции (*бабина лета*), украинской (*бабине літо*) и польской (*babie lato*). Македонцы его именуют *цыганским*, болгары — *цыганским* или *нищим*, сербы — *сиротским*. На западе славянского ареала распространены и хронимы, «производные от наименований дат христианского календаря, которые служат вехами в определении сроков этого периода» (например, *лето св. Мартина*) [11: с. 126], а сроки эти варьируются в зависимости от климата; так же в Италии и Швеции (*лето св. Бригитты*). Германским народам оно известно как *altweibersommer* (букв. *лето старой бабы*), *mettensommer* (букв. *лето летящей паутины*), *вдовье лето*. В США этот период называли *индейским летом*, что переняли и другие англоязычные народы. Есть различные версии происхождения этого названия от индейцев: то ли именно они замечали, предсказывали возврат летнего тепла осенью, то ли в честь их яркой боевой раскраски, похожей на цвет осенней листвы. Нам же представляется, что ряд *бабье — сиротское — вдовье — нищее — цыганское — индейское* закономерен: он отмечает маргинальность этого лета по сравнению с обычным, его предназначенность в качестве подарка природы не всем людям, а только ущемленным социальным/гендерным/этническим общностям.

В европейских странах наименование «индейское лето» вытеснило остальные синонимы после появления в 1975 г. одноименного музыкально-поэтического хита Джо Дассена (“*L’ete indien*”), опозитизировавшего этот короткий, немного грустный, романтический период возвращения тепла и любви. В современных переводах текста этой всемирно известной композиции на русский язык фигурирует *бабье лето*:

Мы пойдем,
Куда захочешь, но вдвоем.
Ты и я полюбим вновь,
Случись, угаснет любовь.

И вся жизнь наполнится, как утро это,
Красотою бабьего лета¹.

Выделим общие семантические константы в осмыслении бабьего лета народным мировосприятием и малыми жанрами русского фольклора, а также его рефлексии и изображении в авторской русской поэзии XIX–XX веков.

1) Это **некий временный (осенний) возврат летней погоды**, своеобразный погодный реверс, приятный сюрприз природы. Бабьим летом **тепло, солнечно и сухо**, но нет изнуряющего зноя, так что оно даже имеет преимущества перед летом обычным. Заметим, что, согласно пословице, «Лето красное никому не надокучило». Вот как народ определял образцовую летнюю погоду: «Не моли лета долгого, моли теплого; Худое лето, коли солнца нету; Дождливое лето хуже осени» [9: с. 757].

Географы объясняют этот возврат летней погоды действием азорского антициклона — огромной зоны повышенного давления в Атлантике². Летом он воздействует только на северное полушарие, с 40° по 65° северной широты. Под его влиянием находятся США, вся Европа и европейская часть России, поэтому бабье лето — явление локальное. С мая по сентябрь антициклоны приносят жару, а в оставшиеся месяцы — холод. Так как погода меняется по синусоиде, примерно раз в 5–7 дней циклон сменяет антициклон и наоборот. Так что бабье лето — всего лишь антициклон, который еще не успел «остыть» к зиме. Почему же тогда оно в классическом варианте длится немного дольше других антициклонов? Считается, что в этом виновата опавшая листва. Бабье лето приходит с началом листопадов. Палые листья выбрасывают в атмосферу дополнительное тепло, которое не позволяет почве быстро остывать, тем самым задерживая желанный период еще на несколько дней. В. Герасимов отмечает: «Во время “бабьего лета”, пригретые прямо-таки весенним солнышком, вылезают из земли грибы и вновь начинают цвести растения»³ — явление так называемого вторичного цветения.

Прелесть нежного, не изнуряющего тепла, солнечного света, зелени и цветенья как признак бабьего лета воспеты поэтами:

Есть время природы особого *света*,
*неяркого солнца, нежнейшего зноя*⁴.

¹ Перевод С. Сальникова. URL: <https://stihi.ru/2018/02/26/11414> (дата обращения: 01.03.2021).

² Подробнее см., например, разъяснение географа Владимира Герасимова [2].

³ Там же.

⁴ Здесь и далее курсив в поэтических цитатах мой.

Оно называется бабье лето
и в прелести спорит с самою весною (О. Берггольц)¹;

Небывалая осень построила купол высокий,
Был приказ *облакам этот купол собой не темнить*.
И дивилися люди: проходят сентябрьские сроки,
А куда *провалились студёные, влажные дни?*
<...>

Было *солнце* таким, как вошедший в столицу мятежник,
И *весенняя осень* так жадно ласкалась к нему,
Что казалось — сейчас забелеет прозрачный *подснежник*... (А. Ахматова)

Как видим, это маленькое лето, заглянувшее попрощаться с осенью, поэты сравнивают с весной — временем, дающим надежды.

Какие дни и вечера!
Еще *зеленый лист не вянет*,
Еще веселая игра
В луга и рощи сладко тянет (М. Кузмин);

Наступило бабье лето —
Дни прощального *тепла*.
Поздним *солнцем отогрета*,
В щелке муха ожила.
Солнце! Что на свете краше
После зябкого денька?.. (Д. Кедрин);

От плодов, от *солнечного света*
На душе спокойней и ясней (Н. Тuroверов).

2) **Это важное и приятное время для баб — передышка в их работах**, смена деятельности. Наиболее распространенная русская версия происхождения названия бабьего лета основана именно на этом. Считалось, что бабы, хорошо поработав, заслужили / вымолили у Бога себе «дополнительное» недолгое летнее время — уже для отдыха.

Согласно земледельческому календарю к этому времени заканчиваются полевые работы: «Семён день, семена долой; Грех хлеб сеять; Последний посев ржи» [9: с. 741]; «До обеда паши, а после обеда руками маши» [5: с. 335].

¹ Литературные цитаты почерпнуты из поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка [8].

Однако это не время для безделья: «С бабьего лета — бабий праздник и бабьи работы» [9: с. 741]. Бабам (то есть замужним женщинам) не при- выкать работать, и смена деятельности для них — своего рода отдых.

Аполлон Коринфский писал: «С Семёна-дня бабам всяких забот чуть ли не больше, чем мужику-домохозяину. С этого времени принимается деревня мять и трепать пеньку, молотить выбранный лен и расстилать его по лугам. В этот же день, вечером, “затыкают кросна”, т.е. начинают ткать холст, затевают “супрядки” — садятся за прялки и веретёна» [4: с. 326].

«С Семёна начинают мочить коноплю, сушить и мять лен. Лен стели к бабьему лету, а подымай к Казанской (4 ноября)» [5: с. 335]. «На Симеона Столпника солят огурцы» [9: с. 741]. Хозяйки считали, что святой Семён помогает им в работе, делая их соленья самыми вкусными.

Есть свидетельства из Костромской области (из архива Ипатьевского монастыря), что «бабье лето бабы празднуют в сентябре по окончании летних работ <...> Собирают со всего селения продукты, варят пиво, веселятся и устраивают гулянье. В бабье лето мужик в бабе не волен, хочет она слушается, хочет откажется» [11: с. 127].

Хозяйственные итоги, перемены, хлопоты бабьего лета отражены и в авторской поэзии. Так, Федор Тютчев в хрестоматийном стихотворении об *осени первоначальной* описывает именно бабье лето, не называя его: мы видим «*отдыхающее поле*», «*праздную борозду*»;

Где бодрый серп гулял и падал колос,
Теперь уж пусто всё — простор везде... (Ф. Тютчев);

Всё *отдано* тихой и темною нивой... (О. Берггольц);

В доме хохот и стекла звенят,
В нем *шинкуют*, и *квасят*, и *перчат*,
И гвоздики кладут в маринад... (Б. Пастернак).

3) Это **светлый, плодоносный период, продуцирующий либо сулящий благоприятное будущее**, приносящий радость, очищение, упоенье жизнью.

Надоедливые и вредные насекомые, от которых устали за лето, с этого периода должны исчезнуть надолго. А чтобы поспособствовать этому и «закрепить успех», народная традиция предписывала совершать бабьим летом ритуальное изгнание насекомых (мух, клопов, тараканов). «На Семёна хоронят мух и тараканов (чтобы пропали)» [9: с. 741]. Применение магии в этом, казалось бы, бытовом вопросе, обусловлено тем, что данные насекомые в народе относились к *гадам* — «нечистым» животным демонической природы [6: с. 303–311]. Бабье же лето несло в мир очищение, обновление. Производили этот ритуал традиционно именно девушки

и женщины. По описанию А. Коринфского: «Для этого делаются гробики из свеклы, репы или моркови, в которые и кладутся погребаемые насекомые, а затем зарываются в землю» [4: с. 327]. При этом кто-то гонит мух из избы полотенцем, приговаривая: «Мухи вы мухи, комаровы подруги, пора умирать. Муха муху ешь, а последняя сама себя съешь» [5: с. 338]. В Нижегородском Поволжье клопов, кроме того, отправляли на тот свет вместе с покойником, тайно подкладывая в тряпочке в гроб¹.

Другие многочисленные магические действия, приметы и поверья, традиционно связанные с бабьим летом, носят тоже сугубо положительный характер, предопределяя и продуцируя разнообразные блага: «На Семёна ясно — осень ведряная (тульск.); Переход в новый дом, на новоселье — счастливый» [9: с. 741]; «Сухая осень, коли на Семён-день сухо» [5: с. 334].

Бабье лето благоприятствовало и охотникам, сулило им будущий успех, если начинать сезон охоты в этот период: «...от семёнинского выезда лошади смелеют, собаки добреют и не болеют»; «первая затравка наводит зимою большие добычи» [4: с. 327].

По распространенным материалам в сети, до сих пор многие верят, что радуга в начале бабьего лета предсказывает длинную и теплую осень; дождь 14 сентября обещает удачную «грибную охоту»; свадьба, которую сыграли в период бабьего лета, сулит долгую и счастливую семейную жизнь; если на Семёна помириться, то медовый месяц продлится.

Это настолько удивительное время, что даже если оно само с точки зрения погоды плохое, неудачное, это предвещает хорошую осень, как бы компенсируется ею, как бабье лето нередко компенсирует плохое обычное лето: «Бабье лето ненастно — осень сухая» [9: с. 741].

Упоение этим щедрым, приносящим плоды, дающим силы и радость временем запечатлено в поэзии:

Но сердцу чудится лишь красота утрат,
Лишь упоение в заморозённой силе... (И. Анненский);

О мудрость щедрейшего бабьего лета,
с отрадой тебя принимаю... (О. Берггольц);

С плодами, с хмелем, с молодым вином
В свои права вступает бабье лето (А. Сурков);

От плодов, от солнечного света,
На душе спокойней и ясней (Н. Тuroверов);

¹ Подробнее о ритуале см.: [12; 7; 3].

Измурдную стала вода замутильных каналов,
И *грапива* запаха, как *розы*, но только *сильней* (А. Ахматова);

Только вот ругает мама,
Что меня ночами нету.
Что я слишком часто пьяный
Бабым летом, бабым летом.
А я забыл, когда был дома,
Спутал ночи и рассветы.
Это *омут*, *ох это омут* –
Бабые лето, бабые лето (В. Высоцкий, И. Кохановский).

4) Для бабьего лета характерны **красивые, яркие, пышные пейзажи, роскошь природы**, улаждающая глаз.

Любование красками природы нашло большее, чем в фольклоре, отражение в авторской поэзии:

Весь день стоит как бы *хрустальный*,
И *лучезарны* вечера <...>
И льется чистая и теплая *лазурь*... (Ф. Тютчев)

Природа прозрачна, хрустальна, что подчеркивает хрупкость, недолговечность этого периода.

Из цветовой палитры в изображении бабьего лета преобладают желтый, золотой, красный (цвета листвы, солнца, утренней и вечерней зари) и синий, лазурный (цвет неба):

золотистая долина (А. Блок);

Протянуло паутину
Золотое «бабые лето» (М. Кузмин);

Как живешь ты, под Солнцем блистая,
Как ты светишься, вся — *золотая* (К. Бальмонт);

Ах, осень, мое упоенье,
Моя *золотая* печаль! (В. Набоков);

Пожелтели *розовые* груши,
Золотые яблоки висят (Н. Тuroверов);

Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и *алых*,
Их запомнили все мы до конца наших дней (А. Ахматова);

Клены выкрасили город
Колдовским каким-то цветом.
Это скоро, это скоро
Бабье лето, бабье лето (В. Высоцкий, И. Кохановский).

Бесовские зори, колдовской цвет — эти метафорические эпитеты, подчеркивающие завораживающую, нечеловеческую яркость природы, усиливают колористические.

Интересный пейзаж бабьего лета рисует И. Анненский: роскошь, свет и цвет, красочность (золотой и желтый цвета) сочетаются с запоздалостью, бесплодностью, а потому эти красота и роскошь печальны:

Раззолоченные, но чахлые сады
С соблазном пурпура на медленных недугах,
И солнца поздний пыл в его коротких дугах,
Невластный вылиться в душистые плоды.
И желтый шелк ковров, и грубые следы...

Тот же нюанс — у О. Берггольц:

Как звонко поют *запоздалые* птицы!
Как *пышно и грозно* плавают куртины!

5) **Летящая тонкая паутинка** (в народе тенетник) — особая природная «изюминка» бабьего лета.

Его обилие тоже считалось благоприятной приметой: «Много тенетника на бабье лето — к ясной осени и холодной зиме; Много тенетника, дикie гуси садятся, скворцы не отлетают — осень протяжная и сухая; На Семёновы осенины много тенетника — осень долгая да ясная» [9: с. 741].

В славянской мифологии это явление объясняется действиями особых персонажей. О.А. Терновская пишет о небесной *пряхе*, которая, по поверью западных славян, «сбрасывает пряжу на землю, чтобы напомнить женщинам о приближении зимы, когда наступит пора сесть за прялку» [11: с. 126].

В новейшее время приметы на паутинку стали еще конкретнее, по ее виду и поведению бабьим летом определяют будущую погоду: когда нити паутины длинные, паутина широко раскрыта — к теплу; если она стелется широко, но ее составляющие нити коротки — сухая, солнечная погода будет стоять долго; если осенью паутина летает днем, быть теплу, перед заходом солнца — к морозу.

Зоологи объясняют, что паутинки являются «транспортом» для маленьких паучков-бокоходов. Именно на них паучки улетают далеко от дома и захватывают новые ареалы для проживания. Конечно, это происхо-

дит именно в теплую и сухую погоду, так как в дождь на паутинке далеко не улетишь. Паучки-бокоходы имеют яркие окраски и выглядят по-своему привлекательно. Именно на этот теплый период приходится пик их рождаемости.

В поэзии летающая паутинка — на удивление устойчивый мотив, по которому можно «опознать» бабье лето, даже если оно прямо не называется:

Лишь *паутины* тонкий волос
Блестит на праздной борозде (Ф. Тютчев);

Протянуло *паутину*
Золотое «бабье лето» (М. Кузмин);

Бесконечно *тянет нити*
Торжествующий *паук* (А. Блок);

Паутинка сентябрьского дня,
Ты так нежно пленяешь меня... (К. Бальмонт);

Свежо, и блестят *паутины*... (В. Набоков);

Уже на лицо осторожно садится
летучая, легкая паутина (О. Берггольц);

Там *летят* по ветру *паутины*,
Все хлеба уже давно в снопах.
Бабье лето! Первые морщины,
Первые седины на висках (Н. Тuroверов).

На наш взгляд, в русской поэзии летящая тонкая и легкая паутинка бабьего лета становится многозначным символом:

- тонкости, хрупкости этого переходного периода, который может так же резко вдруг закончиться, как начался;
- первых, едва заметных седых прядей в волосах женщин;
- летящей легкости мироощущения;
- пряжи, нитей судьбы.

Д. Кедрин в стихах, написанных в первый, трудный период Великой Отечественной войны, с непрочными паутинками ассоциирует людей — себя и свое поколение:

Паутинок легких пряжа
Обвилась вокруг сучка.

Завтра хлынет дождик быстрый,
Тучей солнце заслоня.
Паутинкам серебристым
Жить осталось два-три дня.
Сжался, осень! Дай нам света!
Защити от зимней тьмы!
Пожалей нас, бабье лето:
Паутинки эти — мы (Д. Кедрин).

б) Это **короткий период**, после которого осень окончательно вступит в свои права, начнется «природы увяданье». Непродолжительность, скоротечность бабьего лета и неотвратимый приход осени после него — единственное, что его омрачает.

В народе слегка иронизировали над этим периодом, точнее, над бабами, которые им хвастаются как подарком: «Как ни хвались, баба, бабьим летом, а всё глядит осенина-матушка: на дворе сентябрь — в сентябре одна ягода, да и та горькая рябина!» [4: с. 326]

Поэты писали об этой недолговечности с грустью:

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора (Ф. Тютчев);

<...> В желтый *траур* всё одето.
Песня летняя пропета,
Я снимаю мандолину
И спускаюсь с гор в долину,
Где остатки бродят света,
Будто *чувствуя кончину* (М. Кузмин).

Заметим: траур у М. Кузмина — перед близким, неотвратимым финалом — желтый, фальшивый, вероятно, потому, что через год всё вернется и повторится.

Но свежесть белых облаков,
Отчетливость далеких линий
Нам говорит: «*Порог готов*
Для осени златисто-синей!» (М. Кузмин);

За нарядные одежды
Осень солнцу отдала
Улетевшие надежды
Вдохновенного тепла. <...>
Замер, кажется, в зените
Грустный голос, долгий звук (А. Блок);

Ах, осень, мое упоенье,
Моя золотая *печаль!* (В. Набоков);

И в *невозвратность* летняя пора
Летит, *тоскуя*, песней журавлиной (А. Сурков).

7) Это **время свиданий и расставаний, любви, свадеб.**

В народе это начало *посиделок, супрядок, засидок, досветок*, когда девушки садились по избам с женским рукодельем, а парни навевывались к ним и присматривались, выбирая, к кому потом свататься. Пора знакомств, подготовка к *октябрю-свадебнику*. «С Семёна-дня до Гурия (28 ноября) — свадебные недели» [5: с. 337].

Любовно-брачные ассоциации бабьего лета нередки и в поэзии:

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

Видно, отшумело бабье лето,
Отсвистал соловушка в саду,
Ты меня оставил без ответа,
Я к тебе сегодня не приду (В. Пеленягре);

И весенняя осень так жадно ласкалась к нему,
Что казалось — сейчас забелеет прозрачный подснежник...
Вот когда *подошел ты*, спокойный, к крыльцу моему (А. Ахматова);

И понятая ложь *последнего свиданья...* (И. Анненский);

А я кружу напропалую
С самой ветреной из женщин... (В. Высоцкий, И. Кохановский)

8) Наконец, метафорически это **период женской «второй молодости»** — молодости, как бы ненадолго возвратившейся, подобно летнему теплу осени. Время поздней любви, блеснувшей «улыбкою прощальной», женской красоты, которая расцветает второй раз (вспомним «вторичное цветение» растений) перед предстоящим окончательным, словно осенним увяданием. При этом легкую паутинку, серебрящуюся в солнечных лучах, о которой говорилось выше, сравнивают с первыми седыми волосами сравнительно молодой женщины.

Народная традиция не знала такого понимания бабьего лета, хотя об особом (переходном) периоде в жизни зрелой женщины, когда она снова

прекрасна, речь идет и в фольклоре, например, в пословице *Сорок пять — баба ягодка опять* [1: с. 185] (интересно, что ягода как *летняя* примета сближает эти смыслы). Также в народе принято проецировать календарный год, смену сезонов на этапы человеческой жизни, например, о пожилом человеке говорят: *Дело идет не к Петрову, а к Покрову*¹ [1: с. 248].

В авторской же поэзии такой семантический сдвиг бабьего лета весьма популярен: передышка в работе для зрелых баб → у баб есть время для личной жизни → бабы на короткое время как бы снова молоды, полны энергии, очарования и привлекательны.

О мудрость щедрейшего бабьего лета,
с отрадой тебя принимаю... И всё же,
любовь моя, где ты, аукнемся, где ты?
А рощи безмолвны, а звезды все строже...
Вот видишь — проходит пора звездопада,
и, кажется, время навек разлучаться...
...А я лишь теперь понимаю, как надо
любить, и жалеть, и прощать, и прощаться (О. Берггольц);

Выйдет на небо луна,
но не знает и она:
то ли это бабье лето,
то ли девичья весна... (М. Агашина);

Тебе исполнилось сегодня тридцать восемь.
И может быть, хоть с виду весела,
ты с грустью думаешь: подходит осень,
а там — зима белым-бела.
А может, и не думаешь про это —
немало всяких у тебя забот.
Дай бог тебе *большое бабье лето*
и осень ясную, когда она придет (С. Щипачев).

В современном виртуальном фольклоре тема бабьего лета расцвела пышным цветом вследствие ее актуализации, о которой мы писали вначале. Широко распространяются, бытуют в вариантах в пространстве интернета и в мессенджерах на мобильных платформах, сопровождаясь картинками, принимая формат слайд-шоу с музыкой, шуточные, ироничные афоризмы и короткие стишки о бабьем лете (теперь принято все подобные

¹ Имеются в виду Петров день (День святых апостолов Петра и Павла, 12 июля по н.ст.), то есть время движется к разгару лета, и Покров (Покров Пресвятой Богородицы, 14 октября по н.ст.), приходящийся на середину осени и даже первое «зазимье»: название народ связывал с первым снежным покровом.

произведения относить к мемам). Эта новая традиция, естественно, календарно приурочена: ее пики приходятся на конец обычного лета (люди приободряют друг друга, надеясь на временный возврат лета осенью), преддверие и всё течение бабьего лета или периода, когда оно ожидается по народному календарю.

В афоризмах и стихах отражена прочная связь в современном народном сознании между бабьим летом как календарным периодом и бабами — уже не только в значении зрелых замужних женщин, но и женщин вообще, как это слово ныне употребляется в разговорной речи.

— Тепло и щедрость бабьего лета — подарок судьбы всем бабам (*«Унаковав очки от солнца, / Шезлонг, румяна и помаду, / Сказало лето, что вернется, / Но не ко всем, а только к бабам»*);

— Бабы ответственны за качество бабьего лета (*«Говорят, какие бабы, такое и бабье лето... Девчонки, судя по погоде... МЫ КЛАССНЫЕ!!!!»*; *«Судя по погоде, бабье лето замутило с Дедом морозом»*; *«Нынче бабье лето посвящено суровым челябинским бабам»*; *«Бабы в этом году были настолько хороши, что заслужили не только бабье лето, бабью осень, но и бабью зиму»*);

— Бабье лето — последний шанс найти свою «вторую половинку» в жизни как для баб, так и для мужчин (*«А всё же не зря бывает осень бабье лето... Последний шанс определиться, с кем зимовать будешь»*; *«Бабье лето — бабы нету...»*);

— Не важно, будет ли бабье лето, — главное, чтобы бабы были (*«— Говорят, бабьего лета не будет... — А бабы будут? — Будут. — Тогда пофиг»*; *«Осенью тоже клёво!»*)

Таким образом, народные представления о бабьем лете как рубежном календарном периоде, исторически связанном с новолетием, обычаяи и погодные причуды этого промежутка времени были значимы в русской фольклорной традиции. Многообразная семантика бабьего лета (и как периода, и как самого хрононима) постепенно трансформировалась, однако, сужаясь или расширяясь, неизменно оставалась положительно окрашенной и стала предметом художественной рефлексии в авторской поэзии. «Короткая, но дивная пора», которая «в прелести спорит с самою весною» и так или иначе имеет отношение к женщинам, до сих пор вдохновляет как профессиональных поэтов, так и широкую аудиторию, в том числе пользователей глобальной сети.

Литература

1. Большой словарь русских пословиц / Сост. В.М. Мокиенко, Т.Г. Никитина, Е.К. Николаева. М.: ОЛМА Медиа групп, 2010. 1024 с.
2. Герасимов В. Бабье лето. URL: <https://www.vsp.ru/1998/09/10/babe-letu/> (дата обращения: 01.03.2021).

3. *Корепова К.Е.* Русские календарные обряды и праздники Нижегородского Поволжья. СПб.: Тропа Троянова, 2009. 481 с. — (Русская этнография).
4. *Коринфский А.* Народная Русь. М.: Белый город, 2007. 592 с.: ил. <По изд. 1901 г.>
5. Круглый год. Русский земледельческий календарь / Сост., вступит. ст. и примеч. А.Ф. Некрыловой. М.: Правда, 1991. 496 с., ил.
6. 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).
7. *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.
8. Национальный корпус русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru/new/search-poetic.html>
9. Пословицы русского народа: Сборник В.И. Даля. 3-е изд., стереотип. М.: Рус. яз.—Медиа, 2007. 814 с.
10. Сказания русского народа, собранные И.П. Сахаровым: Сборник / Вступит. ст., подгот. текста В.П. Аникина. М.: Худож. лит., 1989. 398 с. — (Забытая книга).
11. *Терновская О.А.* Бабье лето // Славянские древности / Этнолингвистический словарь / Под общ. ред. Н.И. Толстого: В 5 т. Т. 1: А–Г. С. 126–127.
12. *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.

ВЕСНА В КАЛЕНДАРНЫХ ОБРЯДАХ И ФОЛЬКЛОРЕ (ИНДИЙСКО-РУССКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ)

Индийский круглый год включает не четыре, как в России, а шесть сезонов: весна (वसंत), лето (ग्रीष्म), сезон дождей (वर्षा), ранняя осень (शरद), поздняя осень (हेमंत) и зима (शीत). Весна в Индии считается самым приятным и желанным временем года. Если сезон дождей в народе называется королевой времен года, то весна почитается как *Ритураджа* (король) [5: р. 3].

Так же особенным образом почитают весну и славяне: она пробуждает природу от зимнего сна-умирания и дает людям надежду. У русских есть пословицы: «Матушка Весна всем красна», «Зима весну пугает, да сама тает», «Весна красна пришла — на всё пошла», «Весна отмыкает ключи и воды» и др. [2: с. 114–115].

Именно весной в Индии наступает Новый год [8]. Интересно, что многие славянские народы весну также считали началом хозяйственного (а в средневековые и календарного — с 1 марта) года. Инициальные магические обычаи до сих пор характерны для ранневесенней обрядности [1: с. 348, 350]. На наш взгляд, символично, что начало года знаменуется приходом весны: считается, что люди, вслед за самой природой, должны забыть старое и приветствовать всё новое, лучшее.

Весна в Индии — это время между зимним и летним сезоном, однако иногда она начинается еще в холодный зимний сезон. Дело в том, что начало весны определяется по лунному календарю: им принято считать день Васанта Панчами, а он попадает на пятую дату периода Шукла Пакша¹ месяца Магх [5: р. 3]. Последний месяц года (Пхалгун) и первый его месяц (Чайтра) входят в весенний период. Это время длится с февраля по апрель («месяцы Пхалгун, Чайтра и Баишах»² [9: р. 32–33]), то есть происходит раньше, чем у русских.

¹ Шукла Пакша — в индуистском календаре 15-дневный период, в который луна находится в восходящей фазе (второй период — Кришна). В течение него луна остается сильной и в полной форме, поэтому Шукла Пакша считается чрезвычайно благоприятным временем для решения важных задач.

² Здесь и далее переводы и переложения на русский язык Таравати, литературная редакция И.Н. Райковой.

Но и у славян границы и структура весеннего периода, по мнению этнографов и фольклористов, подвижны, зависят от климатических поясов, определяются природными процессами и явлениями (прилет птиц, пробуждение зверей от зимней спячки, снеготаяние, появление первой зелени, долгота дня и т.п.) [1: с. 349]. В христианскую же эпоху весенне-летний цикл народного календаря стал еще более цельным, т.к. многие праздники зависят от празднования Пасхи, а ее дата определяется каждый год — и тоже по лунному календарю [2: с. 9]. Начало весны у русских земледельцев было связано и с хозяйственными задачами: «Встреча весны растянута в народном календаре от самого начала марта (на юге) и до конца марта — начала апреля (на севере и в Сибири). И так же растянуты сроки проведения основных крестьянских работ — вспашки полей, первого выгона скота, сева, сенокоса, сбора урожая» [3: с. 14].

Известно, что русские во время долгой зимы, семинедельного великого поста не просто ждут начала весны, но активно зовут ее — *кликают, закликают, заывают*, исполняя для этого специальные обрядовые песни-заклички — *веснянки*, в которых требуют от птиц (жаворонков, куликов) или пчел принести «весну из-за моря» (по вариантам — принести ключи, чтобы «замкнуть зиму, отомкнуть весну»). При исполнении веснянок люди подражали весеннему щебету птиц: эта поэтическая имитация якобы должна была магическим образом повлиять на реальность и ускорить естественный природный процесс. При этом лепили и выпекали обрядовое печенье из постного теста в форме птичек или выпускали на волю из клеток живых, пойманных заранее птиц. Индийская весенняя календарная традиция лишена поверий, обрядов и песен, направленных на зазывание весны: в представлениях индийцев весна всегда сама приходит в свое время. Но образы птиц, их красивое пение весной, пробуждающее природу, любовь в сердцах людей, есть и в индийских календарных песнях.

Обратимся к мифологии весны и весенним календарным обрядам в Индии. «Единство весеннего цикла обеспечивается устойчивым набором мифопоэтических сюжетов, ритуально-мифологических и ритуально-магических комплексов, фиксируемым на протяжении всей весны или одного ее периода» [1: с. 348], — этот тезис Т.А. Агапкиной вполне приложим и к индийской традиции. В литературе по истории древнего мира мы находим описание празднования дня Васанта Панчами — праздника начала весны [10]. Многие мифологические сказания, связанные с этим праздником, до сих пор распространены.

В этот день поклоняются Каматеве — богу любви в индуизме и Сарасвати — богине знаний, учения, музыки, искусства, мудрости [12: р. 48]. Считается, что, когда Брахма (бог-создатель в индуизме) создавал свое творение, оно было безжизненным, и в этот день он создал мать Сарасвати. У нее в руках была лира, и, когда она играла на ней, в мире и природе воцарялась гармония [7: р. 66]. Говорят, что в этот день родился сын Кама-

девы Васант, и с его рождением природа обрела блаженство и всё вокруг наполнилось счастьем.

Васант Панчами также называют праздником Сухаг (это одно из принятых обращений жены к своему мужу на хинди)¹. В этот день замужние женщины желают своим мужьям долгой жизни и следуют определенным индийским практикам.

По замечанию индийского фольклориста К. Тивари, Весна является также символом молодости, и постепенно сложился женский весенний праздник, связанный с культом счастливой молодой пары Гаури — Шанкар² и обрядами, направленными на защиту молодоженов от злых сил [11: р. 16]. Здесь говорится о празднике Гангаур, который также отмечается весной и связан с поклонением Шиве и Парвати. На весну в Индии приходится еще много праздников и ритуалов, а их неотъемлемой составляющей являются народные календарные обрядовые песни. Насыщен календарными обрядами весенний период и в славянских традициях.

В Индии весна — самое красивое время года, причем природа меняется в течение весеннего сезона, но неизменно поражает и очаровывает. В народных календарных песнях хинди мы находим красочные описания весны. Кроме того, в песнях отражено влияние этого сезона на сознание людей. В воздухе слышатся различные звуки, которые издают птицы: кукушка, попугай, павлин и т.д. Многие виды цветов начинают цвести, и их аромат распространяется повсюду.

Сочетание в цветах красоты, аромата и пользы очень важно для жителей Индии, поэтому все эти качества встречаются в народных песнях, получая и символическое осмысление. «В индийской культуре лотос, например, считается символом чистоты, красоты и власти» [6: р. 121].

चम्पा चमेली बेली अलबेली,
कुमुद कपाट खोलन लागे री दैया,
रजनीगन्धा जूही मोतिया मालती,
कुंद पलास फूलन लागे री दैया,
कली कचनार अशोक मौलश्री,
गुन गुन भ्रमर गुनन लागे री दैया। [Jain 2017: p. 126].

В этой весенней песне выражается идея о том, что с наступлением весны многие виды цветов, такие как чампа, жасмин, бела, раджнигандха, джухи и др., зацветают — и природа оживает, рядом с цветами начинают жужжать шмели и т.д.

¹ В традиционном индийском обществе жена не имеет права называть мужа по имени, чтобы не навлечь на него беды — не сократить его жизнь.

² Гаури (она же богиня Парвати) — жена Шанкара (бога Шивы). Шива является одним из высших богов в индуизме, который создает, защищает и преобразует вселенную.

Весна *красна* (т.е. красива) и на Руси. Весной пробуждается земля (много поверий, ритуалов и запретов у славян связано с землей), вслед за ней и вся природа. «Для поздневесенней обрядности специфичны многочисленные обычаи с использованием свежей зелени и веток». Апогей их приходится на троицкий период, или зеленые святки [1: с. 351], когда повсеместно на Руси чествовали березку с ее первыми клейкими листочками. Эта традиция еще актуальна в современной России. Береза у русских воплощает красоту, здоровье, жизненную силу.

В русских песнях, как и в песнях на языке хинди, воссоздается красота весенней природы. Она в это время года еще не достигла такой цветущей, пышной зрелости, буйства, как в Индии, но прелестна и в своих более скромных, нежных проявлениях. С приходом весны взойдет солнце, тающий снег ускорит течение всех малых и больших рек, повсюду зацветут цветы, птицы запоют песни. Ощущение от следующей песни такое, что весной мир пересоздается, обновляется, каждая частичка природного универсума, включая человека, получает новый импульс для жизни:

Веселитесь, подружки,
К нам весна скоро придет,
Весна придет, солнце взойдет,
Сгонит снежки, с гор белой мороз,
Разольются быстры речки,
Все мелкие да ручейка.
Расцветут в поле цветочки,
Все ракиковы куста.
Промежу этих кусточков
Волга-речка протекла,
А на этих на кусточках
Мелки пташечки поют,
Мелки пташки, канарейки,
Весело больно поют [2: с. 134].

Весна в Индии — это и пора любви. «В это время года не только люди, но и вся природа украшена яркими цветами. А желание встретить свою любовь возникает у всех — у зверей, у птиц» [10: р. 144]. В народных весенних песнях хинди желание девушки встретить возлюбленного выражено при помощи сравнений и символов. Так, «появление маленького сырого манго является символом наступления половой зрелости. Цветы манго являются символом весны. Увидеть их в день праздника Васант Панчами считается благоприятным знаком, поскольку именно этот цветок ознаменует приход весны» [10: р. 80]. Поэтому часто в этих песнях мы находим описания мангового, цветущего и плодоносящего, дерева.

В следующей песне, воспевающей очарование весны, говорится, что когда манговые деревья начинают цвести в месяц Чайтр, то как будто каждая ветка дерева напивается; цветы палаша зацветают в лесу, и при виде их все радуются. Голос кукушки звучит очень органично, и создается ощущение, что всё это приносит чувственную энергию в тело каждого человека [10: p. 167]. Кукование птицы на манговом дереве и легкий весенний ветерок наполняют сердце радостью:

अमवा की डारी पै बौले कोइलिया,
डोलै वसंती बयरिया हो मोरा जिया हरसाय। [6: p. 78].

С любовью, свиданиями молодых людей, новым витком в личной жизни, будущим счастливым браком связана семантика весеннего периода и у славян. Формирование новых молодежных половозрастных групп, по справедливому замечанию Т.А. Агапкиной, происходило в старину именно во время весенних гуляний молодежи. Для весны характерны обычаи кумовства (кумение девушек в троичко-семицкой обрядности), побратимства — таким образом отмечался переход молодежи в группу, имеющую право на заключение брака. «Знакомство молодых людей друг с другом, формирование добрачных отношений и их публичное оглашение происходит и во время общественных увеселений, которыми во всех славянских традициях так богат поздневесенний период» [1: с. 351]. Люди встречались, присматривались друг к другу, влюблялись в хороводах (вопреки скучным наставлениям матерей: *Ищи жену не в хороводе, а в огороде*, т.е. за работой), играх, пик которых приходился на Красную горку — следующее воскресенье после Пасхи. О любовных отношениях недвусмысленно говорится в песнях:

Ох ты, матушка весна!
Что нам, радость, принесла?
— Принесла я вам весну,
Красным девкам сухоту,
Добру молодцу печаль.
Почему садик завял?
— Добрый молодец гулял
На своем добром коню,
На черкасском седлу.
Ох ты, конь вороной,
Стрепенися подо мной!.. [2: с. 116].

В Индии весна не только радует красотой природы и приносит с собой обновленную молодую энергию, но и сообщает о наступлении праздников, таких как Холи, Шиваратри, Васант Панчами, Чайтра Наваратри, которые наполнены радостью и в которых звучат песни.

Песни фага (фагуна) и чайти выделяются по содержанию и настроению среди всех календарных песен этого сезона. «Если фагуна — это песня восходящей весны, тогда чита, или чайти, — уходящей весны» [10: р. 164]. В песнях фагуна речь идет как о разлуках, так и о встречах влюбленных. В чайти же больше чувства грусти от невозможности быть вместе или сожаления о том, что весна проходит, а встреча с единственным не состоялась. В песнях фагуна выражается веселье, счастье от соединения с возлюбленным, в чайти — больше желания любовной встречи и невозможности ее осуществления.

«Фаговые песни рисуют живую картину экстатической красоты природы. Земля, украшенная яркими цветами, нежный весенний ветерок, населяющие землю звери и птицы — все становятся необходимы друг другу» [10: р. 156]. В фаговых песнях выражается веселое, шаловливое настроение молодых людей, как в следующей песне, когда девушка, желая отметить праздник Холи вместе со своим возлюбленным, напоминает ему, что все цветы очень красивы, а шмели шутят и играют с ними, как бы подавая пример людям. Кукушка также подтверждает, что Холи — праздник и уже пора веселиться. Здесь цветок является символом девушки, а шмель — молодого мужчины, которые шутят между собой. Видя любовную игру в природе, девушка тоже готова любить и играть на празднике Холи со своим возлюбленным:

फूल फूल पर लाली छाई,
भंवरा करत ठठिली,
कोयल करे पुकार, होली हो रसयि। [6: р. 140].

Развитие этой темы можно увидеть в другой песне. В ней тоже голос кукушки слышится на манговом дереве, и в лесу появляются павлины. Девушка говорит, что хочет играть в праздник Холи, как это делают Радха и Кришна¹, и кукушки и павлины радуются вместе с ними. Но при этом перед девушкой стоит вопрос, с кем же ей играть, кого любить в праздник Холи.

В песнях чайти мы тоже видим множество картин яркой, цветущей, привлекающей ароматами весенней природы. Она то вызывает у лирической героини счастливый смех, то сквозь смех прорывается грусть от возможной разлуки с любимым. «От созерцания экстатической, бешеной красоты природы грусть разъединения с любимым становится глубже» [10: р. 171]. Весна способна, по представлениям индийцев, усиливать, делать более интенсивными чувства людей — как радость и веселье, так и печаль.

Еще в одной песне говорится о том, как изменения в природе в период весны влияют на настроение девушки. Рассказывая о желаниях, которые

¹ Кришна и Радха — индуистские бог и богиня, которые любят друг друга.

рождаются в ее сердце, она не устает хвалить весну: запах цветов махуа¹ в лесу, цветущее манговое дерево — всё это вызывает желание встретить своего единственного. Цветок лотоса расцвел, и расцвела ее юность — теперь она готова обнять любимого:

सखि आये बसंत बहार कहाँ लौ बखानौ हो रामा चइत मासे,
 मधुवन मद भरे महुआ महके,
 रस की गागरा ढिरकाने हो रामा चइत मासे,
 अमवाँ की डरियाँ फूटे टीकोरवा,
 पयिा मलिान काँ जयिा हूलसाने हो रामा चइत मासे,
 फूले कमल औ उमगे जाँबनवा,
 पयिा के हयिाँ लपटाने हो रामा चइत मासे। [10: p. 167].

В песнях весны дерево махуа и его цветы упоминаются неоднократно: «Его желтые цветы цветут весной. Эти цветы полны сока, и его аромат опьяняет» [6: p. 82]. В другой песне девушка выражает свою боль от разлуки с любимым: павлин бродит на террасе в месяц Чайтр, цветы махуа расцветают, а ее сердце тоскует от разлуки:

चैत के महनिवाँ मोर उमगत छतयिा,
 सहल न जाये रामा पयिा के वयिागवा,
 महुवा के फुलवा मन बौराए।

Манговые деревья начинают цвести, и махуа налилось соком. Слышится голос кукушки на дереве, но птица является вестницей разлуки [6: p. 82].

Если говорить о русских песнях, то радость — тоже лейтмотив веснянок («Приди к нам, весна, / Со радостью! / Со великою к нам / Со милостью!» [4: с. 259]), а вот грустных настроений, мотивов разлуки, одиночества русские весенние обрядовые песни, в отличие от песен на языке хинди, не знают.

Таким образом, в индийском материале прослеживаются некоторые параллели с представлениями русских о весне и русскими календарными песнями, однако у каждого этноса есть своя специфика.

В индийской культуре весенний сезон ассоциируется с рождением Каммадевы и богини Сарасвати. Это чрезвычайно важный и желанный период времени, начало Нового года (как было в средневековье и у славян).

¹ Махуа, или мадука длиннолистая (*Madhuca longifolia*) — индийское тропическое дерево, встречающееся в основном в центральной и северной части страны, на равнинах и в лесах. Цветы и плоды махуа съедобны. Из цветов махуа готовят одноименный напиток — не очень крепкий деревенский ликер, который употребляют мужчины и женщины во время праздников.

Но в народных песнях на хинди весна остается только сезоном — она не очеловечена и не обожествлена, как в русском материале, где Весна — то юная девушка, то мать, то сестра Солнца, которая приносит людям тепло, воду, цветы, плоды, другие дары; волшебница, способная отогнать злую Зиму, также персонифицированную, иногда названную ведьмой.

У русских принято зазывать, закликать весну специальными ритуалами и песнями. Устав от долгой холодной и голодной зимы, народ пытается ускорить приход теплого и светлого сезона. По индийским представлениям, весна наступает сама, ее не нужно торопить.

Весна в обеих этнических традициях — самый красивый, цветущий, плодоносный сезон. В русской традиции весной еще и совершают ритуальные и «магические действия, направленные на возбуждение вегетации, обеспечение роста культурных растений» [1: с. 348], а также связанные с первым выгоном скота. Весна должна (как бы загодя) повлиять на качество будущего урожая, поэтому русские весной поют еще и заклинательные песни о дожде, орошающем землю, о весне, приходящей к людям «...со рожью зернистою, / Со пшеничкой золотистою / С овсом кучерявым, / С ячменем усатым, <...> Со всякой садовинкой...» [4: с. 259]. В то время как в народных песнях хинди, связанных с весенним сезоном, больше выражено восхищение красотой весны, ее буйством и пышностью. Сезон дождей — отдельный сезон в Индии, для которого характерны песни, связанные с дождем и сельским хозяйством.

Весна в обеих культурах — и время любви, когда закладываются новые отношения, готовые перерасти в семейные. В этот период года не только люди испытывают новые эмоции, но оживает, обновляется вся природа. В индийских песнях более ярко выражена идея, что ожидание любви — самое сильное чувство, которое отличает не только человека, но распространяется на зверей и птиц. А нередко в весенних песнях на языке хинди выражаются душевные терзания, печаль девушки, не встретившей в эту весну своего единственного. Интересно, что и страдания усиливает весна. В русской традиции же весна уносит все печали и дает людям надежду.

Литература

1. *Агапкина Т.А.* Весна // Славянские древности: Этнолингвистический словарь под общ. ред. Н.И. Толстого: В 5 т. Т. 1. А — Г. М.: Международные отношения, 1995. С. 348–352.
2. Круглый год. Русский земледельческий календарь / Сост., вступит. ст. и примеч. А.Ф. Некрыловой. М.: Правда, 1991. 496 с., ил.
3. Обрядовая поэзия / Сост., предисл., примеч., подгот. текстов В.И. Жекулиной, А.Н. Розова; Худож. Т.М. Чиркова. М.: Современник, 1989. 735 с., ил. — (Классическая б-ка «Современника»).

4. Обрядовая поэзия: Кн. 1. Календарный фольклор / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ю.Г. Круглова. М.: Русская книга, 1997. 576 с., 24 л. ил. — (Б-ка русского фольклора; Т. 3).
5. *Gupta S.R.* Rituraj basant. Shimla: Himprasth, 2017.
6. *Jain S.* Lok geeto me prakriti. Delhi: Granth Akademi Prakashan, 2017.
7. *Kaushik J.N.* Hmare teej tyohar aur mele. Delhi: Star Publication, 2002.
8. *Lian L.C.* Indian calendars. Singapore: University of Singapore, 2001. 241 p.
9. *Saha M.N, Lahri N.C.* History of the calendar. Delhi: Council of scientific and industrial research, 1992. 241 p.
10. *Singh V.B.* Avadhi lok sahitya me prakriti puja. Delhi: Vidhya Vihar Prakashan, 2014.
11. *Tivari K.* Madhypradesh ke janpadiya ritu geet. Bhopal: Madhypradesh sanskriti parishad, 2009.
12. *Wilkins W.J.* Hindu mythology, Vedic and Puranic. Calcutta: Thacker, Spink & co., 1990.

ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ПЕЙЗАЖНОЙ ЛИРИКЕ А.С. ПУШКИНА

В.Г. Белинский в «статье пятой» цикла «Статьи о Пушкине» писал: «Кстати, об изображаемой Пушкиным природе. Он созерцал ее удивительно верно и живо, но не углублялся в ее тайный язык. Оттого он рисует ее, но не мыслит о ней» [2: с. 350]. На наш взгляд, в этих словах великого критика можно увидеть некоторую недооценку достижений Пушкина в философско-поэтическом осмыслении природы и его открытий в ее национальном восприятии.

В начале XX в. системным изучением пейзажных образов русской поэзии занимался известный литературовед, автор учебников по русской словесности В.Ф. Саводник. В книге «Чувство природы у Пушкина, Лермонтова и Тютчева» (М., 1911) он довольно подробно исследовал пейзажные миры трех великих русских поэтов. Говоря о лицейской лирике Пушкина, В.Ф. Саводник отмечал, что в ней «чувство природы не играло еще никакой роли...» [21: с. 38]. Некоторое развитие художественного чувства природы исследователь отмечает в стихотворениях Пушкина, написанных в Михайловском в 1819 г.: «Деревня» и «Домовому». Однако и в них В.Ф. Саводник не видит ничего, кроме «простоты и безыскусственности» [21: с. 39]. Характеризуя зрелый период творчества поэта, литературовед замечает, что «самое чувство природы не отличалось у Пушкина особенной силой, глубиной и интимностью» [21: с. 55]. К художественным достижениям поэта он относит лишь то, что Пушкин «сделал реальный русский пейзаж достоянием поэзии» [21: с. 55].

А ведь еще в 1835 г. Н.В. Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине» в сборнике «Арабески» подчеркивал, что «сочинения Пушкина, где дышит у него русская природа, так же тихи и беспорывны, как русская природа. Их только может совершенно понимать тот, чья душа носит в себе чисто русские элементы, кому Россия родина, чья душа так нежно организована и развилась в чувствах, что способна понять неблестящие с виду русские песни и русский дух» [5: с. 86]. Да и Ф.М. Достоевский в знаменитой «Пушкинской речи» на открытие памятника А.С. Пушкину в Москве в 1880 г. отметил, что «...никогда еще ни один русский писатель, ни прежде, ни после его, не соединялся так задушевно и родственно с народом своим, как Пушкин» [10: с. 14].

Темой народности пушкинской поэзии, проблемой изучения фольклорных традиций в произведениях писателя занимались многие фольклористы и литературоведы в XX в.: В.Ф. Миллер, М.К. Азадовский, Т.М. Акимова, А.Д. Соймонов, О.Н. Гречина, Т.В. Зуева, С.М. Бонди, Б.В. Томашевский, Д.Д. Благой и др.). В.С. Непомнящий обращается к фольклорной традиции не только в главе книги «Поэзия и судьба» (М., 1987), посвященной сказкам Пушкина [14: с. 187–260], но и при рассмотрении пейзажных зарисовок в пушкинском стихотворении «Осень»: «У него было чисто народное чувство природы: не господин, а брат» [14: с. 402]. «Осень — самое русское время года: срединность, пограничность» [14: с. 402]. Пожалуй, впервые именно В.С. Непомнящий ставит вопрос о пушкинской народности не как о конкретных вкраплениях фольклорных элементов в его произведениях, а как о сути характера Пушкина, части его жизни: «...народность Пушкина сказывается в его естественности — той естественности, высочайшие образцы которой дает фольклор...» [14: с. 54]; «Пушкин народен потому, что у него <...> верное представление о ценностях» [14: с. 55].

О фольклорной традиции в творчестве А.С. Пушкина, в том числе и в изображении природы, писали Д.Н. Медриш [11: с. 56–81] и С.А. Джанумов [8; 9: с. 138–144]. В последние два десятилетия вышел в свет ряд работ, посвященных изучению фольклорных традиций пушкинской пейзажной лирики. В этом плане особый интерес представляют кандидатские диссертации И.В. Бобяковой «Домовой как персонаж русской литературы: генезис, структура, функции» [3], Л.В. Гайворонской «Семантика календаря в художественном мире Пушкина (дни недели, времена года)» [4], М.А. Семеновой «Фольклорная традиция в пейзаже А.С. Пушкина (“Евгений Онегин”, лирика)» [22].

В настоящей статье вслед за Д.Н. Медришем мы попытаемся исследовать «фольклоризм скрытый, глубинный» в творчестве Пушкина, «...когда народные представления проникают в “нейтральные”, казалось бы, картины и эпизоды, растворяясь в авторской речи и в результате становясь существенным элементом поэтики...» [11: с. 56]. Жизнь русского человека всегда была связана с календарем (погодным и месяцесловом), который так и назывался народным, и многие пушкинские строки опираются на знание этого календаря, ориентированы на русский годовой круг и связанные с ним верования и приметы. То, что Пушкин хорошо знал их и широко использовал в жизни, нам известно как из автобиографической прозы и писем самого поэта, так и из воспоминаний современников.

«Приметы» — так называется антологическое стихотворение Пушкина 1821 г., которое молодой поэт собирался включить в цикл «Подражание древним». Написано оно шестистопным ямбом, так называемым alexandрийским стихом, и на первый взгляд не имеет ничего общего

с русской фольклорной традицией. Как отмечал Д.П. Якубович в статье «Античность в творчестве Пушкина» (1941), «сочетание “пастух и земледел”, конкретность деревенских наблюдений, южный колорит (виноград), архаика языка <...> — всё говорит о тончайшей стилизации, об изобретательных способах передачи антологической картинки средствами русского поэтического языка, о стремлении художника перевоплотиться в элементарную, но гармоническую и целостную психологию сельского поэта, по образцу Тибулла, греческих идилликов или Вергилия как автора “Георгик”» [Цит. по: 17: с. 681].

Но надо помнить, что в древности ямбические песнопения были неотъемлемой частью праздников плодородия в честь Деметры, греческой богини земледелия. Здесь же поэт тоже рассказывает нам о пастухах и земледельцах, но только не о греческих, а о русских, о тех, с кем любил общаться Пушкин и в детстве, в Захарово, и в юности, в Михайловском. «Старайся наблюдать различные приметы» [17: с. 64], — обращается поэт к читателю уже в первой строке стихотворения, замечая, что «пастух и земледел» приучены наблюдать за различными погодными приметами с младенческих лет и судить по ним о том, какая их ждет погода. В четырнадцати строках стихотворения показаны разные времена года: «майские дожди», «мразов ранний хлад», «зной». Весна, осень и лето — это времена года, связанные с земледельческим циклом русского крестьянина, который точно мог определить погоду на завтрашний день, «взглянув на небеса» [17: с. 64].

Все поэтически описываемые Пушкиным приметы мы можем найти у В.И. Даля [6; 7], А.Н. Афанасьева [1], а также в книге А.С. Ермолова «Народная сельскохозяйственная мудрость в пословицах, поговорках и приметах» (СПб., 1905) [11]. В рассматриваемом стихотворении Пушкин перечисляет несколько примет, которые предсказывают, в каком случае «завтра сонных дев разбудит дождь ревучий»:

Так, если лебеди, на лоне тихих вод
Плескаясь вечером, окличут твой приход
Иль солнце яркое зайдет в печальны тучи,
Зной... [17: с. 64].

Об этом же говорят и народные погодные приметы: «Солнце за тучу садится — к дождю, в красках — к ведру» [7: т. 4, с. 446], «Лебедь в воде моется — к ненастью, дождю» [11: с. 68].

О том, что «...суеверные приметы / Согласны с чувствами души» [18: с. 152], А.С. Пушкин напоминает нам в другом одноименном стихотворении «Приметы», написанном позднее, в 1829 г. В этом стихотворении мы можем не только наблюдать за положением месяца на небе (с правой или с левой стороны), но и заметить, что это положение связано с настро-

ением лирического героя: по дороге к возлюбленной «...месяц с правой стороны / Сопровождал мой бег ретивый», а вот на обратном пути «...месяц с левой стороны / Сопровождал меня уныло» [18: с. 152].

Согласно народным поверьям, правая сторона всегда связана с надеждой на что-то хорошее, правый — это прямой, истинный, чистый, верный, в противоположность левой стороне, символизирующей несчастье и беду [7: т. 2, с. 377]. Вот и глядя на месяц, подметили: «кто случайно поднимет голову и увидит народившийся месяц с правой стороны — тому удача и доход, а слева — к неприятностям» [6: с. 346].

Приметы, связанные с народным календарем, описывает молодой поэт и в своем посвящении «незримо покровителю» домашнего благополучия — «Домовому» [16: с. 53], которое было создано летом 1819 г. в Михайловском, в родовом имении Ганнибалов-Пушкиных, где молодой поэт восстанавливался после болезни. Здесь, находясь в умиротворении и покое, Пушкин, воспевая свое «поместье мирное», просит домового защитить его от всех бед и несчастий. Мы знаем, что в русской традиции образ домового двойственен: «дух хранитель и обидчик дома; стучит и возится по ночам, проказит, душит, ради шутки, сонного. <...> Заплетает любимой лошади гриву в колтун, а не любую вгоняет в мыло» [7: т. 1, с. 466].

Пушкин обращается именно к «доброму» домовому с мольбой хранить «...селенье, лес, и дикий садик мой / И скромную семью моей обитель». Он обращает внимание только на положительные черты этого мифологического персонажа: «незримый покровитель», «добрый домовый», «тайный страж», «...домик охраняй!», «ходи вокруг ... заботливым дозором» [16: с. 53]. При этом домовый выступает как хранитель не только дома, но и всего сельского мира, любимого поэтом: «храни селенье, лес, и дикий садик мой», «...мой малый сад и берег сонных вод / И сей укромный огород / С калиткой ветхою, с обрушенным забором!», «...зеленый скат холмов, / Луга...» [16: с. 53].

Домовой, таким образом, благодаря восприятию молодого Пушкина, умиленного всей красотой деревенского быта, выступает хранителем всего русского мира, способным управлять всеми стихиями, что сильно преувеличивает возможности, которыми он был наделен в народе. В небольшом стихотворении описываются все времена года с характерными для Михайловского признаками: «...опасный хлад дождей / И ветра позднего осенние набег» (осень), «благовторны снеги» (зима), «зеленый скат холмов» (весна), «прохладу лип и кленов шумный кров» (лето). При этом Пушкин, умоляя домового («Да в пору благовторны снеги / Покроют влажный тук полей!» [16: с. 53]), вспоминает и народную крестьянскую примету: «Снегу надует — хлеба прибудет». И сейчас всем хорошо известно: «Много снегу — много хлеба!» [7: т. 4, с. 249].

Возникает вопрос: почему Пушкин, хорошо зная русскую традицию, всё же приписывает домовому, представителю нечистой силы, не свойственные ему функции, обоготворяя его? Ответ кроется не только в тяготении раннего Пушкина к античности (пенаты — покровители домашнего очага в древнеримской мифологии) и ее влиянии на антологический слог стихотворения. Самому характеру русского человека присуща забота обо всем, что его окружает, что ему дорого, что связано с памятью его предков, что является частью его «наследственной сени» [16: с. 53]. Неслучайно к домовому очень почтительно относились в крестьянской среде, всячески его задабривали, а в день Ефрема Сирина (28 января по ст. ст.) для него специально готовили кашу и оставляли на загнетке, приговаривая: «Домовишко-дедушка, всех пой, корми овечушек, ладь ладно, а гладь гладко и стели им мягко» [12: с. 70]. К тому же, все эти места, дорогие сердцу поэта, стали в это лето 1819 г., по словам самого Пушкина, «знакомы вдохновенью» [16: с. 53].

Совсем другой образ нечистой силы представлен А.С. Пушкиным в стихотворении «Бесы» (1830) [18: с. 226–227]. Оно является одним из первых произведений знаменитой «Болдинской осени», когда Пушкин поневоле должен был провести сентябрь, октябрь и ноябрь 1830 г. в Болдине, накануне своей женитьбы, из-за эпидемии холеры, разразившейся в России.

В черновике стихотворения имелся подзаголовок «Шалость», но Пушкин от него отказался, так как он не соответствовал тревожной атмосфере произведения. Страх, тоска и неизвестность, ощущение надвигающейся беды, овладевшие лирическим героем, отразились и в окончательном названии — «Бесы», и в поэтическом строе стихотворения. Стихотворение написано четырехстопным хореем. У Пушкина этим размером написаны так называемые «дорожные» стихотворения, в том числе связанные с зимой и особенно с зимней дорогой: «Зимний вечер» (1825), «Зимняя дорога» (1826), «Дорожные жалобы» (1829–1830), стихотворный набросок «В поле чистом серебрится...» (1833).

Действие пушкинских «Бесов» происходит ночью, зимой, «в чистом поле» (фольклорный постоянный эпитет). Зима, можно сказать, самое национальное время года в России, с ее морозами и метелями. Пушкин хотя и любил зиму и сообщал об этом во многих своих лирических произведениях, в «Бесах» показал и зловещие черты зимы, такие, за которые зиму называли «сердитой», «лютой», «злой старухой» [7: т. 1, с. 682].

Ночь в русской традиции, да и не только в русской, всегда связана с неизвестностью, с какими-то судьбоносными решениями, это граница между вчера и завтра, между прошлым и будущим. «За ночью, что за годом, не знаешь, что будет» [7: т. 2, с. 557], — говорит русская пословица.

Дорога — это тоже древний символ, связанный с жизненным путем человека. Зимняя дорога, да еще и ночью, сразу настраивает нас на ожидание каких-то опасностей. Чувство тревоги усиливает симметрично-кольцевая композиция стихотворения, характерная для многих народных песен, с трижды повторяющимся рефреном: «Мчатся тучи, вьются тучи; / Невидимкою луна / Освещает снег летучий; / Мутно небо, ночь мутна» [18: с. 226–227]. В самом рефрене при помощи повторяющихся слов «мчатся тучи, вьются тучи», «мутно небо, ночь мутна» создается круговое движение, ощущение вихря и приближающегося бурана.

Это ощущение с самого начала стихотворения усиливают и другие повторы: «еду, еду», «дин-дин-дин», «страшно, страшно». И если вначале используется устойчивое выражение «чисто поле» [18: с. 226], чистое еще и от всякой нечисти, и ясно слышится звук колокольчика, отпугивающий нечистую силу, то другое устойчивое выражение, «среди неведомых равнин» [18: с. 226], уже настораживает лирического героя перед неизвестностью начинающейся вьюги, которая и «злится», и «плачет». Еще одно устойчивое выражение, «бес водит», окончательно вводит читателя вместе с героями стихотворения — путником и ямщиком — в состояние страха. То, что «колокольчик вдруг умолк», свидетельствует о кульминационном моменте: «кони стали», «духи собрались», «закружились бесы разны, / Будто листья в ноябре». В народной традиции вьюгу, вихрь связывали с чертовой свадьбой [7: т. 1, с. 209]. Об этом же нам говорит и Пушкин: «Домового ли хоронят? / Ведьму замуж выдают?»

А.С. Ермолов в уже упоминавшейся книге «Народное погодоведение» сообщает: «Вихрь — ведьмы свадьбу с ведьмаками правят» [11: с. 132]. Отсюда и жалобное пенье — специальные плачи, причитания, сопровождавшие и похороны, и свадьбы в русской традиции. Ведь только для несведущего человека похороны и свадьба — это противоположные события, а в традиционной культуре свадьба — это тоже похороны своей старой холостой жизни и рождение уже в новом образе семейного человека.

Смерть человека, по религиозным воззрениям, — это новая жизнь на небесах. Поэтому одежды невесты и покойника на Руси всегда были белого цвета, цвета чистоты и непорочности. Кстати, и зима в русской традиции, в проекции ее на человеческую жизнь, связана со старостью и со смертью. По поводу похорон домового в изученной литературе нет прямых указаний на их связь с вихрем, в том числе и в диссертации И.В. Бобяковой.

Зато у В.И. Даля в статье про домового можно прочесть, что «в некоторых местах дают ему свойство оборотня и говорят, что он катится иногда комом снега, клочком сена, или бежит собакой» [6: с. 31]. Упоминание об оборотне есть и Пушкина: «...Что там в поле? — / Кто их знает?

пень или волк?» [18: с. 227] У Д.Н. Медриша в статье «Народные приметы и поверья в поэтическом мире Пушкина» читаем: «Беда не только в том, что в снежной мгле трудно отличить пень от волка, дело еще и в том, что волк и пень связаны особой, колдовской связью, и, случается, то, что на первый взгляд может показаться пнем или волком, окажется оборотнем, а то и вовсе бесом» [13: с. 58].

Пушкину о таком поверье точно было известно, поскольку именно он впервые в литературе через четыре года назовет «вурдалаком» оборотня-волка, правда в шуточном одноименном стихотворении из цикла «Песни западных славян» (1834). Как говорит поверье, чтобы стать волком-оборотнем, нужно найти пень, воткнуть в него нож и перекувыркнуться через пень. Чтобы стать человеком снова, нужно было проделать всё в обратном порядке [20: с. 53].

Однако в «Бесах» не просто так и «кони чуткие храпят». «Лошади чуют духи и приведения, проявляя сильное беспокойство при встрече с ними» [20: с. 60] — они чуют нечисть очень близко, не только в общем кружении бесовского вихря, но еще и в стоящем в поле пне. И хотя «кони снова понесли» и колокольчик вновь зазвенел, но исход встречи с бесами не известен. Что стало с ямщиком и путником, которые попали в эту бесовскую круговерь? Ведь по народным поверьям встреча с вихрем не проходит бесследно. Последствиями такой встречи могли быть болезни, увечья и даже смерть¹.

Таким образом, стихотворение «Бесы» напрямую было связано с вихрем переживаний, которые одолевали А.С. Пушкина в связи с неизвестностью из-за бушевавшей вокруг эпидемии холеры. Но поэт, на несколько месяцев оставшийся в Болдине, как мы знаем, успешно справился со своими переживаниями. «Болдинская осень» стала временем рождения первого законченного прозаического цикла «Повести Белкина» (1830), в котором народность таланта Пушкина, его фольклоризм проявились в полной мере. Об этом см. в монографии С.А. Джанумова [8: с. 110–143].

Подводя итог всему сказанному выше, можно отметить, что Пушкин использовал свои знания народных традиций, верований, примет, народного языка для того, чтобы передать переживания лирического героя стихотворения, выразить свою сопричастность к событиям или местам, которые описываются. Знакомство поэта с жизнью крестьян, любовь к устному поэтическому творчеству — песням, сказкам, пословицам и поговоркам, прекрасное знание примет и народного языка способствовали

¹ Опираясь на эти народные поверья, о таком роковом столкновении с вихрем как мифологическим персонажем позже напишет другой поэт XIX в. Лев Мей в стихотворении «Вихорь» (1856), см. об этом подробнее: [19: с. 126–127].

созданию лирических произведений, имеющих глубокий смысл, тесно связанных с фольклорными традициями.

Литература

1. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М.: Академический проект, 2013. 1520 с.
2. *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. VII. М.: Изд-во АН СССР, 1955. 740 с.
3. *Бобякова И.В.* Домовой как персонаж русской литературы: генезис, структура, функции: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Волгогр. гос. социально-пед. ун-т. Волгоград, 2017. 19 с.
4. *Гайворонская Л.В.* Семантика календаря в художественном мире Пушкина: дни недели, времена года: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Воронежский гос. ун-т. Воронеж, 2006. 16 с.
5. *Гоголь Н.В.* Арабески / Изд. подгот. В.Д. Денисов. СПб.: Наука, 2009. 511 с.
6. *Даль В.И.* О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. СПб.: Изд-во книгопродавца типогр. М.О. Вольфа, 1880. 480 с.
7. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1998.
8. *Джанумов С.А.* Народные песни и малые жанры фольклора в творчестве А.С. Пушкина: (литературно-критические статьи и заметки, художественная и автобиографическая проза, письма): Монография. М.: МГПУ, 2015. 296 с.
9. *Джанумов С.А.* Фольклор в творчестве П.А. Вяземского: Учебное пособие. М.: МГПУ, 2017. 144 с.
10. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. Л.: Наука, 1984. 520 с.
11. *Ермолов А.С.* Народная сельскохозяйственная мудрость в пословицах, поговорках и приметах: В 4 т. Т. 4: Народное погодоведение. СПб.: Тип. Суворина А.С., 1905. 468 с.
12. *Круглый год. Русский земледельческий календарь / Под ред. А.Ф. Некрыловой.* Челябинск: Вариант-книга, 1996. 464 с.
13. *Медриш Д.Н.* В сотворчестве с народом: Народная традиция в творчестве А.С. Пушкина: Теоретическое исследование. Волгоград: Перемена, 2003. 136 с.
14. *Непомнящий В.С.* Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. М.: Сов. писатель, 1987. 448 с.
15. *Непомнящий В.С.* Пушкин. Русская картина мира. М.: Наследие, 1999. 544 с.
16. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2: Стихотворения. Книга первая (Петербург. 1817–1820). СПб.: Наука, 2004. 739 с.
17. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2: Стихотворения. Книга вторая (Юг. 1820–1824). СПб.: Наука, 2016. 1019 с.
18. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 3: Стихотворения 1826–1836. Сказки. [Б.м.]: Изд-во АН СССР, 1948. 636 с.
19. *Райкова И.Н.* О фольклоризме лирики «пропущенного критикой» поэта Льва Мея // Константы русской литературы: Сб. науч. ст. для магистрантов. М.: МГПУ; Книгодел, 2020. С. 121–130.

20. *Сабанеев Л.П.* Охотничьи звери / Сост. Е.А. Калганов. М.: Терра, 1992. 480 с.
21. *Саводник В.Ф.* Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М: Т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1911. С. 32–85.
22. *Семенова М.А.* Фольклорная традиция в пейзаже А.С. Пушкина («Евгений Онегин», лирика): Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Волгоградский гос. пед. ун-т. Волгоград, 2001. 20 с.

ЗИМА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ЕФИМА ЧЕСТНЯКОВА

Е.В. Честняков (1874–1961) происходил из крестьянского рода, а для деревенских жителей более, чем для горожан, год условно подразделялся на летний и зимний периоды, различавшиеся соотношением работ и праздников, их видов и ритуальной атрибутики, проведением основного времени на природе и в избе. Будучи учителем по профессии, Честняков обязан был по должности задумываться о специфике зимы как календарного сезона хотя бы потому, что в церковно-приходской школе (школе грамоты, земском училище) практиковались ученические сочинения на тему зимних каникул, святочных забав и т.п.

Честняков в юности и уже в зрелом возрасте, до начала Первой мировой войны, жил в столице и других городах — Казани, Костроме, Кинешме, и мог сравнивать зимние условия — городские и деревенские, справедливо полагая их совершенно разными. Он отмечает, что зима в городе ощущается менее трудной, чем в деревне. Во «Сне за пряткой» Честняков описывает городские палаты, напоминающие по цвету зимний покров, и в них: «Всё сияет новизной / И в мороз, и в летний зной, / Всё свежо, белым бело...» [21: с. 127].

В русской литературной традиции зима опоэтизирована классиками, которые любовь к ней полагали чертой национального характера. А.С. Пушкин в романе «Евгений Онегин» через любовь к зиме характеризовал главную героиню Татьяну. Н.А. Некрасов во фрагменте «Однажды, в студеную зимнюю пору...» из стихотворения «Крестьянские дети» (1861) также указывал на приверженность к зиме как свойство русской ментальности [12: с. 379].

У Честнякова к зиме отношение было иное, нежели у писателей-классиков: у него мы не нашли суждений о зимнем периоде как признаке философской категории «русский мир», несмотря на его жизнь на территории, приближенной к Русскому Северу с его особенно продолжительной и суровой зимой. Честняков происходил из крестьян и смотрел на зимние условия как бы изнутри календарного сезона, отягощенного дополнительными жизненными хлопотами: необходимостью запастись дрова на зиму и ежедневно топить печь, готовить зимнюю одежду и тепло одеваться, после вьюг и метелей разгрести снег у дома, зажигать свечу из-за ранних

сумерек, не покидать деревни из-за мороза и плохой видимости в пургу, остерегаться нападения волков на домашний скот и т.п. В отличие от писателей-дворян, проводивших зиму в городах с более легкими бытовыми условиями, Честняков почти всю жизнь прожил в глухой таежной деревне. Он только после революции 1917 года вынужден был проделывать пешком путь в 18 км от родной д. Шаблово до уездного г. Кологрив Костромской губ., в том числе и в зимнюю стужу, чтобы попасть на преподавательскую работу в пролетарском Дворце искусств. Только когда в 1920-е гг. Честняков имел возможность остановиться на ночлег у сестры в городе, то они с учителем А.Г. Громовым провожали один другого по заснеженному Кологриву, и земляк, переселившийся в Ленинград, описывал вечерний зимний пейзаж в родных местах: «Светила полная луна, и Кологрив был каким-то сказочным видением: он весь был в искристых блестящих снегах, в зимнем серебре стояли деревья, свешивая над узкими тротуарами пушистые, блещущие искорками величавые ветви-лапы» [5: с. 290].

Честняков же разделял тезис Н.А. Некрасова о «мертвящей зиме» и развивал эту мысль в стихотворении «<В сумерках>» («Ах, если бы, Греза, ты знала...»):

Но вот идут тучи седые, —
И хмуро, и смутно кругом,
И зябнут цветы молодые,
Повеяло снегом и льдом... [18: с. 73].

Честняков описал зону вечной мерзлоты, представленную горными хребтами, в художественном сочинении «Необычайно диковинные похождения Титка Федорова, Назарова (Лубочная сказка-шутка в 16 главах с иллюстрациями)», созданном после Октября 1917 года. Его герои в главе 10 пытаются спастись в заснеженных горах от «строителей новой жизни» с их налогами и всяческими притеснениями крестьян: «И пошли выше в горы на вечные ледники. Там было хорошо, тихо... воздух чистый,> прозрачный... не было никаких растений — только лед и голые камни. <...> Питаться совершенно было нечем. Нашли пониже вечных льдов водопад и озерину» [21: с. 307]. Как костромские крестьяне никогда не видели гор с вечными льдами, так и Честняков в своем описании исходил из научно-популярной литературы и учебных пособий по географии, рекомендованных учителям.

Зимний период предоставлял крестьянам-земледельцам много свободного времени, и так случилось, что зима способствовала Честнякову в отрочестве заинтересоваться рисованием. В письме И.Е. Репину в декабре 1901 г. он поведал о воздействии на его зарождающиеся художнические чувства графической копии неизвестного художника и о своих

зимних опытах: «Впервые увидел карандашный рисунок в комнате учительницы — контур дерева, обыкновенная плохая копия. Но я был в восторге. Отчего у меня так не выходит? Ломал голову: всматривался в деревья, хлестал ветвями и сучьями по снегу и смотрел на отпечаток — не увижу ли чего, что бы помогло разрешить загадку» [9: с. 35].

Став взрослым и специально приобретя фотоаппарат, Честняков любил делать групповые снимки, отражавшие важные события в жизни крестьян родной деревни. Имеется несколько зимних сюжетов: «Зимой. Крестьянские дети» [9: с. 89]; «Крестьянские дети» и «Крестьянская семья», на которых персонажи одеты в зимнюю одежду и обуты в валенки и сапоги, запорошенные снегом [8: с. 62, 63]. Также на фотографии Василий Самойлович — отец художника — снят с ребяташками в зимней одежде, шапке и валенках [8: с. 52].

На живописных полотнах зима изображена в сюжете «Ведение невесты из бани» [9: с. 99; 7: № 5; 8: с. 93], что обусловлено традиционно зимним свадебным периодом. На картине «Ряженные» представлен сюжет: в избу на «беседу»-посиделки приходят «наряженки» в сопровождении обычных ребяташек, одетых в зимнюю одежду, в валенках [9: с. 96–97, разворот; 8: с. 87]. На полотне со сходным сюжетом «Посиделки» мальчишки-подростки одеты в зимнюю одежду и обуты в валенки, а девочки наряжены в сарафаны и лапти [8: с. 80]. На картине маслом «Детские забавы» (др. название — «Детские игры») изображены деревня зимой с заснеженными крышами, одетые в зимнюю одежду дети [8: с. 79]. На «Шестнадцати фантастических пейзажах» зима определяется по сине-белому колориту и по снежным пейзажам [8: с. 8].

Однако зима представлена не только присущим ей снегом, но и специфически зимними атрибутами и хозяйственными объектами, напр., лыжами и дорогой «зимником» — на картинах Честнякова: «Лыжник в лесу», «Старик на лыжах», «Крестьянские дети у зимника» [7: № 74, 30, 44].

Одно из самых объемных сочинений Честнякова — «Ручеек (поэма в прозе)», в нем прослеживается весь крестьянский год. Приоритет отдан летнему сезону, хотя начинается произведение с упоминания зимы, с этнографических особенностей крестьянской жизни, вызванных северным климатом: «А зимой родник не поспекает копить воду, и под конец дня бабы вынашивают ее чуть не до дна. <...> От колодца и до самой реки ручеек зимой протекает под снегом» [21: с. 101]. Очевидно, Честняков задумал показать в поэме-сказке круглогодичную жизнь ручейка, традиционно начиная год с зимних Святков.

Ручеек, будучи главным героем, причем одушевленным, обладает способностью всматриваться в зимний пейзаж, этнографически точно и поэтически красиво описывать его, причем его «мысли» сливаются со словами автора-повествователя: «А дальше, — худенький да маленький, едва

переливаясь под снегом, ручеек чуть-чуть слышит, как робята <так!> кричат на Михайловой горе, на коньках да санках катаются...» [21: с. 101]. Как бы «взглядом» ручейка описаны расположение деревни и ее жизнь зимой: «Дальше течет он промежду двух гор — на одной деревня стоит, на другой старая часовня, вся занесенная снегом, и поле под снегом лежит» [21: с. 101].

Главное в картине символически подсвечивается особенным зимним светом — «светом Божиим»: «Но что это? — Свет Божий блеснул. И морозный зимний день, и голубое небо, и яўшины в овраге стоят, все заиндевели... И на горе деревня, покрытая снегом, и от деревни по крутой горе тропинка спускается... А сам ручеек течет по обмерзшей лоханке, как по желобу, и по бокам лоханки — всё лед да лед толстый, да гладкий. И намерзает больше...» [21: с. 101]. Честняков выбирает зимний период, чтобы продемонстрировать важную крестьянскую женскую работу — полоскание белья в колоде, по которой бежит родниковая вода (такое устройство характерно для Костромской губ./обл. и, возможно, сопредельных территорий и не встречается на более южных землях) [21: с. 102]. Честняков живописует зиму, которая служит своеобразным пейзажным фоном при обрисовке ручейка: «И вот под Шабалой уже на ровном месте он опять выбежал на свет — опять голубое небо и снег, и мороз, и яўшины, покрытые инеем, как серебряной бахромой, с хрустальными и бриллиантовыми звездочками» [21: с. 102].

Как и в «Наряженках дедушки Яи», в «Ручейке» Честняков показывает птиц, не улетающих зимой на юг из Средней полосы России: клестов, снегирей и синиц [21: с. 102]. Такие птицы демонстрируют разнообразие природного мира, равно интересного зимой и летом, в том числе и из-за своей контрастности. Будучи учителем школы грамоты, на примере ручейка Честняков объясняет крестьянским ребятишкам круговорот воды в природе, жизнь биологических сообществ (прибрежного и водного), в начале произведения делая акцент на зимнее время: «Смотрите, какая разная рыбки плавают здесь... Только вот жаль — подо льдом темновато и глухо...» [21: с. 103].

Показательно, что Честняков предпочитал летние праздники, даже обрядовые обходы домов с поздравлением хозяев и показом кукольных спектаклей совершал не в традиционный для русских людей и вообще славян период — зимние Святки. Из воспоминаний жителей Кологривского р-на известны любимые художником престольные праздники — преимущественно весенне-летние, когда он со своей двухколесной тележкой с глиняными куклами посещал окрестные деревни: это Троица, Фролы [13: с. 124, 130, 206, 217].

И в поэме в прозе «Ручеек» Честняков указывает день святых Флора и Лавра (18/31 августа по н.ст.) как день колядования, что нетипично

для времени исполнения колядных песен в России, хотя оказывается характерным для Русского Севера и прилегающих территорий, в том числе для Костромской земли: «Накануне Фролова дни закурились бани. <...> И этот праздник самый сытый и обильный в году... Все от старого до малого ходят в гости друг к дружке по домам... Робята-женихи и подростки, и маленькие ходят по домам вопить Коледу... “Коледа... Коледа...”» [20: с. 113]. Современник художника, славист П.Г. Богатырев писал о подобных особенностях колядования у той части русского народа, которая проживает на Русском Севере [1: с. 281].

Бани в деревнях во времена Честнякова были явлением сезонным, связанным с холодной порой, но не с зимой; жарким летом вообще купались в реке. В произведении «Необычайно диковинные похождения Титка Федорова...» в главе 13 повествуется о том, как заглавный герой с семьей вернулись в деревню, которую покинули из-за «строителей новой жизни», но дома у них уже не было, их приютили соседи. Честняков описывает процесс омовения тела, как это было принято в деревне: «Елизарово семейство парилось в бане только по летам, да и то не часто, а зимой в печке — потому переходить холодно, облокачься неудобно, да и дрова лишняя» [21: с. 310]. Экономия дров являлась важной в условиях долгой зимы в Костромской губ./обл., и этот момент Честняков тоже отразил — в обрисовке жилого бревенчатого строения, похожего на собственный двухэтажный дом-«овин» художника: «У них была изба, даже удобная в некотором роде, наподобие житницы с пережитьем: внизу одно жилó и сверху два, разделены капитальной стеной. И в холодное время они занимали одно из трех — верхнее жилó, чтобы меньше шло дров, и было тепло» [21: с. 293].

Зимнее время часто в сочинениях Честнякова не названо напрямую, но угадывается по сезонным крестьянским занятиям (в первую очередь, по молодежным посиделкам — «беседкам», проводившимся по вечерам зимой и поздней осенью), по предметам избы, характерным для короткого дня (обычно по осветительным приборам). Так, в «Наряженках дедушки Яи»: «Пришли наряженки в Брусниху... И услышали<:> песенки поют в Руссовой избушке... отворили... вошли... и беседка сидит... и лучина горит... и все предут биленький лен... а парнеки сидят: кто лапти плетет, кто оборы вьет, кто стúпень заплетает» [21: с. 83]. Приметы зимы здесь следующие: «наряженки», то есть наряженные по-чуднóму ради зимнего праздника люди; нахождение всей семьи и гостей в избе; свет лучины, применяемый в короткий световой день; занятия в холодное время года — прядение льна, плетение лаптей из лыка, изготовление ступней из бересты. В зимней избе происходит смещение пространства и его видоизменение: в типичном крестьянском жилище оказываются не только семья и ее гости-соседи, но в него приходят «из сказки» стар и млад —

«наряженки» дедушко Яй, бабушка Ая и девонька Яя, которые тоже живут в избе и ощущают на себе зиму. Они рассказывают о своем зимнем мире, где летают оставшиеся зимовать птички — «клевсты, воробейки, синички» [21: с. 83], наблюдаются зимние атмосферные явления — «ветры в трубе напевают», занимаются зимними крестьянскими занятиями — девушки «прядут волоконца, / И с ниткой крутят веретенце» [21: с. 83], «И лапти плетут старики, / И рубят в лесу мужики, / И баўшки сметану пахтают, / И бабы ячмень в ступе тастают» [21: с. 84]. Если в начале произведения зима только предполагается по косвенным признакам, то в реплике дедушки Яя она прямо названа: «Бедным пташкам, друг ты мой, / Знаем — холодно зимой» [21: с. 84]. Дедушка Яй высказывает крылатое выражение пословичного типа: «Зимой цветы-то не цветут...» [21: с. 85]. Далее разговор ведется уже о разных временах года, а о зимнем периоде свидетельствует упоминание сезонного вида транспорта — саней [21: с. 86]. Этот же зимний транспорт упоминается в стихотворении «Дедушко-вымысел»: «Саночки выдумал» [21: с. 88]. Поскольку герой является своего рода перевертышем, то он сознательно одет не по сезону: «Я — в рубашке по зимам, / А в тулупе по летам» [21: с. 89].

В христианском понимании, обусловленном возникновением этой религии в Передней Азии, на континенте около экватора, в раю всегда тепло и господствует лето. Такое представление о рае свойственно и Честнякову, оно отразилось в стихотворении «Сегодня и завтра»: «В те края стремимся мы, / Где тепло взамен зимы...» [21: с. 94]. В православной риторике наблюдается противопоставление, получившее символическое толкование: «рай — ад» как «лето — зима». О подобной символике Честняков, безусловно, знал со школьной скамьи из Закона Божьего, из церковных книг и храмовых богослужений, а также из методического труда «О преподавании отечественного языка» Ф.И. Буслаева, входившего в программу учительских семинарий. У Буслаева приведены «символические периоды в третьем слове Кирилла Туровского» (XII в.) с параллелизмом, связывающим грех и неверие с зимними явлениями: «Ныня зима греховная покаянием престала есть и лед неверия богоразумием растаяся; зима убо языческаго кумирослужения апостольским учением и Христовою верою престала есть, лед же Фомина неверия показанием Христов ребр растаяся» [2: с. 334].

В стихотворной сказке «Сон за прялкой» Честняков перебрасывает крестьянских девушек из реальной зимы с ее праздничными и одновременно трудовыми девичьими занятиями в противоположное время года: «Видят: лето не зима...» [21: с. 126]. Такое чудесное перемещение организуют и помогают совершить «сестры — сказкины девицы», «Светлоликие Люли», спустившиеся с небес по лестнице [21: с. 123, 124]. Ср.: ветхозаветный образ «лестницы Иакова», т.е. увиденной им во сне лестницы

от земли до неба (Быт. 28:18–19), под которой в православии в символическом плане стали понимать роль Богородицы, а также лестницу начали изображать на иконах в честь Вознесения Иисуса Христа. Божественному событию, связанному с небесной лестницей, посвящен народный обычай в центральной и южной России готовить на Вознесенье обрядовое печенье из теста — «лестницу», которая отражает представление о восхождении Иисуса Христа на небо после 40-дневного пребывания на земле.

В Костромской губ./обл. (также в Пензенской и Амурской) был принят народный обычай: *«Лесенки пекут в Вознесенье — Иисусу Христу на небо восходить»* [16: с. 369], хотя более характерно это обрядовое печенье из теста для южной части России.

Честняков стремился показать достижимость вековечной крестьянской мечты о райской жизни в реальных деревенских условиях. Эта мечта овладела Честняковым с детства, когда он любовался лубочными картинками, полученными его отцом в дар от учителя грамоты; об этом он сообщал в письме к И.Е. Репину от 18 декабря 1901 г.: «Из них “Мудрец и юноша на берегу моря” навевала особенное впечатление, мечту... смутно грезились какие-то чудесные страны, где никогда не бывает зимы...» [4: с. 121].

Об этом повествует и сказка «Шабловский тарантас», зачин которой относится к летней поре: «Дело было, конечно, летом. Зимой на тарантасах не ездят» [21: с. 261]. Однако по ходу сюжета крестьян уже не тяготят зимние трудности, поскольку они обнесли всю деревню огромной каменной стеной из самодельных кирпичей и покрыли ее прозрачной крышей, в результате чего дядя Марковий и по его примеру другие жители стелют постель прямо на улице, потому что всегда тепло: «А это было уже в декабре месяце» [21: с. 265]. Особенная двойная крыша, созданная из невиданного ранее прозрачного и легкого материала, сама стала влиять на зиму, меняя ее характер: «Туда между крышами пускали по трубам теплый воздух, и снег, который попадал на крышу, тотчас же таял. И никогда не замерзало, потому что между крышами всегда держали тепло» [21: с. 266].

«Технологическая» независимость от зимы позволила не учитывать естественный для здешних высоких широт суровый климат, который не проникает теперь под крышу, наведенную надо всей деревней; крестьяне стали выращивать южные теплолюбивые растения: «Чайные деревья, виноградные и другие стали садить дома» [21: с. 265]. Честняков описал технологию выращивания растений в зимний период: «И между рамами для таяния снега наверху из труб особенных пускали теплый воздух, вода стекает и специальными решетками потом идет для орошения деревьев и цветов, что беспрепятственно растут в деревне и зимою» [21: с. 274].

Оставшиеся на зимовку птицы тоже стали пользоваться техническими достижениями цивилизации. Более того, изменили генетически заложенное поведение некоторые виды птиц — они раздумали улетать в теплые

края на зимовку: «И зимой в деревне стало лето: птички перезимовывают, скворцы остаются и ласточки и зимой распевают» [21: с. 264].

Этот же сюжет обустройства деревни и защиты ее от зимнего холода с большими подробностями описан в пьесе «Марк-строитель» [21: с. 268–286]. И еще в одной версии зимний и летний периоды уравниваются в правах, и это природное равновесие достигнуто с помощью научных и инженерных достижений человека: «А крыша прозрачна<, > как из стекла. Зимой и летом солнышко ходит. И дома и овины и всякия постройки в этом дому» [19: с. 107].

Сам Честняков страдал от холода зимой в своем доме-«овине», в котором имелась печь только на втором этаже, в «шалашке». Из черновых набросков писем к сестре Александре в красноярскую ссылку и к племяннице Галине известен ответ Честнякова на письма, полученные в конце января — начале февраля: «<...> и плох стал... холод в шалашке с пыльным хламом, как в курячьей залавке, худом скворечнике»; «в морозной тесной шалашке, в пыльном хламе» [13: с. 432].

Показательно, что Честняков в своих мечтах не собирался отречься от зимы, относя ее в какой-то мере к «укладам старины» и «предметам разнообразия», например, в пьесе «Марк-строитель» [21: с. 276], хотя в «сочинушках» демонстрировал, что технологически можно было бы от нее отказаться. Однако в «Марке-строителе» заглавный герой рассказывает незнакомцам (иностранцам): «И вот еще открылась дверь: зима в лесу, и все покрыто снегом, мороз большой, и снег идет. И шишки шелушат клесты на елках. И снегом побрели по лесу; идете, видите: на лыжах старичок в холстинах» [21: с. 276]. Зима воспринимается в качестве климатической экзотики, которой можно управлять: «И вот вы вышли на полянку, и ветерок подул отколе-то, все сильнее, студенее... и поднялась большая вьюга, свету белого не видно. И ты думаешь, что в большом лесу блуждаешь. Но вьюга стала затихать, и различаешь<:> на полянке сена стог стоит. И снегом завалило. И видишь ровно дверь в стог; как дотронулся, двери отворились, и осиял какой-то свет, и веет жизненным теплом» [21: с. 277].

Зима в «Марке-строителе» показана в художественной росписи стен огромного общественного жилища, представлена пейзажным фоном, являющимся важной частью природного и праздничного календаря. Итак, стены: «Они расписаны по назначению покоев. В лесу зимою — зимний снег, а летом — летний фон написан на стене» [21: с. 277]. Созданная в зимней стилистике настенная роспись не единична. Можно зайти в очередной «покой» и увидеть там следующие красоты зимы праздничной: «Открыли вы еще: ночь морозная и снег, на небе ясном полная луна. Мерцают звезды. Окошки светятся в избушке: беседка молодежи там. Девушки с прялками сидят, и мягкий белый лен прядут, и песни распевают. Плетут ребята ступни, лапти и на гармониях играют» [21: с. 277].

Подчеркнем: идея росписи интерьера не была ни придумана Честняковым, ни даже заимствована им из анфилад комнат дворянских и купеческих особняков, которые он мог видеть еще в дореволюционной столице и других крупных городах. Менее известно, что стены и потолок в отдельных крестьянских избах лесной зоны России (Русского Севера, Верхнего и Среднего Поволжья, особенно у старообрядцев, начиная с XVII в. в связи с распространением печных труб) были расписаны масляными красками с изображением цветов и птиц, символизируя собой рай [10; 11]. Расцвет домовой росписи пришелся на 1880–1910-е гг. Более широко у крестьян была распространена роспись дверей и сундуков, которую можно увидеть до сих пор в Костромской обл. (напр., в с. Юрово Макарьевского р-на/уезда, граничившего с Кологривским уездом при жизни Честнякова, в фольклорной экспедиции 2018 г. были обнаружены две таких двери в старинных избах) [15: Тетр. 50. Макарьевский р-н Костромской обл., 26 июля — 12 августа 2018 г.]. Наиболее типичными орнаментами являлись цветочно-травяные, с букетами и гирляндами цветов, а персонажами домовой росписи были разные птицы (голуби, филины, совы, петухи и куры, орлы, кулики-чибисы) и львы, заимствованные из скульптурных украшений городских парков и дворянских усадеб. «Красильщики» применяли «мазок с пробелом», как это было принято в иконописи.

По идее Честнякова, техногенное общество не отменило зиму, не вычеркнуло ее из календаря, но оставило только праздничное ее наполнение, пренебрегая будничными зимними хлопотами и находя возможность перенести их на лето и упростить. Инженерные решения позволяют управлять сменой времен года: «Покоев много в доме нашем. <...> И кнопку лишь достаточно нажать, чтоб зиму в лето обратить или обратно лето в зиму в нашем доме, как ежели исправно всё, что там устроено у нас» [21: с. 278].

Понятно, что Честняков сочинял свои «словесности» на основе прочитанных научных статей и дофантазировал детали, приспособивая в своем воображении к родной деревне уже существующие технические новинки и домысливая будущий технологический прогресс. Первые биографы художника, В.Я. Игнатъев и Е.П. Трофимов, сообщили о множестве помет, сделанных Честняковым на разрозненных номерах журналов «Научное обозрение» и «Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки» за 1898 г., «История цивилизации в Англии» Г.-Т. Бокля за 1895 г. [9: с. 24, 39–40]. Честняков делал подшивки газет «Известия» и «Комсомольская правда» и также в них помечал карандашом заинтересовавшие его места [9: с. 24]. Среди рисунков художника есть изображение большого моста, переброшенного через бурную реку и одновременно являющегося плотинной; понятно, что это художественное переосмысление фотографии одной из советских гидроэлектростанций (ГЭС же описана в пьесе «Марк-строитель») [8: с. 270, 272–273 разворот].

В реальной жизни Честняков считал зиму природной необходимостью и климатической характеристикой своей родины — об этом он говорил учителю А.Г. Громову: «Зима без холоду не бывает. Так устроено. А лето без тепла, — ответил вошедший. — Холод тоже нужен в наших местах. Без него уже не то будет место» [5: с. 289]. В другой беседе с Громовым Честняков противопоставлял скромную колористику своей северной родины сочным краскам Италии, объясняя разницу в палитре природными условиями, в том числе морозными зимами: «Ну, у нас не Италия. В природе всё соответствует самой себе. Там яркость, у нас скромнее. Зато там нет того, что у нас. Нет у них таких морозов <...>» [5: с. 309].

Учитель и земляк А.Г. Громов, в отличие от Честнякова, любил зимний сезон, вероятно, потому, что жил преимущественно в Ленинграде. Он описывал зиму в уездном городке, где гостил и куда приходил Честняков: «Я часто отправлялся в такие вечера побродить по безлюдным улицам Кологрива, меня почему-то увлекали заснеженность города и его крутящиеся метели» [6: с. 58, 59].

Симптоматично, что знакомство Громова с Честняковым происходит зимой, и зимний наряд художника оказывается особенным: «<...> вошел, покряхтывая от мороза, мужик в башлыке, накинутом не то на армяк, не то на какой-то бело-мутный плащ-полушубок, с сумкой через плечо и, переминаясь с ноги на ногу, тихо стал раздеваться» [5: с. 288–289]. Это знакомство состоялось в 1920-е гг. на квартире у К.П. Счастливцева, депутата уездного совета, заведующего краеведческим музеем и затем директора педтехникума в г. Кологриве. И впервые в гостях у Честнякова уже в 1930-е гг. Громов оказался тоже зимой, что повлияло на его восприятие как жилища художника, так и его самого. Жилище показалось довольно хлипким, с трудом и не в полную силу защищающим от мороза. Вместе с тем в избе стало возможно увидеть поистине «зимнюю сказку», по большей части рукотворную и как бы естественно продолжающую природную красоту: «Не забыть впечатления: оно затмило и сказочно красивую ночь, которая стояла над полями и деревней, и необычность “шалаша”, напоминающего снаружи овин, и даже тот холод и искры мороза, блестящие из углов помещения, которые дополняли волшебный мир» [5: с. 300].

Показательно, что Честняков переживал не о собственном здоровье в холодном доме зимой, а о сохранности живописных полотен. Таким образом Громов объясняет предпочтение Честнякова устраивать выездные спектакли, для которых декорациями служили картины маслом, в летнюю пору, хотя в фольклорном календаре именно зимние Святки отведены для народных театральных представлений и праздничных обходов домов с колядками и поздравлениями хозяев. Громов, тоже будучи учителем и зная основы гигиены и санитарии, тревожился о здоровье Честнякова из-за его плохих бытовых условий: «Не столько думая о нас, сколько

беспокоясь за то, чтобы не простыл и не заболел хозяин, я стал любопытствовать, где он ютится. Не на этой же стуже» [5: с. 302]. Честняков даже в самые лютые морозы обогревал лишь второй этаж дома-«овина».

Директор Центра досуга и туризма «Горница» в г. Кологриве Г.Ю. Маслова считает старожилу В.П. Лебедеву, уроженца д. Шаблово, «нитью, которая связывает нас с Ефимом Честняковым. Ведь неслучайно, когда Ефим Честняков замерзал в своем доме, он шел к матери Виталия Павловича Лебедева отогреться» [15: Тетр. 46. С. 99–100. Маслова Г.Ю., лет 40–50, г. Кологрив Костромской обл., 28.08.2015].

Честняков рассуждал о логичности устройства Вселенной (в том числе с зимним периодом на Земле) и о необходимости человеку не переделывать природу, а жить в ладу с ней, принимать существующий порядок вещей: «Мирозданье-то не просто так, а всё целесообразно. И не надо его нарушать, а соблюдать надо. Лишнего не нужно: ни холода, ни тепла, а в меру того и другого» [5: с. 303]. Он гордился тем, что ему хотя бы в самой малой степени удалось использовать законы природы для создания дополнительных бытовых удобств зимой, в частности усовершенствовать печную систему для просушки заледеневших варежек: «Вот, видишь, печка — я ее сам строил. Погляди и скажи: что в ней особого от других печек? <...> Не одна печурка, а три углубления-то. <...> Выдумал я сам такую печку» [5: с. 303–304].

В.П. Лебедев, сосед Честнякова по д. Шаблово, подтвердил особенность его жилища, где на первом этаже отопления не было, а небольшая печка располагалась на втором этаже: «А внизу не было печки никакой! Не было у его! Не знаю, может, раньше чего-то, чем-то он обогревал, но в мое время у него не было: зимой у него тут холодно было. (А на втором этаже? — Е.С.) На втором этаже у его “шалашка” была — жилое помещение, и там печечка. Но он сам себе слóжил! Какую по конструкции — я уж не знаю, но у него печурочки были и всё-всё-всё! Она небольшая, значит: по его проекту делалось!» [3: с. 69].

Честняков предвидел такое развитие общества, когда дальнейшее путешествие станет сравнительно легким и будет проявлена забота о путешественнике, причем выраженная по-разному в соответствии с годовым сезоном. На рубеже 1950–1960-х гг. художник делился своими взглядами на будущее с учителем Громовым: «И будет такое время, что не надо человеку набирать с собою еды в дорогу. На улицах для проходящих будут стоять и столы, накрытые хорошими скатертями, и скамейки, чтобы на них сесть. <...> Пирог на столах пышные, как шубные рукава, и квас, и прохладная вода летом. А зимой в особых избах это будет» [5: с. 313].

Жители Костромской губ./обл. обращают внимание на особенности зимней погоды, отражая свои наблюдения в приметах и поэтических названиях. Громов привел одно такое народное наименование луны с отсветами

по кругу (гало) в зимнюю стужу, которое, безусловно, было также известно Честнякову: «Круглая в дымке (это явление народ называет “рукавицей”) луна, предвещающая продолжительность морозов, стояла над шабловскими и бурдовскими полями» (Бурдово — соседняя деревня) [5: с. 299].

Зима относится к национальным особенностям России, она влияет на менталитет русского народа и формирует специфический русский характер, хотя Честняков об этом нигде прямо не говорит. Наоборот, он в целом ряде произведений проводит мысль о прямом торжестве технического прогресса, связанном с победой над зимней стужей. Однако поэтизация зимней природы, умение подмечать яркие художественные детали высвечивают в Честнякове гордость русского человека, которому суждено было появиться на свет в суровом зимнем климате; кстати, родиться в пик зимы — 19 декабря по ст. ст. и получить «приуроченное» имя по Святым.

К завершению зимнего периода относится Масленица — один из наиболее любимых русским народом праздников: «А вот наступила и Масленица. И слышит ручеек, как девки, робята катаются на санках да на рогозах — живмя живут на Хохолковой горе от утра и до вечера...» [21: с. 103].

Интересно, что в тех сказках Честнякова, сюжеты которых напоминают народные, зима бывает вообще не изображена (поэма-сказка «Федорок», «Дар медведей», «Сказка про Ивана-жениха», «Сказки старого овина»)¹; хотя имеются исключения («Сон за прялкой» с мотивом перенесения героев «в иное царство»). Предпочтение летнего времени Честняковым обусловлено как минимум двумя причинами. Во-первых, во многих фольклорных сказках зачин относится к сезонно обусловленным (девочка с подругами идет в лес за ягодами — СУС 780, Аленушка просит братца Иванушку не пить из лужи — СУС 450, Жар-птица клюет яблоки в саду — СУС 550 = К 417 и т.п.), и писатель ориентируется именно на эти сюжеты, а не на «зимние» [17]. Во-вторых, Честняков в своей сказочной поэтике намеренно уделяет большое внимание деталям пейзажа и связанным с ним трудовым занятиям, которые носят сезонный характер — летний, потому что зимний ландшафт оказывается менее детализированным: детали буквально спрятаны под снегом. Но и в некоторых сугубо литературных сказках Честнякова, без ярко выраженных фольклорных корней, зима не встречается, например, в «Сказке о крылатых людях» [21: с. 290–292].

В поэме-сказке «Макар и Феноя» показан пейзаж начала зимы, причем описан он с этнографической точностью, которая достигается употреблением местного диалекта:

¹ Названия даны по книге «Сказки, баллады, фантазии» [21], поскольку в других книгах эти же произведения могут быть представлены иными вариантами или частями больших сочинений.

А морозы по утрам
Урашали стекла рам.
И покрытые ледком
Калужины... С холодком.
Лывы мерзли на лугах...
И ребята на коньках
Там каталися по льду
В отмирающем году [21: с. 182].

Чрезвычайно ценя творчество А.С. Пушкина и даже сочинив на эту тему незаконченную поэму-сказку «<Пушкин и Назар>», Честняков, безусловно, помнил знаменитые строки поэта-классика из «Евгения Онегина»: «Блестает речка, льдом одета. / Мальчишек радостный народ / Коньками звучно режет лед» [14: с. 73, гл. 4, стр. XLII]. Дочь жительницы д. Шаблово, современницы Честнякова, поведала о других детских забавах, в которых принимал участие и художник: «Излюбленным местом для игр было урочище Шабала, а зимой — Комарова гора, которая находилась у нашего дома и называлась Комарово. Очень часто Е<фим> В<асильевич> катался с нами на санках» [13: с. 213]. Описание Честняковым детских забав ценно тем, что демонстрирует его отношение к предзимью как природному маркеру начала зимы и одновременно окончания календарного года. Зима вызывает новые повседневные заботы крестьян, такие как отопление избы и надевание теплой одежды, постановка домашнего скота в стойло: «А у изб — ослоны дров. / Снег. И заперли коров. / Надевают рукавицы...» [21: с. 184]. Даже принесение воды из обледеневшего родника осложняется, хотя процесс выглядит красиво и опоэтизирован Честняковым, в том числе с передачей морозного звона с помощью звукописи из сочетаний сонорных и звонких звуков — «др», «бр», «рз»: «Ходят бабы и девицы, // Звонко ведрами бренча // У замерзшего ключа» [21: с. 184].

Зима в крестьянской жизни — это тот календарный период, когда основные занятия происходят в избе, где от печи исходит тепло и потому не страшен лютый мороз за окном. В стихотворении «Бабушка и внучка» описана зима как сезон, когда приятно находиться в теплой избе, а не за ее пределами:

Как была у нас зима,
И огонь горел в свеще,
Вьюга пела на крыльце,
Витер дул и так свистал...
Славно нам, тепло под крышей,
Только витер дует — слышим... [21: с. 196].

В это время года бабушки детям рассказывают сказки [21: с. 197].

Честняков использовал зиму для нетипичных для крестьянина занятий — чисто художественных; в 1920-е гг. он писал земляку И.М. Касаткину о своем театре: «А зимнего времени на него ухлопано порядочно: маски вместо грима (я против мазания), свирели, даже гармонии» [9: с. 150].

Рассуждая о крестьянских избах, отметим, что, несмотря на типовое построение, они бывают разными; их несхожесть особенно заметна зимой и вызвана индивидуальными свойствами характера домохозяев — иногда печальными чертами. В стихотворении Честнякова «Праздничное шествие с песней “Коледа”», написанном поверх картины маслом и являющемся ее важной составной частью (как надпись на иконе формирует единое иконописное пространство), дано противопоставление жилищ двух хозяек — ответственной и нерадивой, у которой изба не топлена: «И от стужи по зимам / Мерзнет тута таракан» [21: с. 251].

Зима с ее огромными снежными сугробами могла приобретать положительные свойства в мировоззрении людей, почти доведенных до отчаяния притеснениями власти. Сказка Честнякова «Как улетела деревня» (точнее, вставная часть эпопеи «Сказание о Стафии — Короле Тетеревином», глава 16) начинается с описания расположения населенного пункта в таежной глуши с бездорожьем: «Летом — всякие болота, зимой — глубокие снега. И только немногие из Выскорихи, и редко, бывали в жилé. Они по заметкам проходили на лыжах и настом, и в жилé о своей деревне не сказывали» [21: с. 287; 19: с. 248–251]. Отгораживание жителей маленькой таежной деревни, окруженной огромными лесами, от остального мира с его опасностями исстари считалось спасительным. Жители Костромской губ./обл. всегда гордились своим земляком Иваном Сусаниным, заведшим польское войско в непроходимые болота; наши современники из Кологривского р-на поют частушку про бездорожье и недоступность врагам (с воспоминанием о завоевателях времен Великой Отечественной войны и вообще о «немцах» как чужаках-обидчиках):

Кологривские дороги —

Ямы, ямки там и тут.

Ездить, в общем-то, хреново,

Зато немцы не пройдут!

[15: Тетр. 46. С. 91 — Шарова Н.М., лет 40, живет в д. Шоргутово, работает в г. Кологрив Костромской обл., 27.08.2015].

В «Сказании о Стафии...» зимой происходят самые трагические события в покинутой людьми маленькой таежной деревушке, в которой осталась одна девушка Одарья, болевшая в тот момент, когда неожиданно

приземлился чудесный корабль и увез всех жителей в незнакомые края искать лучшую жизнь. Одаря взяла на себя обязанности одной весты всё хозяйство целой деревни в надежде, что ее однодеревенцы вернуться. Она справляется со всеми трудностями в теплое время года, но «в полужиме» [20: с. 267] на скотные дворы нападает волчья стая, пришедшая сначала к полям с невывезенными стогами сена на окраине деревни, а потом ставшая проникать и в крестьянские хозяйственные постройки. В главе 18 «Волки» описана хитроумная защита от волков, придуманная Одарьей — с литьем раскаленной смолы с высоких стен, бросанием горящих бревен и т.п., что многократно описано в летописях и иных исторических хрониках и что, безусловно, Честняков прекрасно знал. Как следует из физиологии человека и животных, силы прибавляются и настроение улучшается с увеличением светового дня, и Честняков главу 19 открывает календарным зачином: «Дни стали дольше. Зима перевалила за половину. Солнышко стало в полудень показываться выше суседнего двора. Стало со стрехов покапывать» [20: с. 273]. Однако с завершением зимы, очевидно, с намеком на карнавальным масленичный период с его ряжеными и разнообразными забавами, в том числе эротического характера, в заброшенной деревне на смену побежденным волкам появились «козлоногие» (они же «лесные»), у которых «ноги овечьи и головы человечески»; эти зооантропоморфные существа уже приходили поздней осенью [20: с. 273, 276, 278].

Честняков показывает связь рациона питания крестьян со временем года, климатическими условиями. Даже оставшаяся одна-одинешенька Одаря готовит в зимнюю пору особенные кушанья: «Зимой любила пекчи лук, галань, морковь, капусту, яблоки...» [20: с. 273].

Итак, хотя зима не являлась любимым календарным сезоном Честнякова и не была для него параметром «русскости», ей писатель-художник посвятил множество талантливых строк и картин, представил ее с разных сторон в реалистическом и символическом ключе, подчеркнул зимние черты пейзажа и крестьянского интерьера, продемонстрировал бытовые и праздничные зимние занятия деревенских жителей, ввел как фон и время/место действия в произведениях разных видов искусств, показал разницу зимних холодов на Крайнем Севере и в родной Костромской губ./обл.

Литература

1. *Богатырев П.Г.* К вопросу об этнологической географии // Богатырев П.Г. Народная культура славян / Сост. Е.С. Новик, Б.С. Долгин. М.: ОГИ, 2007. С. 279–288.
2. *Буслаев Ф.И.* О преподавании отечественного языка. М.: Кн. дом «Либром», 2010. 360 с.

3. Воспоминания В.П. Лебедева о Е.В. Честнякове (запись и публикация Е.А. Самоделовой) // Труды конференции «Покровские дни». Н. Новгород, 2017 г. Н. Новгород, 2018. № 9, 1 октября. С. 3–70.
4. «Вот перед Вами русский...» Письма Е.В. Честнякова к И.Е. Репину / Вступит. ст., подгот. текста и публ. В.А. Салогова // Новый журнал. 1993. № 2. С. 117–131.
5. *Громов А.Г.* Воспоминания о Е.В. Честнякове // Честняков Е.В. Поэзия / Сост. Р.Е. Обухов. М.: Компьютерный аудит, 1999. С. 288–318.
6. *Громов А.Г.* Непризнанное призвание (Воспоминания о художнике Е.В. Честнякове) // Пути в избах. Трикнижие о шабловском праведнике, художнике Ефиме Честнякове / Сост., автор предисл. и коммент. Р.Е. Обухов. М.: Международный центр Рерихов; Мастер-Банк, 2008. С. 57–99.
7. Ефим Честняков — художник сказочных чудес. Каталог выставки / Сост. В.Я. Игнатъев. М.: Сов. художник, 1977. 16 с.
8. *Игнатъев В.Я.* Ефим Васильевич Честняков. Кострома: Теза, 1995. 128 с.
9. *Игнатъев В.Я., Трофимов Е.П.* Мир Ефима Честнякова. М.: Молодая гвардия, 1988. 223 с.
10. Интерьерные росписи крестьянских домов Русского Севера // [Эл. ресурс]: Перуница. perunica.ru. Дата публ.: 24 ноя. 2019.
11. История русских промыслов: Домовая роспись // [Эл. ресурс]: Яндекс Дзен. zen.yandex.ru. Рубрика: О Творчестве с Ириной Лямшиной. Дата публ.: 26 окт. 2018.
12. *Некрасов Н.А.* Полное собрание стихотворений и поэм в одном томе. М.: Альфа-книга, 2017. 1117 с.
13. Пути в избах. Трикнижие о шабловском праведнике, художнике Ефиме Честнякове / Сост., автор предисл. и коммент. Р.Е. Обухов. М.: Международный центр Рерихов; Мастер-Банк, 2008. 440 с.
14. *Пушкин А.С.* Избранные сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 2. 686 с.
15. *Самоделова Е.А.* Экспедиционные записи // Архив автора. Тетр., год и место записи, исполнитель. Рукописи.
16. Словарь русских народных говоров. Л.: Наука, 1980. Вып. 16. 376 с.
17. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский и др. Л.: Наука, 1979. (В тексте — СУС).
18. *Честняков Е.В.* Поэзия / Сост. Р.Е. Обухов. М.: Компьютерный аудит, 1999. 336 с.
19. *Честняков Е.В.* Русь, уходящая в небо: Материалы из рукописных книг / Сост. Т.П. Сухарева. Кострома: Костромаиздат, 2011. 168 с.
20. *Честняков Е.В.* Сказание о Стафии — Короле Тетеревином: Роман-сказка / Сост. Р.Е. Обухов. М.: Международный центр Рерихов; Мастер-банк, 2007. 368 с.
21. *Честняков Е.В.* Сказки, баллады, фантазии / Сост. Р.Е. Обухов. Вступит. ст. Р.Е. Обухов и М.А. Васильева. М.: Моск. учебники, 2012. 352 с.

ФУНКЦИИ ГОДИЧНОГО КРУГА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ УНИВЕРСУМЕ ЦИКЛА Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ПЕРЕДЕЛКИНО»

Времена года, их предсказуемое чередование всегда привлекали и будут привлекать внимание поэтов и прозаиков, поскольку данный мотив принадлежит к категории архетипических [1: с. 110; 5: с. 17; 12: с. 11–13; 17: с. 24], но есть авторы, в поэтике которых этот архетип играет ключевую роль. Рискну предположить, что к их числу относится Борис Леонидович Пастернак, а предметом наших размышлений станут особенности функционирования календарного круга в художественном универсуме пастернаковского цикла «Переделкино». Выбор данного цикла обусловлен хотя бы тем, что сам автор выделял его как значимую веху собственного творчества [13: с. 624–625]).

В «каноническом» варианте цикл «Переделкино» состоит из 11 стихотворений, большая часть которых написана в 1941 г. [13: с. 624–625; 14: с. 446–449]. Даже при беглом просмотре названий стихотворений (цикл «Переделкино» — первый пастернаковский цикл, в котором все стихотворения озаглавлены) становится очевидно, что в них отражена проблематика календарного круга: цикл открывается стихотворением «Летний день», четвертое из 11 стихотворений озаглавлено «Зазимки» (переход от осени к зиме), а предпоследнее стихотворение цикла называется «Опять весна» [2: с. 254; 11: с. 82–89].

Здесь стоит сказать несколько слов о принципах построения поэтического цикла вообще. В поэтическом цикле семантически выделенными («сильными») позициями являются начало, середина и конец [4: с. 13–15; 15: с. 51–52; 18: с. 80–81]. В универсуме цикла «Переделкино» в такой «сильной» позиции находятся как раз уже перечисленные стихотворения: «Летний день», «Зазимки» и «Опять весна».

Теперь попробуем проследить, как интерпретируются в цикле «Переделкино» то или иное время года, а также само их чередование. Первые строки стихотворения «Летний день» семантически противоречат его названию, поскольку в них позиционируется мотив весны [8: с. 97]:

У нас весною до зари
Костры на огороде,

Языческие алтари
На пире плодородья [14: с. 22].

Вместе с мотивом весны вводятся темы огня и языческого культа [9: с. 188], в дальнейшем в стихотворении будет разрабатываться именно тема огня (жара): солнечный (летний) зной будет преобразовать лирического героя:

Я за работой земляной
С себя рубашку скину,
И в спину мне ударит зной
И обожжет, как глину [14: с. 22].

Изменения, происходящие с лирическим героем, уподобляются акту творения первого человека, т.е. обыденная ситуация, «земляная» работа под палящим солнцем, трансформируется в космогонический акт. В финале стихотворения «преображенный», «обновленный» герой сливается с природным миром, становится его частью [9: с. 190]: «И распутившийся побег / Потянется к свободе...» [14: с. 22]. Так в первом стихотворении цикла «Переделкино» причудливо объединяются два времени года, весна и лето, и лето преобразует пастернаковского лирического героя.

Следующее стихотворение, в котором обозначено время года, — это «Ложная тревога» (третье стихотворение цикла). В нем осенний мир описывается как мир разрушающийся, дисгармоничный. Состояние дисгармонии, по мнению лирического героя, вообще свойственно осени:

И ранние потемки
В саду и на дворе,
И мелкие поломки,
И все как в сентябре [14: с. 25].

Негативные мотивы нарастают, лирический герой соприкасается с миром смерти, более того, герой наблюдает приближение собственной смерти:

Я вижу из передней
В окно, как всякий год,
Своей поры последней
Отсроченный приход [14: с. 25].

Своеобразной границей между миром героя (миром дома, миром жизни) и миром смерти становится окно — этот мотив, как известно,

играет важнейшую роль в поэтическом универсуме Б.Л. Пастернака [6: с. 15–17; 20: с. 60].

Пастернаковское стихотворение «Ложная тревога» написано 3-стопным ямбом; по свидетельству М.Л. Гаспарова, этот размер наиболее часто использовался в балладах [3: с. 127], а в основу баллады традиционно ложится именно мотив соприкосновения героя с миром смерти [10: с. 56] — данный мотив присутствует и в «Ложной тревоге». Однако для пастернаковского героя ожидание смерти парадоксальным образом повторяется ежегодно. В финале стихотворения лирический герой объясняет причину столь странного феномена:

Пути себе расчистив,
На жизнь мою с холма
Сквозь желтый ужас листьев
Уставилась зима [14: с. 25].

Итак, герой «Ложной тревоги» воспринимает приход зимы как приближение смерти (в этом герой уподобляется миру природы). Стоит отметить, что традиционная идея отождествления зимы со смертью использовалась Пастернаком неоднократно [19: с. 87; 20: с. 89], однако в цикле «Переделкино» позиционируется следующий факт: зима приходит каждый год, но каждый год она сменяется весной, а значит, за смертью обязательно последует воскресение. Таким образом, тема смерти, последовательно развивающаяся в стихотворении «Ложная тревога», превращается в собственную противоположность — тему бессмертия. Герой, умирающий вместе с природой, бессмертен, поскольку вместе с природой он обязательно воскреснет. В финале стихотворения становится понятным его название, «Ложная тревога»: лирический герой боится приближения смерти, но смерти не будет, зиму сменит весна, потому и тревога названа ложной.

В каноническом варианте цикла «Переделкино» за «Ложной тревогой» следует стихотворение «Зазимки» (зазимки — диалектизм, означающий «первые заморозки»). Это стихотворение написано позже, чем все другие стихотворения цикла, впервые оно было опубликовано в «Литературной газете» под названием «Зимние праздники», впоследствии Пастернак долго редактировал этот текст и искал ему место в композиции «переделкинского» цикла [14: с. 625].

В художественном универсуме цикла «Переделкино» стихотворение «Зазимки» маркирует переход от осени к зиме, как и уже проанализированная «Ложная тревога» (одно из значений приставки «за» — преодоление границы). Идея годичного круга, имплицитно присутствующая в «Ложной тревоге», в «Зазимках» становится лейтмотивом и осмысливается как парадоксальное объединение повторения и новизны: «Зима, и всё

опять впервые...» [14: с. 26]. Кроме того, в стихотворении «Зазимки» меняется интерпретация образа зимы. Благодаря фразеологическому обороту «чудеса в решете» (так говорят о чем-то непонятном, о том, что не поддается логическому объяснению) зима связывается с представлением о чуде: «...что чудесами в решете полна зима на даче крайней...» [14: с. 26]. Так еще раз подвергается сомнению наметившееся в «Ложной тревоге» отождествление зимы и смерти.

Мысль о том, что в природе смерть обязательно преодолевается, точнее всего сформулирована в пастернаковском стихотворении «Иней». Оно начинается с описания тоскливой атмосферы осени:

Глухая пора листопада.
Последних гусей косяки.
Расстраиваться не надо:
У страха глаза велики.
Пусть ветер, рябину занянчив,
Пугает ее перед сном.
Порядок творенья обманчив,
Как сказка с хорошим концом [14: с. 27].

Примечательно, что мотив сказки уже содержит обещание потенциальных перемен, потенциальной трансформации «плохого» в «хорошее» (по этому принципу строится большая часть традиционных сказочных текстов). Далее в стихотворение вводится мотив снега (осень превращается в зиму), лирический герой Пастернака парадоксальным образом просыпается от «осенней» спячки (у Пастернака достаточно часто со спячкой ассоциируется не зима, а именно осень [20: с. 100]). Очнувшись, лирический герой стихотворения «Иней» начинает осматривать заснеженный мир, благодаря образу инея [16: с. 256] мир сравнивается с вполне конкретной пушкинской сказкой, «сказкой с хорошим концом»:

Торжественное затишье,
Оправленное в резьбу,
Похоже на четверостишье
О спящей царевне в гробу [14: с. 27].

Известнейшая сказка Пушкина озаглавлена как «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях», в соответствующем фрагменте сказки царевна спит «вечным» сном (вечный сон — общепринятое «переназывание» смерти). Пастернак же называет царевну «спящей», и лишь в следующей строфе «Инея» появляется прилагательное «мертвый»:

И белому мертвому царству,
 Бросавшему мысленно в дрожь,
 Я тихо шепчу: «Благодарствуй,
 Ты больше, чем просят, даешь [14: с. 27].

Парадоксальное сочетание мотивов смерти и благодарности объяснимо именно тем, что идея годового круговорота делает смерть явлением принципиально преодолемым. Стихотворение «Иней» написано 3-стопным амфибрахийем. В русской поэтической традиции трехсложные размеры обычно используются при написании баллад [3: с. 127], а балладный герой, как уже отмечалось, обязательно контактирует с миром смерти [10: с. 55].

В четырех последующих стихотворениях цикла «Переделкино», так или иначе, обыгрывается тема зимы. Подобное обилие «зимних» текстов иллюстрирует свойственное русской культуре представление о том, что зима длится долго, в отличие от быстротечного лета. В «переделкинских» стихотворениях зима снова связана с темой смерти:

Из чащи к дому нет прохода:
 Кругом сугробы, смерть и сон.
 Зима в лесу — не время года,
 А Гибель и конец времен [14: с. 29];

Улицы зимней синий испуг.
 Время пред третьими петухами.
 И возникающий в форточной раме
 Дух сквозняка, задувающий пламя,
 Свечка за свечкой явственно влух:
 Фук. Фук. Фук. Фук [14: с. 32].

И только в двух последних стихотворениях цикла «Переделкино» вновь появляется мотив весны. В стихотворении «Опять весна» ее приближение реализуется через обретение миром способности звучать: стучат камушки, болтает ручей [16: с. 136]. Приход весны способствует пробуждению хаотического начала, присутствующего в мироздании: «Речь половодья — бред бытия» [14: с. 37]. Рискнем предположить, что пастернаковский выбор тонической системы стихосложения продиктован именно этой особенностью трактовки мотива весны. Кроме того, в стихотворении «Опять весна» весна интерпретируется как чудо, и одно из проявлений ее «чуждести» заключается в сочетании новизны и повторяемости [2: с. 254; 13: с. 554]: «Это поистине новое чудо, / Это, как прежде, снова весна» [14: с. 37]. Ранее в стихотворении «Зазимки» те же семантические компоненты характеризовали зиму.

Анализ стихотворения «Опять весна», предпоследнего стихотворения цикла «Переделкино», позволяет понять, почему в «Летнем дне», первом стихотворении цикла, возникает мотив весны. Слово «цикл» в переводе с латинского означает круг, окружность, колесо, и в пастернаковском цикле «Переделкино» в полной мере реализуется идея круга: цикл движется от весны к весне [2: с. 254; 11: с. 13–15]. За каждым временем года в этом цикле закреплены определенные семантические коннотации, порой вполне традиционные, легко предсказуемые: лето — преобразование мира, осень — предчувствие смерти, зима — смерть [20: с. 89], весна — оживление и оживание [20: с. 111], при этом разные времена года иногда интерпретируются как чудо. Кроме того, и поэтика отдельных стихотворений, и композиция цикла (последовательность текстов) свидетельствуют о том, что Пастернак придавал большое значение календарному чередованию: обязательная смена времен года свидетельствует о возможности преодоления смерти, ведь за зимой обязательно наступает весна.

Нетрудно заметить, что лирический герой Б. Пастернака стремится уподобить свою жизнь жизни природы, тем самым он обретает доступное природе бессмертие [7: с. 383]:

И вот, бессмертные на время,
Мы к лику осен причтены
И от болезней, эпидемий
И смерти освобождены [14: с. 23].

Попытка пастернаковского героя уподобиться природе имеет и еще одну причину: герой видит в природе воплощение истинного творческого начала, а потому стремится подражать ей [8: с. 98], вспомним финал последнего «переделкинского» стихотворения, «Дрозды»:

Таков притон дроздов тенистый.
Они в неубранном бору
Живут, как жить должны артисты.
Я тоже с них пример беру [14: с. 39].

Композиционный принцип, в основе которого лежит сезонный круговорот, принцип, столь ярко воплотившийся в стихотворном цикле «Переделкино», вероятно, вообще был характерен для поэтического мышления Б.Л. Пастернака. Идея смены времен как одна из основ построения композиции некоего художественного единства (будь то поэтический цикл или книга стихов) присутствует и в ранних поэтических сборниках Б.Л. Пастернака (ср. обе редакции сборника «Поверх барьеров»), и в цикле стихотворений Юрия Живаго, и даже в последней поэтической книге «Когда разгуляется».

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Архетипы // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1992. С. 110–111.
2. *Альфонсов В.Н.* Поэзия Бориса Пастернака. СПб.: Сага, 2001. 384 с.
3. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строрифика. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 352 с.
4. *Дарвин М.Н.* Русский лирический цикл: проблемы истории и теории. Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. 144 с.
5. *Доманский Ю.В.* Архетипические мотивы в русской прозе XIX века // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Сб. науч. тр. Вып. 4. Тверь: Из-во Тверского гос. ун-та, 1998. С. 14–21.
6. *Жолковский А.К.* Место окна в поэтическом мире Пастернака // Russian literature. V–II, 1978. С. 1–38.
7. *Жолковский А.К.* Поэтика и грамматика живаговского «Ветра» // Жолковский А.К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: НЛО, 2011. С. 369–409.
8. *Казмирчук О.Ю.* Две редакции стихотворений Б.Л. Пастернака «Лето» и «Город»: трансформация первоначального замысла в контексте поэтического цикла // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). С. 96–103.
9. *Казмирчук О.Ю.* Стихотворение Б.Л. Пастернака «Летний день» в контексте «переделкинского» цикла // Новый филологический вестник. 2008. № 1 (6). С. 188–193.
10. *Квятковский А.П.* Баллада // Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Наука, 1966. С. 54–56.
11. *Маймескулов А.* «Переделкино» Бориса Пастернака (разбор цикла). Budgoszcz, 1994. 280 с.
12. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. 136 с.
13. *Пастернак Е.Б.* Борис Пастернак. Материалы для биографии. М: Сов. писатель, 1989. 685 с.
14. *Пастернак Б.Л.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1989. 703 с.
15. *Тюпа В.И.* Градация текстовых ансамблей // Европейский лирический цикл. Матер. междунар. науч. конф., 15–17 ноября 2001 г. М.: РГГУ, 2003. С. 50–63.
16. *Фарыно Е.* Поэтика Пастернака («Путевые записки» — «Охранная грамота»). Wien, 1989. 316 с.
17. *Фаустов А.А.* Архетип // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. С. 24.
18. *Фоменко И.В.* Циклизация как типологическая черта лирики Б.Л. Пастернака // Пастернаковские чтения: Матер. межвуз. конф. Пермь, 1990. С. 78–84.
19. *Якушевич И.В.* Лингво-культурологический комментарий слова-символа в поэтическом тексте // Русский язык за рубежом. 2011. № 1. С. 85–91.
20. *Якушевич И.В.* Символ «дом» в русском языке и поэтическом тексте. Владимир: Транзит–ИКС, 2018. 183 с.

М.Ю. НОВИЦКАЯ

ВРЕМЕНА ГОДА И ПРАВОСЛАВНЫЙ КАЛЕНДАРЬ В ПОЭЗИИ ИЕРОМОНАХА РОМАНА (МАТЮШИНА)

Задача исследования поэтического творчества иеромонаха Романа (Матюшина-Правдина) состоит в том, чтобы на основе сравнения показать, как соотносятся друг с другом сезонные ритмы годового круговорота природные ритмы Православного календаря с этапами духовного возрастания лирического героя в поэзии и. Романа, какова смысловая нагрузка этих ритмов в творчестве нашего современника [1].

Не прибегая напрямую к статистическим методам анализа, всё же обратим внимание на количественное соотношение произведений автора, посвященных разным сезонам года и Православному календарю, считая по числу страниц в выборках текстов. Так, «зимние» тексты занимают 22 с., «весенние» — 12 с., «летние» — 5 с., «осенние» — 19 с.; «Православный календарь» — 45 с. На основе количественного соотношения можно предположить, какова степень внимания автора к каждому времени года и оценка его места в годовом круговороте.

Поэт продолжает мировую культурную традицию, которая существует и в фольклорной, и в профессионально-авторской интерпретации. Это метафорическое осмысление этапов человеческой жизни от рождения до кончины как ритмичного движения суточного времени («Еще немножко проживу один / И вовсе замуруюсь от людей: / Пора, договорился до седин, / Уже к закату наклонился день <...>») и сезонного круговорота в природе от весны до зимы:

Как быстро почки распустились,
Закону Божьему верны.
Сады цветением обновились —
Нарядом радостной весны.

Как быстро лето наступило,
Ветра сорвали лепестки.
И солнце рябью ослепило
Стрекоз полуденной реки.

Как быстро листья пожелтели,
Ужé и жатва позади.
И снова хлопья полетели
От стужи землю оградить.

И на глазах, в одно мгновенье,
Следы поземка замела.
Пришла зима, неся забвеньё...
Как быстро эта жизнь прошла!
«Как быстро почки распустились...»

Невозможно жестко отделить «сезонные» тексты от текстов «православно-календарных». Автор точно отмечает дату и место создания каждого произведения, не забывая подписать и название православного календарного события даже под, казалось бы, чисто пейзажной зарисовкой, создающей поэтический образ того или иного времени года. Исчезает граница между пейзажной лирикой, воспевающей красоту конкретного сезона, и молитвенным прикосновением к Вечности:

Среди деревьев — не среди людей,
Заходишь в лес, как в Божий дом <...>
Приют молитвы вековой <...>
Плывут в лазури облака.
Водой небесною, живой
Кропит погода грибника.
И никого на свете нет —
Одна душа да горний Свет.
«Среди деревьев — не среди облей...»

Характеризуем чуть подробнее циклы произведений, посвященных временам года. Каждый из них по глубине поэтического воплощения сезонных природных явлений заслуживает отдельного исследования и представляет собой своеобразное авторское воспроизведение традиционного для народной словесности приема — психологического параллелизма в состоянии природы и души человека:

<...> Неспроста, неспроста ветер ломится в дверь,
Сотрясая невидимо келию.
Что, душе, что, душе, нам осталось теперь
Пожинать то, что в юности сеяли <...>
«В эту ночь, в эту ночь не уснуть, не уснуть...»

И в каждом сезонном цикле воспета красота Божьего мира. Вот майское *светоликованье* природы: «<...> Земля невестой разодела / И ликования

не таит... / И потому так много света, / Что все о Боге говорит» («Белеет ябло-
невым цветом...»). Вот макушка лета — июль: «<...> О Богосотворённый
сад, / Исполненный благословенья!.. / И листья, и трава слезят / Творцу
слезой благодаренья» («Лазурь, и зелень, и вода...»). А вот и осенние при-
меты: «<...> Дубрав вековых листопад / И око, и сердце чарует. / При-
емлю последний парад / Плывающих на землю сырую <...>» («Багряной
листвою шурша...»).

В переносном смысле осень — пора подведения итогов целой прожитой
жизни, горькое раскаяние в грехах лета — молодости. Этот образ в более
ранние годы творчества и. Романа (особенно в «кяровский» период) от-
мечен трагическими кровавыми красками:

... Застыл октябрь, прощаясь и прощая.
И этой невеселою порой
Своим нутром повсюду ощущаю
Твое кровоточащее нутро.

Не уберечь и даже не исправить,
Не понести страданья без вины.
Опомнись, осень, можно ли кровавить
Себя за легкомысленность весны?

Умерь свою карающую совесть,
Не кайся до последнего листа <...>
«И так всегда. Под шорох листопада...»

Всё ждет облегчения страданий с приходом зимы: «<...> Листопада
сокрытая боль / Под покровом зимы затихает... / За тебя, дорогй,
и с тобой / Всё живое, томясь, воздыхает» («Пожалей, дорогй, пожа-
лей...»).

Вот и она, краса российской природы, примирение раскаявшегося
грешника с самой собой — зима. Ее символ — чистота снежной ризы,
покрывающей всё вокруг:

<...> Застыть на миг. Коснуться опушенья
Рукой благоговейною своей.
Благодарить за чудопреращенье,
За этот снег, что сыплется с ветвей.
И замолчать под пологом небесным,
Светлея запылённым лицом.
И предстоять с собранием небесным
В великом аллилуйя пред Творцом.
«А зимний лес особенно торжествен...».

Псковская область, где в скиту Ветрово живет и. Роман, находится на 57-м градусе северной широты. Традиционным сезоном северного сияния — *светоигранья, светоликованья*, как говорит и. Роман, — считается период между осенним и весенним равноденствием, с 21 сентября по 21 марта. В это время в северных широтах рано темнеет, и можно наблюдать величественное явление осенне-зимней природы. В нем восхищенный взор поэта-инока увидел открытые врата в небеса, куда улетают души, не отягощенные притяжением Земли: «<...> Но что душе земное тяготенье! / Она летит в мерцающую синь / И славит Бога, дивного в Твореньях, / Что всё премудро сотворил еси» («Святится полночь тайной мирозданья...»).

Зимняя пора с ее белизной, чистотой, звездным и снежным сияньем для поэта-отшельника — время духовного делания:

Ни забот, ни печали, ни дум,
И вокруг безобразия нет.
По огнистому снегу иду,
И вбираю в себя чудный свет.

А душа безсловесно поет:
Как не петь в богозданном краю?..<...>

Все добро, если совесть чиста!
Погляжу, прикоснусь — не сорву!
...Пред заснеженной веткой куста
Благодарно склоняю главу.
«Ни забот, ни печали, ни дум...»

Снежная русская зима — свидетельство непостижимой Божественной Чистоты. Зимняя пора — время сугубой молитвы человеческой души в безмолвии природы и в одиночестве:

Вбираю в себя откровенье
Болотной моей стороны:
Полночную радость моления
Лампады, свечё и луны <...>

<...> О, дивное светозвучанье!
Тебя языку не возмочь.
И стынет в великом молчаньи
Такая трисветлая ночь.

Не чудо ль свечение это?
Гляжу, от всего отрешась.

И славит Создателя светов
Объятая светом душа.
«Вбираю в себя откровенье...»

Круговращение времен года — это, по сути, колея для ежегодного духовного пути личности в свободно выбранном им жизненном направлении:

Весна — ликующая просинь.
А лето — торжество дремь.
Прискорбное прощанье — осень.
Трезвение — удел зимь.

Приемлю всё — весенний, летний,
Любого времени разгар.
Но по душе — удел последний —
Безмолвию Небесный дар <...>.
«Весна — ликующая просинь...»

Однако поэт показывает последовательность зимних явлений природы — понижение температуры воздуха, заморозки, утренний иней, снегопад, пургу — и как образ окамененности, охлажденности сердца, что является признаком духовного нездоровья, путем к греху. Стихотворение предупреждает о необходимости чутко наблюдать за своим духовным состоянием:

Зима не сразу наступает:
Сначала отойдет жара,
Затем земля чуть промерзает,
Рядясь в иней по утрам.
И вот снежинок завихрень,
Метет пурга — останови!..
Гони от сердца охлажденье —
Врага Божественной Любви.
«Зима не сразу наступает...»

А вот когда сердце чисто, безгрешно, тогда любая погода/непогода — благодать:

<...> И день и ночь метет, не прекращает,
Знать, солнышку и завтра не бывать.
Но что над суетою возвышает —
Не смею непогодою назвать.

Мы видим сердцем. И чисты виденья,
 Когда душа исполнена добра.
 И благодатно снежное круженье,
 И радостны шумящие ветра.

Поэт тонко чувствует и передает в своих произведениях совершенство природы как Божьего творения: «<...> Во всем — отображение Красоты, / Свечение Немеркнувшего Света. / И сердце тает, тает в эту стынь / Благодареньем Первому Поэту» («Луна и снег. И шорохи вдали...»).

Но так же чутко поэт ощущает грозные признаки экологических катаклизмов, развитие которых связывает с духовным несовершенством современного человека:

<...> Медовый дух. Макушка лета.
 Гудят усердные шмели. <...>
 Но око на пиру шмелином
 Узрело — дали не светлы:
 На чудном празднике пчелином
 Не видно ни одной пчелы!
 «Вскипая желтым пухоцветом...»¹

Диагноз — нарушение привычной природной жизни в стране и на Земле в целом — это результат безблагодатной жизни людей:

<...> Мир полунощный затаился,
 Во мраке чая белый свет.
 Стоит ветряк, отлопотился:
 В моем Ветрове ветра нет.
 И это первый месяц года?
 И это первое число?
 Погода — зеркало народа:
 И по делам, и поделом
 «Похоже, осень возвратилась...»

Вот еще одно стихотворение — философское размышление о закономерной связи природных катаклизмов, нарушающих привычный климатический круговорот сезонов, с больной душой целого народа:

¹ Образ пчелы здесь не случаен: о символе, логосе, архетипе этого насекомого, его важнейших новых смыслах в христианской культуре, о пчеле как атрибуте Богородицы и символе мудрости соборной см. в коллективной монографии о мире насекомых: [2: с. 255–259, 291–302 и др.].

Во всем и всюду измененья,
 Внутри живущих и вовне.
 Дождем и резким потепленьем
 Декабрь напомнил о весне <...>
 <...> Душа растлилась у народа,
 Вот и живем с душой больной...
 Что будешь делать, царь природы,
 Когда слуга пойдет войной?
 «Обреченность»

Без Бога, считает поэт, наш мир — это Содом и Гоморра, где люди салютами отсчитывают календарное время по новому стилю. «А снег идет, идет, идет <...>», пытаюсь своей чистотой отрезвить народ, призвать его к покаянию. Но даже в тяжком конце прошлого столетия, 11 января 1993 г., в день Исповедников и новомучеников российских, поэт утверждает с надеждой: «<...> Россия-Русь! Куда б ты ни неслась / Оборванной, поруганной, убогой, / — Ты не погибнешь, ты уже спаслась, / Имея столько Праведных у Бога!..» («А мне в России места не нашлось...»).

Итак, в прямом и метафорическом смысле каждое время года привлекает внимание художника как особый этап в жизни природы и человека. Осень — как пора для оценки летнего плодоношения; зима — как время отдыха от летних забот о «хлебе насущном» и углубления внутренней духовной работы; весна — как пора обновления, воскрешения. От весны до весны крутится жизнь человека в колесе годового времени:

Жизнь переменчивой породы,
 Ей слаще меда измененья.
 Коловращение природы
 Несет и нам коловращенье.
 Безмысленно искать опору!
 И так до гроба хороводим,
 И если уж восходим в гору,
 То обязательно нисходим <...>
 «Жизнь переменчивой породы...»

Какова же роль Православного календаря в осмыслении человеком суетного ежегодного коловращения? Не в поддержке ли трудного духовного роста, а затем — в исправлении своего малодушного отступления от достигнутого? Цикл стихотворений и Романа, посвященных собственно событиям Православного календаря, убеждает, что изо дня в день его мерное движение является формой духовного упорядочивания эмоциональных переживаний личности в ходе годового круговорота, выявляя в изменчивой жизни ее необходимую константу, ее неизменный духовный стержень.

Как образец для людей в Небесах идет непрекращающееся звездное Богослуженье, льется вечный непреходящий Божественный свет неумолкающей Небесной Литургии. Православный календарный круг на Земле построен по ее подобию. В этом — основание вечности литургической жизни, совершающейся и в Земной Церкви. А погода в Двенадцатые праздники является зримым и красноречивым указанием на правильный вектор в жизни и отдельного человека, и целого народа.

Для обозначения правильности миробытия поэт использует такие неологизмы, как *светозвучанье*, *цветоликованье* и подобные им. Они соединяют визуальные и аудиальные образы природного мира, убедительно выражая полноту его восприятия человеком:

Всё радостнее звезды к Рождеству,
Всё миротворней Млечная Протока,
И шествует по небу наяву
Рожденная, как некогда, востоком.

Искрит, переливается, горит,
Вот-вот от ликования взорвется<...>
«Всё радостнее звезды к Рождеству...»

Лишь однажды в одном из стихотворений «кяровского периода» свет звезды назван мертвым как свидетельство смятения, страданий, болезни. А лампада выступает как маяк в бурном житейском море, дающий надежду на спасение от бед и недугов:

Придет зима (она всегда приходит),
Падут снега (наверняка, падут),
И буду я на стылом небосводе
Искать свою озябшую звезду <...>
Я отыщу, дрожащую над полем,
И сердце сразу отзовется в лад <...>

И вдруг пойму, что боль моя напрасна,
Которою кровавил столько лет:
Что нет звездъ, она давно погасла,
И до меня доходит только свет.
О, мертвый свет! Я оторву устало
Подошвы, прикипевшие ко льду.
И чтобы ночь последнюю не стала,
Зажгу скорей лампадную звезду.
«Придет зима (она всегда приходит)...»

По контрасту к «яровскому» стихотворению звучит пейзажная зимняя зарисовка «Снежинки». Становится очевиден путь, пройденный лирическим героем. Трагическое мироощущение 1990-х гг. к году 2018-му всё сильнее преображается в детски чистое видение мира:

Снег не падает, поверьте —
Крúжится, парит.
После снежной круговерти
Сад огнем горит <...>

<...> Небеса покоят ладом,
И земля свята.
Чистота не может падать:
Ибо — чистота!
«Снег не падает, поверьте...»

Одно из стихотворений соединяет двенадцать месяцев года с событиями Православного календаря — «А прбсинец известен как январь...». Уже по первой строфе понятно, что автор создает поэтический образ каждого месяца года с тонкой деликатностью в употреблении народных названий и характеристик месяцев и точным указанием на их *духовные доминанты* по Православному календарю. Завершающая строфа стихотворения иронично намекает на расхождение гражданского и Православного календарей, отдавая предпочтение «старостильности» последнего: «<...> Декабрь, иль студень, реки заковал, / Кончает год и зиму начинает. / Хоть новый стиль его обворовал, / Он Рождество по-старому встречает».

Несколько стихотворений представляют собой сатирически горькое обличение «новостильных» праздников Нового года с их фальшивой, заемной веселостью, «китайничеством» в использовании фейерверков и т.п.: «В деревне вспышки — Новый год встречают, / Вот мужики, в подпитии — стреляют. / В Храме не загонишь, и чего так рады? / Ведь с каждым годом мир всё ближе к аду!» («В деревне вспышки — Новый год встречают...»). Сопоставление описаний встречи Нового года по старому и новому стилю убеждает в том, что, сохраняя «юлианские» даты, Православный календарь выступает как хранитель времени в безвременном пространстве Божественной Вечности и как страж памяти о человеческой истории, которая вписана в Вечность:

А вот и настоящий Новый год,
По старому счислению привычной:
И на реке уже не гололед,
И деревá под мехом, как обычно.

Сугробы — сплошь алмазами лунят.
 А новый стиль в недоуменье вводит,
 И не случайно Благодать Огня
 В Святой Земле по-старому нисходит.

Побуду в Храме в полуночный час,
 Молитвою начало освящая:
 Ведь Новый год положено встречать,
 Безвременному время возвращая.
 «А вот и настоящий Новый год...»

Большинство календарных стихотворений посвящено периоду Рождественского поста и Рождеству Христову, Крещению Господню, великопостному периоду с особым выделением дней Лазаревой субботы, Входа Господня в Иерусалим, Страстной седмицы. И, конечно, Пасхе: «<...> Загадка русская простая: / Раскинут мост да на семь верст. / В конце моста верста золотая / — Ведет к седмице Света пост» («Еще февраль чистейшей манной...»). Также в данном корпусе выделяются дни Богородичных праздников — Благовещения, Успения, Покрова и др. — и почитания Ее икон.

Отметим изменение оценки поэтом смысла ежегодного природного круговорота сезонов в разные периоды его жизни и творчества. Отчетливо звучит мотив, что коловращение времен года — это следствие греховности человека, знак его непостоянства, несовершенства. Об этом говорит стихотворение «А до потопа не было дождей...». Последняя его строфа предупреждает о грозных последствиях человеческих согрешений: «<...> О современный развеселый род! / Что ждет тебя на новом повороте? / Нет, не вода, а пламя потечет / Очистить Землю от бездушной плоти».

Вечность и коловращенье — антиномия, которая красной нитью проходит в поэтической ткани стихотворений и. Романа («Нет надежности в коловращеньи»). По мере духовного возрастания всё сильнее звучит мысль о том, что смена времен года — это поучение человеку посредством безгрешной природы, смиренно принимающей цель и целительность Божьего Промысла:

<...> Нет опоры душе, и она, как открытая рана,
 Не найти ей покоя, отрады в юдоли земной.
 Не печалься, душа: над тобой в Небесах постоянно
 Звезды ясно горят и зимой, и весной.

Вот и ростепель, дождь — ничего под луною не ново,
 И заплакали стекла, стирая узорчатый лес.
 Мой неведомый друг, неприкаянность мира земного

Уврачует навек постоянство Небес.

«Забелила метель и дорóги, и стылые кущи...»

Излюбленный авторский прием — построение оппозиции «временное/ вечное». Он повторяется вновь и вновь. Так, в стихотворении «Ветра́, ветра́! Куда вы поскакали?...» тревоге дубняка, смятению зимней природы, волнению человеческой души противостоит Неколебимость Креста. В тексте выстроена целая семантическая многозначная сеть для наиболее яркого проявления смысла оппозиции. С одной стороны — «ветра поскакали, тревожный гул, звезды несутся». С другой — «Церковь застыла, зримая Благодать, неколебимые Кресты». Заглавные буквы в словах *Церковь*, *Благодать*, *Кресты* обозначают явления Небесной святости на Земле. И тут, в неколебимой Церкви, ежедневно по Православному календарю совершаются Литургии, исцеляющие смятенную душу: «<...> О, переменчивость природы / — То этот дождь, то этот снег. / Что клеветать на непогоду? / Она — во мне» («Видать, до гробового вздоха...»).

Всем творчеством поэт-инок утверждает: Православный календарь — целительное явление культуры. Он закрепляет в человеческом сознании Великое Событие — Пришествие, Жизнь, Смерть и Воскресение Христа как образ Вечности, Неделимости, Полноты, Истины, Единственности и Неповторимости — в той форме, которую человек в своей конечности и изменчивости способен воспринять умом и сердцем. Круг православных праздников в ходе меняющегося природного и социального исторического времени обеспечивает возможность реального общения непостоянной, изменчивой человеческой личности с неизменным, неиссякающим, постоянным Источником Вечной Жизни: «<...> О, Древо Вечное, Живое! / Источник мой, дышу мольбой, / Чтоб отпадающей листвою / Не оказаться пред Тобой» («Когда вода самозамкнется...»). Литургический круг, мерно в течение года свершающийся в храмах, — это основа мироздания:

<...> Непокоренные Граждане Вечности,

Белые Церкви, Святые Кресты.

Вас не касаются запахи тленные,

Этот октябрьский отчаянный пир.

Белые Церкви — Твердыни Вселенных,

Не устоите — развалится мир <...>

«Радость моя, наступает пора покаянная...»

Своим творчеством и. Роман свидетельствует о главном. Путь духовного возрастания — это путь от Земли к Небу, от восхищения земной красотой к пониманию целительности Красоты Надмирной; тут антиномия

понятий выявляется даже графически. Например, через сопоставление строчной и заглавной букв в словах *красота, чистота* и др. И восхождение от Земли к Небу идет через «возвращение в детство», когда взрослый человек обращается к Отцу-Творцу. Как путь от Земли к Небу души, ощутившей в себе отблеск детства, звучит стихотворение, написанное в праздник Благовещения Пресвятой Богородицы:

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

<...> И, как в детстве, слез не утаю,
Услышав Архангельскую Весть...
Что мне рай! Я и сейчас в раю.
Главное, что Ты на свете есть!
«Полночь. Храм. Над куполом луна...»

Стихотворения иеромонаха Романа с темой «Времена года и Православный календарь» — это системное, глубоко осмысленное и прочувствованное в реальной жизни поэтическое отражение многолетнего опыта человеческой души, ежегодно, в ритме календарных православных праздников, день ото дня (по народной пословице «*У Бога каждый день — праздник!*») поднимающейся от временного земного бытия в суете и конечности к Бесконечности и Вечности, где «постоянство и покой». Основные приемы композиционного развертывания православной философской мысли автора в его произведениях — это примирение антонимов (небесное — земное; временное — вечное; изменяющееся — неизменное и т.д.). А также построение глубоко значимых синонимических рядов как выявление полноты признаков святости:

Со временем исчезнет суета,
Жизнь промелькнет безудержным мгновеньем,
Останутся Любовь и Чистота,
Смиренье, Состраданье, Всепрошение <...>
«Со временем исчезнет суета...»

Дальнейшее изучение приемов, посредством которых поэт-инок философски осмысляет тему времен года и Православного календаря, позволит точнее понять особенности мировидения, отраженного в его поэтическом языке: «<...> Душе! Едино на потребу! / Мимоходящим отбойей! / ...И снова радуемся небу, / Не забывая о земле».

Литература

1. Стихотворения иеромонаха Романа в алфавитном порядке (1139 стихов). URL: https://soulibre.ru/Категория:Поэзия_Иеромонаха_Романа.
2. 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).

ГЛАВА 2. ПРИРОДНЫЙ КАЛЕНДАРЬ И ОБРАЗНЫЙ МИР В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

О.С. КРЮКОВА, Д.А. ХРОМОВА

ВРЕМЕНА ГОДА В БАСНЯХ И.А. КРЫЛОВА

На первый взгляд, аллегорическому миру басни свойственна «внесезонность»: в ряде басен Крылова представлена некая вневременная и внепространственная ситуация («Ларчик»). Однако во многих его баснях четко обозначено место и время действия («Зимой Огонек по Роще тлился...» — «Роща и Огонь»; «Крестьянин на заре с сохой // Над полосой своей трудился...» — «Обезьяна»; «В прекрасный летний день, // Бросая по долине тень, // Листы на дереве с зефирами шептали...» — «Листы и Корни»). Обращение баснописца к конкретно-исторической и социальной проблематике, а особенно появление образов крестьян делает басню «сезонной», привязывая ее действие к циклу полевых работ.

Крестьяне или же труженики вообще (без отнесения к сословиям) могут быть скрыты в образах зверей или даже насекомых, как это происходит в самой известной «сезонной» басне Крылова — «Стрекоза и Муравей», которая построена на антитезе беззаботного лета и холодной, а для бездельников еще и голодной зимы. Промежуточные сезоны в этой басне также представлены: это предзимье («как зима катит в глаза») и весна («и до вешних только дней»). Лето и зима, согласно литературной и живописной традиции, здесь могут быть прочитаны и как разные возрасты человеческой жизни. На сюжет этой басни написана также известная картина В. Поленова «Стрекоза (Лето красное пропела)» (1875–1876). «...за образом крыловской Стрекозы прочно закрепилось значение “легкомыслие”, хотя данный образ появился в баснях Крылова лишь однажды», — подчеркивает Н.А. Артемьева [1: с. 107]. К этому справедливому замечанию можно добавить, что популярности именно этой басни Крылова, включенной в школьную программу, способствует не только образ легкомысленной Стрекозы, но и контрастные образы времен года.

Наиболее часто из сезонов в баснях Крылова представлена или подразумевается весна (приблизительно в двадцати одной басне). Весна — это время начала полевых работ для крестьянина («Огородник и философ», «Обезьяна»), время пробуждения природы («Мот и Ласточка», «Орел и Паук»), обновления («Крестьянин и Змея», «Листы и Корни»). В басне «Орел и Паук» представлен достаточно большой для басни пейзажный фрагмент, в котором упоминание о весне дополняет панорамную картину, свидетельствующую о красоте и величии явленного Божьего мира:

За облака Орел
На верх Кавказских гор поднялся;
На кедре там столетнем сел
И зримым под собой пространством любовался.
Казалось, что оттоль он видел край земли:
Там реки по степям излучисто текли;
Здесь рощи и луга цвели во всем весеннем их уборе;
А там сердитое Каспийско море [2: с. 112–113].

Традиционно весна — пора любви («Кукушка и Горлинка»), хотя и не-долговечной:

Кукушка на суку печально куковала.
«Что, кумушка, ты так грустна? —
Ей с ветки ласково Голубка ворковала, —
Или о том, что миновала у нас весна
И с ней любовь, спустилось солнце ниже,
И что к зиме мы стали ближе?» [2: с. 160].

Образ Кукушки в этой басне несколько сближается с образом Стрекозы в басне «Стрекоза и Муравей» («Ты все порхала, да летала» [2: с. 161]), но беда Кукушки не столько в легкомыслии, сколько в уклонении от родительских обязанностей. Поведение птиц в дикой природе здесь переносится на поведение родителей, доверяющих детей попечению крепостных слуг и наемных учителей и тщетно ожидающих от детей утешения в старости. Весна же в этой басне символизирует пробуждение природы и естественных инстинктов («Любила счастливо я нынешней весной» [2: с. 160]), осень и зима знаменуют угасание чувств, что в принципе традиционно для фольклора и литературы (вспоминается пример из другой литературной эпохи: поэма и драма любви в романе И.А. Гончарова «Обломов» разворачивается в унисон природному циклу).

Весна у Крылова — это еще и начало нового дела, начинание вообще, не всегда, впрочем, с позитивной оценкой. В басне «Добрая Лисица» конкретизируется и время года, и само действие: «Стрелок весной малиновку

убил» [2: с. 132]. Время года здесь четко обозначено, так как это принципиально для дальнейшего развития сюжета: осиротели птенцы, о которых притворно хлопочет «добрая» Лисица. В басне «Соловьи» именно весной становится возможной поимка соловьев птицеловом: «Какой-то птицелов // Весною наловил по рощам Соловьев» [2: с. 194]. Весна, когда звери просыпаются от зимней спячки, значима и для развития сюжета в басне «Медведь у пчел»: «Когда-то, о весне, зверями // В надсмотрщики Медведь был выбран над ульями...» [2: с. 142].

Весной открывается судоходство, поэтому логично упоминание весны и в басне «Фортуна и Нищий»: «Он в море корабли отправил по весне; // Ждал горы золота, но корабли разбило...» [2: с. 153]. Весной или после весны события могут приобретать неожиданный характер, вопреки первоначальным замыслам персонажей. Это происходит в басне «Лягушка и Юпитер», когда жаркое лето и неизбежная засуха уничтожают идиллию райского уголка природы:

Живущая в болоте, под горой,
Лягушка на гору весной переселилась;
Нашла там тинистый в лоштинке уголок
И завела домок
Под кустиком, в тени, меж травки, как раек;
Однако ж им она недолго веселилась [2: с. 154–155].

В басне «Дикие козы» наступившая весна разрушает планы пастуха, необдуманно рассчитывавшего на быстрое обогащение:

Да только вот беда: когда пришла весна,
То Козы Дикие все в горы разбежались,
Не по утесам жизнь казалась им грустна;
Свое же стадо захирело
И всё почти переколело:
И мой пастух пошел с сумой,
Хотя зимой
На барыши в уме рассчитывал прекрасно [2: с. 193].

К этой басне вполне применимо суждение Н. Степанова: «Крылов преодолел дидактическую отвлеченность басенного жанра; у него нет схемы, шаблона — почти каждая басня его имеет свой особый характер, свою манеру. С небывалой для этого жанра смелостью и реалистической силой Крылов показывает типические характеры, находит те жизненные черты и краски, каких не знала до него литература XVIII века» [3: с. 34].

Для определения лета Крылов использует постоянный эпитет: «лето красное» (подобно словоупотреблению в фольклоре и стихотворении

А.С. Пушкина «Осень»: «Ох, лето красное...»). Лето в баснях Крылова — это прежде всего жара («Волк и Ягненок», «Пустынный и Медведь»), зной («Цветы», «Туча», «Муха и Дорожные») и засуха («Камень и Червяк»). В басне «Лягушка и Юпитер» баснописец употребляет архаичную форму множественного числа: «Настало лето, с ним жары...» [2: с. 155]. Следует также отметить, что упоминание времен года у Крылова нередко сопровождается грамматическими архаизмами (в восприятии современного читателя) или архаизирующимися предложно-падежными формами: «о весне», «по весне», «в лето», «перед весной». В цикле крестьянских полевых работ лето — это пора сенокоса («Крестьянин и работник»), хлопот о сохранении урожая («Осел и Мужик»), в животном мире лето — это время создания («Орел и Пчела»: «Вас в улье тысячи все лето лепят сот»), а также заботы о только что появившемся потомстве: «Надеясь и детей тут вывести на лето» («Орел и Крот»).

Кроме того, ряд словесных образов в баснях Крылова содержит прямые указания на теплое время года, хотя прямо оно не названо. Так, в басне «Волк и Ягненок» нет указания на конкретное время года, однако можно полагать, что имеется в виду именно лето:

Ягненок в жаркий день зашел к ручью напиться;
И надобно ж беде случиться,
Что около тех мест голодный рыскал Волк [2: с. 57].

Встреча Волка и Ягненка сюжетно мотивирована жарой. Скорее всего, действие происходит летом, хотя жарко может быть и поздней весной, и ранней осенью.

Осень — традиционно пора сбора урожая («Крестьянин и Лошадь»), подведения итогов летних трудов («Стрекоза и Муравей»), пора ненастья. Осенью темнеет рано, что способствует и воровскому ремеслу («Крестьянин в беде»):

К Крестьянину на двор
Залез осенней ночью вор;
Забрался в клеть и на просторе,
Обшарил стены все, и пол, и потолок,
Покрал бессовестно, что мог... [2: с. 95].

Эта басня построена на бытовой ситуации, примечательно, что здесь нет образов животных, которые, по подсчетам исследователей, «появляются в разных книгах от 63,6 % до 90,9 % от общего числа басен, вошедших в книгу» [1: с. 144]. Действующие лица басни «Крестьянин в беде» — Крестьянин и его соседи (по именам названы только кум Карпыч и Фока),

которые дают обокраденному бесполезные советы. Конкретизация времени года дает реалистическую мотивировку обстоятельствам кражи.

Образы времен года, в частности осени, у Крылова могут являться элементом психологического параллелизма: «Погода к осени дождливей, // А люди к старости болтливей» [2: с. 186] («Плотичка»). Иногда вместо психологического параллелизма Крылов использует символизацию. Так, уже упоминавшееся сопоставление времен года и возрастов человеческой жизни реализуется и в басне «Крестьянин и Смерть», где зима символизирует старость и умирание:

Набрав валежнику порой холодной, зимной,
Старик, иссохший весь от нужды и трудов,
Тащился медленно к своей лачужке дымной,
Кряхтя и охая под тяжкой ношей дров [2: с. 143].

Противопоставление времен года или акцентирование одного из них для уточнения времени действия у Крылова проясняет авторскую позицию баснописца, который опирается на народную аксиологию: в его баснях утверждается ценность труда («Орел и Пчела»), осуждается праздность и легкомыслие («Стрекоза и Муравей»), заносчивость и недалечность («Орел и Крот») и откровенная глупость («Осел и Мужик»), поэтому функции времен года в баснях Крылова находятся в дискурсе идей социальной педагогики. О торжестве здравого смысла и морали человека труда в баснях Крылова свидетельствует высказывание критика XX в.: «В ряду самых выдающихся русских поэтов И.А. Крылов по праву занимает особое место. В его поэзии не только торжествует здравый смысл, она — неиссякаемый источник нравственного здоровья» [4: с. 24].

Литература

1. *Артемьева Н.А.* Животный мир басен И.А. Крылова: Монография. М.: Сам полиграфист, 2014. 168 с.
2. *Крылов И.А.* Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1969. Т. 1. 528 с.
3. *Степанов Н.Л.* И.А. Крылов // Крылов И.А. Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1969. Т. 1. С. 3–42.
4. *Фомичев С.* Иван Андреевич Крылов // Крылов И.А. Сочинения. Т. 1: Сатирическая проза. М.: Худож. лит., 1984. С. 3–40.

СЕМАНТИКА КАЛЕНДАРНОЙ ДАТЫ И ОБРАЗ ГРАНИЦЫ В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ШИНЕЛЬ»

Научные работы минувшего десятилетия, посвященные анализу повести Н.В. Гоголя «Шинель», свидетельствуют о том, что последнее из законченных произведений писателя далеко не полностью исчерпало свои интерпретационные возможности и по-прежнему является чрезвычайно значимым для понимания поэтики писателя [16: с. 57]. Текст произведения за свою долгую литературную жизнь помещался исследователями в различные смысловые ряды, становился экспериментальным полем для применения всевозможных методов и методик анализа, вскрывающих как магистральные, так и периферийные свойства его имманентной организации [2], подвергался — в зависимости от господствующих идеологических трендов — осмыслению порой во взаимоисключающих оценочных парадигмах [9]. Однако в начале нового столетия, во многом благодаря работам А.Х. Гольденберга [7], в изучении творчества Гоголя в целом и повести «Шинель» в частности обозначилось вполне отчетливое направление исследований по выявлению глубинных смысловых структур в текстах русского писателя — символики и архетипов [1], элементов сказочных сюжетов [12], житийных [13] и святоотеческих мотивов [8], библейских реминисценций [6].

Одним из значимых аспектов построения художественного целого у Гоголя представляется семантика образа границы. Так, М.В. Прасковьяна рассматривает лиминальную топику повести для выявления в тексте функций сказочных мотивов [12]. Семиотический образ границы может быть рассмотрен и в иных ракурсах. В частности, особую важность он приобретает с точки зрения истолкования семантики *календарной* (здесь и далее курсив мой. — С.К.) даты. В первом же, достаточно протяженном, абзаце повести Гоголь отмечает: «Родился Акакий Акакиевич против ночи, если только не изменяет память, на 23 марта» [5: с. 117], т. е. на рубеже 22 и 23 марта. Это указание давно обратило на себя внимание интерпретаторов и часто связывается с совершением 22 марта *нового стиля* церковной памяти Сорока мучеников Севастийских (среди которых почитается и мученик Акакий). Как отмечает Д.В. Долгушин, «эти мученики (†320 г.) претерпевали мучения холода в замерзавшем Севастийском озере, отказы-

ваясь отречься от Христа. На берегу их мучителями была разведена баня, чтобы соблазнить их на отречение. Один из сорока бросился в нее, чтобы согреться, и тут же сгорел. Число же сорока восполнил один из стражников. Акакий Акакиевич тоже страдает от холода. Но в отличие от мученика Акакия он не выдерживает испытания. Функциональным аналогом бани в повести выступает шинель на теплой подкладке. Она поработила его себе: из-за пристрастия к ней он гибнет» [8: с. 30]. Данная параллель выглядит весьма убедительной, едва ли не «вскрывающей» центральную идею повести. Однако, если быть точным, она не вполне согласуется с календарем гоголевского времени: *по старому стилю* Православная церковь отмечает память сорока воинов-мучеников *9 марта*.

На наш взгляд, в семантике даты рождения Акакия Акакиевича более отчетливо просматривается связь с днем *весеннего равноденствия* по Юлианскому календарю, определенному на Первом Никейском соборе 325 г.: согласно Великому Индиктиону, праздновать Пасху Христову следует в первое воскресенье после первого весеннего полнолуния, последовавшего за *днем весеннего равноденствия 21 марта*. В этом случае дата рождения персонажа гоголевского произведения приходится на стык двух времен года — зимы и весны, актуализирующих образ *границы*, когда центр *Солнца* в своем видимом движении по *эклиптике* пересекает *небесный экватор*. Здесь также уместно вспомнить о том, что день весеннего равноденствия в культурах многих народов является сакральной (от праиндоевр. корня *saq «ограждать; защищать», значение которого связано с проведением защитной *черты*) датой, от которой ведется начало нового календарного года.

Образ границы между сезонами оказывается задействован в наиболее значимых сюжетных мотивах неоднократно. Из текста произведения следует, что «капот» Башмачкина прохудился в холодное время года: «Есть в Петербурге сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз <...> Акакий Акакиевич с некоторого времени начал чувствовать, что его как-то особенно сильно стало пропекать в спину и плечо, несмотря на то что он старался перебежать как можно скорее законное пространство» [5: с. 122]. Суровый вердикт, вынесенный Петровичем по поводу старой шинели, позволяет точнее дифференцировать стоящее на дворе время года: «Нет, — сказал Петрович решительно, — ничего нельзя сделать. Дело совсем плохое. Уж вы лучше, *как придет зимнее холодное время*, наденьте из нее себе онучек, потому что чулок не греет» [5: с. 125]. Следовательно, холода уже дают о себе знать, но календарная зима еще не наступила, т. е. этот период времени может быть идентифицирован как межсезонье, переход от поздней осени к зиме. Ровно через год, в этот же самый период осенне-зимнего *порубежья*, появляется у Башмачкина и новая ши-

нель: «Никогда бы в другое время не пришлось так кстати шинель, потому что *начинались уже довольно крепкие морозы* и, казалось, грозили еще более усилиться» [5: с. 130]. Первый же день обладания долгожданным предметом гардероба, как мы помним, заканчивается его кражей, а к исходу третьего дня «Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было» [5: с. 141]. Иначе говоря, утрата шинели и смерть персонажа в темпоральной структуре повести оказываются симметрично расположены внутри годового цикла относительно даты его рождения и приходятся на периоды лиминальности: появляется Башмачкин на свет *на рубеже* зимы и ранней весны, а умирает *на границе* поздней осени и грядущего северного холода.

Еще одним отчетливым классификатором *рубежности* является указание на то, что Акакий Акакиевич появился на свет «против ночи», т.е. на границе уходящего и наступающего дня, накануне наступления ночи — именно так определяется основное значение предлога «против» в словаре Д.Н. Ушакова: «Прямо перед кем-чем-н., *на другой стороне* от кого-чего-н. (семантика границы. — С.К.), *напротив* (значение симметричности. — С.К.)» [15]. В предкульминационном моменте повествования обыгрывается именно этот темпоральный классификатор: Башмачкин «уже несколько лет не выходил *по вечерам* на улицу», но, не в силах отговориться от предложения сослуживцев «вспрыснуть» новую шинель, все-таки отправляется к помощнику столоначальника на праздничный ужин [5: с. 131, 132]. Предстоящая «вечеринка» нарушает привычный регламент жизни персонажа, хотя сначала он даже находит в этом определенные преимущества: «...ему потом сделалось приятно, когда вспомнил, что он будет иметь чрез то случай пройтись даже и *вечеру* в новой шинели» [5: с. 131]. Однако в гостях у чиновника Акакий Акакиевич «чрез несколько времени начал зевать, чувствовать, что скучно, тем более что уж давно *наступило то время, в которое* он, по обыкновению, *ложился спать*», он «никак не мог позабыть, что уже *двенадцать часов* и что давно пора домой» [5: с. 133]. Иными словами, внутри суточного цикла *осью симметрии* и той *границей*, относительно которой выстраиваются темпоральные соответствия, является *полночь*: незадолго до ее наступления Башмачкин появляется на свет, единственный раз в жизни встречается двенадцать часов в чужом доме, что влечет за собой роковые для Акакия Акакиевича последствия: возвращаясь за полночь к себе домой, он оказывается ограблен, а попытка поиска пропажи приводит персонажа к гибели.

Потенциальная биполярность и относительная симметрия оказываются заложены и в имени центрального персонажа: «Уж если так, пусть лучше будет он называться, как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий. Таким образом и произошел Акакий Акакиевич» [5: с. 118]. С одной стороны, удвоение имени может означать усиление его перво-

начальной семантики — незлобивость; с другой — имя и отчество потенциально могут аннигилировать свойства друг друга: имя отца предопределяет судьбу сына и тем самым лишает его возможности полноценной самоидентификации в качестве личности, т.е. как субъекта, в буквальном смысле обладающего собственным лицом, судьбой, отчетливо выраженными индивидуальными чертами.

Такая редупликация образа *границы* в самом начале произведения в рамках двух временных циклов — суточного и годовичного, *симметричное* расположение сюжетных мотивов относительно точки *начала и конца* обеих темпоральностей, а также мотив *удвоения* имени главного героя позволяют интерпретировать смысловую структуру повести Гоголя в категориях близнечного мифа.

Образ границы связан с близнечным мифом через функцию разграничения. Н.И. Толстой отмечает: «Близнецы, согласно народному сознанию, по внутренней своей сущности двусторонни, обращены к двум сторонам — человеческой и внечеловеческой, как двусторонней оказывается межа, соседствующая с двумя полями и разделяющая их. Это делает ее сакральной, в одно и то же время опасной и чудодейственной. Такими же свойствами обладает и временная граница дня и ночи — утренний рассвет и вечерний закат. Порог, тын (забор), дерево или ряд деревьев, подобно меже, также обозначают *limes* — “разграничение“ и являются местом целого ряда обрядовых превентивных действий. Поэтому близнецы привлекаются к исполнению некоторых предохранительных и защитительных ритуалов...» [14: с. 284].

Как известно, граница — это семиотический знак, который обозначает, с одной стороны, смежность двух пространств, а с другой — символизирует их отдельность. Сочетание этих биполярных свойств (сопряженности и раздельности) придает образу границы (межи) двойной смысл, т.е. в основе ритуалов и сценариев, связанных с данным семиотическим классификатором, всегда будет лежать двоичный код. Именно поэтому образ границы и способы ее преодоления во многом определяют и развитие сюжета: потенциально герой может пересекать ее в двух направлениях. Приграничное пространство характеризуется нестабильностью и размытостью, смешением признаков и свойств, совмещением или обменом функций. Поэтому именно смежная территория между двумя мирами, в силу своей «неясности» и «размытости», способствует переходу противоположностей друг в друга, их взаимному уподоблению. А регулярное нарушение границы в обоих направлениях (или постоянное пребывание на рубеже двух подпространств) делает такое смешение нормой и создает эффект постоянной неопределенности, нерешенности, неясности, переходности, отсутствия отчетливой выраженности, двойственности, поскольку «отсутствие четкой границы между целым и частью связано с отсутствием

строгой каузальности» [11: с. 49] и лишает героя «семиотической индивидуальности» [10: с. 175].

Учитывая, что Башмачкин является на свет на стыке годовичного и суточного временных циклов и носит удвоенное имя, закономерно предположить, что он не просто персонаж, периодически приближающийся к границе или регулярно удаляющийся от нее, расположенный в непосредственной близости от рубежа по ту или иную его сторону, но герой, перманентно находящийся на линии демаркации. Иными словами, граница проходит через персонажа, постоянно находится внутри него — и это исходное сюжетное решение Гоголя порождает «расщепление» единого образа на две альтернативные составляющие.

Первая связана с реализацией семантического комплекса тотальной усредненности и неопределенности, что находит выражение в портретном описании Акакия Акакиевича: «...чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется гемморoidalным <...> вицмундир у него был не зеленый, а какого-то рыжеватого-мучного цвета. Воротничок на нем был узенький, низенький» [5: с. 120]. Небрежение внешним видом согласуется и с образом жизни Башмачкина, подчас лишенным даже элементарной разборчивости: «Приходя домой, он садился тот же час за стол, хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел все это с мухами и со всем тем, что ни посылал Бог на ту пору» [5: с. 120–121].

Рефлексы этой усредненности обнаруживают себя даже в характере перемещения Башмачкина в пространстве («тогда только замечал он, что он не *на середине* строки, а скорее *на середине* улицы» [5: с. 120]; «он остановился весьма неловко *среди* комнаты, ища и стараясь придумать, что ему сделать» [5: с. 133]) и в феноменальной способности притягивать к себе досадные неприятности («всегда что-нибудь да прилипало к его вицмундиру: или сенца кусочек, или какая-нибудь ниточка; к тому же он имел особенное искусство, ходя по улице, попевать под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь»), которые, впрочем, только усиливают эффект этой срединной неопределенности, граничащей с полной безучастностью: «Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице» [5: с. 120].

Таким же размытым и стабильно неопределенным оказывается и положение Акакия Акакиевича в социальной иерархии — начиная с указания места его службы («в *одном* департаменте служил *один* чиновник»), характера появления в нем («когда и в какое время он поступил в департамент и кто определил его, этого никто не мог припомнить») и заканчивая зани-

маемой должностью — «вечный титулярный советник»: «Сколько не переменялось директоров и всяких начальников, его видели всё на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма» [5: с. 117, 118]. В определении должностного статуса персонажа акцент делается, с одной стороны, на его вечной неизменности, а с другой — на *пограничности*, пребывание в которой для Акакия Акакиевича растягивается почти на всю жизнь. Чин титулярного советника, как известно, соответствовал 9-му классу «Табели о рангах» и выполнял в административной иерархии особую функцию внутреннего *рубежа* — отделял низшие чины госслужащих от средних и разграничивал личных и потомственных дворян: до 1845 г. получение следующей должности — коллежского асессора — сопровождалось повышением до 8-го класса и присвоением дворянского титула, который можно было передать по наследству детям.

Примечательно, что попытку преодоления этого неопределенного состояния Башмачкина первоначально предпринимает один добрый директор: «желая вознаградить его за долгую службу, приказал дать ему что-нибудь поважнее, чем обыкновенное переписыванье» [5: с. 120]. Однако намерения начальника перевести подчиненного на более высокую должность, соответствующую 8-му классу «Табели о рангах», натолкнулись на совершенную неспособность Акакия Акакиевича к выполнению новых должностных обязанностей — и «с тех пор оставили его *навсегда* переписывать» [5: с. 120].

В то же время приграничное положение Башмачкина в иерархии чинов и званий компенсируется исключительной интенсивностью внутренней жизни, которая, в определенном смысле, может быть уподоблена нравственной добродетели: «Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности. Мало сказать: он служил *ревностно*, — нет, он *служил с любовью* <...> Если бы соразмерно его рвению давали ему награды, он, к изумлению своему, может быть, даже попал бы в статские советники» [5: с. 119]. Напомним, что чин этот соответствовал 5-му классу «Табели о рангах» и занимал *промежуточное* положение между званиями полковника и генерал-майора, т.е. *разграничивал* среднее и высшее номенклатурное звено. Таким способом между действительным положением Башмачкина в иерархии чинов и тем, которого он заслуживает, тоже устанавливаются своеобразные отношения *симметрии* относительно *срединного* (с 8-го по 5-й класс) сегмента в стратификации административных должностей: во внешней, социальной реальности Акакий Акакиевич с рождения обречен находиться *на границе* (между 9-м и 8-м классами) низших и средних чинов, в то время как его внутренняя идентичность смещена в *пограничную* (рубеж 5-го и 4-го класса) область между средними и высшими званиями.

Пограничный социальный статус центрального персонажа повести обнаруживает глубинное соответствие и с локусом обитания Башмачкина — предместьем: «Скоро потянулись перед ним те пустынные улицы, которые даже и днем не так веселы, а тем более вечером. Теперь они сделались еще глуше и уединеннее: фонари стали мелькать реже <...> пошли деревянные дома, заборы; нигде ни души; сверкал только один снег по улицам, да печально чернели с закрытыми ставнями заснувшие низенькие лачужки. Он приблизился к тому месту, где *перерезывалась* улица (семантика перехода через границу. — С.К.) бесконечную площадью с едва видимыми на другой стороне ее домами, которая глядела страшную пустынею. Вдали, бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалась стоявшею на краю света» [5: с. 134]. Как отмечает Ю.М. Лотман, «те, кто находятся ниже черты социальной ценности, располагаются на границе предместья, сама этимология русского слова “предместье” означает “перед местом”, т. е. перед городом, на его пограничной черте» [10: с. 189].

Признаки раздвоенности и нарушенной целостности центрального персонажа актуализируются не только в семантике календарной даты, сдвоенном имени, социальном статусе или ориентированности в пространстве, но сопровождают почти всякое действие или состояние Башмачкина на уровне даже незначительных, на первый взгляд, деталей: «Требовалось <...> заплатить сапожнику старый долг за приставку *новых головок* к старым голенищам» [5: с. 127]. При расчете стоимости новой шинели также возникает обыгрывание образа *половины* суммы или семантика ее недостачи: «Да три *полсотни* с лишком надо будет приложить, — сказал Петрович и сжал при этом значительно губы <...> Он знал, что Петрович и за *восемьдесят* рублей (*половина* от «трех полсотен с лишком». — С.К.) возьмется сделать; однако все же откуда взять эти *восемьдесят* рублей? Еще *половину* можно бы найти: *половина* бы отыскалась; может быть, даже немножко и больше; но где взять другую *половину*? <...> По истечении всякого *полугода* он ревизовал накопившуюся медную сумму и заменил ее мелким серебром <...> Итак, *половина* была в руках» [5: с. 128]. Даже в описании старой шинели Акакия Акакиевича на уровне подтекста считывается парадоксальное несоответствие между ее внешним обликом и функцией *мужской* форменной одежды: «от нее отнимали даже благородное имя шинели и называли ее капотом (фр. *capote* — распашная *женская* просторная одежда. — С.К.)» [5: с. 122]. Таким образом, первый сценарий сюжетного конструирования фигуры Акакия Акакиевича разворачивается в семантическом поле усредненности и неопределенности, потери целостности и утраты полноты собственной идентичности вследствие «расщепления» различными видами границ надвое.

Альтернативная модель создания образа связана с преодолением асимметрии между внутренней идентичностью героя и его социальным ста-

тусом и находит выражение в разворачивании параллельного сценария жизни Акакия Акакиевича на основе обретения целостности и непротиворечивости. Семантика неопределенности в сюжете произведения снимается экстраординарным воздействием извне, по не зависящим от героя обстоятельствам. Пошив новой шинели эквивалентен форме новой социальной и профессиональной идентичности Башмачкина, делает ее не размытой, а более отчетливой, что придает герою состояние стабильности и определенности, нейтрализует его двойственные черты. Необходимость обретения новой шинели способствует внутренней мобилизации Башмачкина и приведению себя к «единству» и «полноте»: «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то *полнее* <...> Он сделался как-то *живее*, даже *тверже* характером, как человек, который уже *определил* и *поставил* себе *цель*. С лица и с поступков его *исчезло* само собою *сомнение*, *нерешительность* — словом, все *колеблющиеся* и *неопределенные черты*» [5: с. 129]. Непреклонная решимость проявляется и в эпизоде, когда Акакий Акакиевич после кражи шинели отправляется к частному приставу, чтобы дело «возымело надлежащий ход»: «...наконец Акакий Акакиевич раз в жизни *захотел показать характер* и сказал *наотрез*, что ему *нужно* лично видеть самого частного, что они *не смеют* его не допустить, что он пришел из департамента за казенным делом, а что вот как *он* на них *пожалуется*, так вот тогда они увидят» [5: с. 136]. В парадигму этого же поведенческого сценария вписывается и отстаивание Акакием Акакиевичем собственного достоинства в кабинете «значительного лица»: «Но, ваше превосходительство, — сказал Акакий Акакиевич, стараясь *собрать всю* небольшую *горсть присутствия духа*, какая только в нем была, и чувствуя в то же время, что он вспотел ужасным образом, — я ваше превосходительство *осмелился* утрудить потому, что секретари того... ненадежный народ...» [5: с. 139]. Единство и внутренняя непротиворечивость героя обретаются в этих сюжетных ситуациях путем совмещения внутренних интенций персонажа и внешних по отношению к нему воздействий. Причем особенно важным, на наш взгляд, является то, что перманентная раздвоенность персонажа, согласно структуре близнечного мифа, изначально содержит в себе биполярную модель поведения, которая, в зависимости от обстоятельств, может актуализировать либо сценарий внутренней противоречивости и неопределенности, либо схему обретения целостности.

Примечательно, что переключение регистров этих двух поведенческих стратегий Акакия Акакиевича осуществляется не произвольно, а в точках сюжетной бифуркации: доминантный в жизни Башмачкина сценарий усредненности меняется на противоположный исключительно в ситуациях встречи с персонажами, появляющимися в повести под знаком раздвоенности Петровичем, помощником столоначальника, грабителями

и «значительным лицом». *Пограничный* статус каждого из них организован по-своему.

Исследователи неоднократно отмечали в образе Петровича признаки inferнальности [8: с. 30], связи с нечистой силой [17] и образом змея-искусителя, «открывшего чистому душой Башмачкину “две выгоды: одно то, что тепло, а другое, что хорошо”» [3: с. 126]. Петрович обладает безусловными качествами героя-трикстера — персонажа «приграничной зоны»: он — портной-самоучка, т.е. не занимает стабильного положения в профессиональной иерархии и находится на ее периферии («живет без вывески на небольшой улице»), никогда до этого не выполнял всю работу по пошиву партикулярного платья целиком, а занимался лишь его подтачиванием и приделыванием заплат; выходец из крепостных, ставший мещанином, т.е. перешедший из одного сословия в другое и сменивший при этом имя на прозвище («Сначала он назывался просто Григорий и был крепостным человеком у какого-то барина; Петровичем он начал называться с тех пор, как получил отпускную») [5: с. 130]. Кроме того, он обладатель «изуродованного ногтя, толстого и крепкого, как у черепахи череп», косит единственным глазом, так что даже жена называет его «одноглазый черт», когда он выпьет. Попытка убедить Петровича ограничиться только подлатыванием старой шинели наталкивается на каменную (Петр — греч.: камень) непреклонность: «...как только узнал, в чем дело, точно как будто его *черт толкнул*. “Нельзя, — сказал, — извольте заказать новую”» [5: с. 123, 127].

Образ безымянного помощника столоначальника не заслужил столь пристального внимания исследователей творчества Гоголя, хотя его сюжетная функция, вне всякого сомнения, оказывается не менее значительной, чем роль Петровича: если портной инициировал «появление» шинели на свет, то помощник столоначальника оказался связан с ее неизбежной утратой: именно он спровоцировал ту ситуацию, которая привела к нарушению традиционного жизненного регламента Акакия Акакиевича и обернулась кражей «форменного платья». В то время как Петрович уподобляется неумолимому судье, выносящему суровый для Башмачкина приговор: «Нет, *нельзя поправить*: худой гардероб!», — помощник столоначальника оказывается подобен вкрадчивому искусителю: «Так и быть, я *вместо Акакия Акакиевича* даю вечер и прошу ко мне сегодня на чай: я же, *как нарочно*, сегодня именинник», — от соблазнительного предложения которого невозможно отказаться: «Акакий Акакиевич начал было отговариваться, но все стали говорить, что неучтиво, что просто стыд и срам» [5: с. 125, 131].

Само именование должности «помощник *столоначальника*» ассоциативно связано с положением Петровича, в котором Башмачкин застал портного, придя к нему домой с прохудившейся шинелью: «увидел Пет-

ровича, сидевшего на широком деревянном некрашеном *столе* и подвернувшего под себя ноги свои, как *турецкий паша*» [5: с. 123]. Напомним, что пашами (восходит к др.-перс. *patī xšāua* — правитель) в отдельных мусульманских странах именовались, как правило, губернаторы или *генералы*. Иначе говоря, Петрович в этом сравнении уподобляется *столоблюстителю, властелину* своего портновского, весьма обширного *стола*. Усиливается семантика этого уподобления еще и «портретом какого-то генерала» на круглой табакерке — «какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четвероугольным лоскуточком бумажки» [5: с. 125], т.е. лица на этом изображении нет (персональная идентификация затруднена), но знаки различия (административная функция) угадываются вполне. С сюжетной точки зрения безымянный герой-именинник, соблазнивший Башмачкина ужином с чаем, почти в буквальном смысле играет роль помощника при портном, перебирающем нити судьбы «вечного титулярного советника», опутанного ими («на шее у Петровича висел моток шелку и ниток, а на коленях была какая-то ветошь» [5: с. 123]) и три минуты не могущим попасть в «иглиное ухо» при появлении Акакия Акакиевича.

Кроме того, должность помощника столоначальника соответствует 8-му классу «Табели о рангах» (коллежский асессор) и располагается *на границе* между низшими и средними статскими чинами, относительно которой положение этого персонажа повести в служебной иерархии оказывается симметрично должности титулярного советника: один и другой находятся по разные стороны этого важного социального *рубежа*. Двойственное, т.е. провокативное, отношение к Башмачкину со стороны помощника столоначальника (как и двойственное отношение к Акакию Акакиевичу находящегося то в «трезвом состоянии», то «несколько под куражем» Петровича) определяется именно этим положением относительно *границы* в чинах и званиях. До появления новой шинели оно пренебрежительно: «Какой-нибудь *помощник столоначальника* прямо *свал ему под нос бумаги*, не сказав даже “перепишите”, или “вот интересное, хорошенькое дельце”, или что-нибудь приятное, как употребляется в благовоспитанных службах. И он брал, посмотрев только на бумагу, не глядя, кто ему подложил и *имел ли на то право*»; после ее появления — снисходительно-уважительное: «Наконец один из чиновников, какой-то даже *помощник столоначальника*, вероятно для того, чтобы показать, что *он ничуть не гордец и знает даже с низшими себя*, сказал: “Так и быть, я вместо Акакия Акакиевича даю вечер и прошу ко мне сегодня на чай: я же, как нарочно, сегодня именинник”» [5: с. 118, 131].

Таким образом, свойствами героя-трикстера обладает не только Петрович, но и помощник столоначальника. Благодаря семантическому изоморфизму и схожести сюжетных функций эти два персонажа образуют,

по сути, близнецную пару, внутри которой сочетаются пафосы упорядочивания и дезорганизации, созидания и разрушения, начала и конца, жизни и смерти.

Подобную близнецную пару представляют собой и грабители: «"А ведь шинель-то моя!" — сказал *один* из них громовым голосом <...> *другой* представил ему к самому рту кулак величиною в чиновничью голову, примолвив: "А вот только крикни!"» [5: с. 134]. Их похожесть и неотличимость друг от друга — единственное, что успевает заметить Башмачкин: «перед ним стоят почти перед носом *какие-то люди с усами*, какие именно, уж этого он не мог даже различить» [5: с. 134]. Встречаются они Акакию Акакиевичу на *границе* города и предместья и на *линии* разграничения тьмы и света: «Он приблизился к тому месту, где *перезывалась улица* (семантика перехода через границу. — С.К.) *бесконечную площадь с едва видными* на другой стороне ее *домиками*, которая глядела страшную *пустыню*. *Вдали*, бог знает где, *мелькал огонек в какой-то будке*, которая казалась стоявшею *на краю света*» <...> Он вступил на площадь не без какой-то невольной боязни, точно как будто сердце его предчувствовало что-то недоброе. Он оглянулся назад и по сторонам: точное *море* вокруг него» [5: с. 134]. По сути, возвращение домой оборачивается для Башмачкина обрядом перехода, всегда сопряженным с неизбежным нанесением какого-либо ущерба или утратой части себя, каковой и становится для героя новая шинель.

Наконец, еще одним персонажем, в котором актуализирована бинарная семантика и с которым в сюжете повести приходится взаимодействовать Башмачкину, становится «значительное лицо». В определенном смысле данный герой так же «расщеплен» надвое образом границы, как и Башмачкин, что, в свою очередь, порождает его внутреннюю раздвоенность и, как следствие, ведет к асимметрии двух возможных жизненных сценариев.

С одной стороны, в нем реализована семантика неопределенности и усредненности: «Какая именно и в чем состояла должность значительного лица, это *осталось* до сих пор *неизвестным*. Нужно знать, что одно значительное лицо *недавно сделался значительным лицом*, а до того времени он был *незначительным* лицом» [5: с. 136, 137]. Получив генеральский чин и преодолев таким способом *границу* между 5-м и 4-м классами «Табели о рангах» (т.е. средним и высшим административным звеном), «значительное лицо» еще не вполне привыкло к нему и поэтому испытывает чувство неловкости и ощущение чуждости в отношениях с подчиненными: «Получивши генеральский чин, он как-то *спутался*, *сбился с пути* и совершенно *не знал*, как ему *быть* <...> Если ему случалось быть с равными себе, он был еще человек как следует, человек очень порядочный, во многих отношениях даже не глупый человек; но как только слу-

чалось ему быть в обществе, где были люди хоть одним чином пониже его, там он был просто хоть из рук вон» [5: с. 137, 138]. Эта неуверенность, порожденная пограничным состоянием, компенсируется у персонажа «приступами» административной гордыни и властности, предопределенными его начальствующим положением, т.е. *имитационными формами целостности*: «...он старался усилить значительность многими другими средствами, именно: завел, чтобы низшие чиновники встречали его еще на лестнице, когда он приходил в должность; чтобы к нему являться прямо никто не смел, а чтоб шло все порядком строжайшим <...> *Приемы и обычаи* значительного лица были солидны и величественны, но не многосложны. Главным основанием его системы была строгость <...> Обыкновенный разговор его с низшими отзывался строгостью и состоял почти из трех фраз: “Как вы смеете? Знаете ли вы, с кем говорите? Понимаете ли, кто стоит перед вами?”» [5: с. 139]. «Значительное лицо» «нарочно учился заранее у себя в комнате, в уединении и перед зеркалом, еще за неделю до получения нынешнего своего места и генеральского чина» отрывистому и твердому голосу, которым он потом будет обвинять Башмачкина в нарушении служебного регламента, т.е. в несоблюдении *границ* дозволенного уставом поведения: «Что вы, милостивый государь, — продолжал он отрывисто, — не знаете порядка? куда вы зашли? не знаете, как водятся дела?» [5: с. 138, 139]. Внутри данного поведенческого сценария генерал выступает, таким образом, как темный двойник самого себя, одержимый любоначалием и высокомерием, но в то же время наделенный внутренней нестабильностью и затрудненной самоидентификацией.

С другой стороны, «он был в душе *добрый человек, хорош* с товарищами, *услужлив*», «*сострадание* было ему не чуждо; его сердцу были доступны многие *добрые движения*»; «значительное лицо был уже человек немолодой, *хороший* супруг, *почтенный отец* семейства» [5: с. 137, 143]. С амплуа светлого двойника самого себя согласуется и семантика одного из двух возможных имен персонажа, упомянутых в разговоре старых приятелей («Так-то, Иван Абрамович!» — «Этак-то, Степан Варламович!» [5: с. 138]): Иван (Иоханан) — «Яхве пожелал», «Яхве смилостивился», «Яхве помиловал», Благодать Божия»; Абрам (Авраам) — «великий отец народов», «отец многих народов», «отец возвышен»; Степан (Стефанос) — «венек, венец, корона, диадема»; Варлам («бар + лахам»: сын + хлеб, пища) — «потомок Бога», «сын Божий». Каждое из имен и производных от них отчеств связано со значением избытка блага, царственности, милости и божественной избранности.

Такая схема построения образа «значительного лица», основанная на «расщеплении» внутренней целостности персонажа при прохождении через социальную *границу*, обнаруживает типологическое сходство с механизмом конструирования образа Башмачкина. Это дает нам основа-

ние рассматривать Акакия Акакиевича и «значительное лицо» в качестве синхронных персонажей двойников, которые в тексте произведения оказываются соположены на уровне целой группы мотивных комплексов.

Так, оба персонажа являются заложниками своего «пограничного» чина, которому раз и навсегда предписана неизменная модель публичного поведения. Если о титулярном советнике говорится, что «его видели все на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма», то и «новоиспеченному» генералу дается подобная же характеристика: «В глазах его иногда видно было сильное желание присоединиться к какому-нибудь интересному разговору и кружку, но останавливала его мысль: не будет ли это уж очень много с его стороны, не будет ли фамильярно, и не уронит ли он чрез то своего значения? И вследствие таких рассуждений он *оставался вечно в одном и том же молчаливом состоянии*, произнося только изредка какие-то *односложные звуки*, и приобрел таким образом *титул скучнейшего человека*» [5: с. 118, 138]. Сходным образом описывается и манера говорения Башмачкина: «Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью *предлогами, наречиями* и, наконец, такими *частицами*, которые решительно не имеют никакого значения» [5: с. 124].

Особенно выразительной в линиях Башмачкина и «значительного лица» оказывается группа сюжетных параллелей, связанных с обстоятельствами утраты шинели. После службы один отправляется на именины к помощнику столоначальника, а другой, «желая сколько-нибудь развлечься и позабыть неприятное впечатление <...> отправился на вечер к одному из приятелей своих» [5: с. 143]. Для обоих вечер оказался чрезвычайно приятным: генерал «развернулся, сделался приятен в разговоре, любезен — словом, провел вечер очень приятно», Акакия Акакиевича «заставили выпить *два бокала* (шампанского. — С.К.), после которых он почувствовал, что в комнате сделалось *веселее*» [5: с. 143, 133]. Генерал также «за ужином выпил <...> *стакана два шампанского* — средство, как известно, недурно действующее в рассуждении *веселости*» [5: с. 143].

Оба персонажа начинают возвратный путь домой в приподнятом расположении духа: «Акакий Акакиевич шел в веселом расположении духа»; «значительное лицо», сев в сани, оставалось «в том приятном положении, лучше которого и не выдумаешь для русского человека» [5: с. 144]. И для одного, и для другого движение к дому оказалось сопряжено с мотивом увлечения женщиной и потенциальной изменой жене: титулярный советник «даже подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою, которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения» [5: с. 134]. В случае Башмачкина мы наблюдаем изоморфизм образа шинели и жены: «как будто он был не один,

а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу») [5: с. 129]. Генерал, как и титулярный советник, тоже не сразу «решил не ехать еще домой, а заехать к одной знакомой даме, Каролине Ивановне» [5: с. 143].

Подобно тому как при встрече Башмачкина со «значительным лицом» в департаменте и получении от него строгого выговора «Акакий Акакиевич так и *обмер*, пошатнулся, затрясся всем телом и никак не мог стоять <...> его вынесли почти без движения», ужас «значительного лица» «превозмог все *границы*», когда мертвец потребовал его шинель: «Бедное значительное лицо *чуть не умер*» [5: с. 139, 144].

Сходным образом описывается и ночь, проведенная каждым из героев после происшествия. После пропажи шинели «Акакий Акакиевич прибежал домой *в совершенном беспорядке*: волосы, которые еще водились у него в небольшом количестве на висках и затылке, *совершенно растрепались*; бок и грудь и все панталоны были в снегу», а после распекания «значительным лицом» «он *находился все время в бреду и жару*. Явления, одно другого страннее, представлялись ему беспрестанно» [5: с. 135, 140]. Для генерала и «распекание» призраком Башмачкина, и утрата шинели случаются в один и тот же вечер, поэтому «бледный, *перепуганный и без шинели*, вместо того чтобы к Каролине Ивановне, он приехал к себе, доплелся кое-как до своей комнаты и провел ночь весьма *в большом беспорядке*» [5: с. 145].

Данные параллели позволяют сделать вывод о том, что между Башмачкиным и «значительным лицом» устанавливается такой тип отношений, который предопределен одной из архетипических схем близнечного мифа: светлый двойник Акакия Акакиевича сталкивается с темным двойником «значительного лица», в результате чего активизируется сценарий о братьях-врагах, один из которых способствует устранению другого из близнечной пары. Между ними возникает «миметический кризис» (Р. Жирар), т.е. кризис отсутствия различий, при котором оба участника близнечной пары претендуют на одну и ту же социальную функцию — генеральский чин. В случае «значительного лица» эта претензия оказывается не вполне оправданной его внутренними качествами, в то время как в ситуации Башмачкина она подкреплена не просто ревностным исполнением своих служебных обязанностей, но «службой с любовью». Следует согласиться с мнением С.Г. Бочарова о том, что в повести «фантастически осуществляется потенциальная реальность, в которой «”первые” становятся “последними”, “последние” — “первыми”» [4: с. 207]. Только перейдя через *границу* жизни и смерти, Акакий Акакиевич в потусторонней иерархии чинов и званий наконец занял «соразмерное его рвению» место: «видно, генеральская шинель пришлась ему совершенно по плечам; по крайней

мере, уже не было нигде слышно таких случаев, чтобы сдергивали с кого шинели» [5: с. 145].

Не следует, однако, забывать, что разрешение «миметического кризиса» в повести Гоголя носит двунаправленный характер. «Значительному лицу» тоже пришлось столкнуться с темным двойником своего «брата-близнеца» на *границе* мира живых и мира мертвых, и эта встреча наконец отменила действие сценария его внутренней раздвоенности: «...происшествие сделало на него сильное впечатление. Он даже гораздо реже стал говорить подчиненным: “Как вы смеете, понимаете ли, кто перед вами?”»; если же и произносил, то уж не прежде, как выслушавши сперва, в чем дело» [5: с. 145]. Оба участника близничной пары, таким образом, преодолевают кризис различий и начинают выполнять свои функции на разных уровнях мироздания, оказываясь по отношению друг к другу в функции дополнительного распределения.

Повесть Н.В. Гоголя «Шинель» обнаруживает парадигматические свойства мифологического текста, где особую значимость приобретают семантика календарной даты и образ границы внутри годичного и суточного временного цикла: они предопределяют дальнейшие сценарии сюжетного развития произведения в топике близничного мифа.

Литература

1. *Баталова Т.П.* Символика «шинели» в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2011. № 2. С. 123–128.
2. *Башкеева В.В., Гармаева С.С.* Повесть Н.В. Гоголя «Шинель» в трудах российских литературоведов XX в. // Вестник Бурятского государственного университета. 2015. Вып. 2. С. 74–79.
3. *Бочаров С.Г.* Холод, стыд и свобода: (История литературы sub specie Священной истории) // Вопросы литературы. 1995. № 5. С. 126–157.
4. *Бочаров С.Г.* Петербургские повести Гоголя // Гоголь Н.В. Петербургские повести. М., 1978. С. 197–207.
5. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. 3: Повести; Т. 4: Комедии. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. 688 с.
6. *Голубева Е.И.* Библейский текст в творчестве Н.В. Гоголя. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. 133 с.
7. *Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. 261 с.
8. *Долгушин Д.В.* Еще раз о святоотеческих мотивах в «Шинели» Н.В. Гоголя // Сибирский филологический журнал. 2007. № 4. С. 30–35.
9. *Кривонос В.Ш.* «Бедный Акакий Акакиевич» (об идеологических подходах к «Шинели» Гоголя) // Вопросы литературы. 2004. № 6. С. 139–156.
10. *Лотман Ю.М.* Понятие границы // Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 175–192.

11. *Мелетинский Б.М.* Поэтика мифа. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.
12. *Прасковья М.В.* Сказочные архетипы в повести гоголя «Шинель» // Известия Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2013. Т. 13, вып. 2. С. 58–61.
13. *Терещенко С.О.* Житийная традиция в повести Н.В. Гоголя «Шинель»: диалог интерпретаций // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. № 10 (64). С. 108–111.
14. *Толстой Н.И.* Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003. 624 с.
15. *Ушаков Д.Н.* Толковый словарь Ушакова // URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/988146> (дата обращения: 27.02.2021).
16. *Фомичев С.А.* Повесть «Шинель» в контексте творчества Н.В. Гоголя // Русская литература. 2016. № 1. С. 57–64.
17. *Чижевский Д.И.* О «Шинели» Гоголя // Н.В. Гоголь. Петербургские повести. М.: Русский путь, 2004. С. 269–292.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ГАРМОНИИ МИРОПОРЯДКА В ОПТИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ: ЧАРЫ РАДУГИ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ В.В. НАБОКОВА

В текстах культуры (литература, живопись, музыка и др.) радуга никогда не является только деталью пейзажа, она предстает как образ-символ мироздания, который заключает в себе идею вечности, участвует в создании поэтической модели мира, предопределяя в целом видение природы, воплощающей в себе некое сверхчувственное начало. Взгляд в небесную ширь, высь и даль, устремленность в бесконечное генерируют, рожают метафору ненасытного зрения, всевидящего ока, которое в творчестве В.В. Набокова вырастает до образа универсального, всеохватывающего сознания: «освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око, зараз видящее все стороны света, или, иначе говоря: сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии» [13: т. 4, с. 484].

Обращение к оптическому образу радуги позволяет выявить особенности, присущие поэтическому сознанию Серебряного века и отраженные в художественном мире В.В. Набокова, а также «доминантные признаки, определяющие “координаты” построения национального образа мира, специфику и нюансы авторской оптики» [17: с. 134].

Объект нашего исследования — эстетическое воплощение гармонии миропорядка в оптическом образе радуги в поэзии и прозе В.В. Набокова в контексте литературы первой волны русской эмиграции; предмет исследования — лексема «радуга» и ее индивидуально-авторское наполнение; цель исследования — определение и описание структурных и содержательных характеристик художественного образа в границах текста литературного произведения. Продуктивным представляется рассмотрение лексемы «радуга» с разных точек зрения — лингвистической, литературоведческой и лингвокультурологической, что позволяет сделать исследование более глубоким и комплексным. Материал исследования — поэзия и автобиографическая проза В.В. Набокова.

В качестве культурного символа радуга возникает в Священном Писании в сюжете «Дарование знамения радуги» в качестве внешнего, видимого знака, удостоверяющего неповторяемость мирового потока:

«Быт. 9:12–13. И сказал [Господь] Бог: вот знамение завета, который Я поставлю между Мною и между вами и между всякою душою живою, которая с вами, в роды навсегда:

Я полагаю радугу мою в облаке, чтобы она была знамением [вечного] завета между Мною и между землею”.

В Священном Писании мы встречаемся и с другими выражениями символического значения радуги: она служит одним из атрибутов божественного суда над миром вместе с молнией (Пс. 17:14) или же является знамением божественного величия и славы (Иез. 1:27–28; Сир. 43:12–13; Откр. 4:3, 10:1)» [Цит. по: 10].

Радуга является «одним из самых поэтических фольклорных образов, символизирующих связь между двумя мирами — земным и небесным, человеческим и Божественным, как доказательство существования Творца, символ союза Бога и человека» [7: с. 96]. Идея об особом таинственном знаменовании радуги, «по-видимому, нашла себе отклик и в универсальных мифах языческой древности, где радуга чаще всего изображалась в виде кроткой посланницы небес, несущей на землю радость, мир и благоволение богов» [10]. Многочисленные примеры бытования этого образа можно найти в труде А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу».

Существует несколько теорий, объясняющих происхождение слова «радуга». По одной из них, *radoga* является производным от праславянского корня *radъ*, значение которого аналогично англосаксонскому *rot* (*радостный, благородный*). Согласно другой этимологической гипотезе, корень *rad* является производным от *Arda* (имя одного из славянских вождей). Некоторые исследователи русского языка склонны предполагать, что слово *райдуга*, от которого произошло современное «радуга», имеет народную этимологию и образовалось в результате слияния слов «рай» и «дуга».

По Фасмеру, «следует считать этимологию радуга из *rado ga, производного от *гаѣ*, наиболее вероятной <...> форма *райдуга* легко могла образоваться в результате влияния слова *рай* по народной этимологии» <...> Соболевский (РФВ 70, 96), Преображенский (II, 171), Маценауэр (LF 16, 163), Калима (“Slavia”, 17, 33 и сл.) исходят из первоначального значения “блестящая, пестрая дуга”, причем Калима ссылается на *раёк* — “радужная оболочка глаза» [21].

Появление радуги как эстетически прекрасного объекта в поэзии раннего В.В. Набокова не вызывает удивления; оно вполне объяснимо и связано с различными обстоятельствами, среди которых обратим внимание на следующие.

Одно из них — синестетическое зрение писателя, о котором столь подробно он пишет в автобиографической прозе: «Переходя к спектру, нахо-

дим: красную группу с вишнево-кирпичным Б (гуще, чем В), розово-флаanelевым М и розовато-телесным (чуть желтее, чем V) В; желтую группу с оранжеватым Е, охряным Ё, палевым Д, светло-палевым И, золотистым У и латуновым Ю; зеленую группу с гуашевым П, пыльно-ольховым Ф и пастельным Т (всё это суше, чем их латинские однозвучия); и наконец синюю, переходящую в фиолетовое, группу с жестяным Ц, влажно-голубым С, черничным К и блестяще-сиреневым З. Такова моя азбучная радуга (ВЁЕПСКЗ)» [13: т. 5, с. 158].

В.В. Набоков обладал цветным слухом («Не знаю, впрочем, — добавлял он, — правильно ли тут говорить о “слухе”: цветное ощущение создается по-моему осязательным, губным, чуть ли не вкусовым путем» [13: т. 5, с. 157]), его зрение было богаче, чем среднестатистическое; признано, что его творчество — «пример экстраординарного таланта самовыражения и рефлексии синестета, преодолевающего соблазн прямой констатации физиологических реакций и избавляющегося от узких рамок сенсуализма в искусстве», «любовь к скрупулезности описаний и любовь к цвету сливались для Набокова в одно целое» [4]. Он действительно по-другому, иначе видел мир, и природная острота его зрения им постоянно совершенствовалась; его восхищало человеческое зрение — тоже дар небес: глядя в глаза своего ребенка, он видел «расплывчатое, ускользающее нечто в синем оттенке радужной оболочки глаза, удержавшей как будто тени, впитанные в древних баснословных лесах <...> где в пестрой глубине зародился человеческий разум» [13: т. 5, с. 326].

Синестезия (совместное чувство, одновременное ощущение) — явление восприятия, когда при воздействии на один орган чувств наряду со специфическими для него ощущениями возникают и ощущения, соответствующие другому органу чувств. С точки зрения теории литературы, синестезией в искусстве слова называют, прежде всего, особые иносказания, образные выражения (тропы и стилистические фигуры), связанные с переносом значения в иную чувственную модальность. Синестезия явилась характерным признаком «новой поэзии», проводниками которой считали себя русские символисты и в системе которой было оправдано синкретическое слияние чувств; выступая адептом синестезии, А. Белый считал, что «отсутствие цветного слуха в художнике пера и кисти — изъян» [Цит. по: 1: с. 101]. Синестезии «наличествовали в поэзии в разных проявлениях и разной степени всегда, но преднамеренно и интенсивно начали культивироваться в эпоху романтизма и, особенно, — символизма, войдя в систему их сущностных стилевых признаков» [5: с. 14].

Синестезия понималась и развивалась в Володе Набокове его матерью, Еленой Ивановной, которой она показалась «вполне естественной», когда это его свойство обнаружилось впервые: «мне шел шестой или седьмой год, я строил замок из разноцветных азбучных кубиков — и вскользь за-

метил ей, что покрашены они неправильно. Мы тут же выяснили, что мои буквы не всегда того же цвета, что ее; согласные она видела довольно неясно, но зато музыкальные ноты были для нее, как желтые, красные, лиловые стеклышки» [13: т. 5, с. 158].

В этой связи интересный материал для размышлений дает описание интерьерных деталей кабинета Е.И. Набоковой в петербургском особняке семьи (ул. Большая Морская, 47) — пейзажей, которые ребенком В.В. Набоков видел постоянно и которые остались в его памяти: «я глядел на дальнюю стену, где, в воспоминании, так ясно вижу <...> сомовскую акварель (молодые березки, половинка радуги — всё тающее, влажное)» [12: т. 5, с. 510], «кабинет моей матери, где его (Александра Бенуа. — *Н.С.*), действительно прелестные, дождем набухшая “Бретань” и рыже-зеленый “Версаль” соседствовали с “вкусными”, как тогда говорилось, “Турками” Бакста и сомовской акварельной “Радугой” среди мокрых берез» [13: т. 5, с. 172].

К. Сомов любил писать радугу, и эта акварель не была единственной. Трудно сказать, какова судьба именно этой картины, потому что в замечательном источнике «Климов Л. Художественное собрание семьи Набоковых: произведения искусства, национализированные после революции 1917 года» [8] не зафиксирована ни одна из упомянутых картин. Можно предположить, что к моменту национализации их уже не было, поскольку «в период с 29 ноября 1917, когда В.Д. Набоков навсегда покинул Петербург, до 3 сентября 1918 года коллекция картин, находящаяся на Б. Морской, 47, не была ничем защищена и, вероятно, часть собрания пропала уже в этот промежуток времени» [8: с. 3]. (Добавим в скобках, что, по информации из открытых источников, в 2007 г. на аукционе «Кристис» картина К. Сомова «Радуга» (1927) была продана за 3,716 млн фунтов (7 млн 327 тыс. долл.). Ни одна картина русского художника до этого не оценивалась столь высоко.)

Литературные вкусы молодого Набокова, вполне отразившиеся в его поэтическом творчестве, складывались под влиянием художественных идей Серебряного века. Радуга для начинающего поэта — объект поэтической рефлексии, частота упоминаний которого в корпусе стихотворений (*радуга, радужность* — 23, *радужный, многорадужный, радужна* — 9) свидетельствует о значимости этого природно-космического образа в его художественном мире. «Я брежу радугами страстно», — писал он в стихотворении «Уста земли великой и прекрасной...» [13: т. 1, с. 596].

Для творчества молодого В.В. Набокова характерна поэтическая обрзанность, «богато инструментирующая» чувство первой любви, — *зори, звезды, радуги, соловьи*: «И зори, и звезды, и радуги мая — / соперницы будут твои, / и в ночь упоенья, тебя обнимая, / он вспомнит о первой любви» («Ты многого, слишком ты многого хочешь!»); «...и в соловьином забы-

ты / поём, беспечно принимая / от неба жизненного мая / грозу и радугу любви» (Ю. Р. «Как ты, я с отроческих дней...») [14: с. 104, 107].

Б. Бойд считает, что «эти радуги и цветные стекла служат связующим звеном между началом его поэзии и той ролью, которую играли женщины в пробуждении его воображения» [3: с. 119].

Радуга в поэзии В.В. Набокова — это синестетический образ; лирический герой слышит и видит, как чистый серебристый перезвон росой капает с радуги: «Звон, и радугой росистой / малый купол окаймлен... / Капай, частый, капай, чистый, / серебристый перезвон...» («Звон, и радугой росистой...») [14: с. 121].

Радуга — это символ спектра, многоцветья, полихромии жизни, обещающей счастье: «Блаженно кутаюсь и, ножки подобрав, / вникаю в радугу обещанных забав... / Как сладостно тепло! И вот я позабылся...» («Детство») [14: с. 133–134].

Радуга — это символ явления Божественного в серафимах, престолах, ангелах: «...Мы вернулись домой с сырыми / грибами в узелке / и с рассказом о серафиме, / встреченном в сосняке... — ...и был он необычаен, / как радуга в зимний день» («Об ангелах»); «И рощи темные, и светлые поля, / и рек изгибы и слиянья, / и радуги садов, и тени, и сиянья — / вся Божия земля!» («Престолы»); «Струится солнце им вослед; / и ослепителен и сладок — / над ступенями — свежий свет / пересекающихся радуг...» («Ангелы»); «Выйдут ангелы навстречу, — / многорадужная рать...» («Смерть») [14: с. 284, 136, 124, 134].

Радуга — это купол Божьего мира, под небесным сводом которого, как в храме (*церковенке*), стоит лирический герой: «Заливаются птицы на клиросе, / плещут воды живые под сводами, / вдаль по ризам колеблются радуги, / и не свечи мы держим, а ландыши...» («Мы столпились в туманной церковенке...») [14: с. 175].

В.В. Набоков не обходил вопросы «православного подтекста», хотя он неоднократно подчеркивал свое «совершенное равнодушие к организованному мистицизму, к религии, к церкви — любой церкви» [12: т. 3, с. 582]. В автобиографической прозе он так написал о символе веры матери и ее ощущении Бога: «Евангелие она любила какой-то вдохновенной любовью, но в опоре догмы никак не нуждалась; страшная беззащитность души в вечности и отсутствие там своего угла просто не интересовали ее. Ее проникновенная и невинная вера одинаково принимала и существование вечного, и невозможность осмыслить его в условиях временного» («Другие берега») [13: т. 5, с. 161]; «просто было иногда стыдно перед деревом, облаком, собакой, стыдно перед воздухом, так же бережно и свято несущим дурное слово, как и доброе» («Подвиг») [13: т. 3, с. 104]. Такая — воспринятая сыном — позиция не подвергается сомнениям и сохраняет значение этического кредо; становление души героя обусловлено

растворенностью Бога «во всем сущем», что является постоянным стимулом нравственного совершенствования.

Воспринимать жизнь как нечто, заданное высшей силой, учится Глеб, герой другого автобиографического произведения первой волны русской эмиграции — тетралогии Б.К. Зайцева «Путешествие Глеба»; с небес приходит «утешение страждущему, умиротворение смятенному, знамение ищущему» [9: с. 344] неземным отблеском радуги, которая «после таинственных переливов, невидных перемещений в небесах, <...> отливая нечеловеческим семицветьем, вознеслась через тучу, конец ее прямо уперся в Саров, в этот двор огромный» [6: с. 251–252].

В стихотворении В.В. Набокова «Возвращение» (22 октября 1920 г.) обнаруживаем неявный, но отчетливо читаемый и вполне узнаваемый образ Ноева ковчега и страданий изгнанников, которые могут прекратиться по воле Божьей, и Божьим знамением явится радуга, означающая одно: скитания, несчастья закончились, неиссякаемая любовь к «отчизне чистой» вознаграждена «радостным и страшным» возвращением, и отныне «с ясным умом и строгим сердцем» можно будет строить всё заново, — стихотворение двадцатилетнего Набокова, который еще верил в возможность возвращения: «О, чудо! Средь глухих, дымящихся развалин, / раскрывшись, радуга пугливая легла...» («Возвращенье») [14: с. 158].

Радуга для В.В. Набокова и его лирического героя, в силу особенностей его зрения, может быть видима в/на любой субстанции: в насыщенном влажными парами воздухе, вокруг ночных фонарей, в струях фонтана, на росе, паутине, куполе храма, ризах, на последнем осеннем кленовом листе: «И на листе огнистый ангел вышит, / и радужна меж рядок борозда...» («Осень») [14: с. 159]; «...опавшим / листом шурша, брожу я по тропам, / где быстрым, шелковистым поцелуем / луч паутины по лицу пройдет / и вспыхнет радугой...» («Прелестная пора») [14: с. 181]; «...я возвращался с медленных балов / в карете дребезжащей по Мильонной, / и радуги по стеклам проходили...» («Петербург») [14: с. 260], — и тогда, когда глаза застилают слезы: «Блаженно бережно таи / дар лучезарный, дар страданья, — / живую радугу, рыданья / неизречимые твои...» («Молчи, не вспенивай души...») [14: с. 76]; «...глаза в лучистых радугах счастливых слёз...» («Слово») [13: т. 1, с. 35]; «Моросивший дождь казался ослепительной росой, счастье стояло в горле, радужные ореолы дрожали вокруг фонарей, и книга, написанная им, говорила с ним полным голосом, все время сопутствуя ему, как поток за стеною» («Дар») [13: т. 4, с. 391].

Радуга у оказавшегося в эмиграции В.В. Набокова — это знак, символ, атрибут родины: «Как тень твоя, чужой апрель мне сладок. / Взволнованно душа тебя зовет, / текучий блеск твоих дождей и радуг, / когда весь лес лепечет и плывет...» («Родине. Посвящается моей сестре Елене») [14: с. 269].

В текстах В.В. Набокова находим стремление передать в художественном слове динамику, быстротечность и невесомость плавного, градиентного появления и исчезновения радуги; она, такая *нежная, невинная, святая, пугливая, живая*, — *струится, улыбается, тает, льется сиянием*: «...а там, / меж светлых облаков, роскошно-лебединых, / струится радуга и смутно с высоты / мне улыбается, в лазури влажной тая...» («Березы») [14: с. 166]; «Против кирки, через улицу, зеленела под сиянием струи, вальсировавшей на месте с призраком радуги в росистых объятиях, продолговатая лужайка сквера, с молодыми деревьями по бокам» [13: т. 4, с. 342].

Радуга — символ несравненного и непреходящего, Божественного и общечеловеческого, чем в сознании Набокова всегда оставался Пушкин: «Пушкин — радуга по всей земле, / Лермонтов — путь млечный над горами, / Тютчев — ключ, струящийся во мгле, / Фет — румяный луч во храме» («На смерть А. Блока») [14: с. 67].

Стихотворения В.В. Набокова, в которых появляется радуга, наполняет «атмосфера благоговейного созерцания мира в его глубинной упорядоченности и притягивания жизни как бесценного дара свыше» [22: с. 78]. Подобного рода эмоциональность нередко обозначается словом «умиление»: на высотах духоносной жизни сияет «дар умиления, умиленных благодатных слез». Она передает исполненное благодарности миропритяжение; созерцание радуги предстает как нескончаемое любование: «Милая моя! Образчик элизейских красок!» («Дар») [13: т. 4, с. 261]; «...струится радуга <...> / такая нежная, невинная, святая, / что умиленные склоняются листья, / роняя длинные, сверкающие слезы...» («Березы») [14: с. 166].

Гораздо сложнее художественный образ радуги осмыслен и представлен в автобиографической прозе В.В. Набокова.

Отдав дань повышенной эстетизации поэтического текста и сохранив все доминанты образа радуги, найденные и зафиксированные им, в своей автобиографической прозе он с большей сдержанностью и отточенным художественным вкусом использует этот образ, переосмысливая и по-новому, более глубоко представляя его, переводя стихию, исполненную «эстетической чары, из мира природного в реальность человеческую» [22: с. 20].

Радуга — это, конечно, деталь пейзажа. Но какого? Мы склонны рассматривать пейзаж у Набокова в качестве одного из выражений (воплощений) авторского сознания, как внесубъектную форму авторского присутствия. Природа предстает в прозе писателя «не только как место и фон сюжетного действия, как средство раскрытия духовного, психологического, этнического облика героя, но и как художественное пространство, моделирующее национальный образ мира» [16: с. 132].

Набоковский пейзаж — это не «предметное» описание природы общим или крупным планом (для этого есть «виды», ландшафты природы;

В.В. Набоков же всегда избегал «общих мест»), это способ моделирования и предъявления собственной картины мироздания, субъективного мирозидения, организация пространства текста, в котором показано только то, что природа значит для автора персонально, как откликается на его душевные движения или состояния, в котором радуга предстает как универсалия вселенского, природного и человеческого бытия. В качестве примера можно привести «видения космического масштаба, когда взор героя направлен не просто в небо, а в мироздание, природа не безучастна к человеческой бренности, но дает знамения, обещание завтрашнего дня и веру в возможность душевного равновесия, гармонии — во власти, под властью Творца» [19: с. 36]. В.Е. Хализев считает, что такие образы природы правомерно называть «постпейзажными», так как субъективно значимые ситуации момента здесь «выдвигаются на первый план, а само предметное заполнение пейзажа начинает играть как бы второстепенную роль» [22: с. 209].

Нарисовать радугу очень сложно — это непросто сделать акварелью и маслом, но еще труднее — словом: «Красота уходит, красоте не успеваешь объяснить, как ее любишь, красоту нельзя удержать, и в этом — единственная печаль мира. Но какая печаль! Не удержать этой скользкой, тающей красоты никакими молитвами, никакими заклинаниями, как нельзя удержать радугу или падучую звезду» («Король, дама, валет») [13: т. 2, с. 304]. В.В. Набоков знал масштабы своего дара и без ложной скромности писал: «Я <...> теперь отлично умею — справляться с такими небесами, переплавлять их в нечто такое, что можно отдать читателю, пускай он замирает» [13: т. 5, с. 282].

Небесные пейзажи в прозе В.В. Набокова — это рассветы и закаты, солнце и луна, облака и дождь — в их изменчивости, непостоянстве: «Еще летал дождь, а уже появилась, с неуловимой внезапностью ангела, радуга: сама себе томно дивясь, розово-зеленая, с лиловой поволокой по внутреннему краю, она повисла за скошенным полем, над и перед далеким леском, одна доля которого, дрожа, просвечивала сквозь нее. Редкие стрелы дождя, утратившего и строй, и вес, и способность шуметь, невпопад, так и сяк вспыхивали на солнце. В омытом небе, сияя всеми подробностями чудовищно-сложной лепки, из-за вороного облака выпрастывалось облако упоительной белизны» [13: т. 4, с. 260–261]. В.В. Набоков «видел» и зимнюю, и лунную радугу: «Не забудем и полной луны. Вот она — легко и скоро скользит, зеркалистая, из-под каракулевых тучек, тронутых радужной рябью. Дивное светило наводит глазурь на голубые колеи дороги, где каждый сверкающий ком снегу подчеркнут вспухнувшей тенью» [13: т. 5, с. 203–204].

Пейзаж такого рода состоит из слов-символов, каждое из которых способно развернуть в литературоцентричном сознании целый спектр представлений, потому что он, этот пейзаж, включая преображенные

земные ценности, описывает место уединенного свидания с вселенной, переживание идеальной полноты бытия, прорыв в блаженное завтра, угаданное в мечте. Это пейзаж-полет, пейзаж-медитация — это пейзаж души. Набоковский пейзаж, помимо традиционных функций, выступает еще и как способ характеристики героя, философская, символическая мера внутреннего богатства человека, его духовности; он служит средством воплощения авторского замысла; символом неразрывной связи с родиной.

В автобиографической прозе В.В. Набокова радуга — это элемент структуры художественного пространства автобиографии, структурно-композиционный прием. «Другие берега» состоят из четырнадцати глав, которые просто пронумерованы, не названы и представляют собой «ряд коротких самодостаточных фрагментов» [Цит. по: 2: с. 136]. Анализируя эту повествовательную модель, мы понимаем, что имеем дело с автобиографией нового типа: «без изложения событий в дневниковой последовательности», без хронологически-упорядоченного описания возрастных ступеней, «без установления строгих причинно-следственных связей между ними», «без соблюдения иерархических отношений между субъектами повествования» [20: с. 82].

Метод В.В. Набокова заключается в исследовании безграничного прошлого, оставшегося в воспоминаниях и документальных свидетельствах, в поисках того, что он называет *тайными темами, узорами судьбы, разрозненными частями основной мелодии*; в поисках логики ходов шахматной партии, приведших к единственной развязке; однажды обнаруженная тема прослеживается на протяжении многих лет, а к финалу каждой главы и автобиографии в целом все найденные тематические линии гармонично сплетаются в один *волшебный ковер* (В.В. Набоков).

Радуга — одна из таких тем. Характеризуя архитектуру своего автобиографического повествования, В.В. Набоков писал: «Весьма обаятельна и тема “радуги”, тема, которая начинается со случайного набора красок — цветных стекол, праздничной иллюминации, акварельных красок, драгоценных камней и тому подобного, а затем обретает самостоятельность» [15]; «Разрешение темы головоломок есть также и разрешение пронизывающей всю книгу темы изгнания, коренной утраты, и эти линии в свой черед сливаются с кульминацией темы радуги (“спираль жизни в агате”), сходясь в не оставляющем желать ничего лучшего *gond-point* с садовыми стежками, парковыми аллеями и лесными тропинками, выющимися по всей книге» [15].

Радуга у В.В. Набокова — онтологический и антропологический образ, знак темы любви, не просто чистой и романтической, но осененной и осиянной; знак присутствия обожаемого отца. На это обращает наше внимание Б. Бойд, когда пишет: «Две детали указывают на то, чье именно незримое присутствие чувствует в этот момент Федор: радуга (глава романа

“Дар”, посвященная его отцу, начинается с радуги и незабываемого образа: “Отец однажды, в Ордосе, поднимаясь после грозы на холм, ненароком вошел в основу радуги, — редчайший случай! — и очутился в цветном воздухе, в играющем огне, будто в раю. Сделал еще шаг — и из рая вышел”) и ощущение “странности жизни”, которое Федор испытывает так остро, как никогда ранее (хотя его отец, Константин Годунов, таинственно передал ему свою способность ощущать “врожденную странность человеческой жизни”)» [3: с. 552].

Радуга — это знак темы любви Федора и Зины («Дар»), Владимира и Веры Набоковых, нежнейшая любовь, желание и трепет первого прикосновения: «Сквозь стёкла пепельный свет с улицы обливал их обоих, и тень железного узора на двери изгибалась через нее и продолжалась на нем наискось, как портупья, а по темной стене ложилась призматическая радуга. И, как часто бывало с ним, — но в этот раз еще глубже, чем когда-либо, — Федор Константинович внезапно почувствовал — в этой стеклянной тьме — странность жизни, странность ее волшебства, будто на миг она завернулась, и он увидел ее необыкновенную подкладку» [13: т. 4, с. 363].

В автобиографической прозе В.В. Набокова радуга предстает как символ и знак творящего художественного сознания, она связана для него с моментом первого поэтического вдохновения. Рассказывая о «цепенящем неистовстве стихосложения», которое овладело «долговязым пятнадцатилетним подростком» летом 1914 г., он вспоминает «павильон», а вернее — беседку, в которой он спрятался от грозы, — «старую, крепкую деревянную постройку над папоротниковым оврагом в старой, приречной части» вырского парка. Гроза закончилась, Владимир вышел из беседки: «За парком, над дымящимися полями, вставала радуга; поля обрывались зубчатой темной границей далекого ельника; радуга частью шла поперек него, и этот кусок леса совершенно волшебным образом мерцал сквозь бледную зелень и розовость натянутой перед ним многоцветной вуали — нежность и озаренность его обращала в бедных родственников ромбовидные цветные отражения, отброшенные возвратившимся солнцем на дверь беседки. Следующий миг стал началом моего первого стихотворения» [12: т. 5, с. 501]. Речь идет «не столько об универсально-стабильной сути природного мира, сколько о его неповторимо единичных проявлениях: о том, что видимо, слышимо, ощущаемо именно здесь и сейчас, — о том в природе, что откликается на данное душевное движение и состояние человека или его порождает» [22: с. 227].

Образ радужной капли, спадающей с листа, в поэтическом мире Набокова — метафора интенсивной работы творящего сознания: «Без единого дуновения ветерка, один только вес дождевой капли, сияющей в паразитической роскоши на душистом сердцевидном листке, заставляет

его кончик кануть вниз, и подобие ртутной капли внезапно соскальзывает по его срединной прожилке, и лист, обронив яркий груз, взлетает вверх» [12: т. 5, с. 501]; «...и капля радужная вдруг / спадает с вытянутой кисти...» («Художник») [14: с. 125]; «...старинный стих — его двойник, / простой и радужный и нежный, / в душевном сумраке возник...» («На черный бархат лист кленовый») [14: с. 64].

Так процесс вдохновения (*восторга, inspiration*), по Набокову, может быть сведен к самой естественной форме творческого трепета — «к внезапному живому образу, молниеносно выстроенному из разнородных деталей, которые открылись все сразу в звездном взрыве ума» [11: с. 535], к потрясению от чуда, испытанного «в миг, когда сердце и лист были одно» [12: т. 5, с. 502]; таким образом, тема радуги «позволяет ему одновременно выразить свой восторг перед сокровищами зрительного мира и установить связь между ними и своим собственным художественным даром» [3: с. 57].

Таким образом, метафорические, аллегорические, символические коннотации образа радуги как универсалии вселенского, природного и человеческого бытия в поэзии и автобиографической прозе В.В. Набокова позволяют определить оптический образ радуги как онтологический и антропологический. Природно-космический образ радуги играет особую, важную роль в процессе реконструкции культурной памяти; он предоставляет возможность размышлять и говорить «об экзистенциальном времени человеческого существования, о его мимолетности, об одной минуте между прошлым и будущим» [18: с. 160–161], задает эмоциональный тон повествования в силу того, что в нем присутствуют и ностальгические, и философские ноты.

Владея опытом русской классической литературы в изображении радуги, наследуя основные традиции введения этого образа в тексты, обращенные к теме поэзии и поэтического творчества, к религиозной тематике, В.В. Набоков переосмысливает их, внося новые коннотации, новые оттенки смысла, соединяет в *словесной пластике* (В.Е. Хализев) текста пространственный и временной модусы бытия. Оптический образ *радуги* в поэзии и прозе В.В. Набокова можно рассматривать как многокомпонентный феномен, отражающий и национальный менталитет, и специфику внутреннего мира языковой личности; как эстетическое воплощение гармонии миропорядка, существующей вопреки внешнему хаосу социальных катаклизмов.

Литература

1. Блинов И.И. К вопросу о синестезии в поэзии русских поэтов-символистов // Всесоюзная школа молодых ученых и специалистов «Свет и музыка»: Тезисы докладов. Казань: КАИ, 1979. С. 101–102.

2. *Бойд Б.* Владимир Набоков: американские годы: Биография. М.: Независимая Газета; СПб.: Симпозиум, 2004. 928 с.
3. *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: Биография. М.: Независимая Газета; СПб.: Симпозиум, 2001. 695 с.
4. *Бойд Б.* Голубянки Набокова и его шнурково-потертый коричневый и древесно-обветренный черный: Предисловие к книге Д. Холабёрд «Владимир Набоков: Алфавит в Цвете». URL: <http://www.synaesthesia.ru/boyd.html> (дата обращения: 19.12.2020).
5. *Галеев Б.М.* Художники слова о поэтической синестезии // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Матер. Пятой науч.-практ. конф., посвященной памяти А.Ф. Лосева. М.: МГПУ, 2005. С. 14–19.
6. *Зайцев Б.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4: Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. М.: Русская книга, 1999. 624 с.
7. *Зверева Т.В.* Радуга: об одном оптическом сюжете в русской поэзии конца XVIII – первой половины XIX веков // Вестник Удмуртского университета. История и филология. 2015. Т. 25, вып. 5. С. 95–102.
8. *Климов Л.* Художественное собрание семьи Набоковых: произведения искусства, национализированные после революции 1917 года // NOJ / НОЖ: Nabokov Online Journal. 2010. Vol. IV. С. 1–22.
9. *Кокovina Н.З., Степанова Н.С.* Метафизика пути как формы духовного восхождения в тетралогии Б.К. Зайцева «Путешествие Глеба» // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2011. № 6. С. 342–347.
10. *Лопухин А.П.* Толковая Библия. Толкование на книгу Бытия. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_01/9 (дата обращения: 19.12.2020).
11. *Набоков В.* Искусство литературы и здравый смысл // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 521–536.
12. *Набоков В.В.* Американский период. Собрание сочинений: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004–2008.
13. *Набоков В.В.* Русский период. Собрание сочинений: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002–2009.
14. *Набоков В.В.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002. 674 с.
15. *Набоков В.В.* Убедительное доказательство. URL: https://royallib.com/read/nabokov_vladimir/ubeditelnoe_dokazatelstvo.html#9285 (дата обращения: 19.12.2020).
16. *Смирнова А.И.* Природное пространство в русской литературе XX века: ландшафт и менталитет // Горизонты цивилизации. 2016. № 7. С. 120–135.
17. *Смирнова А.И.* Природные константы в лирике серебряного века // Природные стихии в русской словесности: Сб. ст. М.: Ленанд, 2015. С. 123–134.
18. *Степанова Н.С.* Гармония человека и природы как условие формирования свободной души в автобиографическом повествовании М. Осоргина «Времена» // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2011. № 2. С. 160–165.
19. *Степанова Н.С.* Концепт «закат» в языковой картине мира Б.К. Зайцева (на материале тетралогии «Путешествие Глеба») // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия Лингвистика и педагогика. 2017. № 1 (22). С. 30–39.

20. *Степанова Н.С., Коковина Н.З., Самофалова Е.А.* Антропологический курс категории памяти в автобиографических текстах конца XIX – первой половины XX века: Монография. Курск: ООО «Учитель», 2012. 246 с.
21. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М.: Астрель: АСТ, 2007. URL: <http://vasmer.narod.ru/p566.htm> (дата обращения: 19.12.2020).
22. *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высш. шк., 2000. 398 с.

ОТРАЖЕНИЕ ВРЕМЕН ГОДА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.Н. ПОЛЯНСКОЙ

Творчество Ирины Николаевны Полянской (1952–2004) широко известно не только в России, но и на Западе. В 1995 г. Ирина Полянская стала лауреатом немецкой премии “Lege Artis”, в 1997 г. — лауреатом премии журнала «Новый мир», а в 1998-м — финалистом премии Букер. В 2004 г. Полянская становится лауреатом премии Ю. Казакова за рассказ «Утюжок и мороженое», опубликованный в журнале «Знамя» и позже включенный в сборник «Путь стрелы». Писательница входила в состав литературной группы «Новые амазонки». Ее творчество многогранно, она обращается к темам, связанным с преломлением частных судеб на фоне больших исторических событий, взаимоотношениями членов семьи, взрослением и становлением личности; одна из немногих Полянская пишет о жизни детей с инвалидностью и тех трудностях, с которыми сталкиваются их семьи. В настоящей статье мы обратимся к романам «Прохождение тени» и «Как трудно оторваться от зеркал...», а также к некоторым рассказам и повестям писательницы, чтобы выявить семантику различных времен года.

Образы природы занимают важное место в художественном мире Полянской. Ее героини по-особенному чувствуют природу, смену времен года. Нередко восприятие пейзажа связано с какими-то личными историями или музыкальными произведениями. Природа, времена года для писательницы и ее героинь звучат, наполняются цветом, событиями, ассоциациями. То есть можно говорить не только об отдельных природных образах или пейзаже в произведениях Полянской, но и о воплощении в ее творчестве авторского, целостного чувства природы, которое, по определению Т.Я. Гринфельд, «вмещает философию природы, социально-эстетические идеи эпохи, имеет в виду направленность мировоззрения художника, включает в себя нравственные традиции осмысления темы человека и природы, своеобразие поэтики пейзажа, конкретный стиль данного произведения» [1: с. 4].

Давая определение понятию «временные виды пейзажа», Л.В. Гурленова отмечает: «На выбор того или иного состояния природы влияют психологический склад личности писателя, художественный замысел произведения, поэтому предпочтение автором зимы или весны, утра или ночи,

конкретных природных образов, связанных со временем, может дать важную информацию для понимания его творчества» [2: с. 238]. У писательницы нет излюбленного времени года, она в равной степени обращается к разным сезонам в своих произведениях, в ряде текстов времена представлены динамично: они меняются на протяжении произведения, представляя собой годовой круг или некие жизненные циклы героев.

В произведениях Полянской смена времен года не всегда связана с хронологией событий, нередко с помощью их упорядоченности подчеркивается логика течения времени, *идея последовательности и закономерности* природных изменений, как, например, в рассказе «Переход»: «Каждая летняя минута уносит по цветку и приносит по цветку, каждый знак Зодиака является со своим букетом. Водолей приносит багульник; Рыбы — фиалку и нарциссы; Овен — букетики ландышей и незабудок, тюльпаны, Телец — клубящуюся, как грозовые тучи, сирень; во время Близнецов все пригородные электрички, как безумием, охвачены одуряющим ароматом растрепанных пионов, и когда они вместе с садовой ромашкой и васильком заполняют весь город, все переходы и станции метро, на стыке двух знаков, Близнецов и Рака, являются розы» [6: с. 358]. Далее это буйство цветов усиливается и завершается философским наблюдением: «Всю весну, лето, осень и даже зиму цветы пересказывают друг другу сюжет нашей общей жизни, повествование начинается с зерна и им же завершается, одни уходят в толпе облаков за горизонт, другие приходят с толпой облаков из-за горизонта, и всем этим распоряжается солнце, слишком яркое для того, чтобы можно было увидеть того, кто стоит за ним» [6: с. 358].

Ту же идею упорядоченности воплощает описание степи («Как трудно оторваться от зеркал...»), которая каждый месяц меняет свой цвет: «В апреле — розово-лиловая от зацветающей брандушки, в мае — лимонно-желтая от первоцвета и вероники, в июне — голубая от незабудок, крестовика и колокольчика, в июле, когда зацветают шалфей, лабазник, васильки, пестрая, с серыми бархатистыми колониями полыни, в августе — буровато-зеленая: все цветы отцвели, только ястребинка то здесь, то там раскинула свои зонтики» [4: с. 309–310]. Та же функция может быть отмечена у смены сезонов («Чистая зона»): «А когда снег уйдет с земли, накатит весна, изумрудной волной перельется в лето, потом осень сметет накопленные с помощью солнца сокровища, и новая зима погребет их под собою, но это всё ничему нас не учит, хотя такое происходит каждый год, начиная от Сотворения мира» [4: с. 294].

Стремительно уходящие времена года становятся метафорой несчастливой женской судьбы, прожитой напрасно жизни: «Но деревья-то осыпаются! Лето мое, уже за холмом ты. Улетает лето о трех крылах, улетает и осень, пролетит вся жизнь в стремительных днях человеческих. Струится

сегодняшняя листва вслед за прошлогодней сквозь землю, поет под землей будущая трава» [6: с. 414].

Также появляются эпизоды *смены сезонов*, отражающие изменение внутреннего состояния героев: «Пришла ранняя зима с мокрым, струящимся, не долетавшим до земли снегом, упорно стоявшим над нею, как навяждение. Иногда он сменялся мельчайшим, словно пыльца, дождиком» [6: с. 276]. Или, к примеру, наступление весны: «Длинные сосульки цедают по капле бедную душу зимы. Снег, как любящая душа, вкладывает всего себя в это последнее, предсмертное сияние. Как трогает сердце его апрельская слабость, поневоле задумаешься об участии незримых, невыразимых, тающих сил в устройстве наших судеб, легких, как поплавки на воде... <...> Под ногами дорога, покрытая апрельской слюдой, под нею майские жуки с драгоценными рогами, стрекозы, переносящие с места на место переливающийся слюдой воздух, пение встающих трав» [6: с. 274]. Или постепенный приход весны отмечается с помощью упоминания «голых, неумолимо позеленевших апрельских берез» [6: с. 285].

Зима в романе «Прохождение тени», как и главный ее атрибут — снег, относится прежде всего к тому, что связано с миром родителей героини (например, военное воспоминание отца: «Декабрь сорок первого выдался морозным, с частыми метелями... Тот, кто чувствовал приближение последнего часа и не хотел умирать стоя в сбившейся человеческой гуще, выползал наружу и усаживался с подветренной стороны барака, открытым немигающим взглядом встречая холодное морозное солнце»), к периоду ее детства («Время действия — зима, и только зима, будто все нити моей детской памяти затянуло в ткацкий станок вьюги, сплетающей на стекле морозные лилии, птичьи перья, султаны древних шлемов, все вместе похожие на заглохший сад с дико блуждающими в нем деревьями, уходящими своими корнями в далекую от солнца ледяную планету») [6: с. 179, 57].

Зимой происходит важное для героини восхождение на вышку, где работает друг ее отца. У нее появляется возможность увидеть свой город, обнесенный жилой проволокой, с высоты птичьего полета, именно в тот момент в жизни девочки звучит музыка: «Домик завис меж вершин сосен, с них струилась голубая высь, как мелодия флейты на ступенчатом фоне скрипичного тремоло жемчужно-серого, скорбного неба» [6: с. 61]. В окружающем мире девочка начинает различать звучание музыкальных инструментов: «Вот альты переняли у флейты эту мелодию, сделав обзор с высоты вышки необыкновенно отчетливым. В группе деревянных — гобоя, кларнета и фагота — промелькнул тревожный мотив метели, завивающейся вокруг игрушечных домиков внизу, — и сменился мерным убаюкивающим ритмом в струнных, в высоких корабельных соснах, которые стояли, как огромные якоря, и не давали пурге унести наш поселок» [6: с. 61–62].

Этот заснеженный пейзаж дает героине возможность почувствовать «всю хрупкость... существования, как бы висящего на единственном гвозде, прибитом наспех к бревенчатой морозной стене караульного помещения» [6: с. 62]. Отец же («Прохождение тени») оказывается обманут снегом: «Снег блестит всеми своими гранями и неуловимыми плоскостями по обе стороны его лыжни, когда отец летит с пригорка, играет с ним в неуловимую для глаза игру, обманывает зрение, одаривая его ледяным пристальным блеском, от которого холодеет сердце, но светлеет душа» [6: с. 59–60]. Отец уверен: «его силу питают деревья и снег. Прочность, белизна, прозрачность стимулируют его творческую мысль ученого» [6: с. 273]. Падение снега также сопровождает мысли и действия матери: «Ангелы небесные неутомимо сучат белую нить, она набирает на спицах <...> петли» [6: с. 176]. Мать сопоставляет взросление дочери с высотой сугробов: «Снег растет пластами, как дерево кольцами, растет число зарубок на дверном косяке <...>, последняя зарубка переросла снежный наст за окном» [6: с. 177].

Метафора *снега* иллюстрирует отсутствие взаимопонимания между учеными, представляющими различные отрасли науки: «Между ними (учеными-гуманитариями. — *О.Г.*) и их коллегами — физиками, химиками, биологами — пролегли непроходимые снега» [6: с. 175]. Но в то же время снег никак не препятствует дружбе героини с Хильдой (дочерью пленных немцев, которая из-за болезни не может двигаться): «Пока мы рассматриваем картинки, идет снег, но он не может помешать нашей дружбе, даже если нас завалит по самые окна... Снег идет по следу следов между домами и хозблоком, между домами и соснами. Снег не дает залежаться тропинке, но поутру она вновь вырвется из-под него, как распрямившееся дерево, которое пригнули к земле, а потом отпустили» [6: с. 67].

В произведениях Полянской зима, снег часто связаны с темой смерти, ухода в небытие. Так, к примеру, говорится, что зимой музыкантам на похоронах сложнее играть, чем летом: «Чтобы в инструменте не образовался слой льда от дыхания, приходилось работать парами — пока играет один, другой успевал отогреться в машине, и музыка не прерывалась <...> Зимой тарелки Заура звучали иначе, они как будто высекали из воздуха морозные искры, не говоря уж о темпе похоронного марша, который на холоде значительно убыстрялся, едва сдерживаясь в границах приличия и скорбной торжественности» [6: с. 191].

В рассказе «Снег идет тихо-тихо...» узнавший о своей болезни отец просит сына подарить ему записную книжку, чтобы он мог перед смертью оставить в ней «кое-какие мысли» [6: с. 351]. Вскоре отец умирает, сын находит свой подарок: записная книжка «излучала тепло, как старая, проникнутая добрым содержанием вещь, он слышал тихий шелест страниц, представлял живой, мелкий почерк отца», увидел, что все

страницы были пусты, лишь «на первой странице сверху была написана одна-единственная фраза: «Снег идет тихо-тихо» [6: с. 353]. Таким образом писательницей реализуется важная в ее творчестве идея нарушения, разорванности мужской традиции, неспособности мужчины быть отцом своих детей в полном смысле этого слова, а не формально. Снег шел и во время похорон: «Над снегопадом стояли невидимые звезды, и ни одна не могла достигнуть теперь его сердца своим светом и наполнить его хоть на мгновение... И тихо-тихо шел снег. Шел, но тихо-тихо, не имея цели впереди, памяти — позади. Чего ему было шуметь, куда спешить?» [6: с. 352].

В рассказе Полянской «Все яблоки, все золотые шары...» тропинка на снегу становится для пожилой учительницы метафорой светлой и радостной, но уже близящейся к завершению жизни: «А внизу от детского сада тянулась дорожка в снегу, по ней никто не шел, от нее отбивались, словно ветка, вели куда-то в сторону отдельные маленькие следы» [6: с. 378–379]. Учительница чувствует свою близость со всем миром: «И я подумала: Боже, как нестерпимо хороша жизнь, как больно уходить от нее такими маленькими, мерцающими в темноте шагами <...> и на кого я покину и ее (дорожку в снегу. — *О.Г.*) и зеркало (в отражении которого недавно увидела себя молодой. — *О.Г.*), и мелодию Листа (“Грезы любви”, которую в тот момент слышала по радио. — *О.Г.*), и эту звезду — на какую вечность?» [6: с. 379]. Но дорожка в снегу может обладать и совершенно иной символикой. Следы на снегу в романе «Горизонт событий» призваны показать немецким солдатам силу русской армии: «Со стороны леса стояла непроницаемая тишина, как будто он необитаем, но каждое утро из него в деревню и из деревни в лес вела цепочка следов, обрывавшаяся у тропинки, почему-то хорошо утопанной, хотя ночью шел снег. А однажды, когда он перестал идти, неуловимые партизаны на взгорке перед самым лесом вытоптали глубокое русское слово СМЕРТЬ» [3: с. 100].

В рассказе «Чистая зона» также важен мотив снега. Оказавшись в больнице, героиня «обратилась лицом к природе, состоящей из соснового леса, подернутого пеленой снега вдали, и группы темных, высоких елей» [4: с. 281]. Снег ассоциируется с отдыхом («куда уйти, в какие снега?..», а врач характеризуется как «посланец снегов» [4: с. 285, 281]. Состояние до и после операции также соотносится со снегом («Я лежала, а снег за окном шел и шел и опускал меня все глубже и глубже, так что, когда медсестра привезла каталку, я почти спокойно перекочевала из одного сугроба в другой»; «Душа была далеко, как снег, бредущий за окном») [4: с. 288, 289]. Постепенно восприятие снега героиней рассказа из бытового сменяется философским («Жизнь несется, как снежный ком с горы, набирая тяжести в теле, а снег за окном все идет и идет»), вневремен-

ным, соединяющим не только прошлое и будущее, но и реальное с вымышленным («Только лес смутно рябил перед глазами, как <...> текст одной прекрасной <...> книги, в которой рассказывалось и об этом самом поселке, заносимом снегом сорокалетней давности. Снег покрывал прошлое ее героев, не придуманных, действительно живших на белом свете, мягко отсекал от них родных и близких, еще существующих в их мыслях, просеивал насквозь всего человека, чтобы в нем остались лишь силы идти вперед, под градом понуканий и угроз, преодолевая глубокие снега» [4: с. 293–294]).

В рассказе «Куда ушел трамвай» именно зимой, пытаясь убежать от родительских ссор («В эту зиму мама стала почему-то очень ругаться с папой, и это надрывало нам душу»), погибают дети (метафорой их смерти становится поездка на трамвае): «Вы (Юрис и младшая сестра героини. — *О.Л.*) садились в трамвай и, оживленно беседуя, ехали в Погулянку, а потом в Стропы. Так вы ездили-ездили, и однажды по пути между Стропами и Погулянкой начался снегопад, и во время снегопада где-то по дороге между Погулянкой и Стропами Юрис вышел из трамвая, и сколько ты потом ни спрашивала о нем, тебе ничего толком не отвечали: ты перестала спрашивать». Чуть позже девочка узнала о смерти друга, увидев его могилу: «Один раз мы так ходили-ходили и наткнулись на свежую могилку Юриса. Это было зимой. Надпись была залеплена снегом, но лицо Юриса на снимке под стеклом — нет» [6: с. 366, 361]. Спустя некоторое время так же, во время снегопада, умирает младшая сестра, а старшая серьезно заболевает, но возвращается к жизни: «...я почувствовала, как в ту же минуту меня оторвало от них, вынесло ветром за двери, умчало в струю теплого снегопада, который шел вперемешку с красно-бело-зелеными мячами, и я падала, и снег пах лекарствами, чаем и малиной, а свет синей лампы пытался прорвать в моем ухе какую-то болезнь» [6: с. 372].

Первый снег Лида, героиня романа «Как трудно оторваться от зеркал...», встречает восторженно: «Она подскочила к балкону: белизна снега ударила ее по глазам», эта белизна символизировала для Лиды искренность, снятие масок: «Лето было обманом, китайским театром, где каждый актер носит традиционную маску, цвет которой обозначает его характер, титул, нравственные качества <...>, а цвет снега — абсолютный, в котором растворились все остальные условно-чистые» [4: с. 363, 364]. Зима, преобразившая город, подарила подросткам радость общения на катке, именно там происходят их нечаянные встречи: «Город просветлел от снега, снег окутал деревья, и стоило задеть одну ветку, как свежая метелица срывалась вниз летучим рассыпчатым облаком» [4: с. 398].

Период *начала весны* может быть достаточно однообразен: «Над Волгой, ударяя в разрывы облаков, поднималось солнце; под вечер с необоримой повторяемостью наплывали кучевые облака», но в душе героини «зрели

взрослые тайны» [6: с. 274]. Содержанием этих «запечатанных писем» были различные аспекты человеческого бытия: «что сердце может спать, как человек, но может и бодрствовать, что любовь не бывает единственной, что невозможно доверять до конца зримой реальности, что не кровью, не потом, не слезами, а привычкой (род слепоты), как клеем, схвачены разные фрагменты нашего бытия и что главное дело жизни, каковым бы оно ни было, требует тишины и смирения» [6: с. 274–275]. Весна и то состояние, которое она дарит человеку, очень высоко оценивается героиней, она сравнивает «счастье весны» с «найденной на дороге монетой» [6: с. 274], с неожиданным и нежданым благом, за которое, тем не менее, не придется впоследствии расплачиваться.

В одном из эпизодов ранняя весна сравнивается с покойником: «Наступила весна, и опять за окном моросил мелкий дождик. Погруженный в туман город напоминал утопленника с открытыми глазами, со свободно плавающими над головой, как шерсть на плывущем животном, волосами. Тема дождя в этих краях весной, как и зимой, неисчерпаема, она сводит на него всю огромную работу города по захвату окружающей природы. Трава, пользуясь передышкой, восстает в полный рост, мелкие листья клевера, как дети, бережно несут сквозь туман круглые, целебные капли к реке. Туман заглушает звуки» [6: с. 284]. Состояние природы связано с состоянием героев: в этот период они замкнуты, избегают общения друг с другом. И фоном для конфликтов может стать весенний дождь, который в одном из эпизодов он застает врасплох слепых музыкантов, заставляя их ощущать свою беспомощность.

Период начала весны также связан с идеей разрушения, смерти. Повесть «Предлагаемые обстоятельства» начинается с описания мартовского ветра, который не только «согнул в три погибели городские деревья», но и «опрокинул ветхую ограду на старом латышском кладбище» [5: с. 4]. Весна как будто смешивает совершенно разные аспекты человеческого бытия: «Весна звонила во все колокола, звала на митинги, пикники, на что-то сумасбродное, веселое, и поэтому ученики городской средней школы, открыв настежь окна, попрыгали прямо в талый снег и сломя голову помчались на расположенное неподалеку кладбище» [5: с. 4]. И практически сразу ветер, ставший «ветром смерти», превращается в машину, которая на огромной скорости сбивает пожилого учителя музыки, с чьего урока убежали ученики, а меньше чем через месяц жизнь вернулась в свои привычные рамки: «весна вошла в свои берега и Даугава из серой пенящейся лавины воды сделалась кроткой равнинной рекою» [5: с. 5].

Напряженность чувствуется и *поздней весной*, в описании цветущего сада. Его внезапная белизна, хотя и восхищает своим великолепием, сравнивается с поседевшим от горя человеком: «просторный старый яблоневый

сад (вокруг общежития. — *О.Г.*) весь бывал охвачен густым цветением, даже самая малая его ветка праздновала май, приподнимая жгучие, как снег, соцветия. Белым сад становился как-то вдруг, за одну ночь, словно потрясенный бедой человек, еще вчера каждая ветка звенела упругими розовыми почками, а уже утром, будто оглушенные упавшим снегом, деревья стоят в облаках. Синева неба прописывала подробности цветения тщательно, словно на века; если смотреть в сторону Столовой горы, на вершине которой сверкал снег, казалось, что сад простирается далеко в небо и теряется в нежнейшем суфле из облаков, горного снега и грез» [6: с. 140].

Весной героиня романа «Прохождение тени» ощущает свое взросление, иное понимание жизни: «Эта весна совпала с моею собственной весной» [6: с. 274]. Именно той весной героиня впервые переживает влюбленность, но подробности этого чувства в романе не описаны, что намекает на его недолговечность, обманчивость. В романе «Как трудно оторваться от зеркал...» девушка также осознает свою влюбленность весной, 22 марта, в День птиц, и в течение целого года, до следующей весны (именно столько длится действие романа), героиня не может понять, что случилось с ней. Но чувство это было в большей степени навязанное, созависимое (юноша расплел девушке косу и как бы «приворожил» ее этим действием). Повествователь отмечает, что до этого «Лида была слита с природой, как золотая иволга с осенью», а потом — «целое разлетелось на бордовые, желтые, карминовые осколки» [4: с. 301]. Отныне каждая деталь окружающего мира, природы была пропитана ожиданием встречи с возлюбленным («Плеть дикого винограда, отбрасывающая кудрявую тень, выгнутый листок ромашки, обсыпанный желтой пылью, старинные постаменты новых гипсовых статуй, поросшие мхом, заставляли ее сердце сжиматься предчувствием встречи...» [4: с. 302]). Избавить девушку от этого наваждения смогло лишь прикосновение другой женщины к ее волосам. Завершает «возвращение» героини к самой себе еще одно событие, произошедшее ровно через год, также в День птиц. Испугавшись хулиганов, она отплывает на плоту на середину озера и долго не может вернуться на берег, после чего серьезно и надолго заболевает.

В рассказе «Снимок» в образе героини как бы сталкиваются два времени года: весна и осень. Ее «щеки, губы, веки, волосы, подкрашенные басмой, переживали осень», она, чьи реакции сравниваются с поведением капризной королевы, уже, по мнению окружающих, «не имела права» на весну («там, за колеблемым ветром пологом, за сплошным водопадом весны, за оползающими по склону небес созвездиями, стоит капризная королева, и как она распорядится, так и будет») [4: с. 110, 111]. Но именно это время года особенно привлекает ее («Я до того обожаю весну, что прямо шалею, когда она начинается! Бросаю все дела, беру больничный <...> и всё хожу, брожу, слоняюсь по весне, как пьяная» [4: с. 110]).

Лето тесным образом сплетается с музыкой, воплощает собой музыкальные произведения. Так, «синие волны» васильков, которые вопреки логике природы бродили по «золотому» овсяному полю («Клянюсь не-радивым сеятелям, которых поругивали в местной газете за то, что они вечно запаздывали с севом, благодаря чему овес пускался в рост на равных правах с васильком» [6: с. 35]), героиня сравнивает с «бессмертной симфонией» Калинникова. И позже, говоря о своих разногласиях с одной из преподавательниц музыкального училища, где она училась, героиня отмечает: «Между тем, как позже выяснилось, она очень внимательно слушала, как уносит меня соль-минорное арпеджио в мой детский “Июнь”, на просторы овсяного поля, и как с последними звучаниями “Баркаролы” я уже всю собираю на этом поле васильки», и если «на Генделе, на Бахе» преподавательница и ученица «были вместе», то «уже на “Баркароле” Чайковского она отстранялась..., как будто “Июнь” переносил ее в иной климатический пояс» [6: с. 83, 82]. Именно в летнем цветении растений героиня особенно тонко чувствует музыку: «за незабудкой и ландышем бешено зацветает сирень, за сиренью осторожно раскрывается жасмин, затем, как едва слышный инструмент, вступает колокольчик и — кукушкины слезки» [6: с. 35].

Лето героиня проводит в доме бабушки, наполненном историей семьи, страны. Именно летом показан двор, воспринимающийся как продолжение дома: «Под верандой в начале июня обмирал от собственной красоты куст белых мелких роз. По ночам цветущий куст сиял как созвездие, углубляя черноту неба и двора, казавшуюся бездонной, как начало и конец жизни, но ни того, ни другого не было: жизнь порхала с отцветшей звезды на распутившуюся, только и всего... <...> Ночью таинственный двор оживал, шелестел, качался на качелях из дикого винограда, высоко подвешенных, скрипел своими старыми суставами <...> Струи нового воздуха омывали все вокруг, наконец в тополе сверкало солнце, тренькала калитка на воротах, яркий, горячий являлся день...» [6: с. 113—114]. Можно отметить, что даже представление о быстротечности жизни, неизбежности смерти и увядания летом преломляется в идею бесконечности всего сущего: на смену старому неизбежно приходит новое. Летом эта идея лишена «зимней» трагичности, которую мы отмечали выше.

«Лето покачивалось и искрилось, как золотая капля на кончике иглы, — еще покачивалось, еще искрилось...», — пишет Полянская, рассказывая о незабываемых летних прогулках героини с мороженым, конфетами, сахарной ватой и воздушной кукурузой, воспоминаниями о фильме, в котором «Варлей и Демьяненко <...> плели свой студенческий роман, отбиваясь от карнавалов горцев на фоне уютной, забавной гайдаевской этнографии» [6: с. 152].

Выше уже упоминалось, что для родителей рост дочери соотносился с зимой, с сугробом на улице: однажды засечки ее роста оказались ниже сугроба за окном. Но для самой героини взросление связано с летом: «Я подымалась все выше и выше над землей, навсегда покидая травы, однажды летом вдруг переросла куст смородины и ощутила жуть собственного роста, уносящего меня прочь от зеленой, густой, спутанной жизни растений» [6: с. 182]. Взросление воспринимается как отрыв от земли, от родителей: «Зеленая знакомая земля выталкивала меня из себя с такою силой, точно опознала во мне инородное тело; уже и золотые шары, и мальвы, разинув граммофончики, смотрели мне прямо в глаза, а потом один за другим меня стали выдавать кустарники во дворе школы, заброшенные леса акации, боярышника, калины — они больше не скрывали меня от отца и его времени, выталкивая под честный проливной солнечный свет» [6: с. 182].

Именно летом в детстве героини происходит еще одно путешествие-инициация: ее похищает женщина, возлюбленная отца, и уводит в полуразвалившийся барак (в отличие от вышки, где девочка оказывается с другом отца зимой, женщина уводит ее «к земле»). Иницирующим это событие можно считать потому, что девочка знакомится с погребальным обрядом (хочет похоронить умершую кошку, которую замечает у барака, но не успевает, поскольку их находят). По воспоминаниям матери, в тот день шел не переставая дождь, но сама героиня помнит тот день иначе: «...дело в том, что тройственный союз лета, детства и свободы нерушим, какие б усилия ни прилагала память по восстановлению фактов: куда ни оглянешься — всюду вдохновенная зелень, золотистый речной песок, тропинки, лодки, качели...» [6: с. 238].

Лето в большей степени наполняется цветом и звуком, которые смешивались между собой: «Вот проплыла замшевая мята с крестовидными веточками, вдруг дико взглядывала на меня ромашка, невнятное бормотание пастушьей сумки с истончившейся на цветках желтизной перемжалось с пламенным восклицанием мака, щитковидные соцветия тысячелистника проносили в своих мелких корзинках белый и розовый аромат, между ними вился фиолетовый чабрец, и трепет этих оттенков был похож на колебание длинной струны <...> И вдруг вся эта бешеная пастораль наматывалась на бешеный рев поезда» [6: с. 238–239].

Наблюдая за окружающей природой, девочка отмечает: «Там, в сумрачных тучах, вповалку лежали завтрашние дожди, очерченные вольфрамовой нитью солнца, чуть выше закатное золото истончалось в лимонные тона, где облака еще настаивали на своей утренней белизне, плывя в сторону обессиленной лазури» [6: с. 239]. Можно отметить особое мировосприятие героини: «в тучах... лежали завтрашние дожди», «За яблонями великолепно стояли горы. Где-то за ними возвышался Эльбрус, Бештау, Машук,

там, за горами, вечно длилась дуэль Печорина с Грушницким» [6: с. 12]. Именно летом становится возможно смешение времени и пространства, именно лето позволяет наблюдать течение жизни, сближение эпох.

Основное действие романа «Прохождение тени» начинается в конце лета, когда девушка приезжает в общежитие музыкального училища. Привыкая к красоте незнакомого ей кавказского пейзажа, она замечает: «Слоистые пепельно-розовые сумерки бродили в складках гор и ущелий. Солнце медленно выплывало из-за Столовой горы. Я встречала первый взгляд его лучей, в ту же секунду из-под деревьев выползали сизые, дымчатые тени и опять начинали постукивать в разных концах сада яблоки <...> Что-то во мне оживало, раскрывалось навстречу солнцу и зарождающемуся дню» [6: с. 12]. Тогда же происходит еще одно важное событие: в яблоневом саду она впервые знакомится с незрячими музыкантами.

Также летом, когда под балконом, «словно юбки цыганок, кружили расцветающие черемухи» [6: с. 214], героиня осознает себя («Прохождение тени»). Именно в это время героиня чувствует, «как целые миры идут (в нее. — *О.Г.*) косяком» [6: с. 214]. В романе «Как трудно оторваться от зеркал...» девочка, разлученная летними каникулами с другом, мечтает, что ветер «гонит горчично-желтые соцветия подмаренника, синие ручейки колокольчика, сиреневого иван-чая в сторону Саши», а течение реки «доносит взгляд его бесплотных глаз» [4: с. 310]. Природа наполняется чувственными деталями: «Сашины глаза в воде шекочут ресницами ступни Лидиных ног. Мимо проплывают листья элодеи и осоки, желтые кубышки и голубые нильские лилии. Гребни волн блестят как кельтские мечи и шлемы, порывы ветра доносят смолистый дух бора или солоноватый запах камыша» [4: с. 310].

Осенью героиня («Прохождение тени») соприкасается с внутренним миром своей матери, когда однажды, решив прогулять школу и «провести чудный октябрьский день на Волге», она видит маму, которая сидела на берегу, «рассеянно смотрела из-под руки на Волгу, на противоположный луговой берег, занятый пасущимся стадом» [6: с. 206]. Мама и дочка проходят по одной дороге, срывают цветы с одного куста ромашки, в одном и том же месте пути оборачиваются, чтобы «увидеть блестящую полосу Волги внизу» — как будто они «вместе играли какую-то песню вроде сонаты-арпеджионе Шуберта для контрабаса и фортепиано», и те различия в увиденном пейзаже (например, очертания облаков, которые менялись, пока героини преодолевали то или иное расстояние) тоже укладывались «в партитуру в том месте сонаты, где фортепиано отдельно проговаривает пассаж, пропетый контрабасом» [6: с. 207].

Осень как будто становится временем знакомства с истинным положением вещей: именно осенью девушка получает возможность увидеть горы близко: «Здесь осень была представлена в вертикали, глаз брал

сразу все цвета радуги октавами, больше чем октавами, и я ощущала это, как какую-то музыкальную катастрофу вроде той, что устраивал Вагнер в “Летучем голландце”, когда инструменты слетали с орбит своих звучаний и оркестровая яма начинала завывать, как преисподняя» [6: с. 227]. Действительность осенью не всегда оказывается привлекательной. Той же осенью героиня «приболела, простудившись на ветру в сырой вечер у Терека» [6: с. 235]. Осенний дождь длится «несколько суток напролет»: «Капли дождя кишат на стекле в свете фонаря, как блестящие жуки, наползая друг на друга. Стоит немного повернуть голову, и рисунок дождя в окне превращается в стремительное роение лейкоцитов под микроскопом или, напротив, в небесные тела, размножающиеся во взаимном дурном пространстве друг против друга расположенных зеркал» [6: с. 236].

Осенний пейзаж созвучен переживаниям Лиды («Как трудно оторваться от зеркал...»), приглашенной в гости к Юре: «В очертаниях поздней осени была сумятица, невнятность, усиленная туманом и слабым дождиком», девушка удивлялась, «как быстро ветер ощипал осенние деревья. Только дуплянки чернели на них» [4: с. 354].

Подводя итог, отметим, что времена года оказываются важным фоном для происходящих в произведениях И. Полянской событий. Для писательницы оказывается важным мотив последовательности, упорядоченности, смены времен года — здесь находит отражение идея непрерывности течения жизни, которая разными героями воспринимается с большей или меньшей трагичностью. Зима часто соотносится с миром родителей, особенно с фигурой отца. Снег имеет отношение к теме смерти, болезни. Ранняя весна связана с внешним и внутренним разладом, разрушением, иногда смертью, но смерть эта воспринимается менее трагично. Вместе с цветением всё отчетливее звучат мотивы влюбленности, взросления, но зачастую это чувство оказывается обманчивым, приносящим страдания, осуждается другими. Лето особенно тесно связано с музыкой, которая отчетливо слышится в самой природе. Героиня начинает более тонко чувствовать себя, свою женственность. И даже идея смерти трансформируется, наполняется представлениями об обновлении, бесконечности жизни, летом особенно заметным становится течение истории. Осень как будто расставляет всё по местам, обнажая непривлекательные, «темные» стороны людей и событий.

Литература

1. Гринфельд Т.Я. Введение. «Чувство природы» и пейзаж // «Чувство природы» в русской литературе: Коллективная монография. Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т, 1995. С. 3–20.

2. *Гурленова Л.В.* Понятийно-терминологический словарь // Природа в русской литературе XII–XX веков: Хрестоматия худ. текстов. Сыктывкар: Изд-во Сыктывкарского ун-та, 2002. С. 238–252.
3. *Полянская И.Н.* Горизонт событий: Роман. М.: Олимп: АСТ, 2002. 414 с.
4. *Полянская И.Н.* Как трудно оторваться от зеркал...: Роман, рассказы / Посл. А. Латыниной. М.: РИПОЛ-классик, 2019. 460 с.
5. *Полянская И.Н.* Предлагаемые обстоятельства // Чистенькая жизнь / Сост. А.Д. Шавкута: Сб. М.: Мол. гвардия, 1990. С. 4–62.
6. *Полянская И.Н.* Прохождение тени: Роман, рассказы. М.: Вагриус, 1999. 446 с.

СЕМАНТИКА ЗИМЫ И ЛЕТА В ПОВЕСТИ А. КИМА «ЛОТОС»

Проза Анатолия Андреевича Кима — одного из ярких представителей русской литературы второй половины XX в. — явилась значительным вкладом в «художественное осмысление проблемы взаимоотношений человека и природы в XX веке»: «Суть натурфилософской концепции автора составляет осмысление земного мира как мира космического, не замкнутого в самом себе» [7: с. 4, 88]. Включающие глубокий пласт нравственно-философских проблем, его произведения требуют особого исследовательского подхода. Они рассматривались и в русле натурфилософской прозы [7], и как «условно-метафорическая» проза [5], и как часть «космической традиции» [1]. При всей разнице наименований литературоведы сходятся в признании глубины философской проблематики творчества писателя. Пристального внимания требует и поэтика произведений А. Кима, в частности изучение не только метафоричности его прозы, но и ее символичности, являющейся, на наш взгляд, следствием использования ряда традиционных мифологем. Создавая у читателей иллюзию реальности происходящего, полного соответствия изображаемых событий жизни, А. Ким в то же время применяет мифопоэтические принципы и приемы показа исторической реальности. Особо показательной в этом плане представляется повесть «Лотос» (1980).

Основная ее тема — уход человека из жизни. В последние минуты земного пребывания человек балансирует между двумя мирами. Эта мысль передается писателем в ряде оппозиций: свет и мрак, тепло и холод, молодость и старость, страсть и равнодушие, мужское и женское. Одно из самых ярких и значительных противопоставлений — зимы и лета — не только делит время и пространство повести на две части, но и становится сюжетообразующим.

Изображение реальности, в которой происходит событие, тускло, холодно, бедно. Это — короткие февральские дни. Зима изображается как грозная стихия, неотвратно завоевывающая себе пространство и время. День быстро проходит, ему на смену приходит длинная ночь, где тьма и холод, где всё становится призрачным, серым, теряет краски, движение замедляется и постепенно затухает: «Быстро прошел зимний серый день, пал ранний февральский вечер за окном, и назревала во тьме,

взмахивающей снежными рукавами вихрей, ночная пурга» [4: с. 329]. Отдельные фрагменты зимней картины напоминают экзотику условного романтического пейзажа, где «намерзали на прибрежные скалы глыбы льда» [4: с. 330].

Картины зимнего вечера и ночи предстают в повести как параллель происходящему в жизни людей. Процесс умирания описывается как нарушение привычного порядка, как что-то неотвратимое, тяжелое, холодное. Рабочее место смерти — у железной кровати, на сбившейся постели, где нет движения, так как главная героиня парализована. У читателей создается общее впечатление закономерности происходящего вследствие сопоставления явлений, в котором передается мысль о засыпании, замирании живого в положенное время. Писатель использует сходные выражения в описании природы и человека: смертная мгла / ночная мгла; холодные недра ночи, неподвижность / безразличие; боль, тяжесть, серость / мутность; усталость / тяжесть. Картина из жизни природы сменяется картиной из жизни человека — этот архаический художественный прием создает ощущение постоянства. О нем писал А.Н. Веселовский: картины «вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие, что в них есть общего» [3: с. 133]. В зависимости от того, насколько адекватно воспринимается поэтическая образность, зависит интерпретация произведения [6: с. 65].

Этапы затухания физической жизни в человеке отмечены повествователем таким образом: «Мать уже несколько дней ничего не ела, не открывала глаз», «уже четыре года жена больна, парализована», «семь месяцев последних не могла разговаривать», «стыло гибнущее тело матери» [4: с. 330]. Но так всё видится только со стороны сына: «Лохов полагал, что мать ничего не слышит, ничего не понимает, не может ни думать, ни вспоминать прошлого, как мог он сам, сидя рядом с нею; он опоздал, не успел вымолить у нее прощения, теперь уж мне не объяснить ей, ради чего я мучился и мучил ее, лишь с отчаянием думал он» [4: с. 330].

Даже любящие сын и муж не понимают того, что известно повествователю, — внутреннюю жизнь духа, которая еще продолжалась. Душа матери жива, активна: «она слышала глухие запредельные голоса говорящих людей, и отдаленное пение Хора Жизни, и снежный шорох налетающей пурги, и хрустальные перезвоны льдинок в море, где начала зарождаться шуга. Мысль умирающей женщины уже не отличала время близкое от далекого, и всё, что возникало в ее памяти одно за другим, уже не принадлежало прошлому или настоящему — было свободным от власти времени» [4: с. 331]. Переход туда, где нет времени, выход за видимое пространство возможны только тогда, когда исчезает земное физиологическое притяжение, а душа на всё смотрит как бы со стороны.

А. Ким показывает, что эта двойственность — телесного и духовного, земного и потустороннего — присуща человеку изначально. «Ее смерть

и ее любовь, являясь разными сущностями, и одолевали ее по-разному. Первая была старательна, домоседлива, действовала, не сходя с места, а вторая то и дело убегала куда-то — может быть, в ту ковыльную серебристую степь — и возвращалась внезапно, и становилось тогда досадно от теснящихся в сердце тревог, мечтаний, незабытых обид» [4: с. 332].

Духовная жизнь матери связана с прошлым, с воспоминаниями. Молодость и любовь связаны с весенней и летней, знойной порой. При этом летний пейзаж, как и зимний, подчеркнуто символичен, становится знаком жизненных сил и молодости: «Степь, куда хотела уйти ее душа, покинув тесную и смрадную пещеру больного тела, была ярким, счастливым пространством ее детства и юности» [4: с. 338]. Это «светлый мир», в котором всё разноцветное: «в степи, *белый* домик стоит, *зеленой* краской ставенки покрашены», там ребенок тянется «мокрыми ручонками к зубчатому *синему* пламени», а «дорога тянется, извиваясь меж ковыльных волн, от одного *светоносного* края небосклона до другого. Девушка, в *линялом* сарафане, с открытыми *смуглыми* плечами и шеей, с выгоревшими, как дальние *соломенные* скирды, волосами...», «холмы, усыпанные *альми* цветами», «*розовые* мглистые вечера» [4: с. 331, 333, 335, 338, 339] и т.д. (курсив наш. — А.О., Г.Р.).

Летний пейзаж является символом жизненных сил, связанных с жаром, зноем: «А степь мрела в жгучем сухом жару, солнце слепило, и обливные девичьи плечи вспыхивали круглыми бликами, отражая небо. Жар земли восходил, не буйствуя, мощным потоком вверх, перехватывал дыхание девушки, печаль которой была велика в этот светозарный день» [4: с. 335]. В повести картины зимы и лета, настоящего и прошлого человека чередуются, автор стремится тем самым передать их одновременное, параллельное сосуществование. Уже в молодости, в начале пути, девушка предчувствует трагизм конца, а в последние минуты уходящей жизни женщины вспоминаются дни жаркой юности.

Противопоставление серых красок, связанных с замиранием и преобладающих в описании зимы, яркости летних воспоминаний, отчасти объясняется взглядом художника. Лохов, герой повести, художник по профессии, особенно чуток к колористике, светотени. Постигание тайны жизни и смерти максимально сближает автора и его героя — людей искусства, которым доступны тайны бытия. Поэтому герой повести интуитивно находит то, что дает возможность на несколько мгновений соединить его на уровне подсознания с матерью. Лохов вложил в руку матери апельсин и тем самым «бросил спасительную соломинку — подал вещественную частичку мира, за что она могла бы уцепиться и не потонуть во мраке одиночества и невыносимой муки» [4: с. 342]. Он сделал это бездумно, подчиняясь лишь жалости и отчаянному порыву хоть что-то сделать для нее. «Соломинка», протянутая матери из уходящей жизни, вызвала отклик:

«из уголка ее глаза выскользнула единственная слезинка» [4: с. 343]. Обычная вещь — оранжевый, «солнечный» апельсин — представлен писателем в повести как символ. Повествователь пишет об этом: «...оранжевый марокканский апельсин, переброшенный по воздуху из Африки в снежную Москву, а оттуда на Сахалин, весь до последней поры на рыхлой кожуре, до последней капельки пахучего сока, выступающего из нее, был сотворением Солнца» [4: с. 342].

Так введен в текст основной троп — метафора, связанная в повествовании с Солнцем, дающим жизнь на земле. Как считает известный исследователь символики Бидерман, лотос «упоминался в мифе о сотворении мира», «Индийский цветок лотоса — важнейший символ для обозначения духовного начала и искусства» [2: с. 152]. В нем воплощено взаимодействие созидательных сил Солнца и воды. Однако реальная основа тропа (круглый желтый апельсин, напоминающий солнце) обогащается писателем и усложняется дополнительным смыслом. А. Ким сравнивает апельсин с лотосом. Не только цвет и энергия солнца акцентируются в описании экзотического фрукта, но и причудливая форма, которую придумал ему Лохов, — вид распускающегося цветка лотоса. Апельсин, искусно разделанный сыном, напоминает «раскрывшийся бутон лотоса» [4: с. 343]. Именно название цветка стало заглавием повести. Оно глубоко символично.

Лотос, как и многие растения в разных культурах, имеет широкий диапазон символических значений. Наиболее известен тот, что символизирует в буддизме вечное обновление. На это намекает и повествователь в повести, главный герой которой «любил детской любовью к чуду всякое *перерождение*, превращение вещей из одной в другую» [4: с. 344]. Так входит в текст одно из основных понятий в буддизме. С темой жизни, ее изменчивости, непрерывными превращениями и переходами из одного состояния в другое, переплетается тема искусства, служение которому обрекает творческого человека на одиночество: «Апельсиновый Лотос должен был ей поведать, что же такое искусство, ради которого сын готов был даже отречься от нее» [4: с. 345]. В буддийском символе писателя привлекает мысль о возможности и надежде на «преображение искусством», которое, конечно, не является «окончательным перевоплощением»: «Веря и сомневаясь в том, что из него должно образоваться какое-то иное, высшее существо, художник пользуется своим даром мечты и воображения» [4: с. 346]. Как считает исследователь творчества А. Кима, он «певец Лотоса, творящей силы природы, поэтизирует Любовь как некий природный закон, благодаря которому осуществляется продолжение человеческого рода» [7: с. 91].

Так, связывая изображения зимы, мрака, холода и снега, сопровождавших картину последних часов жизни человека, с загробным миром, а картины знойного лета — с молодостью и любовью женщины, писатель создал

уникальный литературный жанр — реквием, в котором, как в музыкальном произведении (в заупокойной католической мессе), переплетаются две основные темы: жизни и смерти. В повести Анатолия Кима его исполняет Хор Жизни — «нежно, истово, с возвышенной печалью» [4: с. 329], что символически уравнивает исконно противоположные начала.

Литература

1. *Бальбуров Э.А.* Поэтический космос А. Кима // Гуманитарные науки в Сибири. Сер. Филология. 1997. № 4. С. 17–24.
2. *Бидерман Г.* Лотос // Бидерман Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. С. 15–152.
3. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.
4. *Ким А.А.* Лотос // Ким А.А. Белка: роман-сказка, повести. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. С. 329–456.
5. *Нефагина Г.Л.* После рождения и смерти: мифологическое и экзистенциальное в романах А. Кима // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. III. Минск: БГУ, 2004. С. 190–204. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42767>.
6. *Романова Г.И.* Анализ и интерпретация литературного произведения. М.: МГПУ, 2016. 127 с.
7. *Смирнова А.И.* Naturфилософия А. Кима // Смирнова А.И. Русская натурфилософская проза второй половины XX века: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2012. С. 87–122.

ГЛАВА 3. ВРЕМЕНА ГОДА И ФИЛОСОФИЯ ПРИРОДЫ В ЛИТЕРАТУРЕ

Г.И. РОМАНОВА

ТВОРЕЦ, ПРИРОДА, ЧЕЛОВЕК

Как считают исследователи, «пейзаж по своей природе антропоцентричен и выступает не как цель, а как средство характеристики персонажа и его состояния» [7: с. 138]. Действительно, во многих литературных произведениях картина природы может воплощать мировоззренческую позицию субъекта: автора, лирического героя, героя ролевой лирики, а также выполнять характерологическую, психологическую функции, играя при этом более или менее значительную роль в сюжете, композиции, хронотопе и других аспектах содержательной формы. Об этом пишут и в теоретических работах о поэтике пейзажа, и в посвященных специфике конкретных произведений [1; 2; 6; 14; 19 и др.].

Однако в русской лирике выделяется целый ряд произведений о природе, в которых душевные переживания лирического героя имеют меньшую значимость, а на первом плане — попытка представить субъективную картину мира. В русской лирике Нового времени заложена традиция не только *антропологического, но и онтологического* пейзажа, направленного на осмысление фундаментальных принципов бытия, его общих закономерностей. Возможность онтологического подхода к литературе в целом — «онтологической поэтики» — обоснована философами, которые считают, что она, «несмотря на свою специфичность, точно так же ищет ответа на вопрос о том, что такое эстетическая реальность, как она соотносится с воспринимающим субъектом, как она организована и пр.», а термин «онтологическая» указывает «на те глубинные, бытийные (т.е. онтологические... основания, из которых текст вырастает и определенным образом оформляется» [5: с. 92].

В онтологической пейзажной лирике отражены представления о мире, его устройстве и законах. На ранних этапах это преимущественно воспроизведение религиозной картины мира, в дальнейшем развитии литературы осложняемое философскими размышлениями о противоречиво-

сти и трагичности жизни. Соответственно, всем природным явлениям, в частности смене времен года, придавался сакральный смысл. Внимание поэтов привлекало не только живописное различие в картинах весны, лета, осени, зимы, но предопределенность и неизбежность изменений в природе. Сезонный текст русской лирики — не только передача состояния души человека, но и рассказ о том, что происходит в природе живой и неживой. Выделение данного содержательного слоя может значительно влиять на родовую специфику лирики, вносить в нее оттенок эпичности. Как известно, критериями определения рода являются наличие сюжетности и особенности организации речи [17]. Приметами онтологического пейзажа становится, во-первых, представление картины природы как события и, во-вторых, повествование (преимущественно от третьего лица — всеведущего повествователя). Соответственно, ослабевает эмоциональное напряжение и растет значение религиозно-философских размышлений. Эту мысль подтверждает даже беглый обзор русской поэзии XVIII—XX вв.

Наиболее очевидно особенности онтологического пейзажа выражены в лирике XVIII в. Христианские мотивы пронизывают духовные оды М.В. Ломоносова. В «Утреннем» и «Вечернем» «размышлениях» пейзажные картины призваны показать, «коль велик Творец». Неземной пейзаж, рассказ о происходящем на Солнце носит эпический характер, сочетающийся с лирическим переживанием восторга силой и мощью Бога.

Там огненны валы стремятся
И не находят берегов;
Там вихри пламенны крутятся,
Борясь множеством веков;
Там камни, как вода, кипят,
Горящи там дожди шумят.

«Утреннее размышление о Божием величестве», 1743 [8: с. 118]

Рассказ о космических явлениях и непостижимых для человеческого ума земных чудесах («Как может быть, чтоб мерзлый пар / Среди зимы рождал пожар?» — «Вечернее размышление о Божием Величестве при случае великого северного сияния» [8: с. 122]) показывает не только мощь Творца, но и отражает понимание смысла человеческого существования, повторяя библейский императив: «И на Твою взирая тварь, / Хвалить тебя, бессмертный Царь» («Утреннее размышление...» [8: с. 119]); «В надежде тяготу сноси / И без роптания проси» («Ода выбранная из Иова, глава 38, 39, 40 и 41») [8: с. 392]. А.С. Пушкин предрек долговечность традиции, заложенной Ломоносовым, указав, что «преложения псалмов и другие сильные и близкие подражания высокой поэзии священных книг суть его (Ломоносова. — *Г.Р.*) лучшие произведения. Они останутся вечными

памятниками русской словесности; по ним долго еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему» [11: с. 33].

В лирике Г.Р. Державина представления о высшем начале, их воплощение в картинах природы во многом обусловлены *жанровыми* особенностями. Так, в анакреонтической поэзии времена года персонифицированы, как у европейских предшественников, здесь действуют духи воздуха, богини веселья, хариты, сильфы, нимфы и зephyры наравне с журавлями, соловьями и рыбами (например, «Возвращение весны», 1797, «Весна», 1804, «Лето», 1804), преобладают условность и античная символика, передано ощущение радости от изменений в природе. В ряде лирических стихотворений того же периода, в которых чувствуется национальный колорит, описана русская природа, используется иная поэтика и традиция. Так, в стихотворениях «Похвала сельской жизни» (1798), «Осень» (1804), в которых показаны картины времен года, прямо назван источник природных благ:

Где Осень обилье рукою ведет,
Царям и червям всем пищу дает
Общий отец.

Г.Р. Державин. «Осень» (1804) [4: с. 301]

Картины природы в поэзии Державина представлены как доказательство существования высшего промысла, а укрощение природных стихий — проявление милости Творца («Буря», 1794; «Гром», 1806 и др.).

Мысль о первоисточнике всего сущего лежит в основе поэзии и прозы конца XVIII — начала XIX в., объединяя поэзию «архаистов» и новаторов». Отзвук давней литературной традиции, выражение библейских истин, их новое переживание обнаруживаются в лирике поэтов пушкинской поры. В первой трети XIX в. поэтика сезонных текстов, характерная для национального пейзажа, складывалась на фоне теоцентрического осмысления природы. Например, в миниатюре Ф.И. Гютчева «Последний катаклизм» (1825) воплощено представление о начале и конце мира, в котором нет ни человека, ни природы:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Всё зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них! [16: с. 85]

Это аллюзия на библейский текст, в частности эпизод о сотворении мира: «И увидел Бог всё, что Он создал, и вот, хорошо весьма» (Быт. 1:31); «Посмотри на небо и землю и, видя всё, что на них, познай, что всё сотворил Бог из ничего...» (2 Мак. 7:28), повтор слов ап. Павла: «Всякое творение

Божие хорошо, и ничто не предосудительно, если принимается с благодарением, потому что освящается словом Божиим и молитвою» (1 Тим. 4:4).

Для русских писателей XIX в. свойственно не только осознанное эстетическое *чувство* природы, о котором писали на протяжении XX в. [13; 18; 15 и др.], но и *понимание* божественной ее данности. Человек воспринимается как часть творения, что становится общим основанием для аллегории и сравнения неживой и живой природы, а также для олицетворения одной стороны и метафоризации — другой.

Для лирики данного вида характерен подбор специфических *выразительных средств*: возвышенной лексики с вкраплениями церковнославянизмов, использование параллелизма (психологического, синтаксического), (церковной) христианской символики, соответствующих аллегорий. Оттенки эпичности придают *элементы повествовательности* (обусловленной рассказом о происхождении мира), эллиптичность (когда рассказ о происхождении остается в подтексте как хорошо известное читателю событие) и, как следствие, — аллюзивность (более или менее ощутимая связь с библейским текстом), а также синтаксис с обилием назывных и безличных предложений, использование императива.

Рассказ или намеки на происхождение мира традиционно сопровождаются мольбой — обращением к высшим «надприродным» силам — и нравственным императивом по отношению к человеку. В результате формируется устойчивый круг тем, мотивов и образности, связанных с изображением природы. Содержание приобретает насыщенный религиозно-философский смысл.

В лирике более позднего периода — в конце XIX в. — христианская основа требует особого внимания и пристального прочтения, иначе эмоциональная картина природы может заслонить основной смысл изображенного. Например, стихотворение Д.С. Мережковского «Март» (1895) может быть прочитано как образец пейзажной лирики. Но более верным представляется интерпретация его как стихотворения о Пасхе:

МАРТ

Больной, усталый лед,
Больной и талый снег...
И всё течет, течет...
Как весел вешний бег
Могучих мутных вод!
И плачет дряхлый снег,
И умирает лед.
А воздух полон нег,
И колокол поет.
От стрел весны падет
Тюрьма свободных рек,

Угрюмых зим оплот, —
 Больной и темный лед,
 Усталый, талый снег...
 И колокол поет,
 Что жив мой Бог вовек,
 Что Смерть сама умрет! [9: с. 537]

Как пишут исследователи, отдавая дань антропоморфному подходу, «декорация созданного поэтом антропоморфического пейзажа... наполняется человеческим содержанием...» [3: с. 75]. Думается, в первую очередь, оно пронизано смыслами библейского предания.

Признание единой творческой воли обуславливает гармонию пейзажных моделей русской лирики. Основное содержание пейзажных картин — смиренное и благодарное приятие изменений, проявление веры, надежды и упование на благодать — в разной степени осознаваемое и «проговариваемое» поэтами. Даже в самые «безбожные» времена целенаправленно или непреднамеренно сохранялась эта традиция. Эта особенность свойственна классике — произведениям С. Есенина, О.Э. Мандельштама, Б. Пастернака, А.А. Ахматовой и др. Например:

В церковной росписи оконниц
 Так в вечность смотрят изнутри
 В мерцающих венцах бессонниц
 Святые, схимники, цари.
 <...>

Природа, мир, тайник Вселенной,
 Я службу долгую твою,
 Объятый дрожью сокровенной,
 В слезах от счастья отстою.

Б. Пастернак. «Когда разгуляется» (1956) [10: с. 349]

Примеры можно умножить. Не менее ярко указанная особенность проявляется в современной популярной лирике. Независимо от степени религиозности мировоззрения поэтов в их творчестве обнаруживаются более или менее явные следы названной пейзажной традиции. Сошлемся на строки поэта XX в.:

У природы нет плохой погоды,
 ход времен нельзя остановить.
 Осень жизни, как и осень года,
 надо, не скорбя, благословить.

Э.А. Рязанов. «У природы нет плохой погоды...» (1976) [12]

Появление славянизмов и содержащийся в них смысл о христианском смирении указывают на осознанное или непреднамеренное примыкание поэта к длительной литературной традиции.

Таким образом, выделение онтологического пейзажа наряду с антропологическим позволяет выявить в русской поэзии XVIII—XX вв. заметный слой произведений, основным в которых является не столько эмоциональное, сколько интеллектуальное начало. Образное воплощение и конкретизация в произведениях общих религиозных или философских идей, определяющих мировоззрение поэтов, придает лирике эпичность, обуславливает устойчивый круг тем, мотивов, специфических средств художественной изобразительности, особенности поэтического словаря и синтаксиса.

Литература

1. *Белецкий А.И.* В мастерской художника слова / Сост., авт. вступит. ст. и комментарий. А.Б. Есин. М.: Высш. шк., 1989. 158 с.
2. *Галанов Б.Е.* Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь. М.: Сов. писатель, 1974. 343 с.
3. *Граудина Л.* Русское слово в лирике XIX века (1840–1900). М.: Флинта-Наука, 2019. 600 с.
4. *Державин Г.Р.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1957. 2-е изд. 465 с.
5. *Карасев Л.В.* Онтологическая поэтика // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. М.: ИФ РАН, 2005. С. 91–114.
6. *Куприянова Е.Н.* Эстетика Л.Н. Толстого. М.; Л.: Наука, 1966. 324 с.
7. *Кухаренко В.А.* Интерпретация текста: Учеб. пособие. М.: Просвещение, 1988. 192 с.
8. *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч.: В 11 т. Т. 8. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. 1279 с.
9. *Мережковский Д.С.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Правда, 1990. 672 с.
10. *Пастернак Б.* «Услышать будущего зов...»: Стихотворения. Поэмы. Переводы. Проза / Вступит. ст., сост. Л.А. Озерова. М.: Школа-Пресс, 1994. 752 с.
11. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Воскресенье, 1996. Т. 11. 600 с.
12. *Рязанов Э.А.* У природы нет плохой погоды: Стихотворения. М.: ЭКСМО, 2011. 352 с.
13. *Саводник В.Ф.* Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М.: Т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1911. 211 с.
14. *Себина Е.Н.* Пейзаж // Введение в литературоведение / Сост. Л.В. Чернец. М.: Академия, 2011. С. 276–288.
15. *Соина Г. Г.* Вопрос о чувстве природы в современной литературной науке // Природа и человек в русской литературе: Матер. Всерос. науч. конф. Волгоград: М. Изд-во Волгогр. гос. ун-та, 2000.
16. *Тютчев Ф.И.* Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1987. 447 с (Библиотека поэта. Большая серия, 3-е изд.).

17. *Хализев В.Е.* Деление литературы на роды // Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 22–38.
18. *Шайтанов И.О.* Мыслящая муза: «Открытие природы» в поэзии XVIII в. М.: Прометей, 1989. 257 с.
19. *Энштейн М.Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высш. шк., 1990. 302 с.

ЭРОС В ПРИРОДНОМ МИРЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Литературоведы всего мира единодушно признают, что главное в художественном мире А.П. Платонова — человек с его пробуждающимся сознанием, стремлением прорваться к истине. Другой его частью, чрезвычайно важной для постижения замысла произведений, является природный мир в его «нравственно-философском аспекте» [14: с. 5], о чем неоднократно писали платоноведы разных поколений [4; 5; 6; 11; 12; 16]. Авторы статей в основном анализировали мотивы и природные образы произведений, связывали тему природы с философской мыслью Серебряного века [11], прослеживали эволюцию взглядов писателя на природу [16] и т.д. Цель настоящей статьи — проследить, как реализуется мотив эроса в природном мире писателя, какие смысловые ряды при этом активизируются и как это перекликается с центральными идеями платоновского творчества.

Художественная философия природы А.П. Платонова тесно связана с «идеей жизни», под которой писатель понимал новое сознание человека, стремящегося преодолеть смерть, «свести человечество с орбиты дурной бесконечности рождений, вытеснения и смерти» и «преобразить природу мира и самого себя» [11: с. 317], с тем чтобы человек и природа пришли к гармонии, а их «совместное бытие» зазвучало «как симфония» [10: с. 72]. Подобное понимание природы и места человека в ней пришло к писателю в результате усвоения философских идей конца XIX — начала XX в. (Н. Федорова, Ф. Ницше, Вл. Соловьева, В.И. Вернадского и К.Э. Циолковского). Несомненно, что взгляды писателя эволюционировали на протяжении 1920-х гг. от «Тектологии» Богданова с ее постулированием идеи целесообразности и покорения природы до супраморализма Н. Федорова¹.

¹ *Супраморализм*, или «сверхэтика», — идеи, изложенные Н. Федоровым в эссе с таким же названием. В нем философ представил дальнейшее развитие природы и человеческого общества с позиций нравственного отношения человека к природе, долга человека перед умершими предками. Федоров считал, что бессознательная слепая природа достигнет через человека высшей ступени — сознательной. Человечество и природа на этой ступени достигнет «синтеза науки и искусства в религии» и в конечном итоге «обратится в дело искупления, т.е. воскрешения» (предков. — *И.М.*) [17, т. 1: с. 399–400].

Платонов, вопреки суждениям некоторых исследователей [7], не был философом и подходил к философским проблемам прежде всего как художник слова и мыслящий человек. В художественную ткань своих произведений он мастерски вплетал многие идеи Серебряного века, но чаще всего он обращался к антропологии Н. Федорова и «философии Всеединства» Вл. Соловьева, для которого природа была «сущее <...> содержащее в себе всё» [15, т. 1: с. 613].

Природа в произведениях Платонова существует как некий параллельный универсум, живой и страдающий, подобно человеку. Иллюстрируя идеи Н. Федорова, писатель утверждал, что некогда «природа и человек были сплошным телом и жили заодно» [10: с. 32], но с течением времени единство распалось, и лишь некоторые люди сохранили в себе способность жить «в такт с природой» [10: с. 32]. Однако подспудно и человек, и природа ощущают неполноту своего раздельного бытия, опасную близость смерти. Этим объясняется и некоторая «странность» эпизодов, в которых человек и природа показаны как два автономных живых существа, и экзистенциальная грусть, разлитая в сценах, где человек оказывается наедине с окружающим миром:

«На дворе стояла осень. Вокруг дома путевого сторожа простирались ровные, *пустые поля, отрожавшие и отишумевшие* за лето и теперь выкошенные, *заглохшие и скучные*.

Сейчас начинались вечерние сумерки; небо, порытое серой *прохладной* наволочью, уже смежалось *тьмою*; ветер, что весь день шевелил *остья скошенных хлебов* и *голые кусты, омертвевшие* на зиму, теперь сам улегся в *тихих, низких* местах земли...» («Корова») (здесь и далее выделено мной. — И. М.).

Знакомый с трудами К. Циолковского, писатель наделил природу сознанием и стремлением слиться с человеком. Не случайно в городе солнца чевенгурцы задумали соорудить памятник «в виде дерева, растущего из дикой почвы, обнявшего человека двумя суковатыми руками под общим солнцем» [9: с. 276]. Этот наивный образец искусства коммуны, с одной стороны, иронически воссоздал расхожий образ покоренной матери-природы, а с другой — «материализовал» мечту Н. Федорова о превращении природы «из врага кажущегося <...> в друга вечного» [17, т. 1: с. 412]. В результате образ стал прочитываться как амбивалентный символ будущего сосуществования человека и природы. Однако братское соединение двух частей мироздания соотнесено у Платонова с далеким будущим, пока же платоновские герои наивно верят в могущество человечества, в то, что ему под силу обуздать стихии, покорить Вселенную. При этом дерзкие идеи героев подаются в ироническом ключе, а безмолвный или говорящий на своем языке природный мир всё же остается «глубже, больше, мудрее» людей [10: с. 38].

Природа у Платонова двуедина: с одной стороны, она чувственно-материальна, с другой — духовна. Она способна любить, ненавидеть, страдать, испытывать нежность и влечение. Но она может оставаться неприступной, холодной, непостижимой для человека. Так же, как человек, природа борется со смертью, и эта борьба становится постоянной *работой-преодолением смерти ради жизни*.

Платоновские природные образы обладают одной уникальной чертой: в них ощущается эротическая составляющая, которая может нарастать или сходиться на нет. Колебания присутствия/отсутствия эроса в природном мире во многом связаны с цикличностью времен года, поскольку каждое из них имеет свой характер. Например, зима ассоциируется с агрессией, жестокостью, неустроенностью; весна дарит надежду на возрождение, обещает любовь; лето и осень располагают к размышлениям, подталкивают платоновских чудаков к странствиям и переменам в жизни.

Эротический компонент особенно ощутим в образах летней природы. Она наполнена жизнью, сладострастием. Влажная земля томится по недоступному небу, озорной ветер трогает предметы. Каждый укромный уголок природы дышит, занимаясь воспроизводством жизни. В густых, насыщенных смыслами текстах Платонова нельзя не заметить такие строки: «Влажная, молодая, неутомимая земля, наполненная звоном жизни» («Песчаная учительница»); «И земля и небо были до утомления несчастные» («Чевенгур»); «беззащитная ночная земля» («Война»); «от лучей солнца земля взмокает потом мучительной работы» («Чевенгур»); «земля спала обнаженной и мучительной, как мать, с которой сползло одеяло...» («Чевенгур»); «Земля отвечала сияющему небу влажной блестящей зеленью и тишиной» («Война»).

Летняя природа и особенно земля связаны с эросом, продолжением рода, материнским началом. А. Платонов воссоздает традиционную национальную вертикаль мира: «Небо (мужское) — Земля (женское)» [3: с. 340]. В теплое время года женское начало, «природная составляющая пола» выходит на первый план [7: с. 132]. Земля мыслится и как женщина («хотелось соскочить с поезда, прошупать ногами землю и полежать на ее верном теле» [10: с. 209], и как мать («солнце улыбалось разродившейся измученной земле» [10: с. 26]).

Однако огромные российские просторы, низкие серые тучи не рожают эрос огненный, жаркий. Напротив, в «чувствах» неба и земли ощущается усталость, вялость, когда любовь совершается как бы по необходимости: «Вечерние тучи немощно висели на неподвижном месте, вся их влажная упавшая сила была употреблена степным бурьяном на свой рост и размножение» («Чевенгур») [9: с. 254].

В произведениях писателя встречаются образы как живой (животные, птицы, насекомые, деревья), так и неживой природы (реки, поля и т.д.).

Природа мучительно преодолевает смерть, противопоставляя разрушению и небытию энергию размножения. Так, в романе «Чевенгур» в разгар засухи зацвели плетни, «их обвили хмель и повитель» [9: с. 19], ящерицы забирались в засохшие колодцы «отдыхать от зноя и размножаться» [9: с. 19], полевые птицы перебрались в опустевшие избы крестьян, даже брошенный лапоть «дал из себя отросток шелюги» [9: с. 19]. Размножаются травы, терпящие «жару жизни» [9: с. 245], «влажная упавшая сила» туч используется бурьяном «на свой рост и размножение» [9: с. 254]. Бурьян у Платонова часто ассоциируется с эросом. Так, «ветер несет по бурьяну семя его размножения» [9: с. 245], Прощка совокупляется с Клавдией в густом бурьяне. Энергия жизни, присущая этой простой, некультурной, почти «пролетарской» траве, ассоциируется с пробивающей себе дорогу новой жизнью страны.

Эрос, напоенный токами жизни, и смерть в природном мире Платонова существуют рядом, они неразделимы. Например, охотник из рассказа «Среди животных и растений» представляет лес многолюдным городом, наполненным гулом жизни мошек, муравьев, птиц, червей: «Вопли, писк и слабое бормотанье наполняли лес, может быть, означая блаженство и удовлетворение, может быть — гибель» [8: с. 379]. Чем ближе опасность и смерть, тем большую страсть к продолжению рода испытывают живые существа. Так, в повести «Джан» Чагатаев, испугавший мелких животных и птиц своим неожиданным появлением в камышах, услышал «томительные, слабые голоса из теплой травы» существ, которые, «ожидая гибели, спешили поскорее размножиться и насладиться». Герой сочувствует этой «бедной жизни, не сдающей своей последней радости» перед лицом гибели [8: с. 129–130].

«Материнской материи», способной рожать [10: с. 504], противопоставлены природные стихии, которые в художественном мире Платонова не способны к трудной, но необходимой работе созидания будущего. Часто это ветер, облака и дожди, которые писатель называет «бродягами природы». Летний ветерок легкомыслен, он кружит, задирает, «мягко» трогает, «посвистывает», «дует без толку», дразнит, но не способен оплодотворить землю.

Но иногда ветер может быть жестким и безжалостным, нести в себе стихийное начало. Так, используя свой излюбленный «принцип подмены», «подстановки» [18: с. 224–225], Платонов в романе «Счастливая Москва» уподобляет движение воздуха фаллическим действиям. Обратимся к сцене, в которой главная героиня Москва Честнова совершает прыжок с парашютом. Героиня любит воздушное пространство, «ветер в воздухе». Но, сделав шаг из самолета в пустоту, она почувствовала, как «снизу в нее ударил жесткий вихрь», что «воздух прессуется до твердости и встает вверх — прочно, как колонна; Москва почувствовала себя трубой, продуваемой

насквозь» [8: с. 20]. В сцене зашифровано символическое совокупление героини со стихией воздуха. Ветер «грубо дерет ее тело», жжет кожу на ее лице, и героиня думает о том, что мир не мягкий, а жесткий. Прыжок с парашютом, чуть не стойвший героине жизни, и жесткое соитие с воздухом может означать, что человеку не подвластна эта стихия, он не может летать, как птица (мечта Н. Федорова), его место на земле.

Вместе с тем *воздух, ветер* в мифопоэтических представлениях близок *душе, духу*. Интересно, что эта связь присутствует в произведениях Платонова и неоднократно отмечалась исследователями. Так, М. Дмитриевская, анализируя евангельскую притчу, где Бог, создавая человека, вдохнул в него душу, переиначивает выражение «Бог есть дух» в формулировку «Бог есть ветер, первичное существо дыхания» [4: с. 125]. Любопытно, что в такой проекции сцена прыжка с парашютом может прочитываться как метафизическое оплодотворение Москвы ветром / Святым Духом, приобщение ее к иному миру, «воздушной стране бессмертия», Царству Истины. Дальнейшее развитие сюжета подтверждает эту версию, так как героиня идет по пути самоумаления к федоровскому идеалу всечеловечности.

* * *

Тема эроса в природном мире всегда метафорична и чаще всего проявляется в имплицитной форме. Рассмотрим в этой связи повесть «**Сокровенный человек**» (1927). Действие в ней начинается зимой, которая, как говорилось ранее, ассоциируется у Платонова с бесприютностью, смертью и отсутствием любви. В тексте это обыгрывается на сюжетном уровне: герой Фома Пухов только что похоронил жену. Невысказанные страдания героя, холод и пустота в его душе обозначены с помощью природных образов: «...Начиналась *метель*, и *ветер* уже посвистывал над печной вьюшкой <...> Фома Егорович загоревал, подслушивая *свирепеющую вьюгу*, — и от скуки, и от бесприютности без жены. <...> Но *вьюга жутко развертывалась* над самой головой Пухова, в печной трубе, и оттого хотелось бы иметь рядом <...> не говоря про жену, но хотя бы живность какую» [10: с. 161].

Изображая время Гражданской войны, голода, всеобщей неразберихи, Платонов традиционно для литературы тех лет использовал образ ветра. Но если у А. Блока, В. Маяковского, В. Луговского ветер символизирует революционные перемены, стихию, сметающую старый мир, то в повести «Сокровенный человек» холодный пронизывающий ветер ассоциируется с бедственным положением героев, с хрупкостью жизни и вечным балансированием человека на грани жизни и смерти. С этой целью используется прием психологического параллелизма: чем тяжелее положение Пухова, тем суровее природа, которая его окружает. Так, его участие

в операции по взятию Перекопа сопровождается ледяным, «каменным, тяжелым норд-остом».

Весной, когда война стала уходить в прошлое, люди и природа начали оживать. В Новороссийске, где оказался в это время Пухов, он забыл о лишениях и смерти. Именно тогда он обратился мыслями к природе. Рассуждая о смысле жизни, герой приходит к пониманию того, что у человека есть единственное достойное занятие — это жизнь *в согласии с природой*.

В один день, во время солнечного сияния, Пухов гулял в окрестностях города и думал — сколько порочной дурости в людях, сколько невнимательности к такому *единственному занятию, как жизнь и вся природная обстановка* [10: с. 199].

Любопытно, что герой не мечтает в это время о женщинах, о возможной новой женитьбе. Но тайное тайных в душе героя обнажает проявившаяся в этот момент *тема природного эроса*: ветер «тормозил Пухова, как живые руки большого неизвестного тела, открывающего страннику свою *девственность и дающего ее*, и Пухов *шумел своей кровью* от такого счастья» [10: с. 199]. Происходит сублимация, перераспределение природной энергии, которая дает герою ощущение счастья, показывает потенциальную возможность слияния человека с природой.

Особенной семантикой обладает в повести образ земли. Традиционно в фольклоре и литературе земля сравнивается с матерью, дарующей жизнь, но у Платонова образ гораздо сложнее: земля — это могила, прах многих природных предметов и существ, веками питающих землю и всё сущее на ней, это мать и возлюбленная женщина одновременно. В образе земли особенно отчетливо проявляется функция телесного эроса. Именно так Фома Пухов воспринимает весеннюю землю: «Пухов шел, плотно ступая подошвами. Но через кожу он все-таки чувствовал землю всей голой ногой, тесно совокупляясь с ней при каждом шаге. <...> он шагал почти со сладострастием и воображал, что от каждого нажатия ноги в почве образует тесная дырка, и поэтому оглядывался: целы ли они? <...> Эта супружеская любовь цельной непорочной земли возбуждала в Пухове хозяйские чувства» [10: с. 199].

Но и в неласковую осеннюю погоду Пухов остается верен своей супружеской страсти к земле: «Он закурил и уставился в пустую позднюю природу. <...> Хотелось соскочить с поезда, *прощупать ногами землю и полежать на ее верном теле*» [10: с. 208].

Здесь возникает любопытная параллель с творчеством современного прозаика А. Кима, на которого А. Платонов оказал несомненное влияние. Так, А.И. Смирнова обращает внимание на мифопоэтический смысл образа земли у Кима: «В повести “Луковое поле” воспевается рождающее, производящее начало земли. “Теплая и обильная”, она сравнивается с “благодатным лоном женщины”. Олицетворение земли как сти-

хии плодородия свойственно земледельческим народам. У них распространена *эротическая символика земли*, нашедшая отражение и в повести Кима...» [14: с. 163].

«Сокровенный человек» — одно из самых оптимистичных произведений Платонова. В финале герой обретает счастье в Баку, где царит вечное лето (напоминание о Граде небесном) и плещется теплое море (вода — символ жизни). Это счастье не связано с любовью-эросом: Пухов остается верен погибшей жене. Однако имплицитный эротический компонент сублимируется здесь в федоровско-соловьевское понимание любви как братского соборного чувства. Выбор финального места не случаен. Город нефтяников — мужской город, и это реализует на художественном уровне федоровскую идею будущего идеального мира с его отказом от «рабства материи и чувственности» [12: с. 253], с уменьшением роли женщины и половой любви. Гармония стала возможна там, где неистовство дикой природы перешло «в людей и в смелость революции» [10: с. 235], давшей человечеству шанс начать новый «сознательно-творческий этап развития мира», связанный с превращением дикой природы в одухотворенную и разумную [12: с. 197]. Именно в Баку герой, коллектив и природа вступают на путь Общего дела¹, обретают некогда утраченное единство.

* * *

Тема эроса с наибольшей силой проявляется в рассказе «**Река Потудань**» (1936) — тонком, лирическом произведении о любви, где ни один герой ни разу не произносит это слово, но где все художественные средства, все семантические уровни текста раскрывают природную драму двух молодых людей, Никиты и Любы, не сумевших примирить любовь платоническую и физическую. Соединяя тему чувственной любви с мотивами природного эроса, Платонов сделал особый акцент на мифопоэтических образах воды и земли, с их помощью высветив извечный конфликт человека — *конфликт души и тела*.

Природную составляющую рассказа подчеркивает его циклический сюжет. Действие рассказа начинается поздним летом и заканчивается летом следующего года. Это позволяет соотнести историю героев с временами года, дать ее в развитии.

Чрезвычайно важную роль в тексте играет экспозиция, где каждая деталь наполнена явными и скрытыми смыслами. Двадцатипятилетний Никита Фирсов возвращается домой с Гражданской войны, шагает по густой

¹ Философия Общего дела — важнейший постулат трудов Н.Ф. Федорова, утверждающий необходимость для человечества с помощью науки и самосовершенствования победить голод, болезни и смерть, воскресить умерших отцов, добиться совершенствования природы, братского единства всех со всеми.

незнакомой траве, точно впервые видя окружающий мир. Позднее лето, когда «скучная» природа замерла, готовясь к осени, передает состояние Никиты, словно застывшего в ожидании новой неизвестной жизни. Важную роль в экспозиции играет странный сон героя, в котором его душист горячей шерстью, «взмокая потом от усилия и жадности» дрожащий зверек [8: с. 426]. Сон приснился герою в тот момент, когда небесный свет сделался «неясным и слабым», словно высокое, Божественное на миг отступило и его место заняло темное, inferнальное начало. Эротический подтекст сна очевиден, в нем звучит голос подавленной сексуальности. Упитанный зверек — символ животной страсти, которой Никита инстинктивно боится. Животное пытается залезть герою в горло, где, по народным поверьям, живет душа человека, и сжечь ее. Освобождаясь от наваждения, герой умывается чистой водой из ручья, рядом с которым уснул, таким образом очищаясь от ментальной «грязи».

Отношения Никиты и Любы в рассказе развиваются медленно, на протяжении осени и зимы. Имя героини, отсылающее одновременно к любви-эросу и к любви духовной, долго не обнаруживает свою сущность — сердце Любы молчит; присутствие Никиты, его подарки и заботу она принимает как нечто само собой разумеющееся, а предложение жить вместе встречает холодно и расчетливо. Кажется, что и Никита не пылает страстью. Его чувство к Любе целомудренно, постоянно и терпеливо: «Сердце его продрогло от долгого терпения и неуверенности — нужен ли он Любе сам по себе» [8: с. 438].

Осенью Никита тяжело заболел, словно весь холод природы и Любного равнодушия вошел в него, грозя уничтожить. И лишь выпавший снег даровал природе и героям успокоение: Люба стала выхаживать Никиту, делиться своим теплом, и он выздоровел. Но отношения героев, уже решивших, что весной они пожениятся, по-прежнему лишены чувственности. Природа вторит психологическому состоянию Никиты, которое передается через детали и образы: изморози на доме Любы, равнодушного ветра, беспорядочно кружащегося рядом: «Он шел один всю вторую половину ночи по пустым местам; полевой ветер *бродил без порядка* близ него, то касаясь лица, то задувая в спину, а иногда и вовсе *уходя на покой в тишину* придорожного оврага» [8: с. 442].

Герой словно пребывает в «сумрачном свете», в состоянии экзистенциального отчуждения от жизни: «Никита <...> зимовал спокойно; он знал, что с весны она будет его женой и с того времени наступит счастливая, долгая жизнь. Изредка Люба трогала, шевелила его, бегала от него по комнате, и тогда — после игры — Никита осторожно целовал ее в щеку» [8: с. 440–441].

Никита и Люба, играющие в догонялки, напоминают детей, которые, ничего не зная о любви, чисты в своем неведении. С этой ипостасью отношений героев коррелирует образ зимней Потудани, скованной льдом:

«В дни отдыха Люба и Никита <...> шли, полуобнявшись, *по льду уснувшей реки* Потудани — далеко вниз по летнему течению. Никита ложился животом и *смотрел вниз под лед*, где видно было, как *тихо текла вода*. Люба тоже устраивалась рядом с ним, и, касаясь друг друга, они наблюдали *укромный поток воды*» [8: с. 441].

Вода в этой сцене символизирует замершее чувство любви. Мифопоэтический образ воды связан в контексте сюжета не только с очищением, но и с зачатием, рождением, эросом [1: с. 240]. Эротическая метафорика воды проявляется в сцене, где Никита и Люба сквозь лед разглядывают течение реки. Подсознательно они мечтают о любви и мысленно переносятся в другой — теплый живой мир. Река здесь архетипически осмысливается как «дорога в иной мир» [13: с. 333], о чем говорит ее название: Потудань — По ту дань (данность) — по ту сторону — на другом берегу. Герои терпеливо ожидают инициацию, пребывая в замерзшей стране, где стихия любви оказывается скованной толстым слоем условностей.

Но новая ступень отношений Никиты и Любы (гражданский брак) ничего не изменила в их чувствах и поступках: они по-прежнему живут как жених и невеста. Для государства они муж и жена, но природная инициация не состоялась. Примечательно, что начало семейной жизни героев приходится на раннюю весну, и мартовская природа словно предрекает Никите неудачу в браке: «Земля по склонам и на высоких пашнях лежала *темной*, снег ушел с нее в низы, пахло молодой водой и ветхими травами, павшими с осени. <...> земля сейчас была бедна и свободна, она будет рожать всё сначала и лишь те существа, которые никогда не жили. Никита даже не спешил идти к Любе; *ему нравилось быть в сумрачном свете ночи на этой беспмятной ранней земле*, забывшей всех умерших на ней и не знающей, что она родит в тепле нового лета» [8: с. 443].

Отметим, что герой уже чувствует запах *молодой воды* (предчувствие любви), но другой важнейший природный образ рассказа — *земля* — еще спит, она не готова к оплодотворению.

Весной земля возрождается, наполняется живительной силой. Подобно фольклорной матушке-земле, дающей сказочным героям силу, земля в рассказе выполняет ту же функцию. Никите, ушедшему от Любы и поселившемуся на рынке, возле отхожего места, она, словно вознаграждая за черную работу на ней, наделяет мужской силой. И когда герой решил наконец вернуться к жене, он уже был другим человеком — сильным и мужественным. Таким он пришел к ней, чтобы утешить ее, стать ей опорой.

«Никита обнял Любу с тою силою, которая пытается вместить другого, любимого человека внутрь своей нуждающейся души; но он скоро опомнился, и ему стало стыдно.

— Тебе не больно? — спросил Никита.

— Нет! Я не чувствую, — ответила Люба.

Он пожелал ее всю, чтобы она утешилась, и жестокая, жалкая сила пришла к нему. Однако Никита не узнал от своей близкой любви с Любой более высшей радости, чем знал ее обыкновенно, — он почувствовал лишь, что сердце его теперь господствует во всем его теле и делится своей кровью с бедным, но необходимым наслаждением» [8: с. 454].

Примечательно, что история героев длится год. За это время их чувства проходят те же стадии, что и природа: от замирающей во сне осени — через холодную зиму — слишком раннюю и преждевременную весну — и наконец к теплому лету, давшему на своем исходе зрелые плоды. Авторская концепция любви состоит в том, что современный человек не готов пока к братской целомудренной любви, воспетой Вл. Соловьевым, но и плотские отношения, не одухотворенные высоким чувством, не являются любовью. В итоге концепт *эрос* наполняется в рассказе особым смыслом, соединяя в себе природное и духовное как проявление высшего единства, которое Г.Д. Гачев называет «комплексом из духа и плоти» [2: с. 46]. Герои обретают новое качество любви, связанное с единением Человека, Природы и Сознания, «Эроса и Логоса» [2: с. 46].

В истории героев особую роль играет река Потудань. Ее название, вынесенное в заглавие, становится одним из семиотических ключей к пониманию смысла рассказа. Образ реки символизирует саму жизнь, ее текучесть и изменчивость, становится метафорой любви, продолжения рода. Вода проясняет душевное состояние героев. Долгие холодные месяцы, в которые происходит действие рассказа, Потудань спит подо льдом и лишь в финале оживает, разбуженная солнцем. Так и любовное чувство героев таится «в погребении перед весной», под маской стыдливой сдержанности, продиктованной суровой обстановкой послевоенной разрухи, и лишь в конце рассказа освобождается от условностей и оков.

Таким образом, анализ произведений Платонова, написанных им в разные годы, показывает, что образ природы, в том числе ее эротический компонент, имеет у писателя лирико-философское наполнение, отсылая к «идее жизни». У Платонова мастерски соединил тончайшие переживания героев с состоянием природы, наполнил текст мифопоэтическими аллюзиями. Природные стихии и образы, связанные с эросом, становятся ценностным элементом художественного сознания, особым языком репрезентации авторской философии природы, позволяют значительно расширить семантическое поле платоновских текстов. Природа коррелирует с человеческими мыслями, состояниями, усиливая и дополняя их, иногда язык природы помогает выразить переживания героев, их чувства, сообщая то, что они не в состоянии высказать сами.

Большая часть произведений Платонова пронизаны мыслью о небратских отношениях человека и природы, однако в повести «Сокровенный человек» и рассказе «Река Потудань» писатель показал возможность до-

стижения гармонии, наметил пути, ведущие к Всеединству в «царстве сознания».

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Вода // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1: А–К. 672 с.
2. *Гачев Г.Д.* Русский Эрос. М.: Интерпринт, 1994. 279 с.
3. *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. Евразия. М.: Прогресс, 1995. 512 с.
4. *Дмитровская М.* «...Если кто не родится от воды и духа, не может войти в Царствие Божие» // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 3. М.: ИМЛИ, «Наследие», 1999. С. 124–130.
5. *Кузнецова С.* Природа и человек в рассказах Платонова 1930-х годов // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 297–302.
6. *Матвеева И.И.* Природный мир в творчестве Андрея Платонова // Природные стихии в русской словесности / Сб. науч. ст. / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: URSS, 2015. С. 166–184.
7. *Митина Н.Г.* Экология пола в социальном проекте А. Платонова // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 11 (149). Вып. 11. С. 130–137.
8. *Платонов А.П.* Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов. М.: Время, 2010. 624 с.
9. *Платонов А.П.* Чевенгур: Роман; Котлован: Повесть. М.: Время, 2009. 608 с.
10. *Платонов А.П.* Эфирный тракт. Повести 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Время, 2009. 560 с.
11. *Семенова С.Г.* Метафизические мотивы творчества Андрея Платонова // Андрей Платонов. Философское дело: Сб. науч. статей / Под ред. В.В. Варавы. Воронеж: ВГУ, 2014. С. 316–349.
12. *Семенова С.Г.* Философ будущего века: Николай Федоров. М.: Пашков дом, 2004. 584 с.
13. *Славянская мифология. Энциклопедический словарь.* М.: Эллис Лак, 1995. 416 с.
14. *Смирнова А.И.* Русская натурфилософская проза второй половины XX века. М.: Флинта; Наука, 2009. 288 с.
15. *Соловьев В.С.* Собр. соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1988.
16. *Толстая Е.* Мирпослеконца. Работы о русской литературе XX века. М.: РГГУ, 2002. 511 с.
17. *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. / Сост., коммент. А.Г. Гачевой, С.Г. Семенов. М.: Прогресс, 1996–1999.
18. *Эйдинова В.* «Счастливая Москва» как модификация стиля и слова А. Платонова: структура подмены // «Страна Философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. М.: ИМЛИ, «Наследие», 1999. С. 222–233.

АНТРОПОМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ ВРЕМЕН ГОДА В ПОЭТИКЕ ПИМЕНА КАРПОВА

Пейзаж в художественном тексте так или иначе реализует индивидуально-авторскую модель мироздания, ставит вопрос об отношениях мира и человека. Через пейзаж как эстетическую единицу текста проявляются основы эстетики и философии писателя, его мировосприятие.

Изоморфизм человека и среды, человека и природы — характерная черта художественных текстов П.И. Карпова. Писатель широко использует возможности антропоморфной метафоры — приема создания образа, при котором объекты живой и неживой природы наделяются человеческими качествами, мыслями, переживаниями.

Художественная картина мира раскрывается в произведениях Карпова, как и у всех «новокрестьян», через философию природы. Как отмечает А.И. Михайлов, «природа представляется некой идеальной сущностью; она становится поэтическим эквивалентом божества, а образный строй несет печать литургичности» [6: с. 77].

В творчестве Карпова пейзаж не только является частью хронотопа, но и организует эмотивность текста, объективирует психологическое состояние персонажа, используется как активное средство композиционного построения; обозначаются основные природные образы, составляющие пространственно-временную структуру произведений в целом: образы ночи, звезды, неба, весны, осени, обладающие в тексте разной степенью функциональной нагрузки. В пейзаже отражается импрессионистическое видение природно-предметного мира, «повышенная чувственность».

Задача данной статьи — выявить доминирующие типы пейзажных метафор в прозе Карпова.

«Земля курская и населяющие ее люди со своим неповторимым мировосприятием, сосредоточившие художественный интерес Карпова на себе, во многом определили направленность его творчества» [7: с. 116], традиционные метафорические сближения человека и природы, при которых природное усиливает, концентрирует внутренние переживания героев, выступает предвестником грядущих перемен или же нравственным индикатором поступков персонажей.

Карпов с рождения впитал в себя атмосферу крестьянской жизни и о своей малой родине писал так: «Наш край — село скрытников-ста-

роверов. Табором кочевым разбросано оно по холмам в верховьях речки Клевени и речки Амони. Это рубеж Украины, ясеневая дикая заросль, перевал солнца: отсюда весной переваливается рыжий лежебок-солнце на Север...» [4: с. 10].

Уроженец Курского края, он не раз признавался в любви к «своей сирой земле». «Родимая сторона», «край, что с отрочества дан» выступают в качестве маркеров эмотивной микротемы поэтических текстов Карпова, ассоциируясь прежде всего с весной:

Люблю весенние закаты
В степной родимой стороне,
Люблю печалиться в огне
О том, что царственны закаты,
И мгла лесов, и солнца латы
На отуманенной волне, —
Когда весенние закаты
Поют в родимой стороне... [2: с. 22].

Восхищением проникнуты строки о дорогом сердцу месте «на полпути меж Севском и Рьльском», где довелось ему родиться, где

В вечернем дожде цветотравы
Под шум сладкопевный и звон
Весенние точат отравы
И солнечный славят полон [2: с. 28],

где «золотая весна», «весна огневая», «сады над дорогой — в цвету»:

Много солнца видел я на свете,
Много посетил далеких стран,
Но нигде милей весны не встретил,
Чем в краю, что с отрочества дан [3: с. 98].

В стихотворении «Чуть рассвет улыбнется спросонок» (1914) Карпов в первой же строфе использует олицетворение для создания колоритного пейзажа. Возникают три ярких одушевленных образа: улыбающийся спросонок рассвет, живая весна и солнце, метафорически представленное в образе путника:

Чуть рассвет улыбнется спросонок,
Пролепечет «люблю» весна, —
Выезжает к ней солнце в проселок
Огнепраздновать буйство зерна [3: с. 7].

Весна в данном стихотворении выступает в образе женщины, строго улыбающейся «цветозвездьем в зеленом овсе». В третьей строфе представлен ее портрет:

У нее — две косы с позолотцей,
На плечах оголенных загар,
И глаза — два бездонных колодца,
Два колодца, в которых пожар... [3: с. 7].

В четвертой же строфе реалистическое сменяется фантастическим и даже мистическим. Теперь это женщина-воительница, у которой «из звезды запястье», а бедро — «в светоносном щите». Ее функция также приобретает космический характер:

Отдает она пригоршни счастья,
Грозные дары нищите... [3: с. 7].

Автор использует прием антитезы при построении портретных описаний: «улыбается строго», «два колодца, в которых пожар», «пригоршни счастья, грозные дары». Сама природа наделяется высшей пророческой миссией. Так, «светословенная», она призвана нести в мир «счастье» и «цвет»:

И из тучи — из щедростной горсти
Исторгается дождь золотой,
И приходят пророки и гости
Причаститься у радости той [3: с. 7].

Фольклор как генетическая память народа входит в сознание и память писателя не только в качестве художественного материала, подлежащего непосредственному творческому использованию, но и как сложный комплекс многообразных впечатлений, возбуждающих воображение художника, рождающих богатые жизненные ассоциации, помогающих воссоздать атмосферу крестьянского быта и бытия, определяет напевность, сказовость повествования.

Определяющим принципом фольклоризма произведений Карпова является не только включение в текст широко известных народных песен, частушек, поговорок, но и воспроизведение картины жизни русской деревни, основанной на традиционных представлениях о пространстве, времени, месте человека в мире, характерных для фольклорного сознания в целом.

Как известно, специфика русской религиозности заключается в контаминации различных составляющих: в сознании русского человека со-

существуют одновременно элементы языческой картины мира и важные компоненты православной религии, переплетение которых является одной из тех фундаментальных основ, на которых строится народное миропонимание.

Мир фольклора — мир особых отношений человека с природой. Гармония этих отношений построена на осознании родства, единства человека с окружающим миром: «Из-за темно-зеленой дубравы катилось навстречу росам и василькам огненно-голубое утро. Здравствуй, лето красное!

Выходил в поле дед-приверед, заламывал в колосьях залом:
Заломлю я залом
На двенадцать голов!
Хто будет без песни жать,
Тот будет лежать.
Хто будет без солнца косить,
Тот будет голосить...

По желтому полю, словно по золотой парче, разбрелись с песнями жницы. Пучки колосьев взлетали уже над белыми платочками, будто златоперые крылья. А в постатях вырастали стройной вереницей снопы. Шла жатва» [4: с. 10].

Вместе с тем в стихах Карпова заметно влияние символизма, они отличаются повышенной образностью, обилием образованных в символистском духе неологизмов: «грозоцвет», «солнцеструй», «трепетнозвездный», «цветопад», «огнепраздновать», «светословенно», «цветогрозы» и пр. Еще в большей степени модернистские тенденции проявились в его романе «Пламень».

В ярких, солнечных весенних пейзажах жизнь воспринимается как рождение светлой, волшебной материи, окрашенной сказочно-романтическим настроением. Но это отнюдь не идиллическая картина. В пространстве весенней природы сосуществуют свет и тьма, уравновешенные гармоничным балансом сил; светлое не столько преобладает над темным, сколько окольцовывает его, трансформирует и нивелирует. Весна венчает леса и долины подобно тому, как соединяет влюбленных Люду и Крутогорова: «В весеннем лесу кто-то нашептывал сказку земле, голубые навевал сны. Разбрасывал алые капли крови — цветы, светлые, как звезды, жемчуга рос и зажигал зори — неопалимые купины. <...> Доли были дики и обнажены, а она в светлые наряжала их, в брачные одежды. Леса были пустынные и темны, а она озаряла их огнями цветов. Песнями птиц наполняла и гулом свежей зелени...» [1: с. 54].

Интересны описательные обороты, используемые автором в процессе характеристики персонажей: Крутогорю — красное солнце, Люда — синая Заряница. Их воссоединение происходит во время багряного рас-

цвета весны, когда белый ладан курится над чистыми росами, расстилаются шелковые ковры трав, «шитые золотом анютиных глазок и серебром ромашек», когда звучит хвала роц и лесов, когда серебряные степи искрятся, «заливаемые алым светом» [1: с. 55].

Роскошная весенняя картина ароматов и красок передает состояние счастья, окрашенного элегическими нотами, т.к. любовь, по Карпову, таит в себе опасность перерождения в чувства противоположного толка. Так проявляется уникальная художественная концепция любви, в которой наличествует нечто колдовское, лютное, жуткое. Любовь Люды автор характеризует как яд, удар ножа, огонь: «Пораженные ею, точно мором, корчились в ужасе старики, сгорали юноши <...> Кровь, огонь и трупы оставались на путях любви Люды» [1: с. 54].

В тексте встречается сравнение, построенное на оксюмороне: красота Люды была страшна, как смерть. «Так жизнь готовила жатву смерти. Но из смерти нетленные вырастали цветы» [1: с. 63].

Природа проживает все состояния человеческой души вместе с героями. Она тоже способна чувствовать, любить, ненавидеть, предощущать страдания и боль, неизбежно следующие за радостной веселостью: «А будто сердце, истекающее кровью, утренняя догорала над лазурью звезда. И искрились серебряные степи, заливаемые алым светом...» [1: с. 55].

В романе в большом количестве рассыпаны метафоры цветения: цветут сад, лес, даже рассвет заменяется расцветом: «В лесной расцвет бродил Крутогоров по белым медвяным травам, обнимавшим сердце свежим радостным шумом и певшим сладкую песню. В глубоком черемуховом молодняке встретились с ним хмельные, дикие лесные хороводы» [1: с. 91].

В рамках символистской эстетики природа цветка трактуется как двойственная: он находится между небом и землей, уходя корнями в землю. Возникает аллюзия на человека, обращенного к небу, но не способного отделиться от земли. Стадии цветения, расцвета выступают символами полноты жизни, молодости, буйства страстей, остроты чувств. Цветы усиливают ощущения героев: «Негде вздохнуть! Цветочные почки разрывались под теплой росой. Лили аромат. А ночные зори пылали голубыми пожарами. Но Гедеонова только мутило это» [1: с. 93]. В художественной концепции Карпова цветок [1: с. 55] — материя сакральная, выступающая мериллом порочности и добродетели.

Антропофитный образ цветка синтезирует в себе не только способность чувствовать, как человек, но и вступать с ним в психологический диалог, колдовать сладкой волной, переплескиваться с вечерним светом липы, манить за сизые дали «узывчиво», сливаться с далекими жемчужно-белыми туманами.

Образ цветка играет важную роль в пейзажных зарисовках, обозначающих переходный период «весна — лето» («лето красное с синими ва-

силками»). Весенние цветы у Карпова окрашены в голубые, лазоревые тона, летние — в алые, огненные, кровавые. Для обоих случаев типичным является преобладание света, солнца, спящих красок: «Голубым цветоносным пламенем искрились лазоревые леса, степи. В горячем золоте света свежие купались сады; словно кадила, дымились голубые луга, сияющие цветами, будто камнями огнеметными. Даль тонула в алом тумане... Под лесным селом, в облитом белыми лучами солнечном березняке, праздновали русалий день» [1: с. 192].

Серебряные листья, льющие хрустальные струи в огненно-белую даль лазурного полдня, горячий голубой свет, обдающий золотые цветы земли, — такова картина летней, пышущей жизнью природы, где сладким холодом обдает сердце белый аромат, спутанные косы гибких ив шатает ветер, а камыши-шептунки переплескиваются о чем-то с волнами.

Осенью же исходящее последним светом солнце обливает «сады, подобные золотой сказке, и вышитый серебром рек бархат чернозема»; еще цветут непроходимые ряды жасмина и шалый ветер качает «шапки каштанов, обливаемые синим огнем луны», но уже увядают цветы и травы, перешептываясь влюбленно и страстно, «разливая пьяные ароматы и росы» [1: с. 105, 110]. Приходит «совершенная радость златоосенних садов» [2: с. 37].

Однако осень подрывает летнюю жизненную концепцию беззаботной веселости героев. Со сменой времени года персонажей посещают мрачные мысли о несправедливости мироустройства и незащитности человека перед лицом смерти. Острее воспринимаются социальные противоречия, тягость помещичьего гнета над крестьянами.

Парадоксально, что прежде благословивший жизнь герой переосмысливает сущность бытия в гностическом ключе. И способствует этому атмосфера осенней ночи: «С горы, облитой голубым серебром теплой луны, бросая в опадающий осенний лес синие звезды, сходил Крутогоров в жизнь, овевающую мир сладкой чарой и бурлящую грозным дыханием хаоса, — за жуткими вещими зовами, жегшими сердце, как расплавленное олово» [1: с. 44].

Карпов намеренно включает в природоописания социальный контекст: «В скалистом глухом ельнике, точно желтые листья, развеваемые ветром, хрустя и стуча топорами, кружились дровосеки» [1: с. 45]. Прием сравнения героев с осенними листьями подчеркивает их слабость, безжизненную усталость, покорность судьбе и невозможность сопротивления — черты угнетенного русского крестьянства.

Подобно вселенскому властелину, герой наблюдает, как в лесной кузнице работали и пели молодые кузнецы, «а ветер жизни развевал их, словно осенние листья» [1: с. 45].

Мотивы обреченности, беспросветности прослеживаются и в сопровождающих этот эпизод пейзажных зарисовках: «А внизу беспокойные

волны, смутную рассказывая сребропенную сказку и жемчугом осыпая падающие листья и желтые травы, шли в синюю даль, точно обреченные. Над ними, склоняясь, золотые шумели клены и липы» [1: с. 45].

Рисуя картины осени, Карпов использует прием всеобъемлющего, панорамного охвата действительности. Это пространство, густо заполненное явлениями природного мира, с его набором красок и звуков; включаются сюда и люди, с их повседневными заботами, горестями и печалью: «Кузницы, повысыпав на дорогу, следили за Людой, внезапно дико и смело спускавшейся по крутому, залитому синим светом обрыву, в поздних, опаленных осенним ветром цветах и жемчуге рос, с золотой короной тяжелых пышных волос на голове...» [1: с. 45].

В построении осенних природоописаний выделяются два преобладающих образа — образ леса и образ сада, которые равнозначны и самостоятельны, вполне сопоставимы с действующими лицами. Представленные художественные образы сближаются в семантическом плане: лес вздыхал, сад колдовал, «бредил ночным лунным светом» [1: с. 46]. В осеннюю пору и лес, и сад окрашены в желтые тона, семантика которых сопряжена с мотивами увядания, затухания, болезненности. Атмосфера желтого, золотого цвета распространена настолько широко, что поглощает типичные для поэтики Карпова красные, огненные колоремы: «Солнце, голубое над горами, кружась и разбрасывая цветы, плясало алую пляску огня. Искрометным опьяненные вином осени, плыли золотые откосы, леса, скалы и шатающиеся от ветра черетняные рыбацьи хибарки, будто на волнах, навстречу солнцу, его поздним цветам...» [1: с. 43].

Природные реалии проецируются на эмоционально-чувственную сферу героев, не столько отождествляясь с ними, сколько функционируя в качестве полноценного персонажа со своей сюжетной линией: «Осенняя лунная ночь несла земле свежесть. Грустным обдавала шумом желтый, опадающий яблоневый сад. Шелест осеннего сада отдавался в сердце Крутогорова. Вещи будил зовы и думы. Но не было слов, ибо все было святыня» [1: с. 45].

Если осенью герои погружаются в атмосферу затухания, угасания, утраты жизненной активности, то с наступлением зимы села и деревни тают в седом мареве, сне, а природа оказывается под властью метелей и буранов: «За красными последними листьями падали медленно голубые снега, чистые и светлые, словно алмазы. В лесных оврагах синие плавали призрачные туманы. Все, что ни жило — глубокая охватывала дрема. В снежной мгле далекие тонули горы, белые хаты. Заступало ранозимье. Росли сугробы. Шел вечер. С поля метель вставала седым маревом и плыла на леса, на деревни...» [1: с. 48].

По мере наполнения земли белоснежно-голубыми снегами усиливаются страдания героев. Пространство, озаренное радостью солнца, алмаз-

ным блеском цветов и звезд, вдруг становится безжизненным и пустынным, несущим печать отвержения и кары. Мучаются все: и «заstraшенная злыдота», скрывшаяся в пещерах и скитах, и Феофан, «замурованный в лесном снежном скиту», и Мария, бесстрашно ходящая по страданиям, и Крутогоров, мучимый загадкой всеопалюющей и ненавидящей любви, и «пробиравшиеся к селу оборванные мерзляки-нищие», путающиеся в мути снежного дыма, утопающие в сугробах-великанах и лязгающие зубами, и недужная Власыха, и Стеша-сирота [1: с. 52, 48].

Изображение пустынной и холодной зимы вызывает состояние поражения, тягости; это предвестие вечной «хладной смерти». Холод приносит героям не только духовные страдания, но и физические. Полузамерзшие слепцы, хромоногие старухи, нищие, спотыкаясь и падая, через сугробы ползут на четвереньках к мутным огням, которые «лунели за пологом, в темной стенке хвои» [1: с. 48], — на село. Мария же, «дрожа всем телом и стуча люто зубами», пыталась отогреть подстреленного, истекшего кровью зайчика, затаившегося в колючем терновнике, и замерзших чечеток, подобранных на дороге: «Острый, едкий снежный огонь жег и всё худое, хрупкое тело кликуши. А она, об острые спотыкаясь мерзлые глыбы пахоты и голыми костенеющими ногами мяса сугробы, — смеялась. За пазухой у нее копошились мокрые птички. Щекотали лапками грудь. А окровавленный зверек прижимал рыльце к открытой шее...» [1: с. 48].

Нередко в построении зимних пейзажей у Карпова снег выступает в роли агрессивного начала, вызывающего у героев физическую боль, неудобства. Со снегом связан мотив преодоления страданий. В ходе повествования легкая зимняя непогода перерастает в лесную бурю, в описании которой Карпов сближается с фольклорным изображением русской зимы — лихой чародейки. Угрюмый ветер злится, метель усиливается, сметая на своем пути всё живое: «Разозлившись, гудящий снежный вихорь падал с вершин камнем под корни деревьев. И, взрыв рыхлые свежие сугробы, бил ими в открытую горячую грудь Андрона да в слипшиеся глаза...» [1: с. 51].

Здесь возникает аллюзивная соотнесенность с традиционным мотивом путника, оказавшегося в лесу (в поле, в дороге) во время снежной бури. Карпов дополняет природоописанием образом седобурунного старца, слепца Поликарпа, живущего далеко от людских глаз «в моленье, над крутым хвойным берегом затерянного снегами озера» [1: с. 51].

Зимняя природа видится героями как источник опасности, угрозы, скрытой силы и неведомой тайны. Она посредник между миром земным и миром ирреальным, за последним из которых остается жуткая власть над людьми: «В этот год ждали конца света. Всё так же лютовала зима... В зимнем темном лесу скиты, молельни и избышки дровосеков под сава-нами снегов маячили огнями да сизыми дымами труб в долгие лунные

ночи, точно жуткие знаки из глухих, неведомых миров. Одинок кто-нибудь из скита в скит пробирался лесной тропой. Пропадая под снегами. А звезды колдовали, переговаривались с огнями скитскими и молитвами — непонятным, только им ведомым языком тайн и угроз» [1: с. 51]. «Старая карга» — таков человеческий образ зимы.

Поэт с рождения впитал в себя атмосферу крестьянской жизни. В описании крестьянского труда разворачивается картина единства человеческих и природных сил: природа представлена таинственной, животворящей сущностью, а человеческая деятельность — ясно очерченным календарным кругом земледельческих забот и дел [5: с. 110]. Выразительность пейзажных зарисовок, как пишет И.П. Михайлова, «заключается не только в многообразии их эмоциональной окраски, но и в том, что они оказались способными выразить достаточно целостно мировосприятие его героев» [7: с. 117].

Карпов был убежден, что «светословенная» красота и просторы Курского края «позволяют ощутить ту гармонию, из которой человек земного труда черпает духовные силы: “Под величавыми купами деревьев дышала бессмертная красота жизни. И там, где оставалась живой природа, оставался живым и человек, все замордованные деревенские люди...”» [8: с. 155].

Таким образом, в поэтических произведениях П. Карпова тема природы неразрывно связана с жизнью человека. Она выражает его внутреннее психологическое состояние, передает гамму чувств, эмоций и ощущений. Мир природы и мир человека не мыслятся друг без друга и представляются как единое целое.

Литература

1. *Карпов П.И.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1: Романы, рассказы. Курск: Славянка, 2012. 528 с.
2. *Карпов П.И.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2: Стихотворения. Воспоминания. Публицистика. Курск: Славянка, 2012. 528 с.
3. *Карпов Пимен.* «Светильник любви». Воронеж: АО «Воронежская областная типография — изд-во им. Е.А. Болховитинова», 2017. 464 с.
4. *Карпов Пимен.* Верхом на Солнце / Ред. М. Кац. М.: Интернациональная типография, 1933. 136 с.
5. *Кокovina Н.З., Михайлова И.П.* Антропологическая парадигма провинциального текста начала XX века (на материале произведений курских авторов) // II Всемирный конгресс Восток-Запад: пересечения культур. Киото: Tamaka Print, 2019. Т. 2. С. 109–114.
6. *Михайлов А.И.* Пути развития новокрестьянской поэзии. Л.: Наука, 1990. 275 с.
7. *Михайлова И.П.* К вопросу о региональной идентичности как способе выражения авторской позиции в творчестве писателя Пимена Карпова // Са-

мосознание и идентичность. Русская литература XVIII–XXI вв. München: Herbert Utz Verlag, 2018. С. 113–119.

8. *Михайлова И.П., Жилина М.А.* Мироззрение Пимена Карпова как основа формирования его творческой позиции // Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи («Смирновские чтения»): Сб. ст. М.: ИИУ МГОУ, 2019. С. 151–160.

ВРЕМЕНА ГОДА И НАТУРФИЛОСОФСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ В ПОВЕСТВОВАНИИ В РАССКАЗАХ «ЦАРЬ-РЫБА» В.П. АСТАФЬЕВА

Повествование в рассказах «Царь-рыба» (1975) явилось по сути натурфилософским манифестом В.П. Астафьева, подытожившим его мышления о месте человека в природе. В этом произведении автор обращается к масштабным философским, нравственным и социальным проблемам современности, осмысливает их целенаправленно и последовательно, избрав для этих целей наиболее адекватную форму в виде глав-рассказов, объединенных в единый текст. Избранный автором ракурс повествования объясняется тем, что «проблема взаимоотношений человека, природы и цивилизации относится к категории вечных вследствие своей многогранности, неисчерпаемости, исторической динамичности и, возможно, принципиальной неразрешимости лежащих в ее основе глобальных противоречий» [7: с. 3].

К концу прошлого века во взаимоотношениях человека и природы формируется несколько уровней: экологический, антропологический, планетарный, универсальный, — которые находят отражение и в ряде произведений русской натурфилософской прозы: роман С.П. Залыгина «Комиссия», повествование в рассказах В.П. Астафьева «Царь-рыба», повести В.Г. Распутина «Прощание с Матерой» и «Пожар», романы Ч.Т. Айтматова «И дольше века длится день», «Плаха», роман-притча А.А. Кима «Отец-Лес». Обратившись к некоторым из этих текстов, Галина Белая выделила главное в них: «...Интерпретация отношений человека и природы всегда есть знак своего времени, код к его расшифровке» [5: с. 119]. Говоря же о «Царь-рыбе», отметим, что экологический ракурс осмысления отношений человека и природы выдвинул эти отношения в число наиболее актуальных *социально-нравственных* и *онтологических* проблем.

Писателю важно было напомнить человеку об «изначальном» порядке вещей и «восстановить» природу в ее правах. Уже в самом начале произведения (глава «Бойе») открыто выражена *натурфилософская позиция* автора: человек — часть природы, лист на древе жизни: «...И всё в природе обретет ту долгожданную миротворность, когда слышно *младенчески-чистую душу ее*. В такие минуты хочется отдаться давно забытому чувству,

когда ты никакими еще воспоминаниями не нагрузил память, да и сам себя едва ли помнил, только чувствовал кожей мир вокруг, привыкал глазами к нему, *прикреплялся к дереву жизни коротеньким стерженьком того самого листа, каким ощутил себя сейчас вот, в редкую минуту душевного покоя...*» (здесь и далее курсив мой. — А. С.) [2: с. 7–8]. Мысль о единстве человека и природы реализуется и в словах героя-повествователя в главе «Капля»: «...Душою природы, присутствующей и во мне» [2: с. 57].

Образ сибирской природы с суровым климатом и долгой зимой находит в произведении комплексное раскрытие. Основу *натурфилософской концепции* Астафьева составляет идея неизбежности природных законов, благодаря которым и тайга, и жизнь в ней вечны. «Монолитная твердь тайги» видится автору «сплавленной веками и на века».

Осмысление натурфилософской концепции произведения и ее воплощение в природных образах, в сюжетно-композиционной и пространственно-временной организации текста, в том числе и в хронологической динамике — в циклическом чередовании *времен года*, позволяет выявить не только движение авторской мысли, но и специфические свойства поэтики: основные сюжетные узлы повествования в рассказах неотделимы от определенного времени года как семиотического кода.

События, запечатленные в повествовании, охватывают годовой цикл: *весна* («Уха на Боганиде») и короткое *северное лето* («Капля», «Дамка», «У золотой карги», «Рыбак Грохотало», «Летит черное перо», «Поминки»), *ранняя осень* («Не хватает сердца» [см.: 4], «Царь-рыба», «Туруханская лилия») и *долгая суровая зима* («Бойе», «Сон о белых горах»).

Весна. «Весна на изломе. Вот-вот перейти ей в короткое быстротечное заполярное лето, да отчего-то медлила, тянулась весна...» [2: с. 173], — так начинается глава «Уха на Боганиде» — единственная в произведении, в которой с первых слов указывается время года. В большинстве глав «Царь-рыбы» определяется место действия. Эта глава занимает особое место в произведении, сам писатель назвал ее «смысловым центром книги» и «главой о доброте» [3: с. 197]. В небольшом прологе к рассказу, предшествующему сюжетному действию, содержится *описание цветка*, символизирующего жизнь северного человека, который так же приспосабливается к трудным природным условиям. Этот цветок, связанный с местом рождения Акима, навсегда остался в его памяти. И завершается глава обобщающей природной картиной: «...Дальше было много рек, речек и озер, а еще дальше — холодный океан, и на пути к нему каждую весну восходили и освещали холодную полуночную землю цветки с зеркальной ледышкой в венце» [2: с. 224]. Образ цветка символизирует жизнь северного человека в согласии с природой.

Глава «Уха на Боганиде» выделяется из остальных и тем, что в ней представлен годовой сезонный цикл, однако именно *весна* как время

начала жизни и пробуждения природы поэтизируется в ней. И в этой же главе есть пейзажные описания изменяющегося ландшафта в другие времена года. «*В начале сентября* накоротке, но буйно вспыхнет тундра и сделается сплошь облитой раскаленным металлом — это разгорится мелкий, черствый листок на карликовой березке, на голубичниках, тальниках. Скромным ситчиком зарябят болота, на которых багульники будут держать окорелый продолговатый лист до больших холодов, а потом потемнеет, отмякнет тундра и сразу сделается голым-голо... лишь ярче, пламенной загорится от брусники беломошье и угаснет уже под снегом.

В предчувствии *недалекой зимы* справит скромная северная земля свой последний в году праздник, обмерев от собственной красоты на неделю-полторы» [2: с. 211–212].

В раскрытии *натурфилософской концепции* произведения особая роль принадлежит в главе образу матери Акима. Ее предназначение — материнство. Она знала единственный нехитрый закон природы: всё весной пробуждается, расцветает, зарождается новая жизнь. Весна для северного человека — это праздник, которого он ждет всю долгую, голодную, холодную зиму. Поэтому мать радовалась наступлению весны, чтобы отпраздновать ее приход, а потом продолжить тяжкую жизнь северного жителя, сохраняя свой выводок детей и ожидая новой весны: «Весна, сыносок! Весна! — Говорит она Акиму. — Весной и птицы, и звери, и люди любят друг дружку, поют, ребенков делают» [2: с. 183]. Время весны, наступления тепла — это долгожданный всеобщий праздник, и прежде всего праздник любви.

Аким благодарен матери за то, что она «произвела его на свет», «подарила ему братьев и сестер, тундру и реку, тихо уходящую в беспредельность полуночного края, чистое небо, солнце, ласкающее лицо прощальным теплом, цветок, протыкающий землю веснами, звуки ветра, белизну снега, табуны птиц, рыбу, ягоды, кусты, Боганиду...» [2: с. 213].

«Бесхитростная, не умеющая далеко глядеть и много думать», мать часто сравнивается в тексте с девочкой. Сравнения из мира природы подчеркивают в ней ее естественность и материнское начало, которому она послушна, и в нем ее назначение. Эти сравнения: «закококала *болотной курочкой*», «вздохала, будто *оленуха*», заболевшая, она за лето «одряхлаела, согнулась, окосолапела, как старая *медведица*», — заключают в себе и оценочную функцию, выражая авторское отношение к героине.

Осенью, «встречь уже отлетающим табунам птиц» [2: с. 217] больную мать увозят в больницу, где она и умирает. Мать — дитя природы, и связи с ней у нее прочны и нерасторжимы. Не случайно причиной ее смерти становится выпитое «изгонное зелье», убивающее зародившуюся в ней новую жизнь и ее самое.

Связи с природой диктуют и определяют характер взаимоотношения среди людей — это одна из основных мыслей не только главы «Уха на Боганиде», но и всего произведения в целом. Натурфилософская концепция повествования реализуется как в главе «Уха на Боганиде», выражающей авторский эстетический идеал во взаимоотношениях человека и природы, так и в «браконьерских» главах, посвященных утилитарному, потребительскому восприятию ее, которое раскрывается и достигает кульминации в притчевой главе «Царь-рыба», давшей название всему произведению.

Лето. На севере короткое лето. «От ледяного хребта, убывающего на глазах, тащило знобкой стужей, льдины оседали, рассыпались со звоном острыми продолговатыми штырями» [2: с. 126]. В «летних» главах, с одной стороны, раскрывается мощь и первозданность природного мира — в образах-символах тайги-мамы и Енисея-батюшки (глава «Капля»), с другой — обличаются разные формы браконьерства — на воде («Дамка», «У золотой карги», «Рыбак Грохотало»), на земле, в тайге и в воздухе («Летит черное перо»).

Ночная тайга хранит в себе нечто недоступное человеческому уму. Она предстает как некая таинственная сила. «В глуби лесов угадывалось чье-то тайное дыхание, мягкие шаги. И в небе чудилось осмысленное, но тоже тайное движение облаков...» [2: с. 57]. *Пантеизм* восприятия природы, присущий герою-повествователю, проявляется и в других главах повествования, способствуя созданию единого образа вечной и жизнетворящей природы, неподвластной воле человека.

В главе «Капля» подробно воспроизводится *цикличность* природных процессов через смену одного времени суток другим, начиная с наступления ночи и до рождения нового дня, в котором тоже есть своя «природная» последовательность. На *образе тайги* раскрывается бесконечный круговорот жизни, основу которого составляет цикличность жизненных процессов (рождение, рост, расцвет, угасание, смерть). Есть своя целесообразность и тайна в рождении новой жизни в природе («Сиреневые игрушечные пупыри набухли в лапах кедрочей, через месяц — два эти пупырышка превратятся в крупные шишки, нальется в них лаково-желтый орех» [2: с. 60]). Тайга живет *по своим законам*. На первый взгляд в ней всё кажется просто, «всякому глазу и уху доступно». Однако это кажущаяся простота, основанная на глубокой закономерности природных процессов и их взаимообусловленности.

В главе «Капля» в открытой форме от имени героя-повествователя выражена авторская позиция: ощущение себя частью природы, слитности с ней дарит человеку «покой и утешение сердца, которое старомодно именуется блаженством» [2: с. 55], делает человека счастливым, помогает верно строить свои отношения в другом, «клокочущем где-то» мире. Мысль о единстве человека и природы, представленная в главе «Капля»

открыто в лирико-публицистических, философских сегментах текста, в главе «Уха на Боганиде» переплавлена в художественный образ, воплотивший в себе этический идеал писателя, — в развитие *натурфилософской концепции автора*.

Осень. «В студеный осенний морок вышел Игнатъич на Енисей, завис на самоловах» [2: с. 137] — так начинается повествование о той злополучной рыбалке браконьера Игнатъича, которая чуть не закончилась для него гибелью, а, возможно, учитывая открытый финал главы, поединок с царь-рыбой и стал последним.

Образ царь-рыбы раскрывается в одноименной главе как *символ всей природы, первоосновы человека*. «Родственная» связь человека с рыбой, закрепленная в поверьях о ней как первопредке, позволила Астафьеву в качестве второго члена «оппозиции» в противостоянии человека природе избрать рыбу. Это противоборство находит воплощение в форме притчи, которая органично врастает в художественную ткань произведения и рождается на пересечении двух планов повествования: *реально-достоверного* (браконьер ловит рыбу) и *условного* (крупный осетр превращается в мифическое существо).

Еще не увидев своей предполагаемой добычи, ловец находится в напряженном состоянии: не попасть бы в руки рыбнадзора. Чувство страха в нем постепенно нарастает и усиливается, отчего и «долгожданная редкостная рыба вдруг показалась Игнатъичу зловешей». А когда нечаянно срываются с его языка роковые слова — царь-рыба, ловец вздрагивает. Тут-то ему и припомнился «дедушко», который говаривал: «Лучше отпустить ее, незаметно так, нечаянно будто отпустить, перекреститься и жить дальше, снова думать об ней, искать ее» [2: с. 144]. Но не смог Игнатъич отказаться от редкостной добычи. И только оказавшись в холодной осенней воде рядом с рыбой, он взмолился: «Господи! Да разведи ты нас! Отпусти эту тварь на волю! Не по руке она мне!» [2: с. 145]. И страх переходит в первобытный ужас, когда ловец чувствует, что рыба тянется к человеческому телу, стремится прижаться к нему. Проведя несколько часов в воде бок о бок с рыбой и истекающий кровью от крючков самолова, ловец видит в осетре *антропоморфное существо*, обладающее разумом и душой. От ужаса и беспомощности он думает: «Да уж не оборотень ли это?!» Здесь автор запечатлел важный момент изменения сознания героя: пробуждение прапамяти, когда человек и природа были едины, что воплощалось в антропоморфных представлениях и человек мыслил окружающее себе подобным. Отсюда и вполне оправданное предположение о царь-рыбе как оборотне.

Обращение в одноименной главе к *притче* обусловлено поиском «выхода к этическим первоосновам человеческого существования» [2: с. 305], почему она и сохраняет, по словам С.С. Аверинцева, привлекательность

для многих писателей в XX в. Притча в астафьевском произведении отвечает на вопрос: как могло случиться, что повязались одной долей рыба и человек? Ответ кроется в поучении деда, вечного рыбака, который «беспреестанно вещал трескучим, ломаным голосом: «А ешли у вас, робяты, за душой что есть, тяжкий грех, срам какой, варначество — не вяжитесь с царью-рыбой, попадетя коды — отпушайте сразу... *Ненадежно дело варначье!*» [1: с. 150]. Игнатич воспринимает поучение деда как пустое суеверие.

Оказавшись на грани смерти, грешный человек осознает неотвратимость возмездия и с ужасом ожидает его. Прожитая жизнь предстает перед героем в новом свете, в другом измерении. Именно это «озарение», наступившее его осенней ночью в водах Енисея, вызванное встречей с «волшебной царь-рыбой», помогает герою пережить духовное воскрешение. Вдруг в абсолютной тишине он слышит *«собственную душу, сжавшуюся в комок»* [2: с. 148]. И взор его тянется от реки к небу. В одноименной главе реализуются основные мотивы повествования в рассказах, скрепляющие их в единый текст: мотивы испытания, расплаты и спасения. Избранное время года — осень — объясняется не только тем, что это пора увядания природы, сбора урожая, подведения итогов, подготовки к зиме, но и тем, что проецируется на возрастную пору в жизни человека («осень жизни») и позволяет автору в судьбе героя увидеть способность к духовному возрождению и покаянию.

Зима. В первой главе «Бойе» описывается наступление зимы в тундре: «Тундра погрузилась в глубокую тишину. Тени, пока еще недвижные и тоже бесшумные, опустились на нее сверху, придавили свет, ждали пространство. “Солнце закатилось до весны”, — догадались зимовщики. <...> Стронулись снега, закачалось пространство вокруг» [2: с. 26]. Коля, брат героя-повествователя, с двумя напарниками отправившиеся на Таймыр промыслять песка, испытывают «чувство беспросветности», их души охватывают «жуть и восторг», однако, пораженные картиной северного сияния и необъяснимостью происходящего («В тундре что-то шевелилось, стронулись снега, закачалось пространство вокруг... и небо, только что мутное, грузное, пустое, вдруг растворило врата прозрачным и переменчивым светом» [2: с. 26]), принимают решение остаться. Но с самого начала охота не задалась. Не помогли заговор и языческий обряд, проведенный Старшим как самым опытным из «связчиков» (любимое слово Астафьева). «И потекли часы, складывающиеся в длинные сутки, сутки в еще более долгие недели. Песец не шел... Но начались метели, и кончилась всякая работа» [2: с. 29]. Оказавшись без совместной работы, объединявшей их, Коля, Архип и Бугор (старшой), из-за морозов, метелей и снежных заносов замкнутые в охотничьей избушке («Вот и ухнула полярная метель, загнала промысловиков в зимовье, запечатала их в из-

бушке, залепила окно, закупорила дверь, загнала в снежный забой» [2: с. 29]; «Лютая зима, ветер, пронзающий не только тело, но и душу...» [2: с. 30]), оказываются на краю гибели. Они готовы поубивать друг друга, лишь бы нарушить тягучее безмолвие вокруг с остановившимся для них временем. И лишь болезнь Коли пробудила в старшем и Архипе человеческое, появился утерянный среди белого безмолвия смысл. Они спасаются заботой о напарнике.

В главе рисуется *космический пейзаж*, по сравнению с которым жизнь человека представляется песчинкой. «Подняло снег над тундрой, воедино слились земля и небо, вместе кружась, летели они в какие-то пространства, где никакой тверди нет, и охотничья избушка, стиснутая снегами..., тоже летела, вертелась средь воя, свиста и лешачьего хохота» [2: с. 29]. Эта глава заключает в себе поучительный смысл: несоизмеримы силы человека и природные стихии, за легкомысленное отношение к себе природа наказывает. В промысловую бригаду Коля и Архип попадают случайно, оба они работали в таксопарке (один шофером, другой слесарем). В этой главе зарождаются два ведущих мотива произведения: расплаты и спасения.

Характерной особенностью астафьевского повествования является то, что фабульную основу большинства глав определяет *ситуация испытания*. Причем победа или поражение героя в схватке с природой, в том числе и с ее «злыми» силами (один из ее ликов — «мачеха»), становится своеобразным семиотическим «кодом», выявляющим авторское отношение к герою. Если Игнатъич «испытывается» схваткой с царь-рыбой, символизирующей собою природу, то Коля с напарниками, как и герои главы «Сон о белых горах» Аким, Эля и Гога Герцев, «испытываются» сибирской природой. «Северный человек» Аким выдерживает те испытания, которые выпали на долю Коли и Игнатъича. И сцена схватки с медведем (глава «Поминки») симметрично противопоставит поединку человека с рыбой (глава «Царь-рыба»). Медведь — достойный противник Акима, особенно учитывая тот факт, что многие северные народы почитали медведя, культ которого возник «вследствие страха перед зверем, страха перед хозяином тайги, наказывавшим за нарушение традиций» [6: с. 150]. Испытанием для многих героев «Царь-рыбы» становится пребывание в тайге, выявляющее несоизмеримость человеческих усилий и природной мощи, что ведет к трагическим развязкам.

Ситуация «испытания» в предпоследней главе «Сон о белых горах» реализуется в изнурительном походе Акима и Эли, с которым связана их надежда на спасение. Покинув зимовье, они блуждают по зимней тайге. Внутреннее состояние героев передается и с помощью хронотопа: огромное, беспредельное пространство («Ощущение нескончаемости пути, пустоты и беспредельности тайги подавило всякую мысль, всякое желание, кроме

одного: остановиться, прилечь возле живого, красного костра и перестать сопротивляться...») преодолевается героями скачкообразно: движение, стоянка, снова движение. Дискретное время психологически оправдано по сравнению с «тягучим», «засасывающим» временем пребывания их в замкнутом пространстве избушки. Дискретному времени соответствует прерывистое изображение пространства: впереди — позади, впереди — позади.

Круг мучительного похода Эли и Акима замкнулся, когда они вышли к своей избушке, из которой двинулись в путь. И все их усилия оказались напрасными. Помощь приходит извне: как и в случае с Колей и его напарниками, костер, разведенный Акимом, помог летчику обнаружить их и спасти. Пережитое испытание заставляет Акима и Элю по-новому взглянуть на жизнь и смерть, понять простую истину: человек должен быть с людьми. Страшно оказаться один на один со «слепыми» силами природы, еще страшнее вступить с ними в единоборство. Эта ситуация возвращает многим понятиям их подлинный смысл. Аким и Эля, подобно другим героям произведения, «испытываются» теми силами природы, над которыми не властен человек. Их путь к спасению, ставший дорогой к людям, заканчивается благополучно.

В главе последовательно противопоставляются «естественный человек» Аким и городской житель Гога Герцев. Антитетичность героев выявляется и через сравнение их восприятия природы. Аким, выросший среди северной природы, знает ее законы и приспосабливается к ним. Он глубоко и тонко чувствует природу, не перестает удивляться ее органике и красоте. Герцев воспринимает природу потребительски и в тайгу отправляется с целью проверить свои физические возможности, однако поход закончился для него случайной и нелепой смертью. Природа для Герцева мертва, поэтому ему близка мысль Блаженного Августина о том, что «природа — более мачеха». И нет у Гоги того «сыновнего» отношения к ней, как у Акима.

Глава «Сон о белых горах» стала итогом нравственно-философских раздумий писателя об участии современного человека, извратившего свою «природную» сущность, вознамерившегося противопоставить себя своим истокам. Получает завершение в главе и *мотив расплаты*, раскрывающийся на судьбе Гоги Герцева. «Сон о белых горах» и первая глава «Бойе» образуют композиционное кольцо, основанное на сходстве сюжетных ситуаций (изолированность от человеческого мира в природной стихии), общности реализуемых мотивов испытания, расплаты и спасения, близости функций хронотопа и способов его воплощения и, конечно же, зимним сезоном, завершающим годовое «колесо времени».

В повествовании в рассказах последовательно раскрывается утраченное равновесие между человеком и природой. Автор воспроизводит разные

формы браконьерства, в полной мере раскрывая незащищенность природного мира, будь то флора и фауна тайги, ценные породы рыб и птиц. Поведение человека в природе определяется его нравственностью, и прежде всего *совестью*, отсутствие которой — главный показатель саморазрушения личности, ее духовного распада, что и раскрывается в произведении в целом.

«В настоящее время понятие экологии расширилось, включив в себя проблемы взаимодействия человека и биосферы, а также (в более узком, утилитарном смысле) — проблемы защиты природы от загрязнения, разрушения и уничтожения» [7: с. 9]. Утилитарному, потребительскому восприятию природы Астафьев противопоставляет глубокое постижение ее сути с закономерностью естественных процессов, обеспечивающих вечное движение жизни. В повествовании предстает образ мощной, неукротимой — даже в ее гибели — природы. При определенных обстоятельствах она перестает быть «матерью» человеку, превращаясь в «мачеху», карая и наказывая его. Оба «лика» природы раскрываются в «Царь-рыбе». «Метахронологический» взгляд на природный календарь позволяет выявить семантический статус времен года в художественном мире произведения и определить их значение и функцию в формировании натурфилософской концепции автора.

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Притча // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 305.
2. *Астафьев В.П.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4: Царь-рыба. Затеси. М.: Мол. гвардия, 1981. 558 с.
3. *Астафьев В.П.* Посох памяти. М.: Современник, 1980. 367 с.
4. *Астафьев В.П.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 6: Царь-рыба. Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. 432 с.
5. *Белая Г.А.* Художественный мир современной прозы. М.: Наука, 1983. 192 с.
6. *Прокофьева Е.Д.* Старые представления селькупов о мире // Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера. Л.: Наука, 1976. С. 106–128.
7. *Стеценко Е.А.* Экологическое сознание в современной литературе. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 320 с.

СЕМАНТИКА ЗИМЫ В ПРОЗЕ МИХАИЛА ШИШКИНА

Михаил Шишкин в литературных произведениях пытается создать художественный образ порядка, гармонии мира и человека в нем. Его романы написаны в форме коллекции различных историй конкретных персонажей, чаще всего не связанных друг с другом. Эти истории переплетаются, обрываются, возвращаются в другом месте, и весь этот спутанный, бессвязный и неоднородный (по времени, месту и персонажам) сюжет передает свойства мироздания. Природные явления как неотъемная часть вселенной, несомненно, появляются и в шишкинских картинах мира, но надо заметить, что писатель нечасто сосредоточивается на них и не создает пейзажных описаний. Данное замечание касается и изображения атрибутов времен года, представленных в прозе писателя довольно скупо, но тем не менее нередко несущих дополнительный смысл.

Мотив зимы в произведениях Шишкина не предстает перед читателем наподобие пейзажных картин в русской поэзии XIX в. (например, у П.А. Вяземского, А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева, Н.А. Некрасова). Он лишь упоминается, но его семантика становится понятной на уровне метатекста, когда можно проследить сходства и взаимосвязи определенных образов. Как верно заметил М. Эпштейн, подобный целостный взгляд на творчество любого писателя позволяет найти общее с сознанием целого народа или даже человечества [26: с. 4]. Эту мысль можно применить и к мотиву зимы в прозе Шишкина, поскольку его смысл в основном сходен с ассоциативным кодом русской культуры.

В шишкинских произведениях образ зимы и ее атрибутов — холода и снега — появляется преимущественно в трех аспектах: смерти, одиночества и возрождения. В природе зима приходит в конце цикла времен года, после осеннего увядания, и является периодом холода, спячки и смерти. Она символизирует неизбежность смерти, но на самом деле обозначает тот этап жизни, которого для человека в сущности нет, — время после смерти и до возрождения.

В русской философии и во всей русской культуре вопрос о смерти занимает одно из центральных мест. Как писал К.Г. Исупов: «Музыкой смерти переполнен космос нашей культуры» [4: с. 112]. Несомненно, эта проблема во все времена остается актуальной не только в русской, но и в мировой

философии, но, как отметил Б.П. Вышеславцев, не существует никакой специальной русской философии, но зато существует *русский подход* к мировым философским проблемам, русский способ их переживания и обсуждения [2: с. 7]. Итак, русские мыслители иногда тему смерти увязывают с метафизикой пространства, как, например, архимандрит Феофан (Авсеев), Н.А. Бердяев, И.А. Ильин. С необъятными просторами российских земель мыслители связывают и русскую зиму, полагая, что бесконечное заснеженное пространство определяет свойства русской души. Например, Н.А. Бердяев отмечает «соответствие между необъятностью, безгранностью, бесконечностью русской земли и русской души, между географией физической и географией душевной» [1: с. 14]. В свою очередь И.А. Ильин утверждает, что белая русская зима отражается «в медлительной плавности и певучести русской речи, в русской походке и жестикуляции, в русской одежде и пляске, в русской пище и русском быту» [3: с. 113]. В.В. Розанов сравнивает смерть с другим аспектом зимы — холодом: «Смерть есть холод, врывающийся в теплоту жизни. Это как вышибленное в стужу зимую окно: вдруг понесло снегом, задул ветер, загасил свечу» [12: с. 288].

Показательно, что в прозе Михаила Шишкина мотив смерти часто сочетается с образом зимы. Именно в это время года происходит смерть большинства персонажей. Зимой умирает мать Александра Васильевича — героя «Взятия Измаила», как и мать Сашеньки из «Письмовника», а упоминание об их смерти и похоронах сопровождается описанием снега как атрибута зимы. Александр Васильевич узнает о смерти мамы «одним утром, когда снег за окном спешил к трем вокзалам», и «в дверях юноша столкнулся нос к носу с заснеженным почтальоном» [21: с. 81], который принес телеграмму с уведомлением о смерти. Описание похорон также содержит упоминания о снеге: на кладбище дети лепят снежную бабу, ветки деревьев голые, мраморные часовенки и кресты покрыты снегом. Похожим образом вспоминает похороны матери героиня «Письмовника» Саша: «С утра в день похорон валил густой снег и превратил кладбище в мир снежных статуй — деревья, кусты, ограды, надгробные камни перестали быть самими собой. Все смахивали то и дело мокрый снег с пальто и шапок, папа вытирал кустистые брови концом шарфа» [24: с. 347]. Надо добавить, что в упомянутых сюжетных линиях отцы героев умирают в другие времена года, и природные условия, с ними связанные, не упоминаются.

Зимняя погода соотносится с мертвенностью тела, которое само становится холодным. Александру кажется странным, что все на похоронах одеты в шубы, а мама — в одном платье, а Сашенька замечает, что на мамином лице и руках снег не тает. Холод и неподвижность как атрибуты зимы символизируют здесь отсутствие, безжизненность, смерть. Они являются также признаками мертвого тела, что фиксируют шишкинские герои: «Когда перекладывали тело в гроб, я поднимал его за бедро — де-

душкино тело стало твердым и звонким, будто это не человек, а фигура изо льда» [22: с. 278]; «Я прикоснулся губами к маминому лбу. Мне показалось, что я дотронулся до холодной железной трубы» [21: с. 90].

Зима — это время кончины и других героев произведений Шишкина. Так, Юрьев, персонаж «Взятия Измаила», перед похоронами дедушки идет в парк, где «всё было в свежем снегу, и даже провода от снега провисали над головой тяжелые, толстые, как надутые пожарные рукава. От солнца тени деревьев были ярко-синими, и тень от дыхания на снегу тоже была синей, пока не исчезала» [21: с. 142]. Героиня того же романа Маша вспоминает о выкидыше, который случился зимней ночью; другой персонаж — Д. — говорит о фотографии мертвой девушки в снегу, а отец одного из героев «Письмовника» погиб, когда напали на него ночью зимой и ограбили, проломив голову.

Сюжетные линии не только заканчиваются смертью героя зимой, но и часто начинаются в это время года, которое как будто предвещает скорую кончину персонажа. Например, в романе «Взятие Измаила» сюжетная линия о погибшем в автокатастрофе ребенке завязывается зимой: когда жена рассказчика была беременна, он снимает ее гуляющую по заснеженному парку. Несчастный случай произошел с ребенком также зимой: «Всё случилось в понедельник, а накануне, в выходной, выпал снег, мягкий, липкий, и мы с Олежкой пошли строить снежную бабу во дворе. Я даже захватил с собой морковку — решил хоть раз в жизни сделать снежную бабу по-человечески, с носом-морковкой» [21: с. 357]. На следующий день мальчика сбила машина. Спустя некоторое время повествователь думает о мертвом сыне именно зимой: «Вышел пройтись по поселку, втягиваю колкий воздух, гляжу на ворон, которые осыпают с веток морозной мукой, на утонувшую в сугробе телефонную будку с оторванной трубкой, на собачьи желтые метки у столбов. На одной яблоне еще висит несколько зимников. Под ногами звонко, хрустко. Одиноко, хорошо. <...> А кругом зима, ночь, забытые дачи» [21: с. 213–214].

В том же произведении первые сцены сюжетной линии Ольги Вениаминовны отнесены к зимнему времени, когда героиня заводит роман с Александром Васильевичем. Год спустя, тоже зимой, она умирает в больнице и перед смертью признается, что о смертельной болезни знала уже тогда: «я всё знала с самого начала. С самого начала, понимаешь, с той зимы» [21: с. 62].

И в «Письмовнике» история о Сонечке начинается зимой, когда Сашенька впервые увидела девочку: «Помнишь, ты пошла в тот ваш парк. Снег падал сухой, мелкой крупой, с подскоком. <...> Подошла к скамейке, смахнула снег перчаткой, присела. А напротив как раз стояла та скульптура, забитая досками. Под завывания метели зимними ночами есть время подумать, что сделала не так» [24: с. 116]. Не случайно — зимой Сонечку

нашли без сознания: «Лежала в луже под дождем со снегом» [24: с. 144]. Девочке, долгое время бывшей в коме, Сашенька объясняет, что такое смерть, приводя сравнения с зимой, со снегом: «В одной книжке я читала про смерть, что это как в детстве, когда ты играешь в снегу во дворе, а мать смотрит на тебя в окно, а потом зовет. Просто ты нагулялась и пора домой. Вывалялась в сугробах, мокрая, валенки полны снега. Ты бы еще играла и играла, но пора. <...> За окном снег валит. Тихо» [24: с. 277–279].

С зимой и ее атмосферными явлениями связана также смерть героев «Венерина волоса». В этом романе автор приводит историю похода древних греков, отступавших из Месопотамии на север после злополучной для них битвы при Кунаксе (401 год до н.э.), описанной Ксенофонтom в «Анабазисе Кира», и соединяет ее с событиями 1944 г., когда жители чеченского села Хайбах пытались сбежать от карательной кампании НКВД.

В этом случае зимние условия не только сопутствуют смерти героев, но и становятся их причиной. Когда греки останавливаются на ночлег в армянских горах, метель, мороз, ослепительная белизна снега осложняют их дальнейший путь: «Эллины расположились лагерем, а ночью выпал обильный снег. Снег шел много часов, плотный, тяжелый, и к рассвету покрыл оружие и лежащих на земле людей, сковал по ногам вьючный скот. Утром не хотелось вставать, потому что снег согревал лежащего под ним человека» [20: с. 324]. Многие не в состоянии двигаться дальше и гибнут по дороге: «Отсюда в течение всего следующего дня они шли по глубокому снегу, и много людей изнемогало от голода и холода. Переход был очень тяжел, так как северный ветер дул прямо в лицо, все замораживая и приводя людей в состояние окоченения» [20: с. 324].

Шишкин соединяет время двух исторических событий, и возвращающиеся домой греки попадают во времена массового убийства жителей чеченского горного аула Хайбах в феврале 1944 г.: «В это самое время в Мунтянской земле, по которой проходили эллины, отмечался день Красной Армии» [20: с. 288]. Чеченцев, отказавшихся покинуть дома, пытаются сечь в сарае: «Шел мокрый крупный снег, солдаты бегали по грязи и пытались поджечь отсыревшую солому. Один шофер плеснул бензином из канистры. Солома вспыхнула» [20: с. 327–328]. Из-за обильного снега солдаты решаются пройти через горы с жителями аула пешком, и многие проваливаются в пропасть: «Снегопад перекрыл дороги в горах, и до отдаленного аула в Галанчожском районе, последнем перед перевалом, солдаты добирались по засыпанной снегом тропе <...> Мужчин вели гуськом по узкой тропе над пропастью. Один чеченец вдруг обнял идущего рядом солдата и бросился с ним вниз. Так стали поступать и другие пленники» [20: с. 330].

Жители Хайбаха, спасшиеся от погрома, бежали в горы: «Идти по глубокому снегу было трудно, ветер сбивал с ног. Женщины несли маленьких

детей и прижимали их к себе, чтобы не замерзли. До перевала добрались не все: люди, обессилев, садились в снег и замерзали.

Так шли они долго, потеряв счет времени, выбиваясь из сил и замерзая в метели» [20: с. 331]. Выжившие чеченцы в долине заметили костры эллинов. После того, как они согрелись и обрели силы, все вместе направились к Черному морю.

Исследователь творчества Шишкина Ф. Каманьи заметил, что ключевой фразой, соединяющей обе истории, является предложение, относящееся в «Венерином волосе» к походу древних греков: «Ксенофонт <...> подбирал упавших, чтобы похоронить их с причитающимися почестями, но это было невозможно, и умерших просто засыпали снегом» [20: с. 325]. На самом деле в «Анабасисе Кира» нет такой информации, но ее можно найти в свидетельствах очевидцев хайбахской трагедии [15: с. 83, 110]. По мнению Каманьи, эти две истории связывает общее семантическое поле с доминантой «снег», который символизирует смерть и забвение: «снежный покров символизирует забвение, неотвратимое угасание жизни и воспоминаний человека» [27: с. 258–259].

В большинстве упоминаний о зиме как времени смерти отмечается снег и его белизна. На сочетание в одном образе смерти и снега в «Венерином волосе» обратил внимание Александр Леденев: «На протяжении всего романа читатель постоянно сталкивается с упоминаниями о смерти и зиме», что, по мнению исследователя, создает черно-белый фон повествования [6: с. 138]. Символика снега связана как с его цветом, так и с формой снежинок. Благодаря своей кристаллической форме, обычно в виде шестиконечной звездочки, снежинка является солярным символом, который ассоциируется с вечным круговоротом жизни и возрождения. Тем самым снежинка становится символом вечности: «Выпадая на землю зимой и тая по весне, превращаясь в воду, снежинка символизирует постоянную трансформацию и перерождение, вечную смену состояний, и в силу этого связывается с понятием вечности Великой Природы» [11].

Как снег, так и дождь, выпадая, соединяет землю с небом, причем снег падает беззвучно, а его белизна — отсутствие цвета — ассоциируется с отсутствием звука, молчанием. Василий Кандинский, рассуждая о сущности цветов, утверждал: «чем (краска) светлее — тем беззвучнее, пока не дойдет оно до беззвучного покоя — станет белым» [5: с. 41].

Главный признак снега — белизна — вызывает представление о некоей тайне, о чем-то непостижимом, так как с физической же точки зрения белый цвет есть сумма всех красок спектра, а значит, он представляет собой антиномичный символ «всё как ничто / ничто как всё» [16].

Следовательно, снег может обозначать трансцендентные ценности: Бога, спасение, бессмертие. На мир, выходящий за рамки человеческого опыта, указывает в рассуждениях о белом цвете Кандинский: «Белое

<...> есть как бы символ мира, где исчезли краски, все материальные свойства и субстанции. Этот мир стоит так высоко над нами, что ни один звук оттуда не доходит до нас. Великое молчание идет оттуда, подобное в материальном изображении холодной, в бесконечность уходящей стене, которой ни перейти, ни разрушить. Потому и действует белое на нашу психику, как молчание такой величины, которое для нас абсолютно. Внутренне оно звучит как беззвучие <...> Белое звучит подобно молчанию, которое вдруг может быть понято. Это есть нечто как бы молодое или, вернее, ничто, предшествующее началу, рождению» [5: с. 44].

Итак, зима связана не только со смертью и умиранием, но и подтверждает победу жизни [13: с. 24]. Вечность жизни, ожидание возрождения — таково значение зимы для природы, и такой же смысл придает ей писатель по отношению к человеческой жизни. Зима, снег в произведениях Шишкина иногда сопровождают сцены рождения новой жизни. Например, в «Письмовнике» отец Сашеньки после авиакатастрофы принимает роды во время снежной бури, а сама героиня представляет себе время, когда родители зачали ее, как зимнюю ночь, в которую выпал снег: «<родители> стоят в темноте у открытого окна и смотрят на снегопад» [24: с. 352]. В романе «Венерин волос» «травка-муравка» — символ вечно возрождающейся жизни — пробивается именно из-под снега: «пока из-под снега не появится травка-муравка, ведь всё тайное становится явным» [20: с. 160].

Идея воскрешения, возрождения проявляется в «Письмовнике» также в мифологеме, связанной со сказкой о Снегурочке. Впервые в романе этот мотив предстает, когда Сашенька идет с Сонечкой в детский театр на «Снегурочку» и удивляется, что можно было слепить девочку из снега: «это ведь не снежную бабу из комков сделать — нужно вылепить руки, ноги, каждый пальчик» [24: с. 199]. Когда героиня ухаживает за детьми беременной подружки, они вместе лепят снежную бабу, чья круглая форма ассоциируется у маленького сына Янки с животом беременной мамы. В конце романа Саша, не дождавись желанного ребенка, уже как женщина в возрасте, лепит из снега дочку, которая оживает. Эту существенную переключку «снежных» персонажей подчеркнул сам автор во время встречи с переводчиками романа¹, отмечая, что «беременная» снежная баба должна связываться с «рождением» снежной дочки. Оказалось, что в переводах на другие языки этот смысл исчезает, так как почти во всех языках снежная баба мужского рода, а эта ассоциация важна для интерпретации романа: «Шишкин сам сказал — жаль, но эта нить, которая связывает на-

¹ Семинар по переводу романа «Письмовник» с участием автора и 12 переводчиков был организован «Международным домом литературного перевода» 24.11.2013 г. в Швейцарии, в городе Лоорен [7].

чало и конец романа, должна прерваться. Слава богу, роман не держится на этой нити» [7].

Снег как символ смерти не ассоциируется с отчаянием, так как его белый цвет обозначает тайну, святость, чистоту, в отличие от черного цвета траура, маркирующего безутешную скорбь, утрату надежды. В этом контексте очень важным для проблемы семантики зимы и снега в прозе Шишкина является эссе «Вальзер и Томцак», считающееся, как и рассказ «Урок каллиграфии», программным для писателя [8: с. 335–336].

Рассуждения Шишкина о Роберте Вальзере — это на самом деле идея *homo scriptor*, человека-писателя, чья судьба вполне слита с процессом создания текста. «Судьба здесь в буквальном смысле возникает от работы письма, от превращения *dictum* в *scriptum*. Человек уравнивается с листом бумаги, переходя в двухмерное пространство, а искренность его рассказов, в конечном счете, зависит от качества чернил» [10: с. 30], — писал С. Оробий о философии литературного творчества, сформулированной Шишкиным в «Уроке каллиграфии». Существенно, что в другом месте Оробий замечает, что в эссе о Вальзере автор последователен в представлении главных мотивов своего творчества, в том числе — смерти: «очевидно же, что "Вальзер и Томцак", будучи документальным эссе, совершенно органично продолжает лейтмотивы всех шишкинских романов с их страхами, предательствами и преодолением смерти» [9].

Швейцарский писатель, как утверждают многие, предвидел и описал свою смерть в первом романе «Семейство Таннер»: главный герой находит в заснеженном лесу мертвое тело молодого поэта и выражает желание умереть таким же образом. В тексте «Пальто с хлястиком» Шишкин упоминает об этом: «Он (Вальзер. — Э.Т.) описал собственную смерть в рассказе, опубликованном за полвека до своего последнего Рождества. Герой коротенькой истории — неприметный, неприкаянный, никому не нужный, к пушему несчастью в придачу еще и гений, властелин мира. Он устает быть ненужным и уходит от забот так: заваливает мир снегопадом и ложится в сугроб» [23: с. 9].

Сам Вальзер также умер зимой — во время рождественской прогулки. Сохранилась фотография лежащего на белом снегу писателя, и это изображение толкуется как аллегория судьбы художника [14: с. 98]. Шишкин изображает смерть автора «Прогулки» так: «В Рождество 1956 года дети, катавшиеся на санках недалеко от Херизау, нашли в сугробе мертвого старика. На белом снежном поле его тело напоминало букву какого-то нездешнего алфавита на пустом листе бумаги. Он сам стал своей последней буквой»¹ [19: с. 180]. Здесь четко сформулировано

¹ Изданный в 2019 г. сборник эссе М. Шишкина, включающий тексты о Р. Вальзере, Дж. Джойсе и В. Шарове, озаглавлен «Буква на снегу» [17].

сравнение снежного покрова с чистым листом бумаги. В связи с этим снег в контексте смерти можно интерпретировать не как забвение, как предлагает Каманьи [27: с. 259], а как возможность достижения вечной жизни путем записанного слова. Мотив бессмертия, достигнутого с помощью записанной истории, довольно часто появляется в произведениях Шишкина, а в некоторых — сочетается с мотивом заполнения белого листа, пустого пространства. Например, в «Уроке каллиграфии» судебный переписчик Евгений Александрович объясняет законы своего искусства: «Еще только что ничего не было, абсолютно ничего, пустота, и еще сто, тысячу лет могло бы ничего не быть, но вот перо, подчиняясь недоступной ему высшей воле, вдруг выводит заглавную букву и остановиться уже не может» [25: с. 221].

Похожий смысл белого заснеженного пространства появляется также в эссе «Вальзер и Томцак» — оно символизирует лист бумаги, на котором появится текст, обеспечивающий автору вечную память. Одновременно в идее *Ars longa, vita brevis* проступает мысль о смерти: «Сюжет “Прогулки” и главный герой ее — само писание. Текст начинается из тьмы пустоты, из мрака белого листа бумаги. Снежная белизна непокрытого буквами пространства — небытие писателя. Снежная равнина во многих текстах Вальзера связывается с мыслью о смерти, невозможности существования» [19: с. 146]. Поскольку для Шишкина литературное творчество неразрывно связано с судьбой писателя, невозможность заполнить белое пространство означает потерю смысла жизни, экзистенциальную смерть. Герой «Прогулки» Томцак — это страх, но «Это не страх смерти. Писатель не боится смерти — она у него подмастерье. Его настоящий страх — перестать писать. Страх, что слова больше не придут, оставят его навсегда. Томцак — это жизнь без писания, без творчества, без смысла. Тьма» [19: с. 152].

Другим атрибутом зимы, появляющимся в произведениях Шишкина, является холод. Писатель выстраивает систему мотивов по оппозиции холод — тепло. С холодом связаны пустота, одиночество, отсутствие, небытие (смерть), с теплом — любовь, присутствие, жизнь. Это сопоставление хорошо заметно в сценах сотворения мира, присутствующих чуть не в каждом произведении Шишкина. Например, в романе «Взятие Измаила» пустота, отсутствие сочетаются с холодом: «Представьте себе, мои юные друзья, что ничего нет. Абсолютно ничего. <...> Абсолютная чернота. Пустота и тьма — необходимое условие для сотворения мира. Да еще ледяной сквозняк, да еще трясет, как в вагоне белебейской узкоколейки. И такая тоска!» [21: с. 8]. В «Венерином волосе» писатель рассматривает любовь, жажду любви как причину сотворения мира: «В начале была любовь. Такой сгусток любви. Вернее, даже не любовь еще, а потребность в ней, потому что любить было некого. Богу было одиноко и холодно. И вот эта любовь требовала исхода, объекта, хотелось тепла, прижаться

к кому-то родному, понюхать такой вкусный детский затылок, свой, плоть от плоти — и вот Бог создал себе ребенка, чтобы его любить» [20: с. 304]. Та же мысль содержится в эссе «В лодке, нацарапанной на стене», где обсуждается проблема литературного искусства, определяемого как умение сотворить миры, предметы, судьбы с помощью слов. И писателю также важна любовь к своим героям: «Роман — это возможность найти дорогу к той самой первой любви. Автор для героев — Бог» [18: с. 191].

И начало последнего на этот день романа Шишкина — «Письмовник» относится к сотворению вселенной словом: «Пишут, что в начале снова будет слово. А пока в школах еще по старинке талдычат, что сперва был большой взрыв и всё сущее разлетелось.

Причем всё якобы существовало уже до взрыва — и все еще не сказанные слова, и все видимые и невидимые галактики. <...>

Это был такой сгусток тепла и света» [24: с. 5].

Во всех образах создания мира, которые на самом деле не подтверждают верований какого-то одного религиозного учения, заметно, что пустота, отсутствие сочетаются с холодом, а присутствие, существование — с теплом, но не только в прямом смысле — с физическим, но также с эмоциональным. В прозе Шишкина найдем также представления о построении мира, покоящегося на бинарных ценностях, явлениях, к которым относятся холод и тепло, например: «наше отцовское царство так велико, что оно простирается на юг до тех мест, где люди не могут жить из-за жары, а на север — до областей, в которых нельзя обитать из-за холода» [20: с. 103]; «во все дни земли сеяние и жатва, холод и зной, лето и зима, день и ночь не прекратятся» [20: с. 522]; «Всё дело в свете. Всё из него состоит. И еще из тепла. И тела — это сгустки света и тепла. Тела излучают тепло. Тело может потерять тепло и стать холодным, но тепло останется теплом» [24: с. 114].

Эти оппозиции, образующие мир, в «Письмовнике» определены как рифмы: «Всё рифмуется! Посмотри кругом! Это же рифмы! Вот мир видимый, а вот — если закрыть глаза — невидимый. Вот часовые стрелки, а вот к ним рифма — стромбус, в миру ставший пепельницей. <...> Всё на свете зарифмовано со всем на свете. Эти рифмы связывают мир, сбивают его, как гвозди, загнанные по шляпки, чтобы он не рассыпался» [24: с. 9].

Вселенная соткана из таких, на первый взгляд, не связанных между собой элементов и явлений, сохраняющих равновесие, гармонию. Однако в этой системе ощутимо стремление к теплу — в «Венерином волосе» герой вспоминает о своей детской игре: «одну руку нагреешь под одеялом, она горячая, а другая за что-то холодное держится. А потом играешь, как два человечка идут пальцами-ногами по горам-коленкам, по складкам одеяла, по подушке. Будто один пропал, а другой блуждает в поисках пропавшего. И всегда теплая рука находила холодную, и человечки радо-

вались, обнимались. Горячая рука отогревала, спасала холодную, укладывала к себе под одеяло — грейся, грейся!» [20: с. 85–86].

Констатации Шишкина о теплом и холодном на самом деле относятся не столько к температуре, сколько к эмоциям. Тепло обозначает близость другого человека, семейные связи, любовь, заботу, а холод — в противовес — одиночество, потерю, скорбь. Такая семантика тепла и холода появляется во многих произведениях писателя. Герой «Венерина волоса» утверждает, что «Человеку нужно тепло. И чтобы ему кто-то улыбнулся» [20: с. 85]; покинутая женщина чувствует себя «как та собака, оставленная замерзать в клетке» и начинает понимать свою маму, которая спасалась любовью «от этого ледящего холода. Ведь это невозможно — оставаться наедине с этим вселенским одиночеством, с самой собой» [20: с. 435].

Сашенька в «Письмовнике», оставшаяся на склоне лет одинокой, свои чувства выражает также с помощью символики тепла и холода: «увидела зимнюю слониху, одинокую, неприкаянную. Мерзнет на улице, пока чистят ее недом. Раскачивается в ранних декабрьских сумерках. Переступает с ноги на ногу. Зябнет. Из хобота пар идет.

Вдруг почувствовала себя такой зимней слонихой. Стою и раскачиваюсь вместе с ней. Как я сюда попала? Почему так холодно? Что я здесь делаю? Мне домой надо! Мне тепло нужно!» [24: с. 290–291].

Таково значение холода и в рассуждениях о натуральной для человека необходимости эмоциональных связей, благодаря которым можно стать человеком: «Вы еще не люди, вы еще холодная глина — вас уже слепили, но ничего не вдудили!» [20: с. 17], и — о противоестественности человеческого одиночества: «Мир кругом холоден и тѐмен, но в него послана девочка, чтобы своей потребностью в любви освещать, как свеча, окружающую человечью тьму» [23: с. 25].

Упоминания о зиме и ее атрибутах — снеге и холоде появляются в произведениях М. Шишкина гораздо чаще, чем о других временах года. В этой особой привязанности к зиме М. Эпштейн усматривает такие черты национального характера русских, как «мечтательность, задумчивость, отрешенность, как бы пребывание за гранью становящейся природы, в ее вечном, ”потустороннем” покое» [26: с. 169]. Семантика этих явлений в прозе писателя многогранна и соответствует разным значениям, придаваемым им в русской классике. И так, зима, а особенно снег, ассоциируются со сном, вечным успокоением, смертью, но может также выражать идею о бессмертии, соединяя смерть с началом новой жизни. Такая полисемантика наблюдается и в лирических описаниях зимы Н. Некрасовым и А. Фетом, на что повлияли различные для обоих поэтов традиции [26: с. 173]. У Шишкина образ снежного покрова сочетается также с мыслью о бессмертии путем записанного на белой бумаге слова. В свою оче-

редь, холод зачастую обозначает отсутствие эмоциональных связей между людьми, одиночество, чувственную пустоту. Следуя многим традициям в представлении зимы, Шишкин одновременно создает оригинальные образы и метафоры для описания природных явлений.

Литература

1. *Бердяев Н.А.* Русская идея // Бердяев Н.А. Самопознание: Сочинения. М.: Эксмо, 2008. 640 с.
2. *Вышеславцев Б.П.* Вечное в русской философии. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. 302 с.
3. *Ильин И.А.* О русской идее // Ильин И.А. О русском национализме: Сб. статей. М.: Российский Фонд Культуры, 2007. 152 с.
4. *Исупов К.Г.* Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. № 3. С. 106–114.
5. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. Л.: Ленинградская галерея, 1989. 73 с.
6. *Леднев А.* Сенсорная реактивность как свойство поэтики Михаила Шишкина // Знаковые имена современной русской литературы. Михаил Шишкин / Ред. А. Скотница и Я. Свежи. Kraków: Scriptum, 2017. С. 131–146.
7. *Милинич Л.* Тернистый путь в поиске правильных слов. *Статья доступна мне без URL-адреса.*
8. *Михайлова Г.* «Линия — это точка, вышедшая на прогулку». Пауль Клее, Роберт Вальзер и Михаил Шишкин: семантика фланирования // Знаковые имена современной русской литературы. Михаил Шишкин / Ред. А. Скотница и Я. Свежи. Kraków: Scriptum, 2017. С. 335–348.
9. *Оробий С.П.* Блог Сергея Оробия. URL: <http://konets-tsitati.livejournal.com/272608.html> (дата обращения: 2.12.2019).
10. *Оробий С.П.* «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: Опыт модернизации русской прозы. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2011. 161 с.
11. *Павлова О.* Значение символа снежинки. URL: <http://eta-dzeta.ru/prirodnnye-yavleniya/znachenie-snezhinki-kak-simvola> (дата обращения: 10.12.2019).
12. *Розанов В.В.* Смерть... и что за нею // Русская философия смерти. Антология / Сост. К.Г. Исупов. СПб.: Изд. Центр гуманитарных инициатив, 2014. 664 с.
13. *Ряполов С.В.* Смерть/бессмертие: к вопросу о смерти в русской философии // Новое прошлое. 2016. № 4. С. 22–30.
14. *Скотница А.* «Творчество — это проявление высшей любви к жизни». Михаил Шишкин о Роберте Вальзере // 25 lat polskiej rusycystyki w okresie transformacji. Idee. Problemy. Tematy / Ред. P. Fast. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2015. С. 95–115.
15. Так это было. Национальные репрессии в СССР. 1919–1952 годы: В 3 т. Т. 2 / Сост. С. Алиева. М.: НПО «Инсан», 1993. 335 с.
16. *Усачёва А.С.* Некоторые аспекты воплощения образа-концепта «зима» в творчестве И. Бродского. URL: http://www.russofile.ru/articles/article_139.php (дата обращения: 05.12.2019).
17. *Шишкин М.* Буква на снегу. Три эссе. М.: Изд. АСТ, 2019. 185 с.

18. *Шишкин М.* В лодке, нацарапанной на стене // Шишкин М. Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе. М.: Изд. АСТ, 2017. С. 181–196.
19. *Шишкин М.* Вальзер и Томцак // Шишкин М. Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе. М.: Изд. АСТ, 2017. С. 109–180.
20. *Шишкин М.* Венерин волос. М.: Изд. АСТ/Астрель, 2012. 541 с.
21. *Шишкин М.* Взятие Измаила. М.: Вагриус, 2001. 396 с.
22. *Шишкин М.* Гул затих... // Шишкин М. Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе. М.: Изд. АСТ, 2017. С. 253–279.
23. *Шишкин М.* Пальто с хлястиком // Шишкин М. Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе. М.: Изд. АСТ, 2017. С. 7–30.
24. *Шишкин М.* Письмовник. М.: Изд. АСТ, 2016. 415 с.
25. *Шишкин М.* Урок каллиграфии // Шишкин М. Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе. М.: Изд. АСТ, 2017. С. 219–252.
26. *Эпштейн М.Н.* Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 303 с.
27. *Samagnì F.* «Анабасис» в романе Михаила Шишкина «Венерин волос» // Знаковые имена современной русской литературы. Михаил Шишкин / Ред. А. Скотница и Я. Свежи. Kraków: Scriptum, 2017. С. 249–263.

ГЛАВА 4. ВРЕМЯ ГОДА И НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПЕЙЗАЖ В КАРТИНЕ МИРА

О.А. КУЗНЕЦОВА

О СМЕРТИ, ЛАСТОЧКЕ И ВЕСНЕ В РУССКОМ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ И РАННЕМ НОВОМ ВРЕМЕНИ

Весна и смерть — сочетание, хорошо известное литературе XIX–XX вв., от катарсических переходов умирания в воскресение пасхальных рассказов до острых образов тающего черного снега или желтых цветов литературы модернизма. Однако этот контраст, используемый для усиления драматического напряжения, также не чужд эпохам Средневековья и Раннего Нового времени, где темы смерти и воскресения часто неотделимы друг от друга; «в поэтических текстах христианской традиции получает свое предметное воплощение евангельская мысль о рождении в жизнь вечную через страдание и смерть, о неразрывной связи смерти и жизни, соединяющей конечное и бесконечное» [20: с. 61].

На Руси существует давняя традиция связи весны с возрождением, и часто ликование природы переносится на душевное состояние человека. Такое понимание возникает в древнерусской литературе самого раннего времени и сохраняется вплоть до возникновения книжного стихотворства:

Та весна красна	в сей день проявися,
Встани прииде	всяк возвеселися.
Зима отъиде,	земля дает травы,
Одеваются	радостно дубравы.
Скачите леса,	радуйтесь горы,
Ибо погибли	греховодни воры [3: с. 400].

В этом поздравительном пасхальном стихотворении 1685 г. Карион Истомин, описывая состояние радости, отсылает к Псалтыри (97:8; 113:4), где хотя и не подпрыгивает весенний лес, но природа славит Бога в со-

гласии с человеком. Гибель лжи и греха на фоне Христова Воскресения звучит гармонично.

В XVII в. в русской культуре актуализируется эмблематическое мышление. С одной стороны, это время расцвета аллегорий в духе Средневековья; с другой — иносказание становится многозначным, а интерпретация приобретает игровую форму. Одна из самых знаменитых аллегорий барокко — колесо Фортуны — наглядно демонстрирует комизм и драматизм внезапности перехода от несчастья к счастью, от великолепия к уродству, от жизни к смерти. Мотив скоротечности жизни был особенно популярен на Руси в рамках этой темы. Аллегорией перехода от юности к зрелости, от рождения к смертному одру становится смена времен года — закономерная и предсказуемая, а потому утешительная; неотвратимая и скорая, а значит — и назидательная. Эта аллегория раскрывается в эмблематическом стихотворении Симеона Полоцкого «Год века образ» из сборника «Вертоград многоцветный»: «Годищное поприще образ нам бывает, // како век свой комуждо жити подобает» [23: с. 213]. Параллель была хорошо известна европейской культуре, и Симеон уже обращался к ней в стихотворении на польском языке «O czterech części gosi rogoty» [17: с. 111]. Но если ранний текст в большей степени напоминает игру с антропоморфными временами года, то стихотворение «Вертограда» не чуждо лиризма. Седая старость представлена не только снежной зимой, но и лебединой песней поэта и христианина. Все четыре этапа связаны еще и с темой земледелия, а потому детство для Симеона, воспитателя царских отпрысков, — это не только время самопроизвольного расцвета природы, но и пора мудрой прививки и прополки молодой травы. Год-жизнь традиционно начинается весной-детством и завершается смертью после зимы. Именно оппозиция 'зима — весна' на фоне смерти и возрождения получила наибольшую популярность в барочных аллегориях. Например, «грозный» Ветхий Завет противопоставляется гуманному Новому как суровая зима переходит в теплую весну [24: с. 92]; с весной сравнивается заря человечества, «Адам и Ева в земном раю», а зиму воплощает «всемирный потоп со всеми страхами» [8: с. 62].

В европейской культуре Нового времени, как правило, выделялось 4 или 7 человеческих возрастов. Деление жизни на младенчество, юношество, мужество и старость возводили к текстам Горация и Буало [8: с. 50–52], а наглядный перечень семи этапов взросления и старения есть, например, в учебной книге Я.А. Коменского «Мир чувственных вещей в картинках»: младенчество, детство, отрочество, юность, зрелость и две стадии старости [10: с. 89]. На гравюре парные фигуры (мужской и женский персонажи) в декорациях театральных подмостков медленно движутся по ступеням жизни, сначала поднимаясь от земли, а затем спускаясь к ней.

Если смена времен года представлялась замкнутым кругом, по которому всё живущее и умирающее проходит снова и снова до конца времен, то время пребывания конкретного человека на земле конечно. Иногда это подчеркивалось на контрасте повторения природных циклов — как только проблема личности актуализировалась в культуре. Яркий пример такой драматизации — сочинение Германа Гуго «Благочестивые желания» (1624), переведенное на русский язык Иваном Максимовичем в начале XVIII в.:

Зима з древес листвия люте восхищает,
 Но сия паки весна оным привращает.
 Часто и воздух движет облаки дождевы,
 По сих лучи являет светлейшия дневи;
 Мне же смерть соплетает узы нерешимы
 Скорбей, яже не чаю быти разрушимы [12: с. 347].

Гравированный лубочный лист «Возраст человеческий», созданный по заграничному образцу, тоже представляет этапы жизни от младенчества до смерти [15: с. 738] в виде восходящих к зрелости и нисходящих к старости тумб-ступеней. Заключительная ступень, седьмая седмица, симметрична детству и имеет сразу два символических атрибута из мира природы: мудрую сову и дерево с опавшей листвой (илл. 1).

В русской книжности образы животных устойчиво соотносятся с разными временами года. Это может быть связано и с зодиакальными символами (лету сопутствует лев или рак, весне — овен, и др.; илл. 2), и с традицией аллегорических трактовок. На гравюрах антропоморфная Зима могла держать в руках чайку или саламандру, рядом с Весной изображался баран, у ног Лета — дракон, Осени сопутствовали заяц и ящерица как символы охоты [8: с. 84]. Представители животного мира, связываемые с конкретным временем



Илл. 1. Лубочный лист
 «Возраст человеческий» (фрагмент) //
 Русские народные картинки. Атлас.
 Т. 3. СПб., 1881. Л. 738.

года, также были героями притч о сезонном поведении зверей, птиц и насекомых, которые восходят к библейским текстам, античным источникам



Илл. 2. Весна. Сборник календарно-хронологический. XVIII в. РНБ. Q.XVII.133, л. 24об. // Ex Libris. URL: http://nlr.ru/manuscripts/RA568/ex_libris?mnt=all

и развиваются в дидактических сочинениях. Так, традиционной добродетелью муравья считалась его прозорливая предусмотрительность (что и делает его героем знаменитой басни, несмотря на смену читательского ракурса к XIX в.). В поэзии XVII в. мудрая запасливость муравья становится общим местом: «Мравий пшеницу в лете собирает, // ею же в зиме алчбу укрощает» (Симеон Полоцкий, «Здравие» [24: с. 91]; «Предвидя зиму, тожде пекущий мравий // Носит корм за времени в мравник свой диравый» [12: с. 344]). Муравей соотносится с человеком, кото-

рый всю жизнь накапливал мудрость и другие добродетели, что обеспечивает ему благочестивую старость. Маркером зимы является и уход медведя в спячку: до зимнего солнцестояния он лежит на одном боку и сосет одну лапу, но ровно 12 декабря, «иже возврат солнцу на лето» [9: л. 29 об.], переворачивается на другой бок (дата соответствует «старому стилю»). Это поведение не столько характеризует медведя с точки зрения морального примера, сколько встраивает его в репертуар примет и поверий годового цикла.

Подобно медведю, отметку временного периода делает ласточка — аллегорическая спутница весеннего месяца марта и персонаж множества пословиц: «Ластка день начинает, а соловей вечер кончает» [18: с. 119] — ср. «Ласточка весну начинает, а соловей кончает» в более поздних фиксациях. С ней связаны обряды встречи весны, ее образ в русской книжности и народной культуре сопровождается шлейфом легенд, среди которых исцеление от слепоты и др. болезней, знание иностранных языков и молитв. Европейское Средневековье сближает ласточку с райской птицей через сведения, почерпнутые из «Естественной истории» Плиния Старшего, и отголоски этой интерпретации, возможно, приходили на Русь. В польских народных легендах ласточка тоже не может ходить и всю жизнь проводит в воздухе (подобно райской птице гамаюн). Еще одним важным лейтмотивом, возникающим в связи с ласточкой

в фольклоре славян, является ее роль покровительницы дома. Улетая, она всегда возвращается и строит свое гнездо неподалеку от человеческого жилья. Согласно разнообразным поверьям, дом ласточки — добрый знак; он неприкосновенен, а разорение гнезда сулит беды людям [5: с. 620–621].

«Ласточка появляется весной, когда проходит зима» [22: с. 145] — так начинается глава в популярном на Руси поучительном сочинении «Физиолог», где аллегории из животного мира получили религиозную трактовку. Образ ласточки толкуется положительно, как пример высокой духовности, и включается в смысловой ряд: ‘весна’, ‘утро’, ‘пробуждение’, ‘воскресение’. Как праведник, она побуждает окружающих к работе над собой, восстанию от душевного сна. На иллюстрации «Физиолога» (XV в.)



Илл. 3. Миниатюра к главе о ласточке // Физиолог. XV в. РНБ Кир.-Бел. 68/1145

(илл. 3) мотив пробуждения даже вытесняет ласточку: глава о ней сопровождается лишь изображением человека в постели, «взбуждающи спящая на дело» [21: л. 395 об.], однако эта миниатюра перекликается с иллюстрацией к главе о прозорливой птице Харадре [21: л. 378 об.] (илл. 4). Харадр знаменует исцеление и летит к солнцу, унося болезнь человека. В эмблематических сборниках начала Нового времени изображения ласточки тоже соседствуют со сходными по смыслу образами: подсолнухом, который склоняется перед солнцем и следует за ним; с летящими на огонь мушками. Все они тянутся к свету, хотя и получают разные интерпретации.



Илл. 4. Миниатюра к главе о Харадре // Физиолог. XV в. РНБ Кир.-Бел. 68/1145

В соответствии с ранним средневековым толкованием, в греческом тексте о ласточке понятие «телесной зимы», греха, противопоставлено аскетическому бдению, ассоциируемому с весной. Сопоставимая трактовка есть в стихотворении Симеона Полоцкого о радуге (по мотивам проповеди М. Фабера). Как и подобает эмблематическому стихотворению, интерпретация явлений природы делается исключительно в аллегорических категориях, без намерения истолковать происходящее с точки зрения науки:

Во время зимы дуга не бывает,
 яже мир с Богом мира знаменает.
 Грех — зима, души мир отъемлющая
 с Богом, в то место гнев наводящая [23: с. 236].

Такова же интерпретация в цикле «Удаление от Бога» [25: с. 272–273]: зимой солнце «удаляется», а потому нет дождя, который питает земные плоды — так и душа без Бога, без «слезного дождя», бедна и неплодотворна. Наиболее компактно эта мысль выражена в двустишии, построенном на параллелизме: «Зима листвие из древес терзает, // грех благостыню в душах истребляет» [23: с. 236].

В широком историческом смысле зима ассоциировалась с гонениями, неудобствами, которые претерпевает на земле даже праведный аскет: «Ничета жь и убожество люто есть терпети, // Яко некогда лютую студеную зиму мнети» [4: с. 284]. Протопоп Аввакум таким же образом метафорически характеризует свое время: «Зима еретическая на дворе» [1: с. 87]; «Видим, яко зима хошет быти, сердце озябло и ноги задрожали» [1: с. 72]. Символом монашеской добродетели в Средневековье становится сухопутная лягушка (жаба «целинная», «сушевная»), которая вместо того, чтобы скрыться от напастей в болоте, мужественно переносит лишения зимы, «мраз и лед» и не ищет для себя лучшего места [2: с. 115]. Та же философия благочестивого «пережидания» старцами непогоды является лейтмотивом патериков: «Под кров за двадесять дней зноем убо дневным палим, зимою же томим» [13: л. 402]; «Говорили об апе Феодоре и апе Лукиане Энатонских, что они провели пятьдесят лет, смеясь над своими помыслами и говоря: “Когда пройдет зима, мы переселимся из этого места”. Когда же наступало лето, они говорили: “Когда пройдет лето, мы переселимся из этого места”. И таким образом провели наши незабвенные отцы все время» [7].

Зима как время холода и замиранья часто несет символику смерти. Хтоническая символика ласточек тоже отражена в славянских поверьях. Записаны устные рассказы о том, что эти птицы зимуют в грязи, под полом и на илистом дне водоемов, причем на время зимовки засыпают. Они могут «ожить», если их выловить и согреть у огня. Есть рассказы о сбрасывании ласточками перьев во время зимы или даже перерождении старых птиц в гадов, смыкающиеся с книжной традицией: Иоанн Дамаскин использует легенду о потере оперения и зимовке под древесной корой, говоря о смерти и воскресении [5: с. 627–629]. Этот символ вошел в позднюю литературу: умирающая и воскресающая подземная ласточка есть в программном стихотворении Г.Р. Державина, в сказке Х.К. Андерсена и даже сюжете о ласточке и кроте Э. Петишки и З. Милера.

Симеон Полоцкий, говоря о смерти и возрождении, использует эмблему лозы, которая символизирует и ожидание доброго плода, и Воскресения Христа, «Лозы истинной»:

Лоза винная в зиме мертва быти мнится,
 без плода, без листвия, и некрасна зрится.
 Лету паки пришедшу, тажде оживится,
 красна и доброплодна людем сотворится.
 Тако Лоза истинна мертва тогда бяше
 во зиме смерти, елма во гробе лежаше... [24: с. 256].

Драматизация в виршах создается при помощи образа зимы, в описании природы фигурирует черный цвет — безжизненность, оскудение: «Хладный мраз всяк знак в черность прелагает // и древа аки суха содевает. // Ничто же плодов может издатьи [25: с. 273]. Однако та же зимняя палитра: черный (пустота, греховность) и белый (седина) создает широкую перспективу для построения барочных контрастов, ярко выраженных в торжественной поэзии Рождества.

В черновом варианте рождественской орации Карион Истомина описывает землю — не «нагую», но «приодетую» в белое, — которая готовится встретить Христа. Белоснежный цвет символизирует чистоту и обновление — так и Младенец обновит человека, снова откроет ему путь к Раю [3: с. 483]. Еще более сложная аллегория выстроена Карионом в начале цикла Рождественских ораций 1680-х гг., где эмблемой Богородицы является расцветший жезл Аарона:

Процветшая бо	жезл Дева Мария,
Израсти цвет свят	надежды благия.
В зимнем времени	Иисуса Христа.
Бога нашего,	иже всех облиста:
Благодати си	сияния светом.
В нем же грех зима	не будет наветом.
Спасение же	присно процветает [3: с. 471].

Описание чуда Рождества строится на ряде оппозиций: цветение вместо зимнего оледенения, свет вместо помрачения и лжи, спасение вместо греха.

«Рождественская орация царскому двору и патриарху Иоакиму» — еще одно парадное поздравительное сочинение драматургической формы в стихах этого автора. Содержательно оно делится на две части: вторая весьма злободневна, а первая в большей степени эмблематична и строится на природных контрастах, собираемых в одно поле и отчасти примиряемых светлым праздником. Четыре аллегорических персонажа — Восток,

Запад, Юг и Север, которые вместе составляют зрелище всего земного круга, — выступают по очереди, чтобы прославить Рождество Христово и рассказать о себе. Восток и Запад осмысляются поэтом скорее в категориях времени: в связи с ними вспоминаются сюжеты мировой истории, от сотворения человека (в Раю на Востоке) до возвышения Рима и других городов. Пара 'Юг — Север' описана в качественных категориях. Характеристика Юга — страны чудес, невероятного зноя и драгоценностей, — напоминает песню индийского гостя из «Садко»: в древнерусской литературе Индия действительно особенно часто описывалась как страна, изобилующая сказочными животными и невероятными богатствами. Темнокожее население в монологе Юга лишено традиционной негативной характеристики (ср. у Симеона Полоцкого: «Сей же ефиоп люди знаменаше, // черныя грехми, яко он черн бяше» [25: с. 25] и мн. др.), черный из маркера беса-мурина становится цветом далеких жарких стран, готовых воспринять Слово Божье.

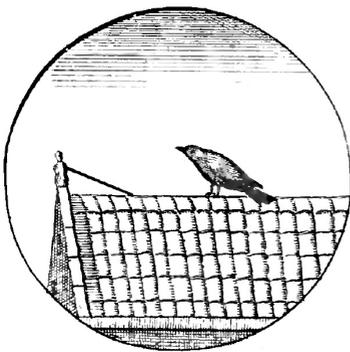
Речь Севера начинается с описания северного лета, которое вовсе не «кариатура южных зим», но идеал календарного равновесия в мире. Летнее цветение сменяется зимней стужей, которая требует теплых одежд:

В зимнем времени
Солнце далече
Аер студь многу
Того ради всяк
Животны всех род
Птицы во страны

леды суть и снеги,
творит своя беги.
людем содевает,
шубу одевает.
и ти терпят нужды,
отлетают чужды [3: с. 415].

Люди или антропоморфные аллегорические фигуры, одетые в меха, — традиционная эмблема зимы. Однако северные страны населены самыми благочестивыми и доблестными народами. И недаром в Рождественском тексте последнее слово среди четырех сторон света предоставлено Северу: Рождество — центральный зимний праздник Московского царства.

Птица, вынужденная зимой искать спасения в теплых странах, — еще один важный эмблематический мотив, связанный с ласточкой. В переиздаваемом на протяжении всего XVIII в. сборнике «Символы и эмблемата» ласточка изображалась неоднократно: она возвращается, чтобы жить рядом с людьми,



Илл. 5. Ласточка. Эмблема № 304 // Символы и эмблемата. Амстердам, 1705

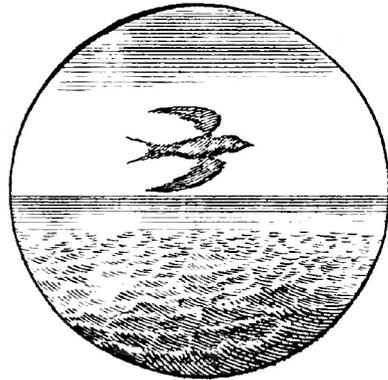
но не слуга им (илл. 5, рис. № 304); подобно царственной птице орлу из средневековых физиологов, она стремится к солнцу (илл. 6, рис. № 192). Одна из самых примечательных эмблем с участием ласточки — № 309, где она изображена летящей над морем. В первом издании подпись переведена так: «Ищет инде где жилища своего» (илл. 7) [16: с. 104]. А в более позднее время текст стал хотя и ближе к оригиналу, но острее и созвучнее эпохе: «Ищет инде себе пребывания для зимы» [6: с. 79].

В европейской эмблематической культуре ласточкина миграция осознается и как бегство, желание уйти от опасности, причем с разной оценкой такого поведения. Эмблема «Зимовать нужно в других краях» из сборника И. Камерария “*Emblemata ex volatilibus et insectis*” раскрывает через образ ласточки стремление человека скрыться от жара любви: «пусть бежит, пока тепло. Ибо зимой бегство затруднительно» [11: с. 513]. Вдобавок к традиционной евангельской аллюзии эта эмблема содержит аллегорические обозначения стадий любовного чувства через сезоны: «любовная зима» — время страданий, избежать которые можно, если прекратить отношения в момент их «весеннего» зарождения. Помимо куртуазной трактовки в Средневековье возникает и более прозаическая: ласточка — притворщик и льстец, оставляющий человека в трудное для него время; ложный друг, не желающий делить скорби.

В беспокойное для Руси XVII столетие мотив ложной дружбы, корыстных отношений чрезвычайно актуализируется: он фигурирует и в «Комидии притчи о блудном сыне» (когда героя, растратившего наследство, оставляют «преданные» слуги), и в поэзии (к примеру, в популярной стихотворной формуле по мотивам Книги Иисуса Сираха (6:14): «И паки друг верен — покров крепок, // А неверен аки оплот лепок, // Оперетися на него крепче — и он повалится, // А верный аки столп крепок зрится»



Илл. 6. Ласточка. Эмблема № 192 // Символы и эмблемата. Амстердам, 1705



Илл. 7. Ласточка. Эмблема № 309 // Символы и эмблемата. Амстердам, 1705

[14: л. 304 об.]), и даже мышь, от которой отвернулись друзья, в популярном в это время переводном сборнике «Стефанит и Ихниллат» философствует: «И се видевшем я прочии мышеве, яко немощен бых аз, и востаха на мя, врази ми быша. Аз же удивихся о том, яко злата ради друзи мнози и сродницы составляются...» [19: с. 88].

Европейская интерпретация ласточки-предателя проникает на Русь в XVII–XVIII вв., в том числе через вирши Симеона Полоцкого. Во второй части цикла «Друг» подробно раскрывается этот образ:

Егда краснотеплыя весны дни сияют,
в то время ластовицы с нами пребывают:
Гнезда лепят на домех, сладко воспевают, —
зиме же приближнейся, от нас отлетают.
Точне деют лжедрузи, ибо есть доколе
благо кому щастие, дружатся дотоле.
Блажат, служат, а егда щастие менится,
тогда лжедругов любви к иным отвратится [23: с. 279–280].

Положительные характеристики ласточки — пение, близость к людям и само возвращение — обесцениваются ее отлетом. В зиму человеческого несчастья ласточка исчезает, как и мнимое расположение ложных друзей. Та же интерпретация звучит в сборнике «Цветы дарованиям»: человеческое непостоянство подобно «ластовицы, еже пасет летае семо и семо» [Цит. по: 2: с. 157].

«Несоставный» — то есть пребывающий в движении, переменчивый, непостоянный, — пожалуй, одна из ключевых характеристик этой эпохи. Не только поступки персонажей в устойчивых сюжетах, но и само течение времени аллегорически осмысляется как непредсказуемая круговерть, сблизается с мотивом вращения колеса Фортуны. Проявление средневековых топосов в аллегориях Нового времени создает эффектные контрасты, на которых строится литературная культура барокко. Например, в стихотворном плаче Сильвестра Медведева на смерть царя Федора Алексеевича (1682) первая строка в паре задает средневековый топос, вызывающий определенный набор ассоциаций, а вторая акцентирует контраст, эмоционально драматизируя описываемое:

В Априлю прилично есть цветам процветати,
А нашему случися цвету увядати:
В благолепной юности, яко же цвет красный,
Увяде нам Федор в час смерти ужасный.

Сразу за этими строками следует утешающее опровержение: «Не увяде: принесен от земаго саду // К горнему краснейшу вертограду» [3: с. 646] —

еще один контраст, завершающий понятийный ряд: ‘весна’ — ‘смерть’ — ‘вечная весна’.

В русской книжной культуре конца XVII — начала XVIII века на первый план выходят тексты, обнажающие противоречия, играющие на гранях смысла, символических трактовок. В народном представлении ласточка с древних времен была дуалистичным персонажем. Замыкая зиму и отмыкая лето, символизируя пробуждение природы, она сохраняла связь с подземным миром. Вместе с преданиями о зимнем умирании ласточки существовало понимание птицы (особенно залетевшей в дом) как души умершего члена семьи. Но в средневековую книжность эти представления проникали лишь точечно. Ласточка древнерусских рукописей более однозначна: она строит надежный дом, не боясь испачкаться в глине, всегда возвращается, бодрствует и являет нравственный пример людям. В эпоху барокко различные интерпретации образа наконец сталкиваются. Вместо аскетического подвига удел ласточки — бегство. Из дружественного персонажа она превращается в ложного друга, который следует по ветру чужого благополучия.

Литература

1. *Авакум*. Житие протопопа Авакума, им самим написанное // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 17. XVII в. СПб.: Наука, 2013. С. 64–107.
2. *Белова О.В.* Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. М.: Индрик, 1999. 320 с.
3. *Богданов А.П.* Стих торжества: рождение русской оды, последняя четверть XVII — начало XVIII века. М.: Ин-т рос. истории РАН, 2012. 676 с.
4. *Виршевая поэзия (первая половина XVII века) / Сост., подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. В.К. Былинина, А.А. Илюшина.* М.: Сов. Россия, 1989. 480 с.
5. *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
6. *Емвлемы и символы.* СПб.: Императорская типография, 1788. 284 с.
7. *Изречения египетских отцов.* URL: <https://religion.wikireading.ru/103191>
8. *Иконологический лексикон или руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев / Пер. И. Акимова.* СПб.: Императорская Академия наук, 1763. 329 с.
9. *Книга глаголемая естествословная.* РГБ, ф. 68, собр. Генерального штаба, № 6743.
10. *Коменский Я.А.* Мир чувственных вещей в картинках // Избранные педагогические сочинения. Т. III. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство наркомпроса РСФСР, 1941. 352 с.
11. *Махов А.Е.* Эмблематика. Макрокосм. М.: Intrada, 2014. 600 с.
12. *Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Книга третья.* М.: Худож. лит., 1994. 654 с.

13. Патерик. ГИМ, собр. П.И. Щукина № 102.
14. Послание к архиепископу. РГАДА, собр. МГАМИД, ф. 181, № 250. Л. 301об.–305.
15. Русские народные картинки / Сост. и опис. Д.А. Ровинский. Атлас. Т. 3. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1881. Л. 738.
16. Символы и эмблемата / Сост. Я. Тесинг, И. Копиевский. Амстердам, 1705. 291 с.
17. *Симеон Полоцкий*. Вирши. Минск: Мастацка літаратура, 1990. 447 с.
18. Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и проч. XVII — XIX столетий / Собрал и приготовил к печати П. Симони. Вып. 1. Т. I—II. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1899. 237 с.
19. Стефанит и Ихнилат. Средневековая книга басен по русским рукописям XV—XVII веков. Л.: Наука, 1969. 252 с.
20. *Фадеева Л.В.* Растения и птицы в символике смерти и воскресения (об эмблематичности некоторых изображений в фольклоре и литературе) // Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке. М.: Книгодел, 2019. С. 54—67.
21. Физиолог лицевой Кирилло-Белозерского собрания. РНБ, Кир.-Бел. 68/1145.
22. Физиолог. СПб.: Наука, 1996. 169 с.
23. *Simeon Polockij*. Vertograd mnogocv tnyj. Т. 1 / Подгот. текста, ст. и коммент. Л.И. Сазоновой, А. Хипписли. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1996. 422 с.
24. *Simeon Polockij*. Vertograd mnogocv tnyj. Т. 2 / Подгот. текста, ст. и коммент. Л.И. Сазоновой, А. Хипписли. Köln; Weimar; Wien.: Böhlau, 1999. 666 с.
25. *Simeon Polockij*. Vertograd mnogocv tnyj. Т. 3 / Подгот. текста, ст. и коммент. Л.И. Сазоновой, А. Хипписли. Köln; Weimar; Wien.: Böhlau, 2000. 823 с.

ЗИМА В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ А.С. ПУШКИНА

Как известно, любимым временем года у Пушкина была осень. Но и зима оставила яркий след в его творчестве. Об этом свидетельствуют даже названия нескольких стихотворений второй половины 1820-х годов, в которых встречается слово «зима» и производные от него: «Зимний вечер («Буря мглою небо кроет...»)» (1825), «Зимняя дорога («Сквозь волнистые туманы...»)» (1826), «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...» (1829), «Зимнее утро («Мороз и солнце; день чудесный!...»)» (1829), множество строк и строк в «Евгении Онегине», другие стихотворения и повести, так или иначе связанные с зимой: «Бесы («Мчатся тучи, выются тучи...»)» (1830), «Мятедь» (1830) и др.

Сразу следует оговорить особенности орфографии и пунктуации цитируемых ниже пушкинских текстов. Поскольку мы будем приводить цитаты по академическому Полному собранию сочинений поэта (в 16 томах) (1937–1949), сошлемся на общие принципы передачи пушкинского правописания в указанном издании, заявленные в заметке «От редакции»: «<...> в отступление от общепринятых орфографических норм сохранены некоторые особенности, отражающие живой язык Пушкина, с точки зрения его произношения, грамматической и лексической системы» [16: I: с. XI]¹.

Сначала обратим внимание на те эпитеты, которые Пушкин прилагает к зиме: в «Послании к Юдину»: «*Угрюмой зимнею порой, / Я жду красавицу драгую...* (здесь и далее курсив мой. — С.Д.)» [16: I: с. 172]; в «Пире во время чумы» — это «*могущая зима*»; «*проказница зима*» [16: VII: с. 180]; в «Евгении Онегине» — «...и вот сама / *Идет волшебница зима*»; «И рады мы / *Проказам матушки зимы*» [16: VI: с. 151; 152]; в «Осени» — «*Суровою зимой я более доволен...*»; «Иной в нас мысли нет, и жаль зимы *старухи*»; «И отдаленные *седой зимы угрозы*» [16: III: с. 318; 319; 320]; в «Медном Всаднике» — «Люблю зимы твоей *жестокой* / Недвижный воздух и мороз» [16: V: с. 136].

Зима в творческом сознании Пушкина тесно связана и ассоциируется с национальной идентификацией: с Россией, со свежестью и красотой

¹ В настоящей статье римскими цифрами указан том, арабскими — страница этого издания.

русских девушек на морозе, с быстрым бегом кибиток, саней и ямщицких троек с бубенцами и колокольчиками по бесконечным русским дорогам, с катанием на коньках, с метелью и холодом, со снегами и морозами, с вьюгой, со снежными бурями и буранами, с инеем («серебром») на деревьях или на меховых воротниках, со скукой, унынием, печалью и долгими вечерами (ночами), с праздниками (в том числе со Святками, с Крещением, с Масленицей) и пирами, с треском лучины, дров в печах, каминах (камельках), с луной, пробирающейся «сквозь волнистые туманы», и много с чем еще, поскольку в произведениях поэта можно найти «все оттенки зимних нег» [16: VI: с. 98].

Иногда эти мотивы и образы тесно соединяются, сплетаются в отдельных фрагментах (строфах) того или иного стихотворения, как, например, в «Осени» (1833), где зимние картины и пейзажи занимают большое место:

Суровою зимой я более доволен,
 Люблю ее снега; в присутствии луны
 Как легкий бег саней с подругой быстр и волен,
 Когда под сободем, согрета и свежа,
 Она вам руку жмет, пылая и дрожа! [16: III: с. 318].

Цитируя этот фрагмент в своей книге «Лирика Пушкина» (М., 1974), Н.Л. Степанов сопровождает его следующим комментарием: «В этих стихах нет никакой условной “поэтичности”, все просто, жизненно и в то же время полно подлинной поэзии. Точные, поэтически выразительные черты и характеристики — “легкий бег саней”, “под сободем” — передают ощущение быстрой езды, бодрящего холода зимней ночной поездки при луне, близости влюбленной женщины (“Она вам руку жмет, пылая и дрожа!”). А в целом возникает впечатление полноты и радости бытия, жизнеутверждающей бодрости» [19: с. 351].

Сразу же вслед за процитированным выше фрагментом в «Осени» в третьей строфе стихотворения воссоздается еще одна запоминающаяся неповторимая картина русской зимы:

Как весело, обув железом острым ноги,
 Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек!
 А зимних праздников блестящие тревоги?..
 Но надо знать и честь; полгода снег да снег,
 Ведь это наконец и жителю берлоги,
 Медведю надоест. Нельзя же целый век
 Кататься нам в санях с Армидами младыми,
 Иль киснуть у печей за стеклами двойными [16: III: с. 319].

В той же книге «Лирика Пушкина» Н.Л. Степанов по поводу последних двух строк приведенной строфы замечает: «Здесь Пушкин с необы-

чайной смелостью сочетает и традиционно-поэтическое имя Армиды (Армида — волшебница, героиня поэмы Тассо “Освобожденный Иерусалим”), и “киснуть у печей” — просторечие, объединяемые всемогущей пушкинской иронией» [19: с. 352].

К этому можно добавить, что и лирические герои пушкинских стихотворений (в данном случае — «Осени»), и герой «Евгения Онегина» проводят зиму и долгие зимние ночи «за стеклами двойными», у уютного «камелька» (небольшого камина) или у обычного «камина». Это еще одна запоминающаяся и устойчивая художественная деталь, связанная непременно с поздней осенью или зимой: в стихотворении «К Лицинию» (1815): «И там, расположась в уютном уголке, / При дубе пламенном, возженном в камельке...» [16: I: с. 112]; в «Осени»: «Но гаснет краткий день, и в камельке забытом / Огонь опять горит...» [16: III: с. 320]; в пушкинском стихотворном романе: «Подсели дамы к камельку; / Девицы шепчут в уголку»; «Дни мчались; в воздухе нагретом, / Уж разрешалась зима; <...> впервые / Свои покои запертые, / Где зимовал он как сурок, / Двойные окна, камелек / Он ясным утром оставляет...» [16: VI: с. 113; 184–185]. Там же, в «Евгении Онегине»: «Люблю ее («ножку Терпсихоры». — С.Д.), мой друг Эльвина, <...> / Зимой на чугуне камина...»; «Как походил он на поэта, / Когда в углу сидел один, / И перед ним пылал камин...» [16: VI: с. 19; 184]; в стихотворении «19 октября» (1825): «Роняет лес багряный свой убор, / Сребрит мороз увянувшее поле... <...> / Пылай, камин, в моей пустынной келье...» [16: II: с. 424]; в «Зимней дороге»: «Я забудусь у камина...» [16: III: с. 42].

А в главе четвертой «Евгения Онегина», нарисовав картину русской зимы, Пушкин опять-таки вспомнит (причем дважды) о ее непременном атрибуте в домах или в имениях помещиков — о каминах: «Настанет вечер деревенской: / Бильярд оставлен, кий забыт, / Перед камином стол накрыт...»; «Едва заметною струею / Виется пар, и теплотой / Камин чуть дышит» [16: VI: с. 91–92; 93]. То же в главе седьмой («Старушка ей: “а вот камин; / Здесь барин сживал один. / Здесь с ним обедывал зимою / Покойный Ленский, наш сосед”» [16: VI: с. 146]).

В «Онегинской энциклопедии» в словарной статье «Камин, камелек» Н.И. Михайлова замечает: «Любопытно, что в “Евгении Онегине” камин создает по воле Пушкина поэтическую ауру вокруг героев, становится знаком и поэтического одиночества, и поэтического настроения. <...> Пушкин упоминает камин и тогда, когда Онегин “чуть... не сделался поэтом”...» [13: с. 490].

Желая подчеркнуть национально-русский характер и русскую душу Татьяны Лариной, Пушкин связывает это с ее любовью именно к русской зиме, что не раз уже отмечалось исследователями «Евгения Онегина»:

Татьяна (русская душою,
 Сама не зная, почему)
 С ее холодною красою
 Любила русскую зиму,
 На солнце иний (иней. — *С.Д.*) в день морозный,
 И сани, и зарею поздной
 Сиянье розовых снегов,
 И мглу крещенских вечеров [16: VI: с. 98].

Как здесь, так и в других местах пушкинского романа Татьяна изображается часто в обрамлении снегов, на фоне зимнего пейзажа, особенно в главе пятой:

<...>
 Снег выпал только в январе
 На третье в ночь. Проснувшись рано,
 В окно увидела Татьяна
 Поутру побелевший двор,
 Куртины, кровли и забор,
 На стеклах легкие узоры,
 Деревья в зимнем серебре,
 Сорок веселых на дворе
 И мягко устланные горы
 Зимы блистательным ковром.
 Всё ярко, всё бело кругом [16: VI: с. 97].

Во время святочных гаданий, желая узнать «имя будущего жениха» [16: VI: с. 193], Татьяна в «*морозну ночь*» выходит «на широкий двор». И далее опять воссоздается картина зимней ночи с «хрустящим» снегом, с «печальной луной»:

Чу... снег хрустит... прохожий; дева
 К нему на цыпочках летит
 И голосок ее звучит
 Нежней свирельного напева:
Как ваше имя? (курсив Пушкина. — *С.Д.*) смотрит он
 И отвечает: Агафон [16: VI: с. 101].

Обычно в этом эпизоде комментаторы романа видят явную иронию Пушкина, основанную на столкновении романтических иллюзий и мечтаний героини (которая, конечно же, хочет услышать имя «Евгений») с «презренной прозой» жизни, когда случайный прохожий называет типично простонародное имя «Агафон», хотя в авторском примечании 13

к роману оно открывает список «сладкозвучнейших греческих имен», которые, как замечает Пушкин, «употребляются у нас только между простолюдинами» [16: VI: с. 192]. Но не менее симптоматично, что вся эта нарисованная с добродушным юмором сцена дана в обрамлении зимнего пейзажа, хотя, конечно, на Святках другого пейзажа и не могло быть.

Не менее значимы и показательны пейзажные описания, сопровождающие знаменитый «чудный сон» Татьяны в той же пятой главе: «снеговая поляна», «печальная мгла», «сугробы снежные», «поток, не скованный зимой», «недвижны сосны», ветви которых «отягчены... клоками снега», «кусты, стремнины», занесенные «метелью» и глубоко погруженные «в снег», «хрупкий снег». Как точно подмечает В.А. Викторovich в «Онегинской энциклопедии» в словарной статье «Сон Татьяны», этот «сон естественным образом вырастает из предшествующих картин русской зимы и святочных гаданий, тем самым обогащая национальный колорит произведения» [14: с. 519].

А в седьмой главе романа перед нежеланным, но неотвратимым, добровольно-вынужденным отъездом в Москву Татьяна, как обычно, уже не радуется приходу любимой ею зимы:

Нейдет она зиму встречать,
Морозной пылью подышать
И первым снегом с кровли бани
Умыть лицо, плеча и грудь:
Татьяне страшен зимний путь [16: VI: с. 152].

Своеобразное родство Татьяны с русской зимой не раз отмечали пушкинисты. Так, Л.В. Гайворонская в учебном пособии «Семантика времен года в художественном мире А.С. Пушкина» (Воронеж, 2011) подчеркивает, что «... по ряду лексико-тематических признаков Татьяна сродни *зиме* (здесь и ниже курсив Л.В. Гайворонской. — С.Д.). Потому-то в седьмой главе «Нейдет она зиму встречать», и «Татьяне *страшен зимний путь*»: героиня знает, что это *путь судьбы*. По отношению к *судьбе* Татьяна всегда смиряется» [1: с. 131–132].

Приведенные выше строки и другие фрагменты седьмой главы привлекали внимание и других литературоведов. В.Д. Сквозников в книге «Лирика Пушкина» (М., 1975) замечает: «По ходу сюжета романа нужна была зима (ибо зимою улаживались дела на московской ярмарке невест) — Пушкин не пропускает и осени, которая по сюжету здесь не обязательна, оттого он говорит о ней скороговоркой. <...> Таня прощается с деревней, со всем, что вдруг, перед грозящей утратой, стало осознано как не просто привычное и обычное, а очень дорогое и невозвратимое (строфы XXVIII и XXIX главы седьмой)» [17: с. 32].

В «Онегинской энциклопедии» в словарной статье «Татьяна Ларина» А.М. Гуревич так характеризует «сроднившуюся с русской природой» Татьяну: «Недаром героине постоянно сопутствуют в романе зимние пейзажи, мотивы снега, холода, мрака. Особенно ярко эта слитность с зимней природой и обрядовой традицией зимних праздников выступает в сценах святочных гаданий и навеянном ими сне Татьяны» [14: с. 575].

И о Святках как главном зимнем празднике русского народного календаря, и о сне Татьяны в пушкинском стихотворном романе написано немало исследований, поэтому мы больше не будем на этом особо останавливаться. Приведем только небольшую цитату из словарной статьи Е.В. Душечкиной «Святки» в той же «Онегинской энциклопедии»: «Выбор Пушкиным календарного времени действия и сюжетных элементов пятой главы (зима, Святки, гадания, сон, Татьянин день) определил ее место в романе как композиционного центра и сделал ее ключом к характерам героев, и прежде всего — главной героини» [14: с. 483].

Из других зимних праздников в произведениях Пушкина хотя и редко, но упоминается Крещение (праздник Богоявления, или Крещения Господня), которое, как известно, отмечалось 6 января (по ст. стилю). А Крещение у поэта всегда сопровождается крещенскими морозами, или, по крайней мере, холодом, как, например, в одном из лицейских стихотворений — «Товаришам» (1817), в котором один из лицейцев воображает себя гусаром «в воинственном наряде» и «в *крещенской* утренней прохладе / Красиво *мерзнет* на параде...» [16: I: с. 259]. Мы уже приводили выше фрагмент из IV строфы пятой главы «Евгения Онегина», где говорится о том, что, «Татьяна (русскою душою) <...> / Любила русскую зиму, / На солнце иний в день *морозный*, <...> И мглу *крещенских вечеров*». И сразу же вслед за этим Пушкин отмечает, что, строго следуя старинной традиции, в патриархальной семье Лариных «по старине торжествовали (то есть праздновали. — *С.Д.*) / в их доме эти вечера...» [16: VI: с. 98]. А в восьмой главе романа Татьяна, после получения нескольких любовных посланий Онегина уже в Петербурге при встрече с ним, не в силах сдержать своего негодования: «<...> Как сурова! / Его не видят, с ним ни слова; / У! Как теперь окружена / *Крещенским холодом* она!» [16: VI: с. 182]. В «Онегинской энциклопедии» в словарной статье «Крещенский холод» Н.А. Марченко подчеркивает: «Крещенские морозы вошли в русскую культуру как метафора самого лютого холода» [13: с. 548].

«Крещенские морозы» как одна из примет зимы встречаются не только в поэзии, но и в прозе Пушкина: в «Станционном смотрителе». В самом начале повести, говоря о тяготах службы станционного смотрителя, рассказчик замечает: «...в бурю, в *крещенский мороз* уходит он в сени, чтоб только на минуту отдохнуть от крика и толчков раздраженного постояльца» [16: VIII: с. 97].

Наконец, в «Евгении Онегине» упоминается еще один зимний праздник — масленичная неделя, или Масленица. Хранители «привычек» «милой старины», соблюдая народные традиции, Ларины отмечали и этот праздник, в первый день которого, как исстари повелось, с понедельника начинали печь блины: «У них (у Лариных. — С.Д.) на масленице жирной / Водились русские блины» [16: VI: с. 47]. О старинном народном обычае печь блины на Масленицу говорится и в стихотворении «Осень»: «<...> и жаль *зимы старухи*, / И, проведив ее *блинами* и вином, / Поминки ей творим мороженым и льдом» [16: III: с. 319].

Мы уже отмечали выше, что зима в творческом сознании Пушкина ассоциируется со свежестью и красотой русских девушек на морозе. Подкрепим это утверждение несколькими цитатами из произведений поэта. Так, в концовке стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...» лирический герой восторженно любит «девой русской». Отсюда и обилие восклицательных знаков, почти после каждой стихотворной строки:

И *дева* в сумерки выходит на крыльцо:
Открыты шея, грудь и вьюга ей в лицо!
Но бури севера не вредны русской розе.
Как жарко поцалуй пылает на *морозе!*
Как дева русская свежа в пыли снегов! [16: III: с. 182].

Такое же восторженное настроение поэта передано и во «вступлении» к «Медному Всаднику»:

Люблю зимы твоей жестокой
Недвижный воздух и *мороз*,
Бег санок вдоль Невы широкой,
Девичьи лица ярче роз... [16: V: с. 136–137].

Как и в процитированном фрагменте из «Медного Всадника», во многих других произведениях Пушкина зима, как правило, связана с прогулками, ездой лирических героев стихотворений или персонажей повестей и романов по бескрайним снеговым просторам на санях, на русских тройках под звон бубенцов или колокольчика, в возках, кибитках, бричках, сазанках или на дровнях. Вот только несколько примеров. Помимо только что упомянутого *бега «санок вдоль Невы широкой»* в «Медном Всаднике», это и «*легкий бег саней с подругой...*» [16: III: с. 318] в «Осени», и предложение лирического героя «красавице» в «Зимнем утре»: «Но знаешь: не велеть ли в *санки* / Кобылку бурую запречь? / Скользя по *утреннему снегу*, / Друг милый, предадимся *бегу* / *Нетерпеливого коня...*» [16: III: с. 184], неоднократное упоминание саней в «Евгении Онегине»: «Уж темно: в *санки*

он садится. / “Пади, пади!” раздался крик; / *Морозной пылью серебрится* / Его бобровый воротник» [16: VI: с. 11] (ср. с автореминисценциями в последующих главах романа: с «*морозной пылью*», которой «нейдет» «подышать» Татьяна в седьмой главе [Там же: с. 152], с «*морозами*», которые «трещат... / И *серебрятся* среди полей» [16: VI: с. 90]); «Он вас пленит, я в том уверен, / Рисуя в пламенных стихах / *Прогулки тайные в санях...*» [16: VI: с. 98]; на именины Татьяны «... целыми семьями / Соседи съехались в возках, / В кибитках, в бричках и в санях» [16: VI: с. 108]; «Готовы санки беговые. / Он сел, на мельницу летит» [16: VI: с. 127]; «И вот / Уселись, и возок почтенный, / Скользя, ползет за ворота» [16: VI: с. 153]; «Евгений ждет: вот едет Ленской / *На тройке чалых лошадей*» [16: VI: с. 92]; «За то зимы порой холодной / *Езда приятна и легка.* / Как стих без мысли в песне модной / *Дорога зимняя гладка.* / Автомедоны наши бойки, / Неутомимы наши тройки...» [16: VI: с. 154]; в «Зимней дороге»: «По дороге зимней, скучной / *Тройка борзая бежит* / Колокольчик однозвучный / Утомительно гремит» [16: III: с. 42]; в поэме «Братья Разбойники»: «Зимой бывало в ночь глухую / *Заложим тройку удалую,* / Поем и свищем, и *стрелой* / *Летим над снежной глубиной*» [16: IV: с. 147]. Наконец, в «Евгении Онегине» наступление зимы ознаменовано появлением крестьянских «дровней», летающих «кибиток» с ямщиками, «салазок» «дворовых мальчиков» и, конечно, «морозов». Всё это незаметно, но закономерно преобразуется в лирическое высказывание, в яркую, зримую, колоритную и на всю жизнь запинающуюся поэтическую картину:

Зима!.. Крестьянин торжествуя
 На *дровнях* обновляет путь;
 Его *лошадка*, снег почуя,
 Плетется рысью как-нибудь;
 Бразды *пушистые* взрывая,
Летит кибитка удалая;
Ямщик сидит на облучке
 В тулупе, в красном кушаке.
 Вот бегают дворовый мальчик,
В салазки жучку (курсив Пушкина. — С.Д.) посадив,
 Себя в *коля* преобразив;
 Шалун уж *заморозил* пальчик... [16: VI: с. 97–98].

Очень хорошо и точно написал об этой строфе «Евгения Онегина» В.Д. Сквозников в книге «Лирика Пушкина» (М., 1975): «Нет у каждого из нас полноценного ощущения начала зимы без этих слов, даже и для того, кто никогда не видел настоящей крестьянской лошади, запряженной в настоящие крестьянские дровни. И потому такие слова суть *рав-*

нозначные (курсив В.Д. Сквозникова. — С.Д.) самой зиме ее подобия. <...> Эти образы — составная часть нашего мирозерцания, нашего восприятия жизни. Задав однажды в сознание, тесно связавшись с индивидуальным опытом, они затем многое определяют в том, как мы видим непорочную белизну первого улегшегося снега, как ощущаем “мороз и солнце” (если вспомнить оборот из пушкинского стихотворения “Зимнее утро”), — больше того, как мы воспринимаем природу, даже целую жизнь» [17: с. 26–27].

Те же приметы зимы с санями, кибитками и тройками мы встречаем и в прозе Пушкина: в «Мятели»: «...обе (Марья Гавриловна и ее служанка. — С.Д.) должны были выдти в сад через заднее крыльцо, за садом найти *готовые сани, садиться в них...*» [16: VIII: с. 78] (ср. в шестой главе «Евгения Онегина»: «*Готовы санки беговые. Он (Онегин. — С.Д.) сел, на мельницу летит*» [16: VI: с. 127]); «*На дороге сани дожидались их. Лошади, прозябнув, не стояли на месте* (ср. в первой главе «Евгения Онегина»: «*Еще, прозябнув, бьются кони, / Наскуча упряжью своей, / И кучера, вокруг огней, / Бранят господ и бьют в ладони...*» [16: VI: с. 14]); *кучер* Владимира рассказывал перед оглоблями, удерживая *ретивых*. Он <...> взял возжи, и *лошади полетели*» [16: VIII: с. 79] (ср. те же художественные детали и, если можно так выразиться, «*loci communes*» («общие места») в описании саней, «летающих» коней «Евгении Онегине» в XXXV строфе шестой главы, окрашенной в мрачные краски, проникнутой минорным настроением: «*Зарецкий бережно кладет / На сани труп оледенелый; / Домой везет он страшный клад. / Почуя мертвого, храпят / И бьются кони, пеной белой / Стальные мочат удила, / И полетели как стрела*» [16: VI: с. 132]).

Но продолжим отыскивать указанные выше приметы зимы в «Мятели»: «Но едва Владимир выехал за околицу в поле, как поднялся ветер и сделалась такая *мятель*, что он *ничего не взвидел*. В одну минуту *дорогу занесло*; окрестность исчезла *во мгле мутной* и желтоватой, сквозь которую *летели белые хлопья снегу; небо слилось с землей*» [16: VIII: с. 79] (ср. аналогичную картину в стихотворении «Бесы», написанном ранее в ту же «болдинскую осень» 1830 года: «*Мчатся тучи, вьются тучи; / Невидимкою луна / Освещает снег летучий; / Мутно небо, ночь мутна. <...> “Эй, пошел ямщик!” <...> “Все дороги занесло”; <...> Колокольчик вдруг умолк; / Кони стали... “Что там в поле?” — / “Кто их знает? Пень иль волк?”*» [16: III: с. 226; 227] (ср. знаменитое описание бурана или метели в главе II «Вожатый» «Капитанской дочки»: «*Лошади стояли... <...> я глядел во все стороны, надеясь увидеть хоть признак жила или дороги, но ничего не мог различить, кроме мутного кружения мятели... Вдруг увидел я что-то черное. “Эй, ямщик!” — закричал я — “смотри: что там такое чернеется?” Ямщик стал всматриваться. — А бог знает, барин, — сказал он, садясь на свое место: — воз не*

воз, *дерево не дерево*, а кажется, что шевелится. Должно быть, или *волк* или человек» [16: VIII: с. 287–288]).

В указанном выше учебном пособии Л.В. Гайворонская верно подметила роль метели в судьбе героев: «Несчастному Владимиру *Мятедь* (здесь и ниже курсив Л.В. Гайворонской. — С.Д.) показалась своей inferнальной стороной: “двадцать минут езды” “по знакомой дороге” обернулись блужданиями в течение всей ночи, которые отвели незадачливого жениха на десять верст в сторону от желаемой цели, а в сущности — навсегда. <...> Несколько иначе *Мятедь* себя ведет с милой Марьей Гавриловной. “Молодая преступница”, кроме предупреждающего *сна*, воспримет угрозу и печальное предзнаменование в завываниях ветра, а в сопротивлении стихии почувствует попытку остановить ее. <...> И только *Бурмин* в ту ночь был призван *Мятедью*...» [1: с. 111–112].

Тема зимней дороги, мотивы зимней вьюги, круговорота метели, «снега летучего», «мутного неба» и «ночи мутной», одинокого колокольчика в ночи активно используются Пушкиным и в стихотворении «Бесы» (1830), некоторые «зимние» строки из которого мы приводили выше. В «Пушкинской энциклопедии» в словарной статье об этом стихотворении О.С. Муравьева пишет: «Пространство непроницаемо для зрения: “мутно небо”, “ночь мутна”, “хоть убей, следа не видно”. В этой плотной тьме, “в мутной месяца игре” ясно видны только фантастические существа — бесы» [8: с. 122].

В этом стихотворении зимние пейзажные зарисовки не только занимают много места, но и определяют эмоционально-образный строй произведения. Картины природы в пушкинских «Бесах» необычайно динамичны, передают настроение одиночества, потерянности, внутренней тревоги среди разбушевавшейся стихии, снежной вьюги. И кружащаяся в каком-то сатанинском вихре природа — мчащиеся «тучи», луна, освещающая призрачным и зловещим светом «снег летучий», «мутное небо», «вьюга», которая то «злится», то «плачет», «мутная» «месяца игра», — всё это создает суровую и мрачную атмосферу, нагнетает не только чувство тоски, но и страха на одиноких путника и ямщика, затерявшихся в снежной буре: «Страшно, страшно поневоле / Средь неведомых равнин» [16: III: с. 226]. А мотив страха, в свою очередь, приводит к тому, что лирическому герою стихотворения везде мерещатся мифологические персонажи народных поверий и быличек: «домовой», «ведьма», «бесы».

В указанной выше словарной статье о пушкинских «Бесах» О.С. Муравьева связывает «общую тревожную и таинственную атмосферу стихотворения» с семантикой метели: «Описание метели в “Бесах” во многих деталях перекликается с описаниями метели в “Капитанской дочке”, в “Метели” (см.: повести Белкина), в “Зимнем вечере”. Очевидно, это объясняется не только одним и тем же предметом описания, но и особой

семантикой *метели* (курсив О.С. Муравьевой. — *С.Д.*) в пушкинских произведениях. В народных суевериях во время метели вступает в свои права нечистая сила, враждебная и неподвластная человеку. Возможно, эти представления в какой-то мере отозвались в пушкинских образах» [8: с. 123].

Подводя предварительные итоги по вопросу об изображении зимы в творческом сознании Пушкина, следует отметить, что, во-первых, зимние картины в его поэтических и прозаических произведениях всегда предельно конкретны, национально-самобытны, зимний пейзаж осмыслен многообразно, и что, во-вторых, описания природы не являются просто фоном, на котором разворачивается действие, а приобретают важное значение для изображения лирического героя стихотворений, персонажей прозаических повестей и романа «Евгений Онегин», для раскрытия их духовно-нравственного потенциала. В своей книге «В сотворчестве с народом...» Д.Н. Медриш выделяет еще одну важную черту в восприятии зимы в лирике Пушкина: «По пушкинским стихам можно получить достоверное представление о русской зиме — от первого снега до вызванного поворотом к весне вылета первой пчелки “из душистой келейки медовой”, и притом зиме не среднестатистической, а неповторимой для каждого года, с ее особенностями, переменами и проказами» [7: с. 57].

Литература

1. *Гайворонская Л.В.* Семантика времен года в художественном мире А.С. Пушкина: Учебное пособие для вузов. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011. 196 с.
2. *Гей Н.К.* Проза Пушкина: Поэтика повествования. М.: Наука, 1989. 271 с.
3. *Джанумов С.А.* Народные песни и малые жанры фольклора в творчестве А.С. Пушкина (литературно-критические статьи и заметки, художественная и автобиографическая проза, письма): Монография. М.: МГПУ, 2015. 296 с.
4. *Джанумов С.А.* Фольклор в творчестве П.А. Вяземского: Учебное пособие. М.: МГПУ, 2017. 164 с.
5. *Коровин В.И.* Россия и Запад в болдинских произведениях А.С. Пушкина («Моцарт и Сальери», «Повести покойного Ивана Петровича Белкина»). М.: ООО «Русское слово — учебник», 2013. 608 с.
6. *Кошелев В.А.* Пушкин: история и предание. СПб.: Академический проект, 2000. 359 с.
7. *Медриш Д.Н.* В сотворчестве с народом: Народная традиция в творчестве А.С. Пушкина: Теоретическое исследование. Волгоград: Перемена, 2003. 136 с.
8. *Муравьева О.С.* Бесы («Мчатся тучи, вьются тучи...», 1830) // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 1. А—Д. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 121–124.

9. *Муравьева О.С.* «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...» (1829) // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 2: Е–К. СПб.: Нестор-История, 2012. С. 188–190.
10. *Муравьева О.С.* Зимнее утро («Мороз и солнце; день чудесный!..», 1829) // Там же. С. 190–192.
11. *Муравьева О.С.* Зимний вечер («Буря мглою небо кроет...», 1825) // Там же. С. 192–196.
12. *Муравьева О.С.* Зимняя дорога («Сквозь волнистые туманы...», 1826) // Там же. С. 196–198.
13. Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. I: А–К / Под общ. ред. Н.И. Михайловой. М.: Русский путь, 1999. 576 с.
14. Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. II: Л–Я; А–Z / Под общ. ред. Н.И. Михайловой. М.: Русский путь, 2004. 804 с.
15. *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина (Пути эволюции). Л.: Наука, 1987. 336 с.
16. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949. Т. 1–16.
17. *Сквозников В.Д.* Лирика Пушкина. М.: Худож. лит., 1975. 88 с.
18. *Сквозников В.Д.* Реализм лирической поэзии: Становление реализма в русской литературе. М.: Наука, 1975. 368 с.
19. *Степанов Н.Л.* Лирика Пушкина. Очерки и этюды. М.: Худож. лит., 1974. 368 с.

ВРЕМЕНА ГОДА И ИХ СТИХИИ В ПОВЕСТИ ПУШКИНА «МЕТЕЛЬ» И В РАССКАЗЕ БУНИНА «ХОЛОДНАЯ ОСЕНЬ»: ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ПЕРЕКЛИЧКА В СЮЖЕТОСЛОЖЕНИИ

В центре данной работы находятся повесть А.С. Пушкина «Метель» (написанная 20 октября 1830 г.) и рассказ И.А. Бунина «Холодная осень» (созданный 3 мая 1944 г.). Разделенные немногим более столетия, произведения роднятся основополагающим принципом сюжетосложения: это расставание молодой девушки с женихом и его гибель на войне, что ведет за собой кардинальные изменения в жизни и судьбе героини. При этом в заглавии произведений обоими авторами вынесены картины определенных времен года, отмеченных природным дискомфортом для человека и на этом символическом фоне — панорамой социального неблагополучия, ведущего за собой катастрофу, что в свою очередь влечет деструктивные процессы в сознании человека и существенные трансформации в эмоционально-духовной сфере его личности.

1. Сюжетосложение и концептуальные особенности хронотопа

Интерес к проблемам сюжетных построений обнаруживается еще в трудах академика А.Н. Веселовского. В том числе, спустя полвека после кончины великого ученого, другой выдающийся филолог, В.М. Жирмунский, подготовил к печати и в 1959 г. опубликовал «Четвертую главу» исторической поэтики, в которой А.Н. Веселовским были обозначены характеристики сюжетных форм в литературных произведениях. В первой трети XX в. представления о сюжетных моделях были также актуализированы в работах научно-формальной школы, в частности В.Б. Шкловским и Б.В. Томашевским. Методологические основы в понимании сюжета в фольклоре разрабатывали такие ученые, как В.Я. Пропп, О.М. Фрейденберг, Е.М. Мелетинский, а в литературе — В.В. Виноградов, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман. Во второй половине XX в. появились сюжетоведческая работа Е.С. Добина (1958), сборник научных статей «Вопросы сюжетосложения» (1969), исследования Л.С. Левитан (1973), Л.Н. Целковой (1981), Г.К. Косикова (1994), Р.Г. Назирова (1995) и др.

В литературоведении XXI в. интерес к вопросам сюжетики проявился, в частности, в учреждении журнала «Сюжетология и сюжетография» (основанного в 2013 г.), продолжающего, по свидетельству его организаторов, традиции сериального издания «Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Определяя исходные позиции в понимании понятийно-терминологического аппарата сюжета, члены редколлегии журнала указывают: «Сюжетологию можно определить как подход, направленный на изучение сюжета как способа повествования, его элементарной структуры и функций в системе фольклорного и литературного произведения. Сюжетография, по аналогии с лексикографией, может трактоваться как подход, направленный на описание, систематизацию и словарную фиксацию устойчивых единиц сюжетного повествования в фольклоре и литературе, в первую очередь мотивов и сюжетов» [6]. Следует признать, что такие общие основания в представлениях о категории сюжета оказываются продуктивными.

Семантический абрис понятия «времена года» и аксиологические векторы в смысловом наполнении этого знакового поля ориентированы на соотнесенность физических параметров определенного периода в годовом цикле, с одной стороны, и ряда условных гендерных, социально-культурных, духовно-чувственных и проч. факторов — с другой. Прежде всего это установление метафорического параллелизма между временами года

- и этапами в жизни человека (от детства и юности к зрелости и старости);
- и особенностями исторического уклада (например, Й. Хёзинга назвал свою монографию, посвященную позднему средневековью, «Осень средневековья»);
- и качественными характеристиками эмоционально-психологического состояния человека;
- и стадийностью в процессах развития определенного дела и др.

При этом необходимо отметить, что принцип безоговорочного и демонстративного параллелизма подобного рода может быть изначально отвергнут авторами. Так, например, Бунин в рассказе «Гая Ганская», постоянно стилистически маркируя знаки весны в природе (и действительно указывая тем самым на молодость, яркость, огромный энергетический потенциал героини), сюжетно приводит молодую девушку к жизненному концу. Иными словами, писатель использует не только ожидаемые особенности художественного параллелизма, но и его парадоксы, отрицающие безусловность сближений между особенностями времен года и конретикой жизненных обстоятельств.

Таким образом, временные особенности хронотопа, и прежде всего годового цикла, в деле сюжетосложения носят концептуальный характер: во временной грани хронотопа, к тому же если этот знак вынесен в загла-

вие произведения, автор сосредоточивает пучок идейных векторов. Однако смысловая дешифровка этого символического узла авторского «задания» требует дополнительных усилий.

2. Компаративные характеристики повести Пушкина и рассказа Бунина: фабульная парадигматика и ее индивидуально-авторское воплощение в сюжете произведения

У сюжетного (а по сути фабульного) вектора «гибель жениха на войне» в истории русской литературы выявляется разветвленная парадигматика: от романа Л.Н. Толстого «Война и мир» (сюжетная линия «Наташа Ростова — Андрей Болконский») до произведений военной прозы и драматургии («Пастух и пастушка» В.П. Астафьева, «Вечно живые» В.С. Розова и др., в т.ч. с ошибочными сведениями о гибели жениха на войне — «Терпение» Ю.М. Нагибина и др., а также с сюжетом о гибели в бою невесты — «Первая любовь» В.О. Богомолова и др.).

Для понимания авторского замысла в произведениях с этой (и не только с этой) сюжетной парадигмой значим весь комплекс поэтических средств. В частности, А.Я. Эсалнек обращает внимание на концентрическое построение сюжета в повести Пушкина и на хроникальное в рассказе Бунина [7: с. 12]. Однако в ходе анализа факторов и носителей стиля в указанных произведениях на первое место выходит вопрос о субъектах речи.

Субъектность речи в повести Пушкина «Метель», как и в других произведениях белкинского цикла, сложна и представляет собой систему взаимоотражающих, но часто кривых зеркал: если «рукопись» повестей как таковая приписана «покойному Ивану Петровичу Белкину» (а по заключению В.Е. Хализева, этот «подставной автор укоренен в пушкинском цикле изначально» [5: с. 33]) и к тому же цикл открывается «издателем», то конкретика событий, как известно, — сфера сознания разных лиц, присутствующих в произведении лишь под инициалами фамилии, имени и отчества и с указанием на социальный статус. В частности, «история» в повести «Метель» рассказана «девицей К. И. Т.» [4: с. 42], которая в конечном итоге несет, по словам В.В. Виноградова, «ответственность за фабулу» и ее «бытовое содержание», поскольку «действительность раскрывается <...> с точки зрения рассказчиков, в аспекте их восприятий и их наблюдений» [2: с. 543].

В силу этого в повести показаны три с небольшим года из жизни молодой провинциальной дворянки Марьи Гавриловны, которая в начале 1812 г., ненастным зимним вечером, бежит из дома в надежде тайно обвенчаться с возлюбленным — Владимиром Николаевичем, но юридически становится женой случайного человека — гусара Бурмина, а затем, уз-

нав о ранении возлюбленного на Бородинском поле и о его смерти в конце августа 1812 г., оставляет родное Ненарадово, «место печальных воспоминаний», и уезжает вместе с маменькой «в ***ское поместье» и там встречается гусарского полковника Бурмина, героя Отечественной войны 1812 года, отмеченного Георгиевским крестом и полюбившего Марью Гавриловну, репутация которой — «девственная Артемиза» — была безупречной и общепризнанно-сочувственной [4: с. 60].

Вместе с тем в условно первой части повести пунктирно, но определенно — как аллегорически-понятийный знак предполагаемого Марьей Гавриловной жениха — дан образ Владимира Николаевича. Этот образ в сюжете произведения и в композиционной расстановке персонажей обязателен, однако в систематике пушкинского реалистического мировидения правомерно остается лишь знаком, не требующим разработки. С окончательным уходом со сцены Владимира Николаевича на нее вступает гусар Бурмин, уже как самостоятельная фигура. Его образ более определен — и также в силу творческих установок автора, поскольку телеология художественных задач Пушкина была ориентирована не только (и не столько) на частный сюжетный вектор «гибель жениха на войне», но на воссоздание героической стороны жизни, когда в ходе Отечественной войны 1812 года и последующих заграничных походов русской армии сформировалось национальное самосознание россиян.

В результате понятие «метель», связанное с завершением годового цикла, оборачивается завершением земного пути первого жениха героини, но одновременно — героическим возрождением и обновлением жизни как таковой, когда становится очевиден приход будущей и в дальнейшем осуществившейся весны и установление лета, в ходе которого и происходит любовное объяснение Марьи Гавриловны и Бурмина.

В конфликтосфере повести знак метели как зимней невзгоды поворачивается, по воле Пушкина, разными сегментами своего образно-понятийного объема. По справедливому замечанию Н.К. Гея, в повести три «самостоятельных облика» метели как три ее «персонажных лица»: для Марьи Гавриловны метель — это «угрожающее предостережение», для Владимира Николаевича — «наваждение рока, судьбы, фатума», а для возмужавшего и изменившегося к 1815 году Бурмина та далекая метель начала 1812 года — «беззаботно-приключенческая игра стихии» [3: с. 457]. «Повести Белкина» в целом, равно как и роман «Евгений Онегин», — это, по мысли того же ученого, «творческое утверждение *идеального реализма*» [3: с. 387]. При этом «идеальный реализм» в «Повестях Белкина» не исключает взаимодействия модусов драматизма и героики с модусом иронии (о последнем писали такие мэтры, как В.В. Виноградов, Д.Д. Благой, Н.Я. Берковский, позже Н.Н. Петрунина и многочисленные современные исследователи).

В рассказе «Холодная осень» Бунин выбрал форму повествования «от первого лица», используя прием авторского «самоустранения» — передоверив для создания эффекта исповедальности, для формирования впечатления предельной открытости и искренности изложение своей «истории» самой героине.

Писатель напрямую соотносит личную трагедию героев и эпохальные сдвиги в истории России XX века — и телеологически-последовательно осуществляет это с помощью разнообразных художественных средств. Так, при создании образов главных героев типизация, по замыслу автора, должна была затмить индивидуализацию — и с этой целью Бунин лишает своих героев имен, оставив предельно обобщенные «Он» и «Она», тем самым подчеркнув не только широчайшую распространенность сюжетной ситуации «гибель жениха на войне» в русской литературе XX века, но и сам факт ее вероятности.

Кроме того, не только аллегорически-понятийная, но и идейно-символическая полнота смысла в рассказе связана с изображением молодости (практически юности) героев. Однако в их судьбах — как судьбах ровесников XX века — уже в молодом возрасте наступает осень, причем в ее тревожно-скорбном варианте — как «удивительно ранняя и холодная» [1: с. 173]. Это обстоятельство изначально определяется началом Первой мировой войны («тем годом», как метонимически маркирован 1914 год), а затем событиями революции и ее последствиями [1: с. 172].

Как и Пушкин, Бунин композиционно делит свое произведение на две условные части, и «водоразделом» становится известие о гибели жениха: «она упала в обморок» (Пушкин [4: с. 60]) и «убили его» (Бунин [1: с. 174]). Однако идейно-векторное смыслообразование в произведениях и их основополагающая модальность различны: героическая и освободительная Отечественная война 1812 года и героический модус ее изображения у Пушкина — и лишенная «исторического оправдания» (Г.В.Ф. Гегель) Первая мировая война и ее последствия и трагической модус их воссоздания у Бунина. Такие разные творческие задачи приводят к тому, что даже внешний «рисунок» текста и его графическая визуализация поданы в указанных произведениях по-разному: 2-я часть в повести Пушкина членится на абзацы, знаменуя собой движение жизни, а 2-я часть в рассказе Бунина сжата до гигантского абзаца на целую страницу, поскольку время для героини остановилось и она в своем горе и всеобъемлющей для многих и многих русских людей безысходности не замечает его.

Наконец, создавая словесную ткань рассказа, т.е. работая стилистически, Бунин «переплетает» частное и общее. Так, в завязке автор монтирует фразы из одного и другого «рядов» очень последовательно. В результате на этой сюжетно-композиционной нитке оказываются «бусина» частного («В июне того года он гостил у нас в имении — всегда считался

у нас своим человеком: покойный отец его был другом и соседом моего отца»), а затем «бусина» общего («Пятнадцатого июня убили в Сараеве Фердинанда») и далее: «Отец вышел из кабинета с московской вечерней газетой в руках <...>» — и «В Сараеве убит австрийский кронпринц. Это война!»; «На Петров день к нам съехалось много народу, <...> — и за обедом он был объявлен моим женихом» — и «девятнадцатого июля Германия объявила России войну...» и др. [1: с. 172].

Тот же принцип построения текста сохраняется и на этапах развития сюжетного действия, хотя и в другой форме. А именно: сначала скрупулезно-детально укрупняется картина «того холодного осеннего вечера» [1: с. 176], когда героиня и ее семья проводят последние часы вместе с молодым человеком, утром уезжающим на фронт, а затем воссоздается, по сути, нерасчлененный поток 30-летней безысходности в жизни героини. «Тот год» для всех неразрывно слит с «тем вечером» для героини, а края антитезы «вечер — вся жизнь» сшиты словами молодого человека, обращенными к невесте — на случай его смерти: «ты поживи, порадуйся на свете, потом приходи ко мне» [1: с. 174, 176]. В итоге же оказывается, что в жизни героини было всё — кроме радости. Отсюда трагический модус произведения в целом и трагический модус главных героев.

Таким образом, в знаках зимней метели и холодной осени, вынесенных, согласно авторской «задаче», в заглавие произведений, заложена интригующая читателя загадка, предполагающая многоярусную системно-символическую разработку тех пластов бытия, что окрашены прежде всего в драматические, трагические и героические цвета.

3. Внутренний диалог Пушкина и Бунина

Пушкинская и бунинская героини показаны как изначально очень счастливые девушки: вплоть до обретения влюбленности они идут по жизни рука об руку с родителями, к тому же любящими друг друга и свою единственную дочь. Для героинь Пушкина и Бунина, представительниц дворянской интеллигенции, святы понятия дома и семьи. Их роднит естественная и никакими силами не ограниченная любовь к отцу и матери и к «родительскому дому» (Пушкин [4: с. 56]). В том числе в рассказе Бунина родной кров после отъезда жениха на фронт (с самого начала, в отличие от коллизии пушкинской повести, принятого родителями девушки за «своего будущего сына») воспринимается бунинской героиней и ее родителями как «опустевший дом» (Бунин [1: с. 173, 174]).

Расставание героев в фабульных установках «отъезд жениха навстречу гибели» как у Пушкина, так и у Бунина связано с появлением «разлучника/разлучницы». Фигура разлучника в повести «Метель» — гусарский офицер Бурмин: не появись он — и Марья Гавриловна и Владимир Ни-

колаевич не пережили бы своего личного кошмара, приведшего Марию Гавриловну к тяжелой болезни, а Владимира Николаевича к «полусумасшествию» (как это было оценено в Ненарадове [4: с. 60]). Появление гусара в круговерти метели — безусловный случай, и принять ситуацию помогают разве что «нравственные поговорки», которые, как иронично заявляет несомненно Белкин, «бывают удивительно полезны в тех случаях, когда мы от себя мало что можем выдумать себе в оправдание» [4: с. 60] (курсив мой. — *М.Л.*). В результате на свет извлекается многовековая мудрость: «суженого конем не объедешь», «бедность не порок», «жить не с богатством, а с человеком» — «и тому подобное» [4: с. 59, 60]. У Бунина же в функции разлучника выступает сама война — как закономерность нависшего страдания и крушения жизни.

На первый план выходят категории случая (о значимости которой в творчестве Бунина писал еще В.Я. Гречнев) и закономерности. Диалектика случайного и закономерного в переключке Пушкина и Бунина проявляется уже в самом представлении об удивительном: если повествователь Белкин констатирует «удивительную» полезность изречений морализаторского характера (т. е. актуализирует непрерывность и позитивную поступательность истории) [4: с. 60], то, помимо свидетельства отца героини в рассказе Бунина об «удивительной» осени (в раннем наступлении ненастий которой он, не желая того, прогностически ощущает скорую конечность многих земных, в т.ч. социальных, процессов), «удивительную несовместимость» [1: с. 174] между ярким солнечным осенним утром и горечью расставания с отъезжающим на фронт отмечают также сама героиня и вновь ее семья. Такая переключка в стилистическом маркировании носит несомненно диалогический характер.

Пушкин и Бунин по-разному, но последовательно разводят жизнь своих героинь до и после гибели жениха. Так, в 1-й части повести «Метель» Мария Гавриловна, состоящая в любовной переписке с Владимиром Николаевичем, открыта миру и любви; во 2-й части показано, что она хранит «всё, что могло его <Владимира Николаевича> напомнить: книги, им некогда прочитанные, его рисунки, ноты и стихи, им переписанные для нее» [4: с. 60], но при этом девушка совершенно закрывается в себе. Для противопоставления жизни «до» и «после» Бунин использует иные детали. Жизнь его героини, высвеченная в 1-й части произведения с точностью значимых дат и дней («пятнадцатого июня», «утром шестнадцатого», «в сентябре», «всего на сутки» и др.), трагически преобразуется во 2-й части рассказа, обозначая безгранично-аморфные временные периоды («целых тридцать лет», «за эти годы», «больше двух лет», «еще долго жила» и др.), а камерность пространства в 1-й части («у нас в имении», «за чайным столом», «сошли в сад» и др.) трансформируется в перечислительные ряды необозримых пространств во 2-й части («на Дону и на Ку-

бани», «Из Новороссийска в Турцию», «Болгария, Сербия, Чехия, Бельгия, Париж, Ницца» и др.) [1: с. 172, 174, 175].

Оба великих писателя, Пушкин и Бунин, сохраняют за своими героинями право на женскую судьбу, даже после расставания с женихом и его гибели. В результате в дальнейшей личной истории у обеих героинь состоялась женская жизнь: взаимно-счастливая, как следует предположить, для героев Пушкина — и прерванная «холодной осенью» непоправимо-трагическая для героев Бунина, хотя бунинская героиня, уже после гибели возлюбленного, выходит замуж за очень достойного человека «редкой, прекрасной души» [1: с. 175].

«Идеальный» реализм Пушкина внутренне созвучен реалистическим установкам и творческим нормам Бунина. Среди прочего, это проявляется в осуществлении расстановки персонажей по принципам необходимости и достаточности. Пушкинская и бунинская героини показаны на фоне их семей — счастливых браков их родителей, достойных и уважаемых людей, и строго-внимательного воспитания ими горячо любимых дочерей. Такие общие контуры в предыстории героинь в полной мере гарантируют высокие нравственные планки их внутреннего мира и тем самым исчерпывают читательские ожидания. Родительские дома героинь Пушкина и Бунина, запечатленные в первых частях обоих произведений, охарактеризованы как традиционно-гостеприимные; в них по праздникам и без съезжаются разные люди. Однако очевидно, что это люди одного круга. Во вторых частях произведений количество мелькающих на «заднем плане» персонажей, не подразумевающих создания их отдельных характеров, даже увеличивается. Но это изображение уже принципиально разных людских сред. Если это «искатели», которые «кружились <...> около милой и богатой» Марьи Гавриловны, а главное — офицерский корпус, возвратившийся с войны с победой [4: с. 60, 61], иными словами, в целом тот же круг, что и был прежде, то героиня Бунина оказывается среди «несметной толпы прочих беженцев» [1: с. 175].

Авторы повести «Метель» и рассказа «Холодная осень» вводят в свои произведения мотив сна. Однако если пушкинская Марья Гавриловна перед побегом из дома, устав от тревожных мыслей и сосредоточенности на своей вине перед родителями, видит, впадая в сон, «ужасные», «безобразные, бессмысленные» картины [4: с. 55, 56], то, напротив, довоенная жизнь бунинской героини на родине ощущается ею как единственная явь, а «остальное ненужный сон» [1: с. 176]. Такое, казалось бы, различие на самом деле выявляет общность аксиологических позиций Пушкина и Бунина в представлениях их героев о подлинном человеческом богатстве — о ценностях любви, полного взаимного доверия между близкими людьми, глубины и искренности чувств, какой бы из периодов жизни всё это ни характеризовало.

В заключение отметим, что реалистические пейзажные зарисовки у Пушкина и Бунина могут заключать и непосредственно-объективную информацию, цель введения которой ограничивается фабульной окантовкой действия с прямой причинно-следственной взаимозависимостью между данностями обозначаемого. Так, повествователь у Пушкина свидетельствует: «Наступила зима и прекратила их свидания», «пели петухи и было уже светло» и др. [4: с. 55, 59]; героиня у Бунина вспоминает: «свадьба наша была отложена до весны», «по-осеннему светят окна дома», «воздух совсем зимний» и др. [1: с. 172, 174].

Таким образом, налицо творческая диалогическая переключка Пушкина и Бунина, проявляющаяся как в обращении к одним и/или близким сюжетно-фабульным поворотам, так и к изоморфным проблемным узлам (случай и закономерность, нравственно-этическая аксиология, психология человека в переломные периоды его жизни и др.).

* * *

Подводя общие итоги, следует подчеркнуть актуальное значение в художественной систематике как Пушкина, так и Бунина знаков времен года и их стихий, и прежде всего в значении невзгод для человека и общества. Образы метели и холодной осени и влекущийся за ними спектр драматических, трагических и героических жизненных коллизий позволили авторам изучить и индивидуально-творчески воплотить судьбы современников величайших испытаний — Отечественной войны 1812 года и Первой мировой войны.

Вместе с тем очевидно, что в обращении Бунина к фабуле «гибель жениха на войне» есть и интерес к пушкинским ее решениям. Однако при творческой эксплуатации одних и/или близких сюжетно-фабульных нюансов (изображение героини на фоне родительской семьи, развертывание процессов осознания героями случая и закономерности, сосредоточенность на личной памяти человека и исторической памяти народа и др.) Бунин воссоздает современный ему мир. В силу этого героический модус, отличающий творческую констатацию фактов при изображении Отечественной войны 1812 года и ее результатов в повести Пушкина «Метель», у Бунина в рассказе «Холодная осень» при обращении к событиям Первой мировой войны и к судьбам, вовлеченным в последующий революционный водоворот, сменяется на безоговорочно трагический.

Литература

1. *Бунин И.А.* Темные аллеи // Бунин И.А. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1988. Т. IV. С. 172–176.
2. *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М.: ОГИЗ — ГИХЛ, 1941. 619 с.

3. *Гей Н.К.* Мир «Повестей Белкина» // А.С. Пушкин. «Повести Белкина»: Научное издание / Под ред. Н.К. Гей, И.Л. Поповой. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 1999. С. 384–460.
4. *Пушкин А.С.* От Издателя. Метель // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худ. литература, 1975. Т. V. С. 28–42, 54–64.
5. *Хализев В.Е., Шешунова С.В.* Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М.: Высшая школа, 1989. 80 с.
6. *Шатин Ю.В., Силантьев И.В.* Сюжетология и сюжетография как базовые основания нарратологии // Сюжетология и сюжетография. 2013. Вып. 1. С. 3–6. URL: http://www.philology.nsc.ru/journals/sis/pdf/SS1/2013_1_01.pdf
7. *Эсалнек А.Я.* К вопросу о композиции эпического произведения // Русская литература в иностранной аудитории: Сб. науч. ст. Вып. 6. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2017. С. 9–12.

СЕМАНТИКА ВРЕМЕН ГОДА В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

Семантика природных явлений в романах И.А. Гончарова не обойдена вниманием исследователей. Ученые справедливо отмечают наличие в сочинениях писателя «образной параллели между развитием любовного чувства и природным циклом» [3: с. 103] и отводят последним роль «богатой и сложной оркестровки», сопровождающей, например, в романе «Обломов» все этапы развития «любовной поэмы-драмы» [3: с. 117]. Нам показалось небезынтесным выявить некоторые нюансы подобной семантической соотнесенности любовного чувства и времен года в произведении И.А. Гончарова.

Действие романа «Обломов» разворачивается во временном диапазоне «весна — осень». Волков приезжает к Обломову 1 мая и зовет его в Екатерингоф. Позже о весне вспомнит Пенкин, с восторгом рассказывая Обломову о некоей статье, в которой речь идет «о торговле, об эмансипации женщин, о прекрасных апрельских днях, которые выпали нам на долю, и о вновь изобретенном составе против пожаров» [2: с. 25]. Но как бы подспудно среди весны возникает ощущение осени, или холода, на что своим визитерам прямо указывает Обломов: «Не подходи, не подходи! Ты с холода!» [2: с. 21]. Или другой момент: Судьбинский в разговоре сообщает: «Деньги нужны: осенью женюсь...» [2: с. 23]. Да и свой отказ ехать в Екатерингоф Илья Ильич объясняет тем, что на дворе сырость. Попытка Обломова поговорить с гостями о письме от старосты также возвращает читателя в иное время года, поскольку упомянутые невзгоды — «озимь (или озимые, которые сеют осенью. — *И.Б., Е.У.*) ино место червь сгубил, ино место ранние морозцы сгубили» [2: с. 35] — случились, видимо, осенью. Но в письме же упомянут Иванов день («А под Иванов день еще три мужика ушли...» [2: с. 31] — 21 июня по ст. ст.). В конце сам Илья Ильич говорит, что у письма «месяца и года нет» [2: с. 35], и получается, что загадочное письмо как будто выпадает из времени. Впрочем, как и жизнь самого героя, который уже двенадцатый год безвыездно живет в Петербурге, «но, смотришь, промелькнет утро, день уже клонится к вечеру, а с ним клонятся к покою и утомленные силы Обломова <...> И сколько, сколько раз он провожал так солнечный закат!» [2: с. 66]. В таком круговороте жизни, солнца, дум и волнений нет места временам года, точнее —

их определенности. Двенадцать лет текут одним временем года: весна похожа на осень, а осень напоминает весну. Доктор, зашедший к Обломову на всякий случай (он посещал соседа сверху), на вопрос: «А что сосед?» — отвечает: «Что: недели три-четыре, а может быть, до осени дотянет, а потом... водяная в груди: конец известный» [2: с. 83]. Так что уже в мае, когда начинают разворачиваться события в романе, чувствуется близость осени — и близость трагических метаморфоз, которые произойдут и с Обломовым на Выборгской стороне.

Думается, что подобная неоднозначность, или даже неразличимость, в описании времен года в романе не случайна.

О состоянии Обломова, который кажется внешне неподвижным, неоднократно писали исследователи творчества Гончарова, указывая при этом на переходность времен года. «Образ жизни-покоя обретает в “Обломове” <...> целый ряд синонимов в понятиях жизненной тишины и неподвижности, пространственной замкнутости и временной цикличности» [4: с. 146], которая создается, продолжили бы мы, и тем, что весна переходит в осень, и наоборот, словно минувшие такие яркие времена года, как лето и зима. Последние появятся с детальной определенностью описания и ощущений в поистине сказочном сне Ильи Ильича и позже при его встрече и общении с Ольгой Ильинской.

В главе «Сон Обломова» времена года имеют свою индивидуальную характерность и границы: «Солнце там ярко и жарко светит около полугода», «правильно и невозмутимо совершается там годовой круг», «по указаниям календаря наступит в марте весна», а «зима, как неприступная, холодная красавица, выдерживает свой характер вплоть до узаконенной поры тепла» [2: с. 99, 100]. В сне Обломова, в отличие от петербургской жизни, есть лето и зима. Одно время года — жаркое, «солнце стоит неподвижно над головой и жжет траву. Воздух перестал струиться и висит без движения...» [2: с. 111]. Другое — с длинными вечерами, когда няня «нашептывала» маленькому Илюше сказки, а «стук ставень и завывание ветра в трубе заставляли бледнеть и мужчин, и женщин, и детей» [2: с. 119].

С летом связаны планы Обломова на *новую жизнь* [см.: 1: с. 149–152]: «погода прекрасная, небо синее-пресинее, ни одного облачка», «обняв жену за талию, углубиться с ней в бесконечную, темную аллею», «река чуть плещет; колосья волнуются от ветерка, жара... слушать, как сердце бьется и замирает, искать в природе сочувствие... и незаметно выйти к речке, полю...» [2: с. 177]. Об этом Обломов рассказывает Штольцу, сидя у себя на квартире.

Возвращая читателя в Петербург, автор как будто забывает об определенности времени года. Он дает указания на время дня, количество недель — «воротились они домой к поздней ночи» [2: с. 172], «через две недели Штольц уже уехал в Англию» [2: с. 187] — и даже на количество ме-

сяцев, которые приводят нас к августу: «вот уже август, Штольц давно в Париже» [2: с. 187]. Создается такое впечатление, что жизнь хотя и имеет движение, но оказывается вырванной из естественно-природного цикла.

Определенность времени года появляется в жизни Обломова вместе с Ольгой Ильинской. Меняется пространство, появляются дача, парк, ландыши и сирень, которая «всё около домов растет, ветки так и лезут в окна, запах приторный» [2: с. 208]. О весенней «поэме любви» в соотносительности со скоротечностью цветения сирени сказано в исследовательской литературе немало. Однако в романе и сама «поэма», и цветение сирени обозначены так, что оказываются как бы протяженными во времени, хотя петербургские весна и лето не могут быть долгими. Но в данном случае лето расширяет свои временные границы. «...У них царствует жаркое лето», — заметит повествователь [2: с. 267]. Это сказано об отношениях Ольги Ильинской и Обломова.

И всё же «в конце августа пошли дожди» [2: с. 302]. Окончание лета, поры солнца и цветения, становятся временем окончания отношений героев. В какой-то момент «вечера в городе» становятся «осенними» и уже не подходят «на светлые дни и вечера в парке и роще» [2: с. 302], хотя точного упоминания времени года (кроме указания на исход лета) на самом деле в произведении нет. А вскоре оказывается, что «через неделю» уже может «установиться дорога» [2: с. 358], поэтому брат Агафьи Матвеевны предлагает поехать в деревню. Как и в предыдущих частях — там, где не было Ольги, — течение времени замедляется, а само время года становится неопределенным, т.е. герой опять существует как бы в межсезонье. Третья часть заканчивается знаменательными словами Обломова, когда становится очевидным, что его отношения с Ольгой Ильинской закончены: «Снег, снег, снег! <...> Всё засыпал!» [2: с. 373].

Е.А. Краснощекова справедливо отмечает, что «время, столь явно враждебное герою, утерев естественный ритм, как бы остановилось совершенно» [3: с. 235]. Остановка времени, правда, заменует пока еще не окончание физической жизни, а только возврат к той поре покоя и размерности, которую читатель наблюдал в жизни Обломова в первой части романа. Символично, что «на тарелке дымился пирог», приготовленный хозяйкой, Агафьей Матвеевной [2: с. 373], — он очень напоминает исполкинский пирог из сна, из детства Обломова. Далее читатель также может вполне представить себе героя, пребывающим не на Выборгской стороне, а как будто в Обломовке: «...дни и ночи текут мирно, не внося буйных и внезапных перемен в однообразную жизнь, хотя четыре времени года повторили свои отправления, как в прошедшем году, но жизнь все-таки не останавливалась, всё менялась в своих явлениях, но менялась с такою медленною постепенностью, с какою происходят геологические видоизменения нашей планеты» [2: с. 374]. Только если в Обломовке каждое время

года — эпоха, то на Выборгской стороне «осень, лето и зима» проходят «вяло, скучно», они как бы есть, но они неуловимы, границы между ними стерты, причем не по причине скоротечности, а из-за их замедленного течения: и вот Обломов, ждавший весны для того, чтобы поехать в деревню, пропускает весну и вынужден ждать ее опять [2: с. 375]. В жизни героя вновь возникнут знакомые с детства действия, соотнесенные с определенными временами года — «на масленице и на Святой вся семья и сам Илья Ильич ездили на гулянье», а «летом отправлялись за город, в Ильинскую пятницу» [2: с. 475], но нынешнее восприятие времени уже не будет обладать для него той полнотой ощущений, которыми пронизан естественно-природный цикл существования в «благословенном уголке» сна.

Несмотря на то, что повествование в «Обломове» соотнесено с определенными временными периодами, можно говорить о семантической неразличимости некоторых времен года. Так, неясное состояние главного героя соответствует в тексте неопределенной осенне-весенней погоде, когда душевная сумрачность соседствует с межсезоньем: дожди, холода, редкое солнце, туман. Определенность времен года соотнесена с категорией прошлого и воспоминаниями центрального персонажа об Обломовке, на какое-то недолгое время она сопровождает отношения Ильинской и Обломова — в пору цветения и солнцестояния. Этот период хотя и представлен скоротечностью цветения сирени, а значит, и скоротечностью любовного порыва, но в романе подчеркнут и развернут во времени. Ни один этап в жизни героя так отчетливо не соотнесен с определенным временем года. На Выборгской стороне Обломов хотя и попадает в привычный жизненный цикл, не может уже, как в детстве, различать значимость и ценность каждого времени года: они хоть и фиксируются сознанием героя, но оказываются несущественными.

Таким образом, можно отметить закономерную соотнесенность времен года с периодами жизненной активности Ильи Ильича: определенность погоды (лето или зима) соответствует движению, в то время как весенне-осенняя погода — ветреная и дождливая — соответствует вялому и неопределенному внутреннему состоянию главного героя романа.

Литература

1. *Беляева И.А.* И.А. Гончаров-романист: дантовские параллели. М.: МГПУ, 2016. 216 с.
2. *Гончаров И.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 4. СПб.: Наука, 1998. 496 с.
3. *Краснощечкова Е.А.* И.А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. 492 с.
4. *Недзвецкий В.А.* Роман И.А. Гончарова «Обломов»: путеводитель по тексту. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. 224 с.

ВЛИЯНИЕ ПРИРОДЫ НА ПОНИМАНИЕ И СИМВОЛИЧЕСКУЮ ТРАКТОВКУ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

19 марта 1873 г. Лев Николаевич Толстой пишет первые строки своего нового романа «Анна Каренина» [1: с. 382]. Первый набросок писался почти спонтанно, произвольно, не потребовалось подготовительной работы, и за пару месяцев главные направления романа были определены. Однако потом наступил кризис. Работать над романом становилось всё тяжелее, так как Толстой чувствовал, что недоставало одной фундаментальной части — «подмосток» [4: с. 164]. Он хотел донести наивысший смысл произошедшего, по сравнению с обычным выводом из написанной им истории. Его целью было не развлечь читателя или передать определенные эмоции, но развязать «главный узел жизни», дать понять «людям нечто совершенно новое и совершенно необходимое» [4: с. 164]. И в этом поиске смысла происходящего и жизни Толстой совершенствует использование символа как инструмента для приоткрытия просвета во внутреннюю жизнь посредством определенных деталей реальной жизни [4: с. 218].

После случайной встречи с Тютчевым, произошедшей в 1871 г., Толстой почувствовал, какое направление нужно дать своему новому роману. Тютчев ему продемонстрировал, в какую разрушительную силу может вылиться страсть женщины, и Толстой, который хотел сделать акцент на темах греха и смерти, убедился, что главной темой, пронизывающей всё произведение, должна быть именно страсть, сильная и всепоглощающая [4: с. 213, 214; 6: с. 711].

Благодаря поэзии Фета Толстой находит и в прозе нужные краски для изображения этой страсти. Фет показывает, как можно отобразить «тонкие оттенки душевной жизни и переплетение их с описанием природы» [4: с. 214]. У него наблюдается взаимопроникновение между чувствами человека и описанием природы, к чему приходит и Толстой в воссоздании картин происходящего. Диалектика души, которая до сих пор воплощалась строгими логическими методами, открывается чувственности, приобретая «особый лирический тон» [4: с. 214]. Как утверждает Б. Эйхенбаум в работе «Лев Толстой. Семидесятые годы», «это воздействие поэзии на прозу prepares будущий ход от реализма к символизму» [4: с. 218].

Работая над «Анной Карениной» и живя практически затворником в своем поместье в Ясной Поляне, Толстой начинает сильнее чувствовать влияние природы. Деревенская жизнь, хозяйство, сельская школа еще больше сближают его с природой. Он понимает, что природа является неотъемлемой частью жизни человека, не чем-то отдельно существующим, а «инстинктивным, животным продолжением» личности [5: с. 107]. Создание пейзажа не подчинено разворачиванию сюжета или потребностям персонажей, но находится в диалоге с последними для создания общей ткани внутренних отношений, для построения романа и выделения наиболее важных тем.

Для реализации этого диалога пейзажа с персонажами Толстой отказывается от классической схемы романа: устраняет фигуру главного героя, как это было принято до сих пор. Мы видим, что «Анна Каренина покончила с собой, но роман еще продолжается» [8: с. 188], и кажется, что главный персонаж — это не Анна, именем которой назван роман, а Левин, который в своих рассуждениях осмысливает всё происходящее в его жизни и в жизни окружающих. Сюжет романа в меньшей степени зависит от главного героя и, как следствие, менее жесток. «Связующей нитью» разных частей произведения является «не фабула и не взаимодействие между персонажами, а внутренние отношения» [9: с. 98]. Эти «внутренние отношения» в «Анне Карениной» анализировались начиная с научной формалистики и Б. Эйхенбаума, который одним из первых среди именитых исследователей произведений Толстого понял, что сеть отношений и внутренних взаимосвязей основана на использовании символики.

Толстой создает эту сеть внутренних взаимосвязей благодаря двум приемам, уже освоенным со времен раннего творчества: лейтмотиву и параллелизму. Сюжет романа не состоит в динамичном осуществлении событий, связанных причинно-следственными связями, а в схеме периодически повторяющихся тем (лейтмотива), на основе которых выстраиваются параллели между персонажами и событиями [4: с. 69, 70]. С Анной, ее легкими и быстрыми движениями, ее спонтанной и чувственной энергией, очаровавшей прежде всего самого автора [7: с. 357, 358; 9: с. 87], связан лейтмотив «ужаса». И ввиду того, что страстность Анны не давала автору покоя, Толстой почувствовал необходимость восстановить моральный порядок, углубив историю Китти и Левина. Последний персонаж служит не столько для представления семейного счастья, сколько как носитель философских, социальных и религиозных идеалов¹ и как противовес тому распространяющемуся «ужасу», который поглотил бы весь роман. Левин, к которому приложим лейтмотив «чистоты жизни», противопоставляется

¹ Эти темы, которые автор раскрывает благодаря сюжетной линии Левина, будут углублены в последующих произведениях Толстого [4: с. 167, 168, 172–174].

трагедии Анны. Так в романе выстраивается параллелизм между их жизнями.

Те же приемы использует автор и при описании мира природы. Природа является инструментом отождествления, в котором персонажи отображаются и раскрываются. Она является одновременно и фоном, на котором развивается сюжетное действие, и элементом, дающим толчок и движущим саму историю. Таким образом, через природные символы, которые выступают иногда как предвестники, иногда как призыв, природа соединяет воедино части текста и предвосхищает новые сцены. (Отметим, что под природой мы подразумеваем всё принадлежащее к растительному и животному миру, а также погоду, сезоны года, климат и проч.)

Природные явления взаимосвязаны с главными темами романа, с одной стороны, и с персонажами — с другой. Анализируя историю Анны, мы видим, что такие образы, как мороз, холод, метель, символизируют переломные моменты в ее жизни и определяют ее судьбу.

Поезд из Петербурга, на котором едут в Москву Анна и мать Вронского, приближаясь к московскому вокзалу, проходит через пелену морозного пара, и мы видим укутанного и заиндевелого машиниста: «Действительно, вдали уже свистел паровоз. Через несколько минут платформа задрожала, и, пыхая сбиваемым книзу от **мороза** паром, прокатился паровоз с медленно и мерно нагибающимся и растягивающимся рычагом среднего колеса и с кланяющимся, обвязанным, **заиндевелым** машинистом» (здесь и далее выделено мной. — *Л.П.*) [3: т. 18, ч. 1, г. XVII, с. 65].

Мороз вновь появляется через несколько страниц, когда предполагается, что по его вине мог погибнуть сторож: «Сторож, был ли он пьян или слишком закутан **от сильного мороза**, не слышал отодвигаемого задом поезда, и его раздавили» [3: т. 18, ч. 1, г. XVIII, с. 69].

Через несколько строк появляется слово «ужас», когда Степан Аркадьич комментирует случившееся. В этом ледящем душу слове отображается пока только трагедия сторожа.

«— Ах, какой **ужас!** Ах, Анна, если бы ты видела! Ах, какой **ужас!** — приговаривал он» (Облонский. — *Л.П.*) [3: т. 18, ч. 1, г. XVIII, с. 69].

Заканчивает эпизод выражение, в котором героиня предчувствует свою злополучную судьбу: «Каренина села в карету, и Степан Аркадьич с удивлением увидал, что губы ее дрожат, и она с трудом удерживает слезы.

— Что с тобой, Анна? — спросил он, когда они отъехали несколько сот сажень.

— **Дурное предзнаменование**, — сказала она» [3: т. 18, ч. 1, г. XVIII, с. 70].

Мы видим, как мороз и холод вплетаются в тему смерти и как это называется на героине, пока еще не вовлеченной в этот жуткий вихрь.

Когда Анна, возвращаясь в Петербург, выходит на промежуточной станции подышать воздухом, ее обдает снежным порывистым ветром, ко-

торый ей приятен, освежает и веселит ее: «Метель препятствует прежней жизни героини, которую в будущем ожидают не только (или не столько) счастье настоящей любви, но и боль, горечь, страдание, смерть» [2: с. 211].

Анна не в состоянии почувствовать в снежном вихре опасность и скрытый символ смерти и принимает игру стихий, устремляясь навстречу злему року: «И она отворила дверь. **Метель и ветер рванулись** ей навстречу и **заспорили** с ней о двери. И это ей показалось *весело*. Она отворила дверь и вышла. Ветер как будто только ждал ее, *радостно засвистал* и хотел **подхватить и унести ее**, но она рукой взялась за холодный столбик и, придерживая платье, спустилась на платформу и зашла за вагон. **Ветер** был силен на крыльчке, но на платформе за вагонами было затишье. *С наслаждением*, полной грудью, она вдыхала в себя **снежный, морозный воздух** и, стоя подле вагона, оглядывала платформу и освещенную станцию» [3: т. 18, ч. 1, г. XXIX, с. 108].

Сцене с метелью предшествуют бредовые видения Анны в поезде. Выйти наружу — попытка возврата к прежней жизни, к прежнему спокойствию. Но в действительности — это прыжок в пустоту. Снежная вьюга приятна Анне, дает ей радость, упование, но не приносит облегчения. Такие проявления действий стихии в глагольных формах, как «рванулись», «заспорили», «засвистал», «подхватить» и «унести», приобретают угрожающий оттенок в отношении героини и предвещают ту борьбу, которая отражается в следующих строках:

« — Зачем я еду? — повторил он, глядя ей прямо в глаза. — Вы знаете, я еду для того, чтобы быть там, где вы, — сказал он, — я не могу иначе.

И в это же время, как бы одолев препятствия, **ветер посыпал снег** с крыш вагонов, **затрепал каким-то железным оторванным листом**, и впереди **плачевно и мрачно заревел густой свисток паровоза**. Весь **ужас метели** показался ей еще более *прекрасен* теперь. Он сказал то самое, чего желала ее душа, но чего она боялась рассудком. Она ничего не отвечала, и на лице ее он видел **борьбу**» [3: т. 18, ч. 1, г. XXX, с. 109].

В этой сцене появляется Вронский, объявляющий о невозможности жить без нее. Борьба, предвещаемая воздействием ветра на героиню, отражается на внутренней ее борьбе между душой и разумом. Ветер еще раз демонстрирует свой негативный признак, сливаясь в единое целое с металлическим скрежетом искореженного железа и резким гудком паровоза. Анна, всё еще находясь во власти томительного бреда, не замечает этих знаков, воспринимает увлекающую силу метели как какой-то великолепный спектакль и погружается в его стихию. Весь символический смысл концентрируется в слове «ужас», которое связывает эту сцену со сценой прибытия Анны в Москву и, значит, — со смертью.

Природа опять помогает нам почувствовать состояние Анны на следующий день после скачек, когда она признается мужу в своем поведении

падшей женщины. Она надеется, что признание положит конец вынужденной лжи, в которой она живет, но утром всё предстает в ином свете и гнетущие мысли опять заполняют ее разум:

«Слезы уже текли по ее лицу, и, чтобы скрыть их, она (Анна. — *Л.П.*) порывисто встала и почти выбежала на террасу.

После **грозовых дождей** последних дней наступила **холодная, ясная погода**. При **ярком солнце**, сквозившем сквозь обмытые листья, в воздухе было **холодно**.

Она **вздрогнула** и от **холода** и от внутреннего **ужаса**, с новой силой охвативших ее на чистом воздухе. <...>

Остановившись и взглянув на колебавшиеся от ветра вершины осины с обмытыми, ярко блистающими на **холодном солнце** листьями, она поняла, что они (муж и сын. — *Л.П.*) не простят, что всё и все к ней теперь будут безжалостны, как это небо, как эта зелень» [3: т. 18, ч. 3, г. XV, с. 306–307].

Еще раз психологический параллелизм между состоянием Анны и природным явлением преподносится в негативном ключе. Солнечный день, пришедший на смену дождям, не приносит ей очищения, а, наоборот, заставляет увидеть с еще большей ясностью унизительность и безвыходность своего положения. Холод пейзажа проникает в ее сознание и снова слово «ужас» напоминает о трагедии.

Константин Дмитрич Левин — персонаж-искупление от образов и символов смерти, связанных с главной героиней, движется по направлению к жизни. Изображение весны во всей прелести ее возрождения является природным элементом, подчеркивающим духовный путь этого героя. Далее воспроизводится жизнь Левина в деревне после московского эпизода, связанного с отказом Китти.

«Между тем пришла **весна, прекрасная, дружная, без ожидания и обманов весны**, одна из тех редких весен, которым **вместе радуются растения, животные и люди**. Эта **прекрасная весна** еще более **возбудила** Левина и утвердила его в намерении отречься от всего прежнего, с тем чтоб устроить твердо и независимо свою одинокую жизнь. Хотя многие из тех планов, с которыми он вернулся в деревню, и не были им исполнены, однако самое главное, **чистота жизни**, была **соблюдена** им» [3: т. 18, ч. 2, г. XII, с. 160].

Весне присвоена атрибутика позитивности, о чем свидетельствуют прилагательные «прекрасная» и «дружная», следующие одно за другим, так как весна оказывает благотворное влияние на среду и людей, в ней обитающих. Толстой показывает, как особенно действует весна на Левина, воспроизводя связь «персонаж — природа» и наполняя ее символическим смыслом. Этот отрывок заканчивается утверждением той правильной и чистой жизни, которую хочет вести Левин, и подразумеваемым осуждением беспутной жизни Анны.

Ощущение весны обостряется в следующем отрывке: «**Весна** — время планов и предположений. И, выйдя на двор, Левин, как **дерево весною**, еще не знающее, куда и как **разрастутся** его **молодые побеги** и **ветви**, заключенные в налитых **почках**, сам не знал хорошенко, за какие предприятия в любимом его хозяйстве он примется теперь, но чувствовал, что он полон планов и предположений **самых хороших**» [3: т. 18, ч. 2, г. XIII, с. 162].

Этим прекрасным описанием Левина как молодого весеннего дерева Толстой устанавливает связь между этим героем и пробуждением природы. Замечательно употреблен глагол «разрастутся», который указывает на позитивное стремление Левина жить и развиваться. Прилагательное «самых хороших» акцентирует эту положительную коннотацию.

И наконец, в романе есть сцена, в которой Левин объезжает поместье, осматривая, как ведутся работы. Несмотря на каждодневные заботы и труд, влияние весны поднимает ему настроение, приводит в хорошее расположение духа: «Если Левину **весело** было на скотном и житном дворах, то ему еще стало **веселее** в поле. Мерно **покачиваясь** на иноходи **доброго** конька, впивая **теплый со свежестью запах снега и воздуха** при проезде через лес по оставшемуся кое-где **праховому, осовывавшемуся снегу** с расплывшими следами, он **радовался** на каждое свое дерево с **оживавшим** на коре его мохом и с **напухшими почками**. <...> Чем дальше он ехал, тем **веселее** ему становилось, и хозяйственные планы один **лучше** другого представлялись ему» [3: т. 18, ч. 2, г. XIII, с. 165].

Этот отрывок также богат такими эпитетами с положительной семантикой, как «доброго», «теплый», «напухшими». Это настроение может быть противопоставлено веселью Анны, погружившейся в зимний вихрь на станции во время остановки поезда. В то время как веселье Анны не было искренним по причине нахождения ее в некотором фантазмагорическом состоянии, веселье Левина чисто и непритязательно, подобно окружающей его природе. Как и в эпизоде с Анной, здесь также присутствует снег. Но он уже содержит совсем иную семантику — это не коварная сила, подчиняющая себе человека, а снег тающий и освобождающий земной покров, пахнущий весной, несущий благо. Оживший мох и набухшие почки завершают жизнелюбивую картину, утверждая роль Левина в роли семьянина, ответственного за зарождение и продолжение жизни.

Противопоставляя зиму и весну, Толстой в некотором смысле противопоставляет и двух главных героев — Анну и Левина. Таким образом эти две фигуры становятся представителями двух противоположных сил: одна из них разрушает такие дорогие автору семейные идеалы, другая же стремится к равновесию и к проверенным временам традиционным ценностям.

Литература

1. *Бирюков П.И.* Биография Л.Н. Толстого в двух книгах. Кн. 1. М.: Алгоритм, 2000. 129 с.
2. *Захарова Л.В.* Символические образы природной стихии в романах Л.Н. Толстого «Анна Каренина» и Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Булакова Т.Т., Калюжная Л.В., Ремизов В.Б. Толстой в движении эпох: философские и религиозно-нравственные аспекты наследия мыслителя и художника. М.: Государственный музей Л.Н. Толстого, 2011. С. 210–215.
3. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. М.: Худож. лит., 1928–1958.
4. *Эйхенбаум Б.М.* Лев Толстой. Семидесятые годы. Л.: Сов. писатель, 1960. 295 с.
5. *Merežkovskij D.S.* Tolstoj e Dostoevskij. Vita. Creazione. Religione. Bari: Laterza, 1982. 510 p.
6. *Pljuchanova M.B.* Tolstoj // a c. di Colucci M. e Picchio R. Storia della civiltà letteraria russa. Vol. 1. Torino: Utet, 1997. P. 690–721.
7. *Šklovskij V.B.* Tolstoj. Milano: Il saggiatore, 1978. 622 p.
8. *Trubeckoj N.S.* L'evoluzione letteraria di Tolstoj // a c. di Avalle D.S. La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo. Torino: Einaudi, 1980. P. 185–190.
9. *Zalambani M.* L'istituzione del matrimonio in Tolstoj. Felicità familiare. Anna Karenina. La sonata a Kreutzer. Firenze: Firenze University Press, 2015. 206 p.

ПО ПОВОДУ БЕЛОГО СНЕГА: А.П. ЧЕХОВ, Б.К. ЗАЙЦЕВ

А.П. Чехов и Б.К. Зайцев объединены в нашем исследовании не случайно. Их чувствование природы, постоянное соизмерение состояния героев или происходящих событий с природной действительностью, их слияние с природным миром — в известной степени объединяют писателей и позволяют находить общее у этих разных и ярких творческих индивидуальностей.

«Свою связь с природой он всю жизнь осуществлял очень остро, — пишет о Чехове А.П. Чудаков, — его настроение барометрически реагировало на погодные изменения. В своих рассказах он показал глубокое влияние состояния природы на психику человека» [13: с. 47].

«Жизнь человека показана в неразрывной связи с жизнью природы, — говорит о Зайцеве А.В. Громова. — Критики нередко отмечали как характерную черту зайцевской манеры изображение людей и природных явлений с помощью одних и тех же художественных средств» [2: с. 34].

Чехов был кумиром молодого Зайцева. Его влияние на формирование Зайцева как писателя отмечали разные исследователи и критики: В.Л. Львов-Рогачевский [6], Ф.А. Степун [10], И. Гращенкова [1], Т.Ф. Прокопов [9], говоря, в частности, о чеховской созерцательности героев Зайцева и о продолжении Зайцевым традиции чеховского импрессионизма.

В прозе Зайцев ориентировался на Чехова (с которым был знаком лично) не только в ранних своих рассказах. А.М. Любомудров находит общее в поздней повести Зайцева «Река времен» (1965) отголоски чеховского «Архиерея» [7]. В 1954 г. Зайцев пишет беллетризованную биографию Чехова. Его интерес к Чехову и Тургеневу — особого порядка. Он видит их обоих как писателей «подземно» религиозных. На скрытой религиозности писателя Зайцев делает акцент и в своей биографии Чехова [5: с. 195–196].

Интересно, что рассказ «Белый свет», который мы будем сопоставлять с чеховскими рассказами, создан Зайцевым в тот период, когда он писал мемуарные и литературно-критические произведения о Чехове. Архиепископ Иоанн (Шаховской), оценивая написанную Зайцевым биографию, отмечал: «Вы <...> добрались до настоящего Чехова. Ничего, ка-

жется, не пропустили, добираясь до его сути, которую он, может, и сам не до конца видел» [Цит. по: 2: с. 169–170]. Особенностью этой работы, по словам А.В. Громовой, является литературно-критический компонент и «безмерное уважение к писателю, воплотившему для своих современников и потомков совесть, гуманность, высшие эстетические ценности» [2: с. 176].

Материалом для аналитического изучения Чехова и Зайцева стали рассказы «Припадок», «Горе» и «Белый свет», в которых при участии белого снега происходят критические для героев события. Образ снега каждый раз открывает читателю возможности для более глубокого понимания внутреннего состояния героев, причинности тех или иных событий, расширяет смысловое поле произведений.

Рассказ Чехова «Горе», написанный в 1885 г., Л.Н. Толстой считал одним из лучших у автора. В первой публикации в «Петербургской газете» он имел подзаголовок «Зимняя картинка», впоследствии опущенный и забытый [14]. Но именно его зимняя тема дает начало нашему исследованию.

Основное действие рассказа происходит на телеге, которую тянет по «снежному туману» «дряхлая, слабосильная кобылка». В воздухе кружатся «целые облака снежинок <...> так что не разберешь, идет снег с неба или с земли» [11: с. 343]. Все силы кобылки уходят на вытаскивание копыт из глубокого снега. Не только лошади, но и токарю Григорию Петрову — лежебоке и пьянице — с такой дорогой не справиться. Но горе, постигшее его семью, равносильно слепой метели: старуха его, с которой он прожил 40 лет и помнит только, как пил, лежал и дрался, вчера вечером посмотрела на него так, как никогда раньше не глядела: «сурово и неподвижно, как глядят святые на иконах или умирающие» [11: с. 345]. Тут-то и началось его горе. И теперь везет он свою большую старуху в земскую больницу вернуть ее прежний взгляд.

Дорогой он божится, что бить ее больше не будет, боясь, что старуха проболтается о том доктору. Но тут его бытовой страх перебивается страхом посильнее. Один из самых ярких, трагичных и визуально запоминающихся моментов рассказа — когда ему кажется странным, что снег на лице старухи не тает. И «само лицо как-то особенно вытянулось, приняло бледно-серый, грязно-восковой цвет и стало строгим, серьезным» [11: с. 346].

Интересно, что в этом рассказе Чехова снежная метель тесно переплетается с событиями в судьбе Григория и его старухи. После ее смерти «белые снежные облака начинают мало-помалу сереть» [11: с. 347], будто это не просто наступают сумерки, а смерть раскрасила в свой собственный цвет всё вокруг — и даже белый снег. И лишь только *теперь* он — уже имеющий цвет смерти — стал и сам смертелен. «Поспать бы...», — думает замерзающий на морозе Григорий [11: с. 347]. Его отмороженные

руки и ноги равны смерти, потому как ни лошадь чужую отдать, ни старуху похоронить, ни портсигарчик для доктора выточить он уже не сможет. «Пожил, и слава богу!» [11: с. 348].

Белый снег становится участником еще одного, но уже более позднего чеховского рассказа — «Припадок», написанного им в 1888 г. Герой этого рассказа, студент-юрист Григорий Васильев, впервые попадает за компанию с приятелями в дом терпимости. Более того, его уговаривают посетить подряд несколько домов, где женщины продают «за деньги свою честь». Он «долго не соглашался, но потом оделся и пошел с ними» [12: с. 218]. Когда они вышли из дому, было одиннадцать часов вечера и «шел первый снег, и всё в природе находилось под властью этого молодого снега. В воздухе пахло снегом, под ногами мягко хрустел снег, земля, крыши, деревья, скамьи на бульварах — всё было мягко, бело, молодо <...> и в душу вместе со свежим, легким морозным воздухом просилось чувство, похожее на белый, морозный, пушистый снег» [12: с. 219].

Белый снег здесь — метафора молодости, чистоты, неиспорченности Васильева, который о падших женщинах знал «только понаслышке и из книг» [12: с. 218]. Но всё же относился к ним как к образу и подобию Божьему и думал об их спасении.

Хоть один вечер захотелось осторожному, мнительному Васильеву пожить так, как его приятели: пить водку, хохотать, дурачиться, идти к женщинам. Но как только он переступает порог дома терпимости, его природа берет верх: готовый «возводить на степень вопроса» «малейший пустяк» [12: с. 220], он начинает разглядывать и анализировать вдруг окружившую его новую действительность. В той бедности, глупости и безвкусице, с которой он столкнулся, он не увидел того, что может побудить совершить его «страшный грех — купить за рубль живого человека» [12: с. 223]. Более того, начав вглядываться в лица женщин и искать в них виноватой улыбки, он «читал только тупое выраженье обыденной, пошлой скуки и довольства» [12: с. 228]. Будучи свидетелем обиды, нанесенной одной из девушек, ненависть и гадливое чувство у Васильева сменились чувством «жалости и злости на обидчика» [12: с. 230].

Сорвавший с вешалки пальто Васильев выбежал на улицу и прижался к забору. «Весь черный фон был усыпан белыми движущимися точками: это шел снег. <...> Снежинки кружились толпой около Васильева и висли на его бороде, ресницах, бровях... Извозчики, лошади и прохожие были белы.

“И как может снег падать в этот переулочек! — думал Васильев. — Будь прокляты эти дома”» [12: с. 230–231].

Анализируя рассказ, описание первого снега заметил в нем Д.В. Григорович, который писал Чехову: «Вечер с сумрачным небом, только что выпавшим и падающим мокрым снегом, — выбран необыкновенно счастливо;

он служит как бы аккордом меланхолическому настроению, разлитому в повести, и поддерживает его от начала до конца... Я бесился, что никто не оценил строчку 6-ю на 308-й странице...» [Цит. по: 8: с. 511]. Строчка эта в первой редакции звучала так: «И как не стыдно снегу падать в этот переулочек!» [8: с. 511] — и это было еще точнее, еще контрастнее подчеркивало тот внутренний раздор, который происходил в тот миг в мятушейся душе студента.

После расставания с приятелями Васильев зашагал по бульвару и ему стало страшно потемок и даже снега, который «хлопьями валил на землю и, казалось, хотел засыпать весь мир» — у него начинался припадок [12: с. 234].

Мы видим, что снег из погодного явления, как и в рассказе «Горе», превращается в метафору внутреннего мира главного героя: он не только отражает его состояние, но и будто преобразуется под его воздействием. Снег безмятежен — снегу стыдно — снег страшен в своем безумстве.

На следующий день терзающийся вопросами спасения безнравственных женщин Васильев снова оказался на улице, где «снег валил, как вчера», но была оттепель — вот и Васильев, как и снег, уже не будет таким, как прежде. «Растаяла» и его неискушенность. Пытаясь «отвлечь свою душевную боль каким-нибудь новым ощущением или другой болью», он «расстегнул пальто и сюртук и подставил свою голую грудь сырому снегу и ветру» [12: с. 238]. И здесь возникают очевидные аллюзии к Ф. Достоевскому, у которого герой «Записок из подполья» в похожем душевном «припадке» идет в раскрытой шинели по мокрому снегу и не закрывается — «ведь уже и без того всё было потеряно!» [3: с. 387].

А потом Васильев хотел и вовсе прыгнуть в Язу, чтобы отвлечь новую болью старую боль, но «черная вода, потемки, пустынные берега, покрытые снегом, были страшны» [12: с. 238]. В этом состоянии внутренней тьмы он обращается за помощью к друзьям: «Спасайте меня! Я убью себя!» [12: с. 239].

В рассказе Зайцева «Белый свет» о жизни «маленьких людей», написанном в 1922 г., белый снег выступает не ярким контрастом бедняцкой жизни, а той светлой силой, которая всех — и богатых, и бедных — уравнивает, примиряет и дает надежду. Рассказ героя о своей «малой жизни» ведется от первого лица: «Белый же снежок все посыпает, и меня, и тебя, и коммуниста, и спекулянта в соболях, и чудака с моноклем, в рваном котелке, опорках, с мешком рухляди, и с видом элегантно-стынувшим — деловито шествует он улицей, невдалеке от тротуара» [4: с. 465]. Его описание жизни — ералаш событий, людей, советов, переживаний и чувств. Но даже рассказывая о болезни в семье бедняка, о том, что ни за хлебом в эти дни сходить некому, ни затопить печь, он не забывает взглянуть в окно, где «белый, зимний день <...> и снег попархивает». И оттого «по-

койно в сердце», и «жизнь наладится, наверно». И после того, как протекут в хаосе дни болезни, «ты встанешь, и с кувшином синим из-под молока <...> побредешь Арбатом зимним, утренним за малыми делами в жизни». Это твоё время, чтобы «не заносился ты, не важничал» [4: с. 466].

А на углу — старуха просит милостыню, «сияя в снегу». Бабы-молочницы «льют кружками белую жидкость со льдинками». А на Смоленском — кишит толпа. В палатках — опытные торговцы, а напротив — «мизерабли, на себе принесшие отребья. На снегу — чернильница и дамские чулки; старинная миниатюра; кружева. Вот женская рука вытягивается, в перчатке черной — кольца на ней нацеплены...» Бедная черная роскошь на фоне белого снега слишком ярко бросается в глаза. Но эту разномастную «человечью орду» снова объединяет вселенная — вся эта сутолока разных людей бытует под одним и тем же «серым небом с пролетающими галками, снежком» [4: с. 467].

«Легкий дым забвенья и возбуждения» [4: с. 468] дарит беднякам купленная бутылка красного вина. Их ход рассуждения о жизни, которую они разглядывают в окна — «глаза наши в белую улицу, со снегом и зимой, бегом саней, ходом людей, мало-печально-радостной жизнью нашей», — так же покорно-торжественен. Никаких драм, томлений, страстей сердца и любви мечтания: «Белое небо, белый снег порхающий, белая жизнь, белая душа» [4: с. 469].

Отпевание в сумерках в церкви Николы Плотника, на которое случайно попадает герой, лишь наводит его на размышления о властной в «бедной жизни нашей» смерти, которая «тысячи тысяч косит», «мы же идем да идем, <...> живем ежедневно» — и «нищие», и «вспухающие», и «людоеды» [4: с. 469]. А «растает снежок арбатский» — белый свет продолжит бережно их осыпать «крылом холодным» [4: с. 470].

В радости и покорности сносит свою жизнь «маленький человек», и под белым снегом, и на тождественном ему белом свете повторяя себе с удивительно светлым смирением: «Трудись спокойно, в области высокой. И надейся» [4: с. 470].

Интересно, что в данном рассказе наблюдается характерный признак ранней прозы Зайцева, когда «отдельные явления природы <...> вдвигаются в общий поток времени, в историческую жизнь, в вечность» [2: с. 46]. И несмотря на то, что эта лирическая зарисовка предэмигрантского периода посвящена тяжелым послереволюционным дням, в ней сохраняется дух ранних рассказов писателя, которые прочитываются «как гимн жизни, простым людям, несущим идеалы добра, любви и мира» [2: с. 46].

Подводя итог, можно сказать, что во всех текстах читатель имеет дело с развернутой метафорой белого снега.

В чеховском «Горе» она реализуется, с одной стороны, как метафора судьбы героя, с другой — как метафора Божьей кары: старик грешил,

бил и обижал свою старуху, фактически убил ее своим жестокосердием, и ее смерть через природу (непроглядную, поглотившую его метель) отразилась и на нем, обернувшись его собственной смертью.

В «Припадке» Чехова белый снег — метафора внутреннего мира героя, отражение поиска ответов на захватившие его вдруг, мучающие вопросы о грехе, прощении, спасении, добре и зле. Снег — отражение его внутренней метаморфозы: перехода от светлого, летящего восприятия мира к сырому страшшему его отчаянию. И снег здесь — своего рода отсыл к Достоевскому, знак связи с ним. К тому же тема спасения падшей женщины — одна из ключевых в «Записках из подполья» [3].

В «Белом свете» Зайцева снег — метафора заступничества, Промысла Божьего. Постоянная оглядка на белый снег, чувствование его рассказчиком — поиск защиты Божьей и надежда на помощь, путь к смирению перед жизнью. И белый снег, как Богородичный покров, всех «покрывает», уравнивает и защищает.

Все три текста репрезентируют варианты разного функционального использования снежной метафоры в русской литературе: от мифопоэтического — снега как смерти («Горе») до «достоевского» — экзистенциального («Припадок») и христианского, связанного с промыслительностью Бога о человеке («Белый свет»).

Литература

1. *Гращенкова И.* Театр Бориса Зайцева // Зайцев Б.К. Собр. соч. Т. 8 (дополнительный): Усадьба Ланиных: Рассказы. Пьесы. Переводы. М.: Русская книга, 2000. С. 3–7.
2. *Громова А.В.* Проза Б.К. Зайцева: поэтика жанра и стиля: Монография. М.: МГПУ, 2018. 404 с.
3. *Достоевский Ф.М.* Записки из подполья // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 7: Братья Карамазовы. Повести, рассказы, очерки. М.: Лексика — Lexica, 1996. С. 324–422.
4. *Зайцев Б.К.* Белый свет // Зайцев Б.К. Сочинения: В 3 т. Т. 1: Рассказы. Голубая звезда. М.: Терра–Терра, 1993. С. 464–470.
5. *Зайцев Б.К.* Чехов: Повесть. М.: Эксмо, 2011. 224 с.
6. *Львов-Рогачевский В.Л.* Борис Зайцев // Львов-Рогачевский В.Л. Новейшая русская литература. М.: Кооп. Изд-во «Мир», 1927. С. 82–89.
7. *Любомудров А.М.* Вечное и преходящее в христианском сознании («Река времен» Б. Зайцева и «Архиерей» А. Чехова) // Русская классика: Сб. ст. к 85-летию со дня рождения и 60-летию научной деятельности чл.-корр. РАН Николаевича Скатова / Ред.-сост. А.П. Дмитриев и Ю.М. Прозоров. СПб.: ООО «Изд-во «Росток»», 2017. С. 487–492.
8. *Муратова К.Д.* Примечания к рассказу «Припадок» // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 6: Повести и рассказы 1888–1891. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1962. С. 510–512.

9. *Прокопов Т.Ф.* Восторги и скорби поэта прозы. Борис Зайцев: вехи и судьбы // Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1: Тихие зори: Рассказы. Повести. Роман. М.: Русская книга, 1999. С. 6–27.
10. *Степун Ф.А.* Борису Константиновичу Зайцеву — к его восьмидесятилетию // Степун Ф.А. Встречи. М.: Аграф, 1998. С. 182–197.
11. *Чехов А.П.* Горе // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 3: Рассказы 1885–1886. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1961. С. 343–348.
12. *Чехов А.П.* Припадок // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 6: Повести и рассказы 1888–1891. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1962. С. 218–241.
13. *Чудаков А.П.* Антон Павлович Чехов. М.: Время, 2014. 256 с.
14. *Шуб Е.М.* Примечания к рассказу «Горе» // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 3: Рассказы 1885–1886. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1961. С. 528.

«МОЙ НЕДОПЕТЫЙ ГИМН ВЕСНЕ»: О ЛИРИКЕ НАДЕЖДЫ ЛЬВОВОЙ

О творчестве Н.Г. Львовой (1891–1913), поэтессы Серебряного века, пока нет специальных исследований; историки литературы вспоминают о ней лишь вскользь, в связи с биографией В.Я. Брюсова. Гибель Львовой — одна из трагических страниц эпохи Серебряного века: 24 ноября 1913 г. она покончила с собой — не просто из-за любви к Брюсову и расставания с ним, а выстрелом из подаренного им револьвера. Как отмечает В.Ф. Ходасевич, близко знавший обоих поэтов, «Брюсов систематически приучал ее к мысли о смерти, о самоубийстве» [15: с. 32]. В настоящее время исследователи Серебряного века по-разному относятся к этой истории: кто-то, продолжая мысль Ходасевича, видит (и совершенно справедливо) вину Брюсова в ее гибели, кто-то же считает, что Львова была сумасшедшей девицей, охваченной манией суицида, и рано или поздно в любом случае застрелилась бы (начатое нами опровержение этого ничем не подтвержденного мнения см.: [8]). Сам Брюсов в числе своих заслуг перед литературой любил повторять, что многие молодые поэты были обязаны ему своим первым появлением в печати: «Не перечислю всех имен, но назову только Н. Львову» [9: с. 207]. За «открытие» Брюсовым своего таланта Львова поплатилась жизнью. Однако мы не считаем поэтессу «проектом» Брюсова — это, на наш взгляд, совершенно самостоятельный голос в поэзии Серебряного века. И если бы Брюсов не «открывал» ее таланта, при этом губя ее жизнь, она могла бы, по нашему убеждению, состояться как большой поэт. Уже в наши дни Е.А. Евтушенко назвал ее «предсказавшей Цветаеву» [6].

Судя по стихотворениям и письмам, любимым временем года Н.Г. Львовой была весна: упоминаний о весне больше всего в ее творчестве, хотя много и «зимних» стихотворений. Почти нет в ее лирике лета, кроме разве что пейзажных зарисовок озера Сайма в Финляндии, куда Брюсов ее вывез отдыхать летом 1913 г., по проторенной дорожке — в то же место, где несколько лет назад он отдыхал с Ниной Петровской. Немного осени: «осенних аллей», «пожелтелых листьев» и «крови осеннего вечера», но весны всё же больше. В «весенних» стихотворениях Н.Г. Львовой сильны мотивы тоски и одиночества. Лирическая героиня, с одной стороны, ждет «чуда», «воскресения», весеннего обновления и радости, а с другой — находится

в состоянии подавленности и именно весной ощущает необъяснимую тоску, тяжкое бремя жизни: «Весенний вечер, веющий забвеньем...» [11: с. 30]; «Напрасно я моей весны ждала! / Снега кругом лежат — мертвы и безучастны» [11: с. 22], «Пусть сгорит во мгле осенней сон весны! / Наши души безвозвратно сожжены» [11: с. 75]. Одно из наиболее цитируемых в критике «весенних» стихотворений Львовой начинается такими словами:

Весенней радостью дышу устало,
Бессильно отдаюсь тоске весенней...

И заканчивается уже нотами отчаяния, вступающими в диссонанс с «радостным» временем года:

И дружбы зов, солгавший мне невольно,
И зов любви, несмелой и невластной, —
Все ранит сердце слишком, слишком больно...
И кажется мне жизнь такой напрасной,
Что в этот вечер, радостный и ясный,
Мне хочется ей закричать: «довольно!» [11: с. 23].

Необходимо отметить, что большинство статей о первой и единственной книге Львовой «Старая сказка» (М.: Альциона, 1913; в 1914 г., после смерти поэтессы, вышло второе, дополненное, издание) появилось уже после ее смерти, так что рецензии приобрели одновременно характер некрологов. Возможно, поэтому критики и обращали внимание в первую очередь на строки, которые будто бы «предвещали» беду, и стихотворение «Весенней радостью дышу устало...», казалось бы, определяло пафос всей книги. Так, С.Г. Кара-Мурза цитирует это стихотворение в некрологе, напечатанном буквально через несколько дней после гибели поэтессы: «...вся лирика проникнута радостными муками любви и непреодолимым предчувствием смерти <...> робкой покорности перед неизбежностью разлуки и гибелью всего дорогого» [13: с. 7]. Л.Н. Зилов также обращает внимание на это стихотворение и отмечает, что последние строчки «звучат предсмертным криком, никого не тронувшим, никому не открывшим своей темной правды» [7: с. 37]. С.Г. Астров замечает противоречие между пробуждением природы и «весенними» стихотворениями Н. Львовой: «Весна разгульно-шумная, будящая, призывная, не несет радости о себе тоскующей душе: слишком властна печаль, слишком родна и близка, чтобы можно было оторваться от ее смертельных чар» [2: с. 138]. А.Б. Дерман тоже приводит именно это стихотворение для подтверждения своей мысли о том, что в книге Львовой «...нет ни одного атома жизни, ни одной прочной черты, ни одного ненадломленного звука <...> Все отравлено для этой

надломленной души, даже радость, потому что в радость не верится» [4: с. 340]. Критик считает, что Львова поддалась «эпидемии самоубийств», «синдрому Вертера», охватившему российское общество в начале XX в.: «Теперь уже не подлежит сомнению, что некоторая часть русской интеллигенции пережила недавно какой-то кратковременный период острого бессилия, сознающего себя и потому крайне болезненного, мечущегося из стороны в сторону и затем замирающего в созерцании своего отчаяния, своей гибели. <...> самоубийства, <...> эстетика слабости, беспомощности, тонких страстей на пороге смерти <...> все это запечатлено в поэтическом творчестве Львовой, и даже эта ранняя смерть ее — лишь заключительный аккорд того впечатления, какое уносишь от ее книги» [4: с. 340].

Проблема всплеска самоубийств в начале XX в. рассматривалась и учеными-современниками (так, в год гибели Львовой вышло исследование врача-психиатра И.А. Сикорского «Психологическая борьба с самоубийством в юные годы», Киев, 1913), и отражена в воспоминаниях об этой эпохе (см., напр.: [14: с. 35–49]). В. Шершеневич, друживший с поэтессой, также считает, что, помимо любовных переживаний, гибель Львовой обусловлена «веянием времени»: «...вышла белая книжка стихов с гейневским названием “Старая сказка” и с гейневским же эпитафием о том, что эта “старая история вечно нова”. Львова была отравлена не только лирикой Гейне, но и образом “тех из рода Азров”, которые “полюбив, умирают»» [16: с. 470]. Эта же строчка из стихотворения Гейне, что показательно, играет важную роль и в рассказе И.А. Бунина «Митина любовь»: рассказе о детях, которых захватила, увлекла в свой водоворот и «перемолола» эпоха рубежа веков.

Безусловно, Надежда Львова — дитя своего времени, своего рода «героиня Достоевского», не принимавшая «половинного компромисса». Как мы помним, «русский мальчик» Алеша Карамазов, «если бы <...> порешил, что бессмертия и Бога нет, то сейчас бы пошел в атеисты и в социалисты» [5: с. 25]. Перефразируя Достоевского, «русская девочка», будучи еще гимназисткой, «идет в атеисты и социалисты»: в 16 лет Львова участвовала в деятельности революционного кружка и даже подверглась уголовному преследованию, однако в силу несовершеннолетия была освобождена от уголовной ответственности и направлена на поруки родителей. Тогда-то, во время увлечения революционными идеями, она, видимо, и стала атеисткой, хотя в ее стихах то и дело прослеживаются христианские образы и мотивы, зачастую соотносимые с прошлым, «забытым». Очевидно, что ее атеизм — напускной, маска, желание соответствовать «духу времени». Так, весной 1912 г., еще до начала разрушительных личных отношений с «мэтром», она пытается «аккуратно» поздравить его с именинами и, зная неприятие Брюсовым всего связанного с религией, находит такие слова: «Жаль, — я не знала, что вчера были Ваши “именины”». Хотя

мы и ставим такие слова в кавычки, — а в действительности относимся к ним очень внимательно. Правда? Я поздравила бы Вас с “Весной” [10: ед. хр. 4, л. 13]. Письмо было отправлено 10 марта, и действительно, 9 марта по старому стилю — празднование св. мч. Валерия Севастийского. Но Львова здесь судит, скорее, по себе: это она ставит такие слова в кавычки, но относится к ним внимательно, Брюсов же ни к чему, напомиравшему о религии, внимательно не относился, ни в кавычках, ни без кавычек. Брюсоведы неоднократно отмечали «богоборчество как сквозной мотив» [1] его творчества, прямо указывали на отсутствие у него религиозного начала [3: с. 61].

Учитывая, что Брюсов постоянно правил стихотворения Львовой, лично решал, какие печатать, какие нет, мы можем предположить, что именно он тщательно вымарывал всю религиозную тематику из творчества своей «протезе». Больше ни с кем по поводу своих стихов она не советовалась. Так, стихотворение «Весенней радостью дышу устало...» направлено Брюсову в письме от 27 марта 1912 г., и в том же письме было и другое стихотворение, начинающееся словами:

Колокола поют о жизни новой.
Колокола влекут к забытым небесам... [10: ед. хр. 4, л. 20, об.].

Этого стихотворения нет в сборнике Львовой ни 1913, ни 1914 г., хотя оно, надо сказать, не лучше и не хуже предыдущего, но, по-видимому, ярый богоборец Брюсов колокола не одобрил.

Еще одно «весеннее», апрельское, стихотворение, пожалуй, одно из лучших у Львовой, не напечатанное при жизни, увидело свет во втором издании сборника, но уже «пострадавшим», скорее всего, после правки Брюсова.

Первоначально, в рукописи, стихотворение выглядело так:

Изжелта-зеленые березы
Зашуршали ласково и нежно
На глазах — непрошенные слезы,
На душе — по-детски безмятежно.
Примиренно *жизнь* опять приемлю,
Вновь целуя сладко, без печали,
Влажно-зеленеющую землю
И уста, что мне так часто лгали [10: ед. хр. 7, л. 16].

Слово «жизнь», которое, на наш взгляд, было здесь ключевым, в печатном варианте вдруг оказалось измененным на «всё»: «Примиренно всё опять приемлю» [11: с. 102]. Всё — это всё: это и жизнь, и смерть, это знаменитое брюсовское «И Господа и дьявола равно прославлю я». Кто,

если не Брюсов, выбросил «жизнь» из стихотворения Львовой? Больше никому она своих стихов не показывала. Редакторская правка могла касаться знаков препинания, но не самого текста. Притом интересно, что «Изжелта-зеленые березы...» были опубликованы лишь после смерти Львовой во втором издании ее сборника, в разделе «Посмертные стихотворения». Возникает вопрос: неужели Брюсов изменил текст уже после смерти автора? Погубленного им автора? Или это сама Львова исправила текст ранее? Но нигде в иных ее рукописных текстах варианта этого стихотворения с местоимением «всѣ» вместо слова «жизнь» нет.

Притом если здесь Брюсов убирает «жизнь» из стихотворения своей ученицы, то в другом случае добавляет в ее стихи «смерть» — там, где даже не было намека на подобную тематику.

Сравним. В рукописи:

...Блещут нимбы света. Рдеет вышина.

Я склоняюсь, — вечным светом прожжена.

Но я славлю пламя в радости хмельной...

Солнце! Солнце! Снова! Снова — ты со мной. ... [10: ед. хр. 4, л. 34].

В сборнике:

...Блещут нимбы света. Рдеет глубина.

Я склоняюсь, вечным светом прожжена.

Смерть — паденье — счастье. Нет тропы иной!

Солнце! Солнце! Снова! Снова — ты со мной. ... [11: с. 76].

Таким образом, в стихотворении вдруг зазвучала тема роковой предопределенности смерти («нет тропы иной»), а также соотносимости смерти и счастья. Мы не можем однозначно утверждать, что именно Брюсов переделал эти строки Львовой, но, во-первых, известно, что такая практика нарушения авторских прав была ему свойственна, еще начиная с выпусков «Русских символистов» (см. об этом: [12: с. 85]), а во-вторых, больше просто некому. Львова сама признавалась, что всегда прибегала к мнению Валерия Яковлевича как «к высшей санкции» (см. об этом подробнее: [8]). Возможен, конечно, промежуточный вариант: Брюсов указал ей на те строки, которые ему не нравились, и она переделала их сама — такое взаимодействие было для них характерно, и Львова всегда была признательна Брюсову за критику своих стихотворений и уроки стихосложения, но в таких случаях она оповещала его в письмах, что дописала или переделала какие-либо стихи [10: ед. хр. 3, л. 18; л. 24, об.]. О переписывании же этих стихов в письмах Львовой ничего не сказано. Так что велика вероятность того, что Брюсов действительно сам дописал, переделал ее стихи, где-то убрав «жизнь», где-то добавив «смерть».

Итак, Львова не была, как считают некоторые брюсоведы, депрессивной девицей, помешанной на суициде [12: с. 434], с исключительно депрессивными стихами. Как любой человек, она, может быть, даже невольно, ждет от весны обновления и радости. В одном из писем Брюсову она делится своим «весенним» настроением: «...Я сегодня несколько в лирическом настроении <...> Вероятно, потому, что небо синее, снег тает» [10: ед. хр. 4, л. 19]. Для многих «весенних» стихов поэтессы характерен пафос обновления, пробуждения, предчувствия радости, в которую, впрочем, как верно отметил критик, не очень-то «верится»:

Я больше не хочу мучительных видений!
 Смеясь весеннему дрожащему лучу,
 Я слышу яркий зов порывистых мгновений
 И, восьмилестые лиловые сирени
 В венок сплетая, — радостно молчу [11: с. 31].

Притом мы бы добавили, что Львовой, по-видимому, очень хотелось бы верить в радость, но, измученная стареющим ловеласом, девушка так и не дождала ни до настоящей радости любви, ни до читательского признания. «Счастье все-таки вещь хорошая, хотя и знаю о нем лишь понаслышке» [10: ед. хр. 7, л. 3 об.] — так заканчивает она одно из писем своему «мэтру». Неоднократно Львова предлагает Брюсову расстаться, однако тот продолжает удерживать ее, о чем также свидетельствуют ее письма: «Я говорила тебе осенью, что нам лучше не быть вместе. Как видишь, я была права. Я не могу жить в этой постоянной, бесконечной лжи. И не буду» [10: ед. хр. 8, л. 22–22 об.].

После гибели поэтессы на ее письменном столе было обнаружено следующее стихотворение:

В вечерний час опять мечты запели
 Былой любви томительный рассказ...
 О, эхо зимних бурь в живом апреле!
 О, стон Снегурки, плачущей о Леле,
 Но плачущей уже в последний раз!
 <...>

Стихотворение заканчивается строчками:

Нет? Прошлому мы реквием пропели!
 И вновь мечта — ребенок в колыбели...
 Гремящий мир — опять, навек для нас!
 ...Но плачьте, плачьте об умершем Леле —
 В последний раз! [11: с. 103]

Стихотворение опубликовано после смерти автора, во втором издании «Старой сказки», 1914 г., и датировано «1913, весна». Однако с учетом того, что Львова покончила с собой поздней осенью, вероятно, она могла перед гибелью дописывать это стихотворение — иначе для чего бы оно лежало на столе, на видном месте, полгода? Либо, возможно, неправильно была указана дата во втором издании сборника. Итак, под маской революционерки и декадентки скрывалась девушка, мечтающая о любви и материнстве, отсюда «мечта — ребенок в колыбели...» (предположение о не сложившемся по вине Брюсова материнстве Львовой — см.: [8]).

Пожалуй, как наиболее характерное для художественного мира поэтессы стихотворение, сочетающее в себе и печальный настрой, и надежду на обновление, можно выделить то, строка из которого вынесена в название статьи:

Погас, как дали аметистовые,
Мой сон, не вспыхнув наяву...
Страницы жизни перелистывая,
Начну ль я новую главу?

И лира, музую мне вверенная,
Вновь зазвучит ли в тишине?
И вновь промчится ль песнь размеренная, —
Мой недопетый гимн весне? <...> [11: с. 89].

Это стихотворение было опубликовано при жизни автора в сборнике «Старая сказка» (1913), одним из последних. С учетом того, что книга готовилась летом 1913 г., оно, вероятно, было написано поэтессой в последнюю весну ее жизни. Менее чем за два года (стихи Львовой стали публиковаться в конце 1911 г., и более ранних ее стихов, если они и были, не сохранилось) поэтесса успела пройти большой путь творческой эволюции, и мы видим, что к моменту выхода книги у нее уже сформировался свой неповторимый поэтический голос. Однако «гимн весне» в ее поэзии так и остался недопетым.

Литература

1. *Абрамович С.Д.* Богоборчество как сквозной мотив творчества В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения, 1996. Ереван: Лингва, 2001. С. 45–53.
2. *Астров Сем.* <Астров С.Г.> Н. Львова. Старая сказка // Современник. 1914. № 5. С. 138–139.
3. *Даниелян Э.С.* Христианские образы в поэзии В. Брюсова // Валерий Брюсов. Проблемы творчества. Ереван, 2002. 175 с.

4. <Дерман А.Б.> Н. Львова. Старая сказка // Русское богатство. 1914. № 9. С. 340–342.
5. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы. Собр. соч.: В 30 т. Т. 14. Л.: Наука, 1976.
6. *Евтушенко Е.А.* Предсказавшая Цветаеву // Десять веков русской поэзии. Антология. URL: https://www.peoples.ru/art/literature/poetry/contemporary/padezhda_lvova/ (дата обращения: 06.12.2019).
7. *Зилов Л.Н.* Памяти Н.Г. Львовой // Путь. 1913. № 12. С. 36–38.
8. *Карпачева Т.С.* «Я застрелилась. Помогите». Трагедия поэтессы Надежды Львовой // «Неужели кто-то вспомнил, что мы были». Забытые писатели: Сб. науч. ст. СПб.: Свое издательство, 2019. С. 118–132.
9. Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. <Об отношении к молодым поэтам> (публикация Т.В. Анчуговой). М.: АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького, 1976. С. 205–209.
10. *Львова Н.Г.* Письма Брюсову В.Я. 1911–1913 / ОР РГБ. Ф. 386, карт. 93, ед. хр. 3–8.
11. *Львова Н.Г.* Старая сказка. 2-е изд. М.: Альциона, 1914. 123 с.
12. *Молодяков В.Ф.* Валерий Брюсов. Биография. СПб.: Вита Нова, 2010. 672 с.
13. *Мур К.* (Кара-Мурза С.Г.) Стихи Н.Г. Львовой // Русское слово. 1913. № 272. С. 7.
14. *Родин А.Ф.* Из минувшего. Воспоминания педагога-краеведа. М.: Просвещение, 1965. 212 с.
15. *Ходасевич В.Ф.* Некрополь // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1997. Т. 4. С. 7–184.
16. *Шершеневич В.Г.* Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910–1925 // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Московский рабочий, 1990. С. 417–646.

**«...ТОЛЬКО Б РОССИЯ И РУССКАЯ РЕЧЬ!»
(Образ времен года в книге В.Ф. Бокова
«Весна Викторвна»)**

Виктор Федорович Боков (1914–2009) — выдающийся русский поэт, автор 42 поэтических сборников [8], более 150 песен (среди которых «Оренбургский пуховый платок», «На побывку едет...», «Ой, снег-снежок...» и мн. др.), собиратель и исследователь русского фольклора [9]. Среди своих учителей в литературе он называл М.М. Пришвина, А.П. Платонова, Б.Л. Пастернака. С ними писатель тесно общался в разные годы. Платонов по приглашению Бокова побывал на малой родине поэта в деревне Язвицы¹ (ныне Сергиево-Посадского городского поселения Московской обл.) предположительно во второй половине 1930-х гг. При вступлении в Союз писателей в октябре 1941 г. за Бокова поручились Б.Л. Пастернак, В.П. Катаев, А.П. Платонов, Вс.Вяч. Иванов.

Творчество Бокова привлекало внимание писателей, критиков, литературоведов. В.М. Головкин в преддверии 85-летнего юбилея литератора подготовил представительную выборку отзывов о его творчестве [6]. Среди тех, кто высказывался о нем, были Б.Л. Пастернак, М.А. Шолохов [4], А.П. Платонов, Н. Рыленков, А.А. Вознесенский и мн. др. О своеобразии боковской поэзии писали: З. Паперный, Б. Корман, А. Михайлов, В. Головкин и др. литературоведы. Под редакцией В.М. Головкина был издан двухтомник «Виктор Боков в школе: Книга для учителя» (2-й том — стихи поэта).

Родившийся в русской деревне, с малых лет приобщенный к домашнему хозяйству, сельскому труду, Боков глубоко чувствовал природу, которая стала одной из важнейших тем его лирики, включалась в образный контекст воплощения других тем.

Так, контраст холодных зимних вьюг и человеческого тепла — тепла сердца, проявившегося в подарке, согревающим и тело, и душу, — пуховым платке определяет образный строй наиболее известной песни В.Ф. Бокова «Оренбургский пуховый платок»:

¹ Сообщено В.И. Самсоновым, биографом В.Ф. Бокова и первым директором музея поэта.

Пусть буран все сильнее свирепеет,
Мы не пустим его на порог.
И тебя, моя мама, согреет
Оренбургский пуховый платок [2].

Образы природы, и в частности времен года, проходят красной нитью через третью книгу стихов поэта «Весна Викторевна». Времена года, и прежде всего весна, художественно акцентированы автором в названии поэтического цикла, ставшего названием и книги, чем задан круг художественных ассоциаций, которые имеют индивидуальный, боковский, характер.

Как видно, поэт нашел свой образ весны, дав ей свое имя для отчества и превратив название времени года в имя собственное, очевидно, имя девушки: Весна Викторевна. Это название отметила в предисловии к третьему томику Бокова Л.Н. Васильева: «Особенно люблю название “Весна Викторевна”. Так! так! баловницу атакую, Виктор Федорович, правильно! Кто же она вам, как не родная дочь?!» [5].

Любопытно, что Боков в данном случае не только создал новую внутреннюю форму, но и воскресил в памяти читателей (возможно, в прапра-дедушки) элемент древней славянской культуры. Краткий экскурс в славянские имена показывает, что Весна в качестве имени собственного встречалось и встречается у славян (ударение предлагается ставить на 1-м слоге: Весна; близкое имя: Весняна). В качестве эксперимента можно обратиться к одному из интернет-сайтов, где отмечается, что это имя встречается и сегодня у сербов и хорватов, а в начале 2000-х гг. стало появляться и в России, хоть и чрезвычайно редко. Интересно также, что среди отчеств, «рекомендуемых» в плане благозвучия для девочки-Весны, называют Арсеньевна, Васильевна, Яковлевна и др., а среди тех, которые будут сочетаться «хуже всего», обозначено, между прочим, и Викторевна [7], то есть как раз то, что выбрал Виктор Боков, давший Весне свое собственное имя в качестве основы для ее отчества.

Конечно, к выводам, предложенным популярным сайтом, не стоит относиться слишком серьезно. Но от них вполне можно оттолкнуться для дальнейшего размышления. То, что авторам материала показалось неблагозвучным, как раз особенно значимо для поэта и является важным элементом создания его собственного, уникального образа весны. Возникающий словесно-звуковой повтор первого и двух последних звуков обоих слов соответственно: *Весна Викторевна* — дополнительно стягивает, объединяет их, создает неразрывную, «чеканную» образную формулу, вызывает дополнительный круг художественных ассоциаций, обогащает содержание и образа, и цикла, и книги в целом.

Образно давая свое отчество Весне, художественно «удочеряя» ее, а с ней и мир весенней, и, возможно, не только весенней, природы, Бо-

ков связывает ее литературное осмысление с очень близкой ему и всему укладу русской жизни семейной темой, подключается к традициям русской поэзии в изображении России, например, блоковской: «О, Русь моя! Жена моя!» («На поле Куликовом»), продолжает эти традиции, намечая, например, и державинский контекст:

*Мать-Россия моя, снеговая держава,
Ты смотри снегиря своего не забудь!* [2]

(Здесь и далее выделено нами. — *С.В.*)

Важнейшей составляющей боковских образов времен года является их соотнесение со словом поэта, его творческой лабораторией, видением России как целого и пониманием ее сущности, явленной в русской речи. Неслучайно цикл «Весна Викторовна» открывается стихотворением «Говор», представляющем собой, помимо прочего, и воплощение весенней темы:

Я живу не в городе —
В человечьем говоре!
Будто волны *майской* ржи,
Перекачивается говор,
К пристаням идет с баржи
В чистом виде — не жаргоном! <...>

Он меня с собой несет
Именем литературы.
Лихорадит и трясет
От его температуры [2].

Весна и лето невозможны без любви. Боков воплощает любовную тему с опорой на стилистику — ритмику и звуковую образность — фольклора, в частности русской частушки, непревзойденным знатоком и мастером литературного воплощения которой он был:

Лето — мята,
Лето — лен.
Я-то, я-то,
Я — влюблен! [2]

С другой стороны, в образах Бокова присутствует глубокая литературная культура: элегическая традиция (любовное воспоминание), библейская аллюзия («песня песней»), характерный неологизм («не донжуаню»), интересные повторы словесно-звуковых комплексов (как в предыдущем, «частушечном» примере):

Преследует меня
Воспоминанье:
 Твое окно,
 Твои глаза,
 Твое дыханье.
 Твой голос.
 Он звучит всегда
 Без фальши.
 Я еду от него
 Сегодня дальше.
 Окно вагона
 В каплях и дождинках,
 Блестит вода осенняя
 В ложбинках.
 Я чувствую тебя,
 Как трепет листьев.
 Ты — *песня песней*,
 Ты дороже истин.
 Не беспокойся,
 Я *не донжуаню*,
 Разлуку,
 Как и ты, переживаю.
 Я ничего с другими
 Не позволил.
 Я все сберег,
 Я ничего не пролил! [2]

Обращаясь к осенней теме, Боков пользуется богатой художественной палитрой, изысканной словесной живописью, отсылающей к картинам Г.Р. Державина («Осень во время осады Очакова»), А.С. Пушкина («Осень»), И.А. Бунина («Листопад») и др.:

Леса *расписаны пестро*
Под цвет кармина и сурьмы.
 И сердце чувствует остро,
 Что недалеко до зимы.
 Она по графику придет,
 Покроет русские поля.
 В снегах пылая, зацветет
 Улыбка милая твоя [2].

Природа изображается Боковым с опорой на обращение к родному языку, на котором осмыслиется и выражается ее сущность, в котором сосредоточены дух народа и его творческие силы. В этом —

один из смысловых центров цикла, книги и боковского образа вре-
мен года:

Где я? В Рязани над тихой Окою
Или в Тамбове у реченьки Цны?
У Иртыша иль за Воре́й-рекою
Тихо смотрю подмосковные сны?
Волжское или другое течение
Ласково льнет и касается плеч?
Это совсем не имеет значения,
Только б Россия и русская речь! [2].

Литература

1. *Боков В.Ф.* Весна Викторовна: Книга стихов. М.: Молодая гвардия, 1961. 303 с.
2. *Боков В.Ф.* Собрание сочинений: В 3 т. М.: Худож. лит., 1983–1984. URL: <https://libking.ru/books/poetry-/poetry/354153-78-viktor-bokov-tom-1-stihotvoreniya.html#book> (дата обращения: 07.03.2021).
3. Виктор Боков в школе: Книга для учителя / Под ред. В.М. Головки: В 2 кн. Кн. I. Ставрополь: Изд-во Ставропольского краевого института повышения квалификации работников образования, 1997. 158 с.
4. *Васильев С.А.* «Встретились. Шутка ли — Шолохов!» (образ М.А. Шолохова в поэзии В.Ф. Бокова) // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2020. Т. 24. № 1. С. 12–20.
5. *Васильева Л.Н.* Весь поэт // Боков В.Ф. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1983.
6. *Головка В.М.* «Жизнь живая — вот моя основа...» (Творческий феномен Виктора Бокова) // Вестник Ставропольского государственного университета. 1998. № 14. С. 38–48. [Вып. 14: Филологические науки].
7. Имя Весна: происхождение, характер и судьба, совместимость. URL: <https://nameorigin.ru/429747a-imy-a-vesna-proishojdenie-harakter-i-sudba-sovmestimost> (дата обращения: 07.03.2021).
8. «Оставить след в душе народа...»: к 90-летию со дня рождения В.Ф. Бокова: Библиографический указатель / Рук. проекта Т.Н. Мишинова. Сергиев Посад: Центр. район. б-ка им. В.В. Розанова, 2005. 163 с.
9. *Самсонов В.И.* В.Ф. Боков — собиратель русского фольклора // Национальный стиль русской литературной классики: Матер. межвуз. науч.-практич. конф. М.: МГПУ, 2019. С. 193–202.

ОБРАЗ ВЕСНЫ В МИФОПОЭТИКЕ С.Д. КРЖИЖАНОВСКОГО (на материале поэзии)

В 2019 г. исполнилось 30 лет с момента возвращения в русскую литературу имени и произведений Сигизмунда Доминиковича Кржижановского (1887–1950), точнее, не столько возвращения, сколько *вхождения*, ведь при жизни Кржижановский публиковался крайне мало и был известен только узкому кругу литературных знакомых, ставивших его прозу чрезвычайно высоко. За это время вышло его собрание сочинений, были опубликованы научные статьи ряда исследователей, защищены диссертации. Теперь уже вряд ли кто-нибудь станет оспаривать право этого писателя на место в литературном процессе первой половины XX в.

С.Д. Кржижановский — автор не только прозы, но и стихов. В 2007 г. издательство «Водолей Publishers» выпустило сборник избранных стихотворений Кржижановского «Книжная душа» [6], в котором автору этих строк довелось выступить в качестве составителя и автора послесловия «Поэзия и “тайна личности”»: случай Сигизмунда Кржижановского» [4]. В сборник вошли 61 стихотворение и переводы из Юлия Тувима.

Однако поэтическое наследие Кржижановского значительно обширнее. Оно хранится в РГАЛИ в двух папках. В первой по порядку (ф. 2280, оп. 1, ед. хр. 71) находятся три подборки в трех тетрадах¹. Это самодельная (из сложенных пополам по ширине машинописных листов, «обложка» из более твердой бумаги) тетрадь «Стихи С. К.» и две тетради фабричного производства — одна с рукописными черновиками, вторая — со стихами цикла «Философы». Во второй (ф. 2280, оп. 1, ед. хр. 72) — единственная тетрадь со стихотворениями, озаглавленная автором «Книга I» (также самодельная). В этих тетрадах примерно втрое больше стихотворений, чем в «Книжной душе». Большинство написано в 1911–1918 гг., некоторые чуть позже, но их единицы.

В шеститомное собрание сочинений поэтические произведения Кржижановского не вошли. Поэтому в 2020 г. они опубликованы отдельно:

¹ Слово «подборка» используется для любой группы текстов вне зависимости от принципа группировки, словосочетание «книга стихов» — как обозначение жанровой принадлежности, «тетрадь» — для указания вида хранения.

то же издательство «Водолей» выпустило книгу «Рыцарь духа, или Парадокс эпигона» [7], основной корпус которой составили стихи Сигизмунда Кржижановского, хранящиеся в РГАЛИ (цитирование ведется по этому источнику).

На поэтическую часть литературного наследия Кржижановского можно смотреть с двух сторон. С одной — его стихи заметно уступают прозе в художественном отношении, и это отмечал сам автор, хотя публиковал их еще в молодости, живя в Киеве, но, осознавая несовершенство написанного, не выпустил ни одной книги. «Скучно быть не-Пушкиным — грустно не быть Гёте», — вот как, искренне и с грустью, писал он. Однако тексты все-таки не уничтожил — хотя мог бы. И они не пропали — хотя могли бы. Могила Кржижановского исчезла, а поэзия — нет: воистину *странствующее «странно»*. И после его смерти рукописные и машинописные тетради были сданы его женой и душеприказчицей Анной Гавриловой Бовшек в ЦГАЛИ (ныне РГАЛИ).

Но есть и другая сторона вопроса. Дело в том, что проникновение в художественный мир Кржижановского без знакомства с его поэзией — попытка с негодными средствами. Однако потребовались годы на то, чтобы это уразуметь.

Отбор стихотворений для издания 2007 г. был произведен в соответствии с авторской оценкой — по критерию совершенства исполнения текста. Пришло время взглянуть на поэтическое наследие Кржижановского целиком, без предвзятости, в том числе и без оглядки на его артикулированную самооценку. И здесь исследователя ожидают сюрпризы. В поэзии этого автора, во-первых, содержится множество образов, мотивов и тем, впоследствии разработанных в его прозе. Во-вторых, в этой области Кржижановский действовал как последователь русского символизма, что отчасти снимает вопросы о стиле и прозаических произведениях, выступающем в таком контексте как естественное развитие символистского метода. Можно даже отважиться на заявление, что вполне понять прозу Кржижановского, не читая его ранних поэтических опытов, невозможно и по той причине, что в них когнитивный метод, свойственный философии, соединяется с эстетической практикой созерцания красоты мира и с переживанием реального социального опыта. В-третьих, в поэзии Кржижановский предстает перед нами ревностным христианином-католиком, а этот аспект совершенно стусевался в его прозе советского времени. Есть и другие важные моменты, однако хочется еще раз подчеркнуть: без знакомства с поэзией Кржижановского многое в его прозе оказывается не только непонятным, но и необъяснимым.

Среди наиболее часто встречающихся в стихотворениях Кржижановского мотив *весны* занимает едва ли не важнейшее место. Он, конечно, связывает автора с фольклорной традицией, но всё же преломленной

сквозь призму общеевропейской романтико-символистской парадигмы. Поскольку Кржижановский писал по-русски (возможно, для него, поляка, читавшего много по-немецки, поэзия была еще и способом освоения русского языка), постольку сосредоточимся на отечественной версии первого модернистского литературного течения.

В русском символизме образ и мотив весны многозначен: это календарное время года, широко трактованная пора надежд и в метафизическом плане — обновление внутреннее и внешнее, касающееся человека и окружающего мира, жизненного пространства. Для В.С. Соловьева, например, весна как проявление жизни природы есть свидетельство о конечной победе добра над злом и духа — над материей, что заметил еще В.Я. Брюсов: «Однако и в косной природе, как и в духе, Зло постоянно борется с Добром. Вот почему здешней жизни Вл. Соловьёв дает определения всегда отрицательные. <...> Но с тем большей охотой его поэзия останавливается на всех проявлениях жизни природы, которые можно принять как символы конечной победы светлого начала. В весне, неизменно сменяющей зиму, во дне, разгоняющем ночные тени, в лазури, вновь выглядывающей из-за туч, закрывших было ее, его поэзия видит двойной смысл, иносказание» [1: с. 222]. Как подметил современный исследователь, «победа связывалась Соловьевым с наступлением “грядущей весны”, которая несет в себе не только “дыхание Вечности”, но и сменит “злую жизнь” предшествующей поры» [5: с. 72]. Аналогичные тенденции наблюдаем и в поэзии самого Брюсова. Достаточно упомянуть стихотворение «Весна» (1896), в котором отчетливо выражен унаследованный символизмом от романтизма мотив двоemiрия: «Девушка долго и долго ждала у окна, / Где-то за морем тогда расцветала весна». Общеизвестна и трактовка А.А. Блока, в которой весна выводится за предел бытового существования или календарного года: «О, весна без конца и без краю — / Без конца и без краю мечта!» (1907). Примеры такого рода можно множить.

Надо оговориться, что ни философия Всеединства, ни поэзия Владимира Соловьева не оказали на Кржижановского влияния, и приведенные здесь произведения свидетельствуют скорее об общесимволистском контексте раскрытия темы. Близость к Брюсову была уже отмечена [3: с. 13, 17]. Близость же к Белому, декларированная самим Кржижановским, в его поэзии (не в философии, где оба автора, кантианцы, имеют много общего) на данный момент не выявлена.

Прежде чем перейти к анализу мотива весны непосредственно в текстах Кржижановского, необходимо вслед за В.Н. Топоровым и другими исследователями подчеркнуть принадлежность всего написанного этим автором к области «литературного мифа»: «Литературный миф как традиция — это запас устойчивых форм, актуальных и обеспечивающих единство культурного пространства» [8: с. 178], а собственно миф — смысло-

строительная конструкция, «которая вполне может быть осознана, понята и использована в контексте мифо-ритуального целого, где в архаичной триаде мысль-слово-дело как бы снимается противопоставление составляющих ее членов, и которая приобретает статус некоей общезначимой парадигмы — как сознания, так и поведения [9: с. 477]. И если на материале образа Москвы в творчестве Кржижановского Топоров показал, как, собственно, происходит художественное освоение явления действительности, в его случае города, и трансформация его в вербальную структуру с учетом явлений, привлеченных автором из разных областей культуры и архаичных мифов, то теперь то же самое на материале весны предстоит сделать здесь.

В стихотворении «An den Frühling (Григ)» приход весны осмыслен в двух планах. Во-первых, это фортепианная музыка Э. Грига: «На зыбких клавишах звучат шаги Весны: / Вся в струнных шорохах, вся в завитушках трелей». Через особенности музыкального произведения описано природное явление. Во-вторых, это жанр сказки, как известно, генетически наиболее близкий к мифу, но в данном случае литературной, хотя гномы, конечно, присутствуют и в фольклоре народов Запада: «У талой лужицы грустит влюбленный гном. / Ручьи звенят, сплетаясь в сложной фуге...»

И здесь, и в других произведениях весна воспринимается как начало, новая фаза жизни, время обновления всего живого, оплодотворения земли и пробуждения живых существ. Благодаря этому мотиву автор оказывается контекстуально, а порой и подтекстуально связан с европейским романтизмом, взятым широко и в обход специфики отдельных национальных версий. Можно отдельно говорить о любезной сердцу Кржижановского немецкой традиции, но в этом случае предметом отдельного исследования должно стать подробное рассмотрение примеров.

При анализе стихотворений оказывается, что трактовка этого мотива у Кржижановского многослойна и включает далеко не только «высокие» коннотации. Он может звучать по-бытовому, даже трагически. Так, лирический герой сравнивает себя с уличным котом:

Я хотел бы за тощим котом,
Ошалевшим влюбленным скотом,
По трубе иль в чердачную нишу
Взлезть на липкую, скользкую крышу
И всю ночь одиноко орать...
«Весне»

Автор может включать в описание физиологические подробности и просветительскую лексику своего времени:

И калоши целуются с грязью взасос,
И в мозгах «половой» назревает «вопрос».
«Весенний снег»

Вы, прыщики весенние, гонцы любовных трепетов,
Звнящих тихо шепотов, бессвязно-жутких лепетов,

Развратенькие, алые и глупенькие прыщики,
Заженные желанием, любви ответной сыщики...
«Весеннее»

Но сниженные образы совершенно не препятствуют автору прибегать к культурно более «высоким» аспектам мотива. С травестийной трактовкой органично соседствует бытийно-мистический план: Кржижановский, как многие сентименталисты и романтики, а до них язычники, верные обрядовым действиям, и все, кто оказался в хронологическом промежутке между создателями первых мифов и их позднейшими культурными наследниками, весну воспринимал как акт творения мира — каждый раз заново. Она «Идет, и на пути синеют травы-сны, / И влажный снег с ветвей роняют ели» («An den Frühling (Григ)»).

Весна может пониматься и как идеальное, надмирное символическое состояние непреходящего обновления и цветения, духовного горения:

И буду верить в тот миг манящий,
Что мир сменили святые сны...
Услышу голос в душе звнящей,
Зовущий сладость иной весны.
«Святые сны»

Смутный зов молитв печальных
Спорит с голосом весны.
По путям скользя хрустальным,
Реют сладостные сны.
«Монастырь Сан-Миньято (Флоренция)»

Мотив весны связан с образами Царевны леса, чье «Грустное лицо прекраснее весны»; Лебеда, поющего перед смертью «О трепетной Весне иных, безвестных стран!», причем напрашивается аналогия «весна — смерть», свойственная и Соловьёву, и Белому. В большинстве случаев у Кржижановского весна трактована то как реальное время года, то как гармоничное состояние мира, когда материальное находится в равновесии с идеальным, духовным. Правда, порой гармония достижима лишь после смерти: «Лишь на наших могилах воскреснет Весна» («Солдатская

песня»). В последнем случае правильной трактовке мотива способствует заглавная буква «В».

В стихах иногда звучит радостная интонация, передающая душевный подъем, и это тоже редкость для Кржижановского зрелого, состоявшегося — несмотря на отсутствие книг — прозаика:

О утро! День, солнцем зажженный!
В весне, как в траве, я шагаю!
Из сердца мой галстук зеленый
Растет, словно ветка живая.

И длинная тень моя пляшет
И плавится в солнца блистанье.
Гуляю в пальто нараспашку
И руки засунул в карманы.

Гуляю с преласковой миной
(Гвоздика в петлице алеет)
И пялю глаза на витрины,
Как уличные ротозеи.

Весь мир, до последних изгибов,
Приемлю. Да слов не хватает.
И теплomu солнцу спасибо,
И ветру, что благоухает!

Гляди — голова раскачалась
И тычется носом в гвоздику...
Тоски в моем сердце не стало,
Охваченном счастьем великим.

Апрель в моих жилах кружится,
А мир в голове каруселью!
За здравье весны бы напиток
Весенним дурманящим хмелем!
«Апрель»

Здесь можно наглядно увидеть, как регистр бытовых образов повышается и сами они становятся частью высокого строя бытия. На лирического героя надеты галстук и пальто, но галстук растет из сердца, словно ветка из древесного ствола. Гвоздика в петлице пальто и витрины магазинов характеризуют горожанина: ему знакомы и свойственны поведенческие штампы, принятые в его время. Однако далее автор использует прием

остранения и метонимизации: тень человека «пляшет и плавится» словно отдельно от него, голова также ведет себя вполне самостоятельно (о важности метонимии как приема для творчества Кржижановского уже приходилось писать [2]). Весна персонифицируется, уподобляясь жизнедающему субъекту. Получает двойное освещение и образ вина: с одной стороны, оно вполне конкретно, с другой — это «дурманивший хмель», возникающий из солнца и ароматного воздуха и трактуемый метафорически как напиток жизни.

Очень частая у Кржижановского рифма «сны — весны» имеет, вероятно, особое значение. «Сон» в таком контексте — мечта о грядущем обновлении, о новом начале мира, готового отбросить пошлость и власть материи: «Еще в мозгах под котелками / Не воскресали сны весны. / И в парке, под снегов пластами, / Пугливые ютятся сны» («Парк зимой»). Здесь наблюдаем соседство метонимии и метафоры и семантический параллелизм: котелки и пласты снега оказывают на мозги и землю равное давящее воздействие, лишая их полета и способности мечтать, видеть сны, творчески расти. Но весна не обязательно дарит жизнь — порой она таит в себе опасность для лирического героя быть уничтоженным обновлением, масштабы воздействия которого таинственно превышают человеческую возможность находиться близко к тайне и воспринимать ее:

Я позван незримым... Стою у окна:
И в сердце поет предрассветная мгла.
<...>

По городу бродит ночная печаль,
Встречает людские тревожные сны,
И вместе тоскуют о зовах весны
Отцветшей, прекрасной весны...

Душа, как Снегурка, растает в лучах,
Тоскуя о звезд предрассветных очах.

Мне больно от света. Не смята постель.
Ах, мозг мой — разбитая солнцем свирель.

Здесь зовущее невыразимое «незримое» уводит из реальности. Обратим внимание, что естественная последовательность времен года нарушена: за отцветшей весной следует зима со снегом, из которого рождается душа-Снегурка, а затем яркие солнечные лучи, вероятно, того самого незримого, растапливают нестойкую фигурку. Весна и Снегурка близки по хрупкости и уязвимости, а не антитетичны.

В стихотворении «Святые сны» образ весны трактован уже в чисто символистском ключе: это не время года, а идеальное состояние торжества истины, антитетичное реальности с ее несовершенством:

Земле, зажженной лучами Духа,
Где мысль и слово как шелест крыл,
Где нет печали, томленья духа,
И жизнь как праздник свободных сил!
И буду верить в тот миг манящий,
Что мир сменили святые сны...
Услышу голос в душе звенящей,
Зовущий сладость иной весны.

Обратим внимание на тавтологичную рифму «Духа — духа»: это явно не одно и то же, всемирный дух противопоставлен человеческому.

Мотив зимнего сна и пробуждения природы звучит в стихотворениях «Прошлогодняя трава» и «Камень». Оба образа, взятые из мира природы, метафоризируясь, восходят даже не столько к миру чувств человека, сколько, можно предположить, к своим идеальным, метафизическим аналогам. Трава говорит о себе как о комочке «спутанных снов», камень — о зимних снах, в которых они вместе с другом, «старым мохом», грезят «о лавинах, / Растаявших в веках».

Наконец, все указанные смысловые измерения образа весны, от трагической «низкого» до мистического «высокого», собраны воедино в стихотворении «Весенний снег». Выстроим иерархию. Ниже всего находится эротический порыв, возбужденный весной: «И в мозгах “половой” назревает “вопрос”». Сексуальное возбуждение свойственно не только человеку, но и той области пересечения природы и культуры, которая относится к бытовой стороне жизни: «И калоши целуются с грязью взапас». Обновляются и мостовая: «Мы идем по блестящей панели», и растительность: «Надрываясь, ползет / Анемичная травка в просветы забора», и стихии — само небесное светило: «В мутных лужицах солнце берет / Вдохновенные трели», воздух, вода: «ветры шумят / И ручьи вдоль канавок тревожно гремят». Раскрывается к новым впечатлениям человеческое восприятие: «Я иду и пьянею от шумов и блесков, / От весеннего воздуха, радостных всплесков». Все эти образы сливаются в единый — обобщающий, религиозно-экстатический, одновременно и языческий, и христианский: «И в канавках и в небе запела Весна, / Синеокая, Божья Весна!» В этот радостный гимн врывается даже не голос, а «талый», хрустящий, «льдистый», «тающий голосок» снега, обреченного на гибель под жадными жаркими лучами, причем это не символистская смерть-воскресение, а настоящая гибель хрупкого и нежного создания, причастного к тайне бытия:

Я снежок, —
 Я растоптанный вами снежок...
 И умру от лучистой Весны:
 Ах, душа моя — мёрзлые зимние сны
 Отлетают.
 Вы забыли о белом, пушистом снежке,
 Что от солнца, на жадном песке
 Тихо тает...

В этом образе всё иначе: сны есть то, что не следует разрушать как душу, лучи не обновляют, но уничтожают. На память приходит стихотворение «Я позван незримым... Стою у окна...», в котором хрупкое и нежное существо лирического героя уподобляется свирели, разбитой грубым солнечным лучом, причем не весенним, а обладающим другой природой, возможно, и не связанной с календарным временем года. В стихах Кржижановского такая трактовка мотива развития почти не получила, но в его прозе подобная парадоксальная логика зачастую становится приемом, формирующим и сюжет, и образ.

В целом можно сказать, что образ весны помогает разгадать одну из загадок Кржижановского. Обозначив диапазон своей поэзии через афористичную фразу: «От Андрея Белого до Саши Чёрного», автор тем самым определил не только тематику произведений, но и стилистическую широту используемых приемов, и в его поэзии сатирические интонации («Саша Чёрный»), возникающие благодаря снижению высоких мотивов или прямому введению низких, непосредственно соседствуют с высокими, символистскими, обозначенными через другой поэтический полюс — «Андрей Белый». Кржижановского как поэта можно смело причислить к русскому символизму, причем скорее к старшему, чем к младшему крылу: в его поэзии введение мотива весны не влечет за собой поклонение женскому началу в любом проявлении. Скорее, поэзия Кржижановского принадлежит миру мысли, анализа, философии, и образ весны здесь служит проводником и отчасти легализацией конкретно-чувственного опыта.

Литература

1. Брюсов В.Я. Владимир Соловьев. Смысл его поэзии // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6: Статьи и рецензии 1893—1924. М.: Худож. лит., 1975. С. 218—230.
2. Калмыкова В.В. Архаика Сигизмунда Кржижановского: «поперек времени» // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 19. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/19/kalmykova19.shtml> (дата обращения: 08.11.2019).
3. Калмыкова В.В. «Нет, я не знаю слов, разящих и могучих...» (О поэзии Сигизмунда Кржижановского) // Кржижановский С.Д. Рыцарь духа, или Парадокс эпигона: Все стихи. М.: Водолей, 2020. С. 5—26.

4. *Калмыкова В.В.* Поэзия и «тайна личности»: случай Сигизмунда Кржижановского // Кржижановский С.Д. Книжная душа: Стихи разных лет. М.: Водолей Publishers, 2007. С. 68–80.
5. *Карако П.С.* Эстетика природы в русском символизме // Веснік Палескага дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя грамадскіх і гуманітарных навук: Научно-практический журнал. 2012. № 2. С. 67–81.
6. *Кржижановский С.Д.* Книжная душа: Стихи разных лет. М.: Водолей Publishers, 2007. 88 с.
7. *Кржижановский С.Д.* Рыцарь духа, или Парадокс эпигона: Все стихи / Сост., подгот. текста, предисл., коммент. Веры Калмыковой. М.: Водолей, 2020. 168 с.
8. *Осипова Н.О.* Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ. 2000. № 3. С. 1–10.
9. *Топоров В.Н.* «Минус-пространство» Сигизмунда Кржижановского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс — Культура, 1995. С. 476–574.

И.П. МИХАЙЛОВА, Н.В. БЕЛЯЕВА

ПОЭТИЧЕСКОЕ ОТКРЫТИЕ ВЕСНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.Н. АСЕЕВА И В.В. БОРОДАЕВСКОГО

Шедевры поэзии, в которых запечатлены сезоны русской природы, занимают одно из особых мест в литературе, и «трудно представить себе поэта-лирика, который не отразил бы в своем творчестве времена года» [3: с. 13]. По справедливому замечанию М.Н. Эпштейна, «сезонная дифференциация пейзажей играет значительную роль в поэзии, как и в других видах искусства. С каждым временем года сопряжен особый комплекс изобразительных средств, призванных воплотить тот или иной тип эстетического переживания» [14: с. 169]. Первые десятилетия XX столетия, давшие миру немало талантливых имен и замечательных стихотворений, в поэтическую картину времен года тоже вписали свои строки — органично связанные с глубинными пластами национальной культуры или, наоборот, разрушавшие эти связи путем отказа от канонов и традиций. Поэты сумели выразить «тайны смыслов» явлений природно-человеческого бытия, образующих целостный мир или разрушающих его. Они воплотили свое видение, несмотря на то что придерживались различных взглядов: одни были представителями «великой триады — символизма, акмеизма и футуризма: весь язык был обновлен и перепахан, а вместе с языком — ритмика стиха и образное мышление» [6: с. 27], другие же не входили ни в какие группировки и не относили себя к крупнейшим литературным направлениям, хотя и испытывали их влияние. К настоящему времени уже накоплен богатейший опыт изучения изображения времен года в поэзии предшествующего века. Показателем интереса к этой теме могут служить труды русских ученых: Б.Я. Бухштаба, Л.Л. Бельской, Л.К. Долгополова, В.А. Кошелева, А.Г. Разумовской, Н.Е. Тропкиной, М.Н. Эпштейна и многих других.

Тема настоящего исследования обращена к творчеству поэтов Н.Н. Асеева и В.В. Бородаевского 10–20-х гг. XX в., в лирике которых времена года, ставшие значимым фактом и получившие символическую коннотацию, выявили их жизненные впечатления и образное видение в преломлении локуса и реалий эпохи. Нам представляется актуальным и продуктивным осмысление в обозначенном аспекте поэтической переклички Н.Н. Асеева и В.В. Бородаевского, до сих пор остававшейся без внимания филологов,

фиксация интенций поэтов и способов их художественного воплощения в конкретных поэтических текстах.

Следует заметить, что земные и творческие пути Николая Николаевича Асеева и Валериана Валериановича Бородаевского не пересеклись во времени и пространстве, хотя вполне могли бы: они никогда не встречались лично, хотя шанс такой был. Оба поэта — уроженцы Курской губернии, в их биографиях есть общее: Бородаевский родился в поместье семьи Бородаевских в с. Кшень, Тимского уезда, Асеев — в г. Льгове. Оба выросли под влиянием авторитета личности своих дедов: Асеев воспитывался в доме деда по линии матери Николая Павловича Пинского, охотника и рыболова, замечательного рассказчика, Бородаевский — на примере деда Осипа Валериановича Бородаевского, героя Отечественной войны 1812 года, олицетворявшего мужество и героизм предков. Детские и юношеские годы как Асеева, так и Бородаевского, наполненные необозримым раздольем курских просторов, незабываемыми запахами и нежными красками лесостепной полосы срединной России, прошли в окружении близких и любящих людей, в атмосфере провинциальной глубинки, сохранившей традиционно-православный уклад и соблюдение неписаных правил русских обычаев. Не случайно в дальнейшем творчестве Асеев и Бородаевский будут возвращаться к своему началу, к поэтическим переживаниям юности и неброским волнующим приметам родного ландшафта, где, по словам В.В. Бородаевского:

Ракита, вездесущая ракета,
Ты — дерево родной страны моей.
Зеленой тенью лента речки скрыта
От ярких ослепительных лучей.
Кудрявым хмелем в чаше лоз увита
Тропинка в тайне любящих людей.
Там, к хилой хате прислонясь, ракета
Сожмет ее объятьями ветвей [5: с. 209].

Где, как вспоминал Н.Н. Асеев:

Утро синё и тихо,
Солнца мокра гвоздика,
Небо полно погоды,
Сейма сияют воды...
Не уходи за это
Море дождя и света,
Стой здесь, глазом окидывая,
Счастье мое ракушечное! [1: с. 319].

Будущие поэты первоначальное образование получили в Курском реальном училище им. М.И. Голенищева-Кутузова, после окончания которого Бородаевский, никогда не думавший связывать свою судьбу с литературной деятельностью, уехал учиться в Санкт-Петербург; Асеев, наоборот, увлеченный поэзией, — в Москву. Когда Асеев, дебютировав в 1914 г. сборником «Ночная флейта», громко заявил о себе в литературе, Бородаевский практически отошел от литературного процесса, выпустив в этом же 1914 г. последний сборник «Уединенный дол». Их творческие биографии сложились по-разному: у одного были признание и популярность, возможность для самореализации, у другого — малоизвестность и обреченность на безмолвие, за которым последовало забвение.

И в то же время полагаем: несмотря на непохожесть в судьбе и ремесле, в лирике этих двух поэтов прослеживается проявление некоторой общности, обусловленной духом времени и воздействием культурного феномена эпохи первых десятилетий XX в. Эта общность наиболее ярко раскрылась в тех произведениях Асеева и Бородаевского, где присутствуют времена года. Обратим внимание на то, что в их стихах представлены все четыре сезона: зима, весна, лето и осень, однако частотность обращения к ним различна. У Асеева излюбленное время года — весна. Она олицетворяет, по мысли автора, пробуждение жизненных сил, душевный подъем, предвкушение радости новых свершений:

...над душой — вышина,
Верхоглавье весны светлошапой [1: с. 36].

Или:

...под небом, слезою омытым,
то огонь острогонь скакуна
из весны выбивает копытом [1: с. 37].

Поэт убежден, что «из четырех времен в году весна милей и ярче всех» и «пусть славят весну — чьи мысли туман»; у Асеева весна одушевлена: «хотелось весне побороть безголосых зимы оборотней», «об весенний закат свою трубку раскручивал». Поэт всегда ждет весну: «как хорошо, что весна есть на свете», даже мечтает построить «странноприимный дом для ветра, или гостиницы весны». Он видит, ощущает весну, готов слушать ее советы и служить ей:

...я — выбран осени в хорунжие
весны холодной — свежей волей [1: с. 115].

Или:

Пускай не слышим, как летим,
но если сердце заплясало, —
совет весны неотвратим [1: с. 136]

Асеевские строки о весне, обнажавшие «раскрытость души» (Л. Озеров) и эмоциональный подъем, передавали прежде всего весенние чувства, поэтому, как подчеркнул И.О. Шайтанов, в них отражены «явления, стихия <...> звук, цвет <...> есть и основной цветовой фон — синева неба и воды, но нет описательных подробностей [12: с. 382]. Отсюда главенствующие в стихах поэта динамичность весенних сюжетов и буйство жизненной стихии.

У Бородаевского, «самобытного поэта религиозно-философского склада, продолжателя традиций философской лирики Е.А. Боратынского и Ф.И. Тютчева, <...> дарование которого было высоко оценено Вяч. Ивановым, Н.С. Гумилевым» [8: с. 182], весна по частотности упоминания на втором месте (на первом месте — лето). Весна для Бородаевского традиционно ассоциируется с радостью пробуждения природы после зимнего сна, с торжеством света, цвета, запахов, отсюда его определения: «весна живительная», «заря весенняя», «буря вешняя», «предвешние лучи», «облака с отливом жемчуга», «трав подрастающих шорох», «белые ветви в цвету» и др. Заметим, что в целом цветовая палитра поэзии Бородаевского небогата: преобладают белая и черная краски, хотя в описании весны есть белый цвет, черный — отсутствует. И эту особенность он «подчеркнул в автобиографии: “...парадоксальная гармонизация света и мрака, ведущих борьбу в душе человеческой, — вот что, прежде всего, предстало мне как задача лирического восприятия мира”» [8: с. 185]. Но в весенних зарисовках поэта появляются эпитеты, насыщенные совершенно иными цветовыми оттенками: «лазурная высота», «солнечная лазурь», «искры золотистые», «лазоревого платок», «сизые туманы», «цветы лиловые», «синие гирлянды» и даже «сафирно-синий» (орфография Бородаевского):

Кругом — одна лазурь. Прозрачен небосклон.
Трепещет речка в искрах золотистых.
Раскинулись ковры подснежников звездистых,
И слышен зябликов задорный перезвон [5: с. 19].

Ощущение весны для Бородаевского, как и для многих поэтов, наполнено движением, животворящим началом, в котором находится источник энергии. В этом отношении показательно произведение «Истомно в лазурности плаваясь нещадной», где оживление в природе означено глаголами «рвутся», «несутся», «серебрятся», «хмелеет», «обрывается», «немееет» и др.;

аллитерация на «т» («качаюТся», «таюТ», «синеюТ», «темнеюТ») передает микродвижение природного мира:

Истомно в лазурности плавясь нешадной,
 Смолистые почки страдальчески рвутся,
 И желтые бабочки в любви безоглядной,
 В дыхании юга, утопая, несутся.
 Курчавы, полки серебристые облак
 Качаются, тают, синеют, темнеют;
 И гром обрывается, угрюм и неловок,
 Как строки, чей голос, ломаясь, немеет [5: с. 154].

Природные мотивы служат параллелью оттенкам настроений и переживаний: душа, сливаясь с весенним теплом, пробуждается к радости, к жизни, даже если «сердце безумно рыдало» когда-то, теперь ему «солнцем повелено улыбаться».

Интересно, что картины земного пейзажа в стихах Бородаевского могут перерастать в пейзаж метафизический, открывающий духовную реальность и изначальную красоту мира. Таково, например, стихотворение «Я пью мой долгий день...», где в первых строфах отмечаются характерные признаки времени года, а далее появляется причудливый ракурс:

Я пью мой долгий день, лазурный и прохладный,
 Где каждый час — как дар и каждый миг — певуч;
 И в сердце, трепеща, влетает рдяный луч,
 Как птица райская из кущи виноградной [5: с. 73].

Присутствие Божественного начала в природных картинах характерно для многих стихотворений Бородаевского, разделявшего, по наблюдениям Н.О. Косицыной, представление христиан о том, что «Бог не только на небе, но и на земле. Он может находиться среди людей. Но остаться незамеченным ему достаточно сложно, поскольку его присутствие выдает всё живое» [7]:

И тайно верится, что в струях этой влаги
 Отныне и вовек душа не отцветет...
 Но тише... Меж дерев — ты слышишь? — Бог идет.
 И ветви, заалев, колыхаются, как стяги [5: с. 73].

Хотя в лирике Асеева и Бородаевского весна — один из постоянных и знаковых образов, тем не менее развернутых поэтических картин-описаний весны не встречается. Весенний пейзаж не играет самостоятельной роли в их произведениях, он чаще всего выступает как внешнее обрамле-

ние. У обоих поэтов образ весны, представленный в разных вариациях, во-первых, является своеобразным инструментом для передачи чувств и настроений; во-вторых, становится в поэтическом контексте особым символом «времени расцвета и начала новой жизни <...> и обретает новый художественный смысл» [11: с. 103]. Не случайно генерирующее значение имеет «метафоризация природы» (Л. Бельская), построенная на ассоциативных связях, сближающая мир природы с миром людей. Иными словами, хотя Бородаевский и Асеев не были символистами в полном значении этого слова, но их творчество развивалось под влиянием символизма, поэтому весна в стихах наряжена в «символистские одежды», т. е. получает дополнительную коннотацию, обусловленную жизненными и историческими реалиями. Так, для поэзии Асеева и Бородаевского были характерны исторические параллели между «ликом» весны и общественными явлениями эпохи 1910–1920 гг.

Например, «весенняя, чисто асеевская нота пробивается и сквозь самые тревожные <...> стихи поэта» [12: с. 361], написанные в годы Первой мировой войны. Н. Асеев, призванный в 1915 г. в действующую армию, «встречается с войной, которая из абстракции превращается в устрашающую реальность» [13: с. 80]. Свое понимание происшедшего Асеев выразил средствами свойственной ему экспрессивной поэтики, «словами и речениями, в которых ощущалось древнее, исконно русское начало» [2: с. 6]. Война в его стихотворениях «Повей война», «Боевая сумрова», «Сарматские песни», «Весна войны» и др. «представлена как стихийное действие, обладающее разрушающей и губительной силой. Вследствие этого мир, утративший гармонию, меняет свой облик» [9: с. 76]: «в крови и чаде» люди превращаются в «лютую свору», «в придорожной лужице купаются тихо трупы», ребенок играет «с пролетавшей пулей», природа оглушена «глупым тьяканьем пушек». Жуткие зарисовки надвигающейся катастрофы противопоставлены природному миру. И вот тогда появляется весна как символ возрождения жизни и вызывает о милости:

Пускай тоски, и слез, и сна
Не отряхнешь в крови и чаде:
Мне в ноги брякнулась весна
И молит песен о пощаде [1: с. 56].

Поэт, осуждая войну, которая была для него отвратительна своей бессмысленностью, «нелепицей происходящего», трагическими последствиями, постоянным присутствием смерти, оплакивал в стихотворении, стилизованном под фольклорную песню, всех, чью жизнь оборвало военное время:

Заунывным ты дрожала бубном
 Ой, смерть!
 Отуманью занемняла губы
 Смерть, смерть!
 Не двадцать весен сердце билось
 Ой, смерть! [1: с. 61].

Полагаем, что к одному из ключевых текстов с весенней символикой, в котором прослеживаются ассоциативные связи и эффект символизации природных явлений, можно отнести стихотворение Асеева «Совет ветвей. Совет ветров...», посвященное революционным событиям осени 1917 г. Интересно, что Асеев, как и некоторые его современники, называет это осеннее время «весной». К строкам стихотворения Асеева можно дать пояснение: по словам очевидцев, осенью 1917 г. было повесенному тепло, гремели грозы, но дул сильный ветер. Природная стихия (ветер, ветренный посыл, взмахи грома) предстает символом революционного преобразования. Но появляется и нечто тревожное — «лед зальдил» — знак «ледяного пространства», т. е. ограниченности, несвободы, который как символ демонической силы «обретает в русской поэзии 1917–1921 гг. высокую частотность» [11: с. 102]: обращение к образу льда отмечено у А. Блока, З. Гиппиус, М. Зенкевича, В. Маяковского. Как видим, символическое осмысление событий переломной эпохи становится определяющим в стихотворении Н. Асеева:

Совет ветвей. Совет ветров,
 Совет весенних комиссаров,
 в земное черное нутро
 Ударил огненным ударом.
 И каждый ветренный посыл
 За каждым новым взмахом грома
 Летел, ломал, срывал, косил —
 Что лед зальдил, что скрыла дрема [1: с. 135].

Нельзя не согласиться с мнением Н.Е. Тропкиной, что «время совершения двух революционных переворотов — в марте и октябре — в сознании современников обретало символический смысл» [11: с. 107]. Подтверждением тому служит стихотворение Бородаевского «Песнь народу русскому», где весна, как символ расцвета и начала новой жизни, обрела новый смысл. Бородаевский восторженно отнесся к Февральской (мартовской) революции, воспринимая ее сугубо эмоционально. Во время отречения царя он находился в Петрограде. Случившееся, по словам Бородаевского, в «дни смутной тревоги и брожения» потрясло его, «в этот миг <...> узнал, что в России революция <...> прикоснулся к ней» [4: с. 6].

Под впечатлением от увиденного он написал стихотворение «Песнь народу русскому»:

Красную Пасху встречаем.
Пасху пресветлую ждем.
Розой штыки украшаем,
Песню мирскую поем! [5: с. 136].

Произведение было явно не характерным для Бородаевского, никогда не принимавшего участия в обсуждении политических событий и не дававшего им оценку. В данном случае Бородаевский, называя революцию «Красной Пасхой», «пресвятой Пасхой», ставил знак равенства между этими двумя явлениями. По мнению Вяч. Иванова, это объяснялось не столько социальными взглядами Бородаевского, сколько его «духовным зрением», его отчетливыми религиозными ориентирами: Пасха иудейская и Пасха христианская в духовном плане едины — от рабства души к свободе духа. «Именно свободу духа русской революции (не подзревая еще, что это лишь иллюзия свободы) приветствовал поэт» [10: с. 68]. Пасха — праздник Светлого Христова Воскресения, связанный с наступлением весны, с возрождением природы, с верой в лучшее будущее. Использование колоратива «красный» способствует раскрытию общего смысла произведения: красный — красивый, прекрасный, божественный (первичное значение слова, сохранявшееся в языке до XVI в.). Поэт верил, что в «эти бурные февральские и мартовские дни — дни зарождения русской свободы» [4: с. 6] начинается новая жизнь:

Крепни же в мудрости строгой:
Помни семнадцатый год!
С Богом, широкой дорогой
Шествуй спокойно вперед,
Русский народ! [5: с. 137].

Стихотворение «Песнь народу русскому» было датировано 3 марта 1917 г., а уже 7 марта оно опубликовано в газете «День», из чего можно заключить, что произведение Бородаевского было одним из первых (но не единственным!), в котором революция воспринималась как весеннее обновление и проецировалась на образ «Красной Пасхи». Надо добавить, что в дальнейшем Бородаевский будет глубоко разочарован итогами свершившегося — и горькую чашу страданий, познав суть революционных событий, ему придется испить до дна.

Итак, подводя некоторые итоги, следует сказать, что строки стихотворений Н.Н. Асеева и В.В. Бородаевского, обладавшие яркой мета-

форической раскованностью, неповторимыми индивидуальными интонациями и органично вписавшиеся в лирику русских сезонов, остались навсегда в сокровищнице отечественной поэзии. Этих поэтов, несмотря на разное мировосприятие и жизненные позиции, объединили время и место рождения, привязанность к малой родине, в любви к которой с высоты прожитых лет они не раз признавались. При всех различиях художественных исканий творчество Н.Н. Асеева и В.В. Бородаевского обладало определенными чертами сходства, проявившимися в создании образа весны, символическое видение которой можно считать их поэтическим открытием.

Литература

1. *Асеев Н.Н.* Избранное. М.: Худож. лит., 1990. 511 с.
2. *Баскевич И.З.* Курские вечера. Литературно-краеведческие очерки и этюды. Воронеж: Центрально-Черноземное издательство, 1979. 207 с.
3. *Беляева Н.В.* «Как хорошо, что весна на свете!» (наименование времен года в поэзии Н.Н. Асеева) // Курское слово. Курск: Курск. гос. ун-т, 2014. № 11. С. 13–19.
4. *Бородаевский В.В.* В дни великих решений // Курский край. 1917. № 49. С. 6–7.
5. *Бородаевский В.В.* Посох в цвету: Собрание стихотворений / Сост.: Ю.А. Бугров, А.Д. Бородаевский, И.П. Михайлова, В.А. Резвый. М.: Водолей, 2011. 400 с.
6. *Джимбинов С.Б.* Манифесты как вехи истории литературы // Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. и предисл. С.Б. Джимбинова. М.: XXI-Согласие, 2000. 606 с.
7. *Косицына Н.О.* Вербальная репрезентация религиозной культуры в лирических произведениях В.В. Бородаевского. URL: <http://www.livemaster.ru/topic/2756907-tsveta-v-slavyanskoj-kulture> (дата обращения: 06.01.2021).
8. *Михайлова И.П.* «При сем прилагаю мою автобиографию». Письмо поэта В.В. Бородаевского к С.А. Венгеру. 1915 г. // Исторический архив. 2012. № 3. С. 184–187.
9. *Михайлова И.П.* Первая мировая война в творчестве поэтов Курского края // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2014. № 5. С. 75–82.
10. *Михайлова И.П.* Осмысление революционных событий в России начала XX века в произведениях писателей Курского края // Эпоха «великих потрясений» в литературе, языке и культуре («Фетовские чтения»): Матер. Междунар. науч. конф. / Под ред. Е.М. Криволаповой. Курск: Курск. гос. ун-т, 2018. С. 81–88.
11. *Тропкина Н.Е.* Образный строй русской поэзии 1917–1921 гг. Волгоград: Периодика, 1998. 222 с.
12. *Шайтанов И.О.* В содружестве светил. Поэзия Николая Асеева. М.: Сов. писатель, 1985. 400 с.

13. *Щелокова Л.И.* Рецепция войны в статьях В. Брюсова (по страницам газеты «Голос») // II Всемирный конгресс в реальном и виртуальном режиме Запад — Восток: пересечения культур. Науч.-практич. матер. II Всемирного конгресса. Япония, Киото. Университет Киото Сангё, 2019. Т. 1. С. 79–84.
14. *Эпштейн М.Н.* «Природа, мир, тайник вселенной»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 304 с.

ГЛАВА 5. ОБРАЗНЫЙ КАЛЕНДАРЬ ПРИРОДЫ: СИМВОЛИКА И ПОЭТИКА

С.А. ГОРНОСТАЕВА

СИМВОЛИКА МОКРОГО СНЕГА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Поэтика пейзажа в произведениях Ф.М. Достоевского всегда привлекала внимание исследователей. Так, Ф.А. Степун писал об этом: «Очень своеобразное отношение Достоевского к природе, весьма иное, чем отношение к ней Тургенева, Толстого, Бунина или Чехова. Разница уже в том, что описаний природы у Достоевского много меньше, чем у этих авторов. Бунинский самодовлеющий пейзажизм ему совершенно чужд. Его описания природы все связаны с человеком» [14: с. 17]. С.Н. Дурьлин отметил фрагментарность пейзажных зарисовок в произведениях Достоевского и интерпретирует их появление в «важные и ответственные мгновения бытия человеческого» как «неоспоримое и строгое» напоминание о бытии [6: с. 12]. О назначении «метеорологических» сцен как средства передачи внутреннего состояния природы» пишет К.В. Мочульский [10: с. 241].

Литературоведы выделяют различные типы пейзажей у Достоевского и по-разному оценивают их назначение. С.М. Соловьев в работе «Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского» выделяет конфликтный пейзаж [13: с. 148], архитектурный [13: с. 183], пейзаж с косыми лучами солнца [13: с. 167], а также туманный, дымный, мутный и городской пейзажи [13: с. 158]. Обычно, отмечает автор, пейзаж в русской литературе выражает «любовь к природе, восхищение ею, единство или близость человека и природы» [13: с. 148]. Однако у Достоевского на первый план выходит «столкновение человека с природой, или стремление спрятаться от нее. ...природа не друг, а скорее недруг со своими зимними холодами — врагом безденежных, раздетых и разутых, с унылыми дождями, пропитывающими стены домов, с туманами и мглой, застилающей дали» [13: с. 148].

Как считают современные ученые, чтобы определить назначение пейзажных зарисовок, необходимо выяснить, какое место занимает природа в системе ценностей писателя, какую роль играет в его мировоззрении [3:

с. 19]. Отвечая на данный вопрос, Д.А. Богач формулирует вывод о том, что образ природы в наследии Достоевского предстает в трех «идеологических способах воплощения»: в сакральном значении, почвенническом образе и эстетическом освещении. Эстетическая концепция проявляется в чутком умении писателя видеть и передавать неуловимую красоту природы и осознанном ее изображении. Суть почвеннического воплощения природы заключается в «культурном и социальном преобразовании общества путем ощущения кровного родства с родной землей и почвой». Сакральное значение природы проявляется в ее определении как Божьего промысла [3: с. 20]. По мнению Т.А. Касаткиной, природа в творчестве Достоевского должна рассматриваться с позиции его христианских убеждений, как реплика в своеобразном диалоге, в ходе которого человек начинает осознавать свою вину перед природой [7: с. 367].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что Достоевский не сосредоточен на изображении природы, в его произведениях пейзаж преимущественно урбанистический, но выполняет важную смысловую функцию. Содержательное значение изображения природных явлений чаще всего заключается в раскрытии душевного состояния героя.

Особый аспект пейзажей Достоевского — их символичность. Символы Ф.М. Достоевского, занимающие особое — центральное — место в иерархии ключевых для его языковой картины мира слов, привлекали внимание исследователей с самого начала XX в. Так, Н.А. Бердяев рассматривал символику изображения города и его атмосферы, используемую для отображения «духовного человеческого мира» [2: с. 27]. И.В. Ружицкий отмечает, что «символ для Достоевского — один из способов закодировать заложенную в произведении информацию, определяющую понимание самой идеи произведения» [12: с. 58].

В ряду символических явлений, встречающихся в пейзажах Достоевского, особое внимание привлекают картины мокрого снега. Упоминание о нем можно найти в ряде произведений. По мнению Н.П. Анциферова, мокрый снег являет собой «внешнее выражение переживаний персонажей Достоевского» [1: с. 23]. Он появляется в значимые для героев моменты, характеризующиеся душевным смятением и напряженными раздумьями.

Анализируя роль данной детали, исследователи склонны по-разному интерпретировать ее назначение. В частности, Ю.М. Лотман характеризует его как «появляющийся в кризисные моменты жизни героя» [8: с. 818]. О.Х. Глуховская рассматривает данный образ как сложение значений двух лексем: «мокрый» и «снег» — и приходит к выводу о том, что данный образ может служить символом душевной разорванности героя, что коррелирует с двойственностью человеческой природы, ориентированной одновременно на земное и небесное. Прилагательному «мокрый» придается значение чего-либо тяготеющего к земле, а слово

«снег» ассоциируется с понятиями «чистоты» и «свежести». Специфика данного образа главным образом кроется в определении *мокрый*, которое подчеркивает неопределенность состояния: падающий сверху снег тает, не долетая до земли [4].

Примечательно, что снег именно мокрый, т.е. очевидна его сопряженность с водной стихией, которая в свою очередь тесно связана с образом Петербурга. Достоевский называет его «самым умышленным городом в мире», «под площадями, улицами и домами Петербурга ему чудится первоначальный хаос». Водная стихия, скованная строителями города, «не уничтожена, она лишь притаилась и ждет своего часа» [9: с. 241]. Герои Достоевского часто всматриваются в чернеющие воды, стоя на мосту, набережной и т.д. Мифологема воды в русской классической литературе уводит читателя в мифопоэтические глубины и напоминает об архетипической универсалии [11: с. 86].

Одно из наиболее ранних упоминаний мокрого снега появляется в повести «Двойник» (1846) в тот момент, когда главный герой встречает второго Голядкина. «На всех петербургских башнях, показывающих и бьющих часы, пробило ровно полночь... Ночь была ужасная, мокрая, туманная... Ветер выл в опустелых улицах, вздымая выше колец черную воду Фонтанки и задорно потрагивая тощие фонари набережной, которые, в свою очередь, вторили его завываниям... Господин Голядкин отряхнулся немного, стряхнул с себя снежные хлопья, навалившиеся густою корою ему на шляпу, на воротник, на шинель, на галстук, на сапоги и на все, — но страшного чувства, страшной темной тоски своей все еще не мог оттолкнуть от себя, сбросить с себя» [5: с. 138].

Мокрый снег является характерным элементом городского пейзажа у Достоевского. Он упоминается даже в романе «Преступление и наказание» (1866), где царит преимущественно душливая атмосфера жаркого знойного лета: «Любите вы уличное пение? — Обратился вдруг Раскольников к другу, уже пожилому, прохожему, стоявшему рядом с ним у шарманки и имевшему вид фланера. Тот дико посмотрел и удивился. — Я люблю, — продолжал Раскольников, но с таким видом, как будто вовсе не об уличном пении говорил, — я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледно-зеленые и больные лица; или, еще лучше, когда снег мокрый падает, совсем прямо, без ветру, знаете? а сквозь него фонари с газом блистают...» [5: с. 121].

В соприкосновении с мокрым снегом, отмечает Н.П. Анциферов, происходит «какое-то общение с затаившейся водной стихией. В ненастную петербургскую ночь обнажается бездна со всеми страхами и мглами» [1: с. 23]. Такая ночь становится фоном, на котором раскрываются самые темные стороны личности, ведущие к безумию, преступлению, самоубийству.

Специально мотив воды в творчестве Достоевского на примере романа «Преступление и наказание» рассматривает Н.Е. Меднис в работе «Поэтика и семиотика русской литературы» [9]. Исследовательница указывает на архетипическую природу данного мотива, в которой вода является символом «пребывающей во тьме души» [15: с. 108]. При дальнейшем анализе данного мотива исследовательница отталкивается от утвержденного Юнгом понятия вертикали, имеющей своими крайними точками воду (низ) и огонь (верх) и подразумевающей «диалектику падения — воскресения». В свою очередь «движение по вертикали», как отмечает автор, — «это один самых распространенных прасюжетов» [9: с. 133].

Мотив воды в романе тесно связан с идеей убийства: на канаву одной стеной выходит дом старухи, в ведре с водой Раскольников пытается отмыть топор, в воду он хочет бросить украденные вещи. Н.Е. Меднис особо отмечает связь водной стихии с бессознательным героя. Мысль бросить вещи в воду возникает в бреде, т.е. почти в бессознательном состоянии. «Бросить всё в канаву, и концы в воду, и дело с концом» [5: т. 6, с. 84]. Фраза эта балансирует на границе двух смыслов — фигурального и буквального, но они, просвечивая друг через друга, сходятся в словах «вода» и «конец». Очевидно, что за этими словами, в первую очередь, стоит желание вытеснить происходящее из области сознательного и тем самым забыть обо всем. Когда сознание проясняется, Раскольников преодолевает тягу к воде, однако она возвращается и подсознательно проявляется в форме подступающего бреда, забывтья. С возвращением сознания снова проявляется мотив воды, ведущий героя к отрицанию жизни: «Он не знал, да и не думал о том, куда идти; он знал одно: “что все это надо кончить сегодня же, за один раз, сейчас же, что домой он иначе не воротится, потому что не хочет так жить”» [5: т. 6, с. 120].

Расставшись с Разумихиным, Раскольников машинально, бессознательно «прошел прямо на —ский мост». Возможность спасения для героя сопряжена с мотивом огня, который находится в верхней точке уже упомянутой вертикали. Чаще всего данный мотив в творчестве Достоевского находит свое выражение в образе солнца. «Проходя чрез мост, он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца. Несмотря на слабость свою, он даже не ощущал в себе усталости. Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! Он свободен теперь от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!» [5: т. 6, с. 50]. Исследователь отмечает, что «все три связанных с Раскольниковым сцены на мосту так или иначе приближают героя к воскресению, так как вода, будучи воплощением бессознательного, не может лгать (ложь у Достоевского — прерогатива сознания)», и делает вывод о том, что «вода у Достоевского возвращает человека к самому себе, без чего невозможен подъем духа и воскресение, но возвращает лишь

при условии, что человек не потерял, не утратил, не отверг верхнюю точку вертикали. В противном случае ему суждено утонуть в бездне бессознательного без надежды на спасение» [9: с. 139].

Обобщая всё вышесказанное, можно прийти к следующим выводам: образ мокрого снега в городском пейзаже Достоевского появляется в напряженных ситуациях и становится знаком душевных метаний персонажей, являясь своеобразным маркером «перелома» в их психологии.

Литература

1. *Анциферов Н.П.* Петербург Достоевского. СПб.: Изд-во Брокгауз-Ефрон, 1923. 108 с.
2. *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры, искусства: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. 508 с.
3. *Богач Д.А.* Образ природы в творчестве Ф.М. Достоевского: различные подходы к изучению // Филология. Искусствоведение. Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 32. С. 16–21.
4. *Глуховская О.Х.* Образ мокрого снега в произведениях Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Записки из подполья». URL: <http://wiki.pdfm.ru/36filologiya/263836-1-udc-82-31-obraz-mokrogo-snega-proizvedeniyah-dostoevskogo-prestuplenie-nakazanie-zapiski-podpolya-olesya-h.php> (дата обращения: 29.11.2019).
5. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
6. *Дурьлин С. Н.* Пейзаж в произведениях Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альм. № 25. М.: С.Т. Корнеев, 2009. С. 476–508.
7. *Касаткина Т.А.* Оворящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 317 с.
8. *Лотман Ю.М.* Пушкин. СПб.: Искусство-СПб., 1995. 847 с.
9. *Меднис Н.Е.* Поэтика и семиотика русской литературы. М.: Языки славянской культуры, 2011. 232 с.
10. *Мочульский К.В.* Достоевский. Жизнь и творчество. Париж: YMCA-Press, 1947. 564 с.
11. *Романова Г.И.* Мифологема воды в повести И.С. Тургенева «Вешние воды» // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 3. С. 84–87.
12. *Ружицкий И.В.* Символическое употребление слова в произведениях Ф.М. Достоевского // Мир русского слова. М.: МИРС, 2008. С. 58–63.
13. *Соловьев С.М.* Изобразительные средства в творчестве Достоевского. М.: Сов. писатель, 1979. 352 с.
14. *Степун Ф.А.* Встречи. Достоевский. Л. Толстой. Бунин. Зайцев. В. Иванов. Белый. Леонов. Мюнхен: Товарищество зарубежных писателей, 1962. 204 с.
15. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.

ПОЭТИКА «ЗИМНИХ» ОБРАЗОВ И МОТИВОВ В ЦИКЛЕ «СНЕЖНАЯ МАСКА» А.А. БЛОКА

Цикл «Снежная маска» традиционно считается одним из самых загадочных в творчестве А.А. Блока. Сам поэт так определял место этого произведения: «Если рассматривать мое творчество как спираль, то “Двенадцать” будут на верхнем витке, соответствующему нижнему витку, где “Снежная маска”» [5: с. 487]. В настоящей работе мы рассмотрим семантику «зимних» мотивов и образов на примере ряда лирических текстов, входящих в цикл «Снежная маска». В этом цикле ярко показано стихийное начало поэзии А.А. Блока, представленное в одном из ее ключевых образов-символов — снежной вьюге. Этот образ неоднократно появляется в различных произведениях поэта и предстает мощным и неоднозначным символом.

В цикле «Снежная маска» лирический сюжет разворачивается на фоне зимнего пейзажа. Основные действия происходят на фоне вьюг, заснеженных далей с белыми сугробами и метелями: «Забытый сон о поцелуях, / О снежных вьюгах вокруг тебя» [1: с. 143]; «Снежная мгла взвилась. / Легли сугробы кругом» [1: с. 143]; «Вьюга пела. / И кололи снежные иглы» [1: с. 146]; «Белые встали сугробы, / И мраки открылись. <...> Ветер взвихрил снега. / Закатился серп луны» [1: с. 148]; «И опять, опять снега / Задали следы... / Над пустыней снежных мест / Дремлют две звезды» [1: с. 157] и т.д. Все события показываются на фоне природы: заснеженных метелью полей, белых гор, ночного мрака, где «пропасть черных звезд» и «лунный серп застыл». Снежный пейзаж может быть показан спокойным и статичным («снеговая тишь», «дальние города линии», «поля снеговые и синие», «белые встали сугробы»), но чаще всего он представлен хаотичным, беспокойным, подчиненным власти стихии («Вихри снежные над бездной / Закрути», «ветер звезды гонит», «вьюга пела» и т.д.). Природа показана беспокойной, находящейся во власти стихии. Здесь прослеживается психологический параллелизм между природой и душевным состоянием лирического героя.

Исследователи часто говорят о «стихийности» цикла «Снежная маска», и это не случайно, так как стихия здесь, с одной стороны, отражает реальную петербургскую зиму 1907 года (именно в это время был создан цикл), а с другой — предстает глубоким, многогранным символом. Традици-

онно исследователи выделяют любовь-страсть как основную тему цикла. Для обозначения этой темы автор создает символические образы снежной вьюги, снежных вихрей, снежной метели, которые становятся центром тематического поля любви. Метель у А.А. Блока полна огня, в какой-то момент она сама предстает огнем, снежным костром:

Я сам иду на твой костер!
Сжигай меня!
Пронзай меня,
Крылатый взор,
Иглою снежного огня! [1: с. 170]

Сама символика снега, по мнению Л.А. Колобаевой, представляет собой «знак душевного холода, хотя все-таки и некой чистоты, освобожденной в человеке природой, лежащей вне добра и зла» [2: с. 172]. Оксюморонное сочетание холода и жара, метели и огня является основой поэтики цикла «Снежная маска».

В структуре «зимних» образов можно выделить следующие часто повторяющиеся значения: «стихийность», «быстрое движение», «гибельность». Образы вихря и вьюги не только обозначают ненаправленное движение, но также указывают на замкнутость, сферичность пространства, которая неоднократно будет подчеркиваться в цикле. Эта сферичность, как и движение по кругу, сближает мир лирического героя и героини с адом Данте, или даже, точнее, со вторым кругом, на котором сладострастников крутит, мучит и терзает ураган.

В цикле неоднократно подчеркиваются душевная усталость лирического героя, ощущение плена, смерти и сожаления об утраченной душе: «Возврати мне, маска, душу, / Горе светлое мое!» [1: с. 169]. Однако исследователи также отмечают, что «лирический герой целиком растворен в стихии: не остерегается ее... но воспринимает ее как желанное, влекущее, свое, как закон собственной души» [6: с. 185]. З.Г. Минц замечает: «Страсть героев органично включена в происходящее в природе, подчеркивается совместный характер движения персонажей, акцентируется их сходство» [3: с. 105]. Чувства лирического героя крайне противоречивы, так как мистическая экзальтация попеременно сменяется недоверием, потерей гармонии и ужасом перед тайным и неизведанным. Метание чувств, погружение в стихийный мир страстей, страданий и борьбы — всё это является особенностями лирического героя Блока.

Образ возлюбленной главного героя имеет много схожих черт со снежной стихией, с метелью: «Сны метели светлосмэйной, / Песни вьюги легковейной, / Очи девы чародейной» [1: с. 149], «Не пойму я, что нас манит, / Не поймешь ты, что со мной, / Чей под маской взор туманит / Сумрак

вьюги снеговой?» [1: с. 168]. Говоря об образе возлюбленной лирического героя, З.Г. Минц отмечала следующее: «Черты “снежной маски” заметно деантропоморфизированы, она редко предстает в образе женщины, чаще она слита с окружающей героя природой» [3: с. 109]. Героиня выводит лирического героя в мир стихии, где бушует метель. Традиционно любовную линию, представленную в цикле «Снежная маска», исследователи рассматривают в сравнении со «Стихами о Прекрасной Даме». Такой взгляд позволяет проследить эволюцию лирического героя. В «Снежной маске» телесно-чувственное искушение становится началом перехода героя из наполненного идеалами мира Прекрасной Дамы к хаотичному, стихийному миру Снежной девы, Маски. Этот переход составляет идейную суть цикла. «“Снежная маска” оказывается поэтическим повествованием о полном преобращении “я” в огне великой внеличностной стихии-страсти, об уходе лирического героя из “умирающего рая”, из мира “царей” и “рыцарей”, из “закрытых пространств” “комнат” и “города” в бескрайний, вечно движущийся мир “снежных равнин”», — замечает З.Г. Минц [3: с. 139].

В первом разделе цикла — «Снега» — героиня увлекает героя из «герметичного», замкнутого пространства в мир стихии, вьюг и метелей. Ему трудно сопротивляться охватившей его страсти, и искушение оказывается сильнее. В «Снегах» покорность героя передается с помощью постепенного исчезновения символов, связанных с миром идеала. Это такие символы, как корабль, солнце, меч, царь, герой. Вместе с этим усиливается роль символов мира стихии — метели, кометы, снега.

Во второй части цикла — «Маски» — герой и героиня находятся в игровом, «маскарадном» пространстве, которое тоже оказывается замкнутым. В сцене праздничного маскарада те символы, которые имели большое значение раньше (герой, рыцарь, меч и т.д.), теперь используются для иронического изображения миража и иллюзорности, а также разрушения символики прошлого, которое дополняется авторской самоиронией. Так, например, в стихотворении «В углу дивана» герой определяет свои стихи как сказки. В этом случае мы можем увидеть, как разрушается представление об идеале и о лирике как средстве познания этого идеала. Однако героиня вновь «выводит» лирического героя из «комнат» в стихийный мир снежной бури. Говоря о любовной линии цикла, К.А. Нагина высказывает следующую мысль: «“Я” и “ты” идут путями зла, однако зло парадоксальным образом скрывает в себе возможность нового рождения, преобразования» [4: с. 50]. Цикл завершается гибелью героя «на снежном костре» и его растворением в мире Снежной маски: «Я же — легкую рую / Размету твой легкий пепел / По равнине снеговой» [1: с. 171].

В цикле «Снежная маска» лирический герой находится между двумя мирами: миром идеала (к которому еще совсем недавно его влекла Пре-

красная Дама) и «зимним» миром стихии, наполненным испепеляющей страстью. Такое двоemiрие, сочетание материального и духовного (которое часто встречается и в творчестве А.А. Блока, и у других писателей XX в.) в этом цикле проявились через развитую систему символических «зимних» образов (метель, снежные дали, лед, ночное звездное небо, вихрь, полет и др.). Конфликт между «идеальным» и «земным» разрешается жертвенной гибелью героя на кресте в пламени костра: «И взвился костер высокий над распятым на кресте» [1: с. 171]. Здесь снова возникает оксюморонное сочетание, так как огонь и снег, тепло и холод оказываются слитыми воедино. Снежная маска увлекает героя в мир, который одновременно и тьмен, и ярок, холоден и обжигающе горяч. На протяжении всего цикла лирический герой испытывает противоречивые чувства: восторг сменяется разочарованием, радость — печалью и т.д. В предпоследнем стихотворении «Сердце предано метели» мы видим покорность героя своей судьбе, так как он говорит, что «сам идет на свой костер». Также подчеркивается, что он «всех забыл, кого любил», тем самым предавая забвению тот мир прошлого, который был связан с идеалистическими мечтами о Прекрасной Даме. И финальный образ цикла — сгорание героя на снежном костре, образ крестной муки — одновременно является радостным, так как герой в своей гибели растворяется в мире зимней природы, мире Снежной маски, который стоит за гранью добра и зла:

И в новый мир вступая, знаю,
Что люди есть, и есть дела.
Что путь открыт наверно к раю
Всем, кто идет путями зла [1: с. 146].

В завершение хотелось бы отметить, что цикл является неким переходом, так как он расположен между «Стихами о Прекрасной Даме» и стихотворениями, посвященными России. Он представляет собой особую веху на пути поэта к осознанию стихийности человеческой души, ее первоначальности. По замыслу Александра Блока, его поэтическое творчество должно было быть упорядочено в единую «Трилогию вочеловечения», в которой показан путь «от мгновения слишком яркого света <...> к рождению человека “общественного”, художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, вглядываться в контуры “добра” и “зла” — ценою утраты части души» (из письма А. Белому от 6 июня 1911 г.). «Снежная маска» подготавливает основу для третьего тома. Этот цикл насквозь пронизан личными впечатлениями и раздумьями поэта об окружающей действительности и смысле бытия, которые в дальнейшем получают развитие в более позднем творчестве А.А. Блока.

Литература

1. *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. 898 с.
2. *Колобаева Л.А.* Русский символизм. М.: Изд-во МГУ, 2000. 296 с.
3. *Миц З.Г.* Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство-СПБ, 1999. 727 с.
4. *Нагина К.А.* «Метельный» мир в творчестве А. Блока, А. Белого, В. Брюсова на фоне литературной традиции // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер.: Язык и литература. 2011. № 3. С. 47–55.
5. *Павлович Н.А.* Воспоминания об Александре Блоке // Блоковский сборник: Труды науч. конф. / Под ред. Ю. Лотмана. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1964. С. 446–506.
6. *Юкина Е., Эпштейн М.* Поэтика зимы // Вопросы литературы. 1979. № 9. С. 169–201.

СЕМАНТИКА ОБРАЗА ЗИМЫ В РАННЕЙ ПОЭЗИИ АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВА

Александр Васильев (1969), известный как бессменный лидер питерской группы «Сплин», принадлежит к современной плеяде рок-поэтов, чьи песни успели прочно войти в сознание современников. Даже те, кто не знаком с творчеством коллектива, знают строчки «Мое сердце остановилось» и «Она жует свой Орбит без сахара». В 2019 г. А. Васильев выпустил книгу «Весь этот бред» с текстами песен группы «Сплин». Это обстоятельство дает основание отнести его произведения не только к музыкальному, но и к поэтическому наследию. Как справедливо отмечает С.И. Туришева, «в наше время тексты музыкальных композиций, в частности такого жанрового направления, как рок или рэп-субкультуры, становятся отдельным поэтическим искусством, распространенным среди молодежи» [7: с. 240], а потому заслуживают не меньшего исследовательского интереса, чем традиционные формы «книжной» лирики.

Поэзия Александра Васильева самобытна, отличается образностью, языковой игрой, глубоким эмоциональным и интеллектуальным подтекстом, что определяет не только популярность исполнителя, но и серьезный научный интерес к его творчеству. В настоящее время оно рассматривается в нескольких ракурсах. Так, например, произведения А. Васильева исследовались в парадигме «петербургского текста» русской поэзии наряду с произведениями других рок-исполнителей, культурно и исторически связанных с образом северной столицы [1; 4], предпринимались попытки рассмотрения его текстов в категориях мифопоэтики [5], с точки зрения использования средств художественной выразительности [7] и описания отдельных семантических полей концептосферы автора [6].

Образная система А. Васильева не может быть названа чрезвычайно богатой: поэт намеренно не стремится к разнообразию, сознательно ограничивая себя набором регулярно повторяющихся констант с очень высокой семантической плотностью. Среди них, безусловно, структурообразующую функцию играют образы-символы природных стихий и времен года, определяющие ключевые темпоральные параметры художественного мира автора.

Для анализа нами выбран образ зимы, потому что в творчестве рассматриваемого автора он наиболее интересен и необычен по своей се-

мантике. Если лето, весна и осень фигурируют в стихотворениях как абстрактные, не всегда отчетливые образы, то с зимой дела обстоят иначе. Мы насчитали по меньшей мере 20 текстов, в которых зима и лексемы ее семантического поля (лед, снег) несут в себе особую смысловую нагрузку, обладают многочисленными переносными значениями, образуют некую парадигму образов.

Чаще всего зима в литературе связана с семантикой холода, замерзания, умирания, тяжелых обстоятельств, с которыми так или иначе приходится сталкиваться человеку. Это время года всегда противопоставляется лету и весне, когда природа оживает, солнце греет, взрываются краски. Зима, словно белое покрывало, укутывает землю — и всё живое впадает в глубокий анабиоз, жизненные соки останавливаются, наступают холод и темнота. В прямом значении зиму связывают с естественно-природным циклом смены времен года, благодаря чему образ наполняется набором так называемых первичных ассоциаций — с зимними (прежде всего новогодними) праздниками, с красотой зимнего утра и переливающегося на солнце снега, с домашним уютом, противопоставленным холодной улице, с чистотой, белизной и непорочностью. В метафорическом смысле зима, как правило, означает столкновение с трудностями и их преодоление, застой, отсутствие энергии и угасание чувств.

Сразу следует оговориться, что в творчестве А. Васильева зима предстает не столько в естественно-природном измерении (что характерно, например, для лирики «поэтов-деревенщиков» или рок-авторов, тяготеющих к исполнению этно-рока), сколько воспринимается сквозь сознание человека, живущего в городе. Иначе говоря, зима в поэзии А. Васильева урбанистична: зимняя контекстуальная семантика его текстов часто связана с образом города и лексемами городского ряда, при этом смысловые коннотации всегда носят отрицательный оттенок. Так, например, одно из ранних упоминаний зимы появляется в песне «Черный цвет солнца» (альбом «Коллекционер оружия», 1996):

Все круги разойдутся, и город окутает тьма.
Двадцать лет я смотрю в календарь,
и все эти годы в календаре зима.
И метель не дает нам уснуть, не дает нам допеть до конца,
Словно паралитическим газом наполнены наши сердца [3: с. 28].

Зима в тексте песни не просто время года, длящееся три календарных месяца, — это огромный период, растянувшийся на долгие двадцать лет, эквивалентные длительности жизни лирического героя. Полный текст стихотворения рождает неутешительную апокалиптическую картину: черный цвет солнца (т.е. цвет погасшей звезды) внушает лирическому субъекту

серьезные опасения в том, что где-то еще сохраняется хоть какая-то форма разумной человеческой жизни («на вокзале так трудно поверить в то, что где-то идут поезда»). Зима словно опустилась на весь мир, в котором героям предстоит выживать, учиться доверять друг другу и даже любить — вопреки разворачивающемуся эсхатологическому сюжету.

К теме конца света отсылает и название «Черный цвет солнца». Солнце будто бы взорвалось и погасло, и вся планета погрузилась в ледяную тьму. Жизнь разделилась на «до» и «после», но даже несмотря на неблагоприятные прогнозы, лирический герой продолжает верить в лучшее:

Лето ушло и уже никогда не вернется,
Осень, хлебни ядовитой воды из колодца,
Зима будет долгой, но всё обойдется [3: с. 28].

Даже несмотря на уверение в том, что «всё обойдется», на суггестивном уровне восприятия возникает ощущение, что зима всё время таит в себе какую-то скрытую угрозу. Она не позволяет надеяться даже на самых, казалось бы, близких людей. В этом бесконечном времени года опасность таит даже встреча с возлюбленной: «я снял с нее платье, а под платьем бронезилят» [3: с. 28]. Учитывая общую семантику альбома «Коллекционер оружия», где более полутора десятков раз упоминаются различные виды оружия или возникают сравнения с ними, то образ зимы начинает прочно ассоциироваться с неизбежной войной всего со всем: человека с природой, холода с теплом, возлюбленных — друг с другом. На фоне наложения этих двух семантических рядов зима начинает восприниматься как некий *рукотворный* апокалипсис, как ледяная бесконечность, лишённая света и надежды. Усугубляется это ощущение и тем, что речь в тексте ведется не только о явлениях сугубо атмосферных, но также и о конце человечности: люди разучились понимать и любить друг друга. Взаимная усталость, ненависть, отчаянное одиночество и замерзшие бесчувственные сердца — удел этого тягостного времени года.

Как мы уже говорили, во многих текстах А. Васильева возникает образ города. Иногда это неизвестный, абстрактный или вымышленный город, иногда его приметы содержат прямые указания на родной для поэта Санкт-Петербург. Так, в тексте «Невский проспект» (альбом «Фонарь под глазом», 1997), благодаря названию центральной улицы города, вынесенному в заглавие, отчетливо опознается топография северной столицы:

Зима укрыла сожженный город, и мы уходим подземным ходом
Туда, где снег и белей и чище, туда, где время нас не отыщет [3: с. 52].

С образом Санкт-Петербурга (а в недавнем прошлом — Ленинграда) в стихотворении тесно связан мотив вполне конкретной Великой Отечест-

венной войны и блокады, героически перенесенной городом и его жителями:

А в жерновах не мука, но порох
и этот порох взорвется скоро.
Ты нарисуешь круги на полу,
круги на потолке,
круги на стенах,
закроешь сына от взрыва телом [3: с. 52].

Соседствующие в стихотворении образы города и войны порождают особое измерение темпоральности, подобное тому, которое описано в дневниках и воспоминаниях «блокадников»: время для лирического субъекта сначала замедляется, затем останавливается, а потом и вовсе исчезает. А семантика зимнего холода не просто усиливает этот эффект, возвращая к страшным блокадным зимам, но и порождает ощущение перехода в иное измерение, общее и для жизни, и для смерти. Думается, именно поэтому в тексте появляется тема гибели лирического героя, точнее — его перехода в инобытийное, «зазеркальное» существование:

Тебя ждет поезд на том вокзале,
никто не ждет меня в Зазеркалье
Меня уносят, ведут ко дну
две рельсы,
две рельсы,
две рельсы, что сошлись в одну [3: с. 52].

Зима утверждается там, где мир оказывается разрушен. Но в отличие от предыдущего примера, где наступление этого времени года становится следствием апокалипсиса в душах, в «Невском проспекте» конец света вызван не внутренними причинами, а внешними обстоятельствами — войной и блокадой. Зима, словно саван, накрывает город после бомбежек, и время в нем прекращает свой ход. Всё похолодело и замерло, потому что всё самое лучшее и прекрасное: любовь, семья, смех — разрушено и потеряно. Если в «Черном свете солнца» зима длится всего двадцать лет, то в «Невском проспекте» она растягивается уже на несколько столетий, но герой всё же не теряет надежды вернуться к жизни даже спустя столь долгое время. Зима, таким образом, становится метафорой пустоты, которая утверждается там, где всё погибло. Образ перестает уместяться в границы отведенного ему естественно-природными и астрономическими законами времени: зима растягивается на годы и столетия, становится тотальным состоянием и лирического героя, и того места, в котором он находится.

В центре композиции следующего текста — «Остаемся зимовать» (альбом «25-й кадр», 2001) — вновь утверждается мотив бесконечности зимы:

Год от года
 Остаемся зимовать, остаемся зимовать, остаемся зимовать.
 Вода замерзла — перебьемся... [3: с. 114].

В то же время в тексте прослеживается некоторая повторяемость мотивов противостояния грядущему зимнему холоду, когда, помимо неизбежного всеобщего оледенения, что-то оказывается противопоставлено этому «мертвому» времени года. В отличие от первого примера, герои здесь бросают зиме вызов. Пространство то разворачивается и кажется бескрайним (километры, океаны), то резко сужается до городского двора: «...из подъезда увозят кого-то на скорой. Остаемся рисковать...» [3: с. 114]. Автор ставит «зимовать» в один ряд со словом «рисковать», превращая их в контекстные синонимы, потому что зима ассоциируется с опасностью, с тем, что сложно пережить, с чем почти невозможно справиться — со смертью. Герои бросают вызов не только зиме, но и времени, становясь своеобразной точкой опоры в его бесконечном и бескачественном состоянии. Иначе говоря, зима выступает в этом смысловом контексте в качестве врага, явления, которое способно измотать и сломать человека изнутри, но должно быть преодолено его упорством и предельной концентрацией всех духовных и физических сил. В переносном смысле зима — это неизбежные сложные обстоятельства, которым нельзя дать одержать верх над собой, иначе исчезнешь, погибнешь.

Помимо самой лексемы «зима» в поэзии А. Васильева присутствует множество слов «зимнего ряда», образующих единое семантическое поле. Особенно часто встречается у поэта слово «лед»:

Девочка с глазами из самого синего льда,
 Тает под огнем пулемета.
 Должен же растаять хоть кто-то.
 «Выхода нет»; «Гранатовый альбом», 1998 [3: с. 78], —

или:

Нечего ждать. Некому верить. Икона в крови.
 У штаба полка в глыбу из льда вмерз часовой.
 «Двое не спят»; «Черновики», 2004 [3: с. 157], —

а также:

Там над тайгой мост,
Там под мостом замерз
Льдинку зажав в руке
Отогревая мозг
брошенный человек...

«Фибоначчи»; «Обман зрения», 2012 [2: с. 251].

Во всех приведенных примерах наряду с образами зимы, холода и льда присутствует образ войны, и семантика зимы в них однозначна — это семантика смерти, физической и духовной.

В тексте песни «Самый первый снег» (альбом «Фонарь под глазом», 1997) поэт дал первому снегу три цвета: черный, красный и белый. Все они символически передают состояние внутреннего мира героини стихотворения: черный — символ мрачного начала, красный — кровь и вино, белый — чистота). При этом вновь в тексте актуализируется мотив застывшего времени: «С ней случился легкий приступ, / Ей смешно подряд уже лет триста, / Она ловит ртом тот самый первый снег» [3: с. 50]. Зима становится для героини замкнутым миром, в котором она «застряла» против своей воли, — миром нездоровым, изымающим ее из реальности.

В «Пластмассовой жизни» (альбом «25-й кадр», 2001) зима тоже приобретает смысловой оттенок бесконечности: «Солнце светит мимо кассы, прошлогодний снег еще лежит» [3: с. 119]. Время выходит из-под контроля человека, привычный мир начинает походить на искусственный, и этот искусственный (пластмассовый!) мир ужасен именно своей мертвенной неизменностью, в которой даже не тает выпавший еще год назад снег.

На основе анализа стихотворений-песен А. Васильева можно сделать следующие выводы:

- семантика зимы в проанализированных текстах связана с апокалипсисом, крушением, смертью, но также с возможностью возрождения; зима мыслится не просто временем года длиною в три месяца, а огромным, долгим и тяжелым периодом, способным тянуться сотни лет;
- зима образует вокруг себя небольшое семантическое поле с похожим набором отрицательных коннотаций и почти полным отсутствием положительных;
- образу зимы нередко сопутствует мотив остановленного или зацикленного времени, когда события повторяются из раза в раз — и прервать эту бескачественную длительность чрезвычайно трудно или почти невозможно;
- зима у Васильева — символ войны, несущей страшные последствия. Неслучайно почти во многих текстах с образом зимы сопряжены образы оружия, выстрелов, солдат, взрывов и т.д. Причем война

эта мыслится в двух измерениях: буквальном — когда мир оказывается на грани тотального уничтожения и метафорическом — когда имеется в виду внутреннее состояние человека, сопровождаемое холодом в душе.

Литература

1. *Афанасьев А.С., Федина К.Ю.* Петербургский текст в альбоме рок-группы «Сплин» «Резонанс. Часть I» // Казанский социально-гуманитарный вестник. 2015. № 1 (14). С. 13–19.
2. *Васильев А.Г.* Весь этот бред: Стихи. М.: Эксмо, 2018. 272 с.
3. *Васильев А.Г.* Тексты песен. М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб, 2008. 221 с.
4. *Волошин П.А.* Вечные мотивы петербургского текста в песне «Всадник» группы «Сплин» // Вечность как сюжет. Матер. междунар. науч. конф. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 177–182.
5. *Дробышева Е.К.* Мифопоэтический компонент и его функции в лирике А. Васильева и Н. О'Шей // Филологические открытия. Сб. науч. ст. VII Междунар. науч.-методич. конф. Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2019. С. 202–206.
6. *Русалева П.А., Крыжановская В.А.* Концепт «любовь» в текстах А. Васильева (группа «Сплин») // Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития. Матер. V Междунар. науч.-практич. конф. Краснодар: КГУ, 2020. С. 57–59.
7. *Турищева С.И.* Словесная образность в текстах композиций группы «Сплин» на примере альбома «Сигнал из космоса» // Лексикология русского языка: и стилистика художественного текста. М.: МГОУ, 2019. С. 240–246.

**«ПАДАЛ ТЕПЛЫЙ СНЕГ...»:
ЗИМА И АПОКАЛИПСИС
В ТВОРЧЕСТВЕ И.В. КОРМИЛЬЦЕВА**

Можно привести имена большого количества поэтов, чей вклад в культуру несомненен, но при этом их стихи не получили всенародного признания. Поэзия И.В. Кормильцева «ушла в народ», когда поэту не было еще и 30 лет. Вместе с песнями «Наутилуса Помпилиуса» его стихотворения стали чрезвычайно популярны. Однако весь дальнейший творческий путь Ильи Валерьевича Кормильцева раскрывает его как фигуру андеграундную, радикально нацеленную на подрыв устоявшихся культурных догм, осознанно сторонящуюся популярности и воспроизводства востребованных широкой аудиторией продуктов массмедиа. Тем не менее очевидно, что стихотворения «Я хочу быть с тобой», «Прогулки по воде», «Крылья», «Взгляд с экрана» и ряд других текстов становятся культовыми как для отечественной рок-культуры, так и для всей русской культуры 1980–1990-х гг.

На сегодняшний день изучение рок-текстов И.В. Кормильцева, как и многих представителей отечественной андеграундной исполнительской культуры, сводится, по выражению Ю.В. Доманского, к «вербальному комментированию субтекстов русского рока» [2: с. 31]. Научная рефлексия сталкивается с естественным препятствием: русский рок и его авторы продолжают с той или иной интенсивностью свое музыкальное и лирическое творчество, их художественные системы еще достаточно далеки от завершенности. Поэтому сразу оговоримся, что научная традиция изучения произведений И.В. Кормильцева находится на этапе становления и лишь первоначальных рефлексий над содержанием его отдельных текстов [1; 4]. В этой связи попытка целостного рассмотрения отдельных параметров художественного хронотопа на примере целой группы текстов автора представляется нам чрезвычайно актуальной и продуктивной.

Предметом нашего исследования является специфика выстраивания апокалиптического хронотопа и связанных с ним сюжетов в поэзии Кормильцева, а также функционирование зимнего пейзажа и его атрибутов в рамках данных сюжетов. Основной корпус текстов, выбранных для анализа, — это песни музыкальной группы «Наутилус Помпилиус», которые по традиции относят к рок-поэзии.

В соответствии с заявленной темой тексты Кормильцева можно разделить на тексты с апокалиптическим сюжетом и тексты с зимним пейзажем. Во многих случаях оба элемента поэтики присутствуют в одном произведении. В свою очередь, «апокалиптические» тексты также можно разделить на две группы. В первой в центре сюжета оказывается мотив предчувствия конца света и грядущей катастрофы, во второй — апокалипсис является сюжетообразующим мотивом, средством актуализации смыслов. В первую группу входят такие тексты, как «Дыхание», «Красные листья», «Труби, Гавриил», «Стекланный ковчег», «Титаник» и ряд других. Во вторую — «Доктор твоего тела», «Крылья», «Стриптиз», «Заноза».

В текстах первой группы ситуация апокалипсиса, как правило, вводится уже в первых строках и развивается на протяжении всего текста, как в стихотворении «Дыхание»:

Я просыпаюсь в холодном поту
Я просыпаюсь в кошмарном бреду
Как будто дом наш залило водой,
И что в живых остались только мы с тобой
И что над нами километры воды,
И что над нами бьют хвостами киты [3].

Первые две строки создают сюжетную рамку сна, остальные вводят в ситуацию конца света, который сопоставляется с ветхозаветным потопом.

Апокалипсис становится сюжетной канвой песенного текста, но чаще он является сюжетной рамкой (или хронотопом). Так как Кормильцев — поэт сюжетного мышления, в сюжетную рамку оказываются вписаны различные по своему свойству персонажи, соприкасающиеся с концом света. Это может быть любовная пара или одинокий герой.

В текстах второй группы мотив апокалипсиса служит средством обозначения основных элементов сюжета:

И когда надвигается буря,
Они смотрят, где лучше расставить кресла,
Чтобы видеть, как антарктический смерч
Свинтит нам руки и вырвет нам чресла.
«Стриптиз» [3].

Или:

Если Ты остановишь дождь,
Может быть, мне хватит сил
Выйти на улицу и попытаться

Стать счастливым еще один раз.
Но Ты не слышишь моих молитв,
А дождь идет все сильней...
«Заноза» [3].

Заметим, что ситуация апокалипсиса связывается либо с наводнением, либо с зимой (как правило, вечной). Это подводит нас к возможности другой классификации апокалиптических текстов Кормильцева — с точки зрения «формата» апокалипсиса.

Потоп. Данный образ довольно распространен в текстах Кормильцева («Дыхание», «Цунами», «Стеклянный ковчег», «Титаник», «Заноза», «Атлантида»). Потопу может предшествовать сильный дождь, и в таких случаях возникают библейские коннотации (например, отсылка к образу ковчега). Иногда потоп может быть следствием «разлива воды», как в стихах «Дыхание» и «Цунами». В потопном виде апокалипсиса в текстах Кормильцева всегда присутствует надежда на продолжение жизни. Как и в случае с ветхозаветным потопом, апокалипсис целенаправлен, и его цель — построить жизнь человечества на новых началах, обнажить и возвысить главные ценности человеческой жизни.

В культурной традиции **образ воды**, реки имеет устойчивый символический смысл. Течение реки часто сопоставляется с течением жизни, что видно уже по самому употреблению слова «течь» и его производных. Однако в творчестве Кормильцева вода — один из центральных образов с четко очерченной семантикой. Если говорить обобщенно, вода в творчестве Кормильцева — это жизнь во всех ее проявлениях. Так, например, вода напрямую связана с любовью, но любовь в стихах Кормильцева подается отнюдь не платонически, не как абстрактное чувство, родство душ, а как отношения мужчины и женщины, построенные главным образом на физической близости. Духовные аспекты любви отходят на второй план, поскольку без физической близости, естественной для человека, ничего метафизического, по мнению поэта, существовать не может.

Половое влечение, стремление продлить свое воплощенное присутствие в мире в текстах Кормильцева часто сопоставляется с жадой. Этому посвящена одноименная песня «Жажда», рассказывающая о первой любви, физические ощущения от которой переходят в метафизическую недостижимую плоскость [3]. «Водная» семантика присутствует в сексуальных отношениях женщины и мужчины в песне «Живая вода». «Есть вода, которую пьют, чтобы жить, / есть живая вода», — пишет Кормильцев, рассуждая о существовании параллельных отношений в жизни мужчины и женщины [3]. Жизнь в самых естественных ее проявлениях в творчестве Кормильцева противопоставляется системе подчинения, власти — субстанции, ущемляющей человеческую природу, и всем средствам легити-

мизации власти — от формализации общественных отношений до любого вида пропаганды.

Вода — один из ключевых образов поэзии Кормильцева: лирический герой учится «жить под водой», описывает отношения между людьми, сексуальное влечение в метафорике воды, придумывает себе любовь «во время дождя». С этой точки зрения потоп как вид апокалипсиса — это способ, с помощью которого жизнь сама себя регулирует, смывает с себя человечество, как паразитов, и перезапускает мир. В символическом плане это осмысливается как освобождение от всего наносного и ужасного в человеке и обнажение его истинной природы. Такую картину мы видим в стихотворении «Цунами»:

Катится в окна прибой
 Стекла все в пене морской —
 Карточный лед волной накрыт,
 Как гигантской слезой.
 Тысячи долгих веков,
 Пять или семь берегов...
 Воды их вод вернулись вновь
 Исполинской волной за мной.
 Слева, справа, о чудо, сам змей морской и кит!
 Из окна я вижу — ко мне дельфин спешит.
 Армия тонких плотин из глин,
 Ужасы зыбких плотов, песков...
 Карточный дом в секунду смыт
 Набежавшей волной одной!
 Спой мне песню, спой песню морской звезды, Орфей,
 Песню морской звезды.
 Стану я сама собой среди осколков
 Стекол и медуз на асфальте,
 Стану я сама собой среди останков
 Суши и воды, ставшей грязью,
 Как только придет цунами [3].

Конец света мыслится поэтом как некая граница, отделяющая настоящих людей от людей-животных; тех, кто достоин спасения, от тех, кто останется на земле. Поэтому величественный корабль «Титаник» (популярная в XX веке метафора всего общества) утонет в воде, проиграет ей, столкнувшись с обломком арктического льда, то есть проиграет самой жизни.

В некоторых апокалипсических сюжетах, связанных с водой, главный герой ощущает себя той частью человечества, от которой миру следовало бы избавиться. Так, в песне «Заноза» герой предполагает, что грядущий дождь смывает его, таким способом очистив землю.

Зима. Этот образ довольно распространен в текстах Кормильцева («Красные листья», «Падал теплый снег», «Железнодорожник», «Падший ангел», «Спички для снега», «Роза», «Стриптиз»). Не всегда в тексте есть прямое указание на то, что события происходят зимой, но маркеры этого времени года очевидны. Например, если идет снег или пришла зима, которая никогда не закончится.

В контексте предшествующего разговора о воде как символе всего настоящего и естественного зима мыслится как время, когда вода застывает, а жизнь умирает. Апокалипсис — это время замерзшей остановившейся воды, когда для жизни не находится места. С этой точки зрения апокалипсис, представленный в зимних образах, более безнадежен, он связан уже не с очищением мира, а с отбором тех, кто останется в этом мире умирать, и тех, кто окажется достоин спасения.

В песне «Спички для снега» герой вспоминает казавшуюся бесконечной зиму:

спички для снега
я прошу у тебя в эту ночь
у тебя на груди
спичек для снега
десять месяцев снега,
два месяца страха
новой зимы [3].

В «Розе» в преддверии катастрофы герой представляет, что произойдет с ним и миром после глобального вымерзания. В первом четверостишии задается сюжетная канва катастрофы:

когда наступит зима,
когда похолодает в домах,
когда умрут все цветы
и дети закопают их в снег,
когда начнется новый мир
в голодных искалеченных снах
<...>
одна только вера,
никаких надежд на завтрашний день
одно только завтра,
потому что вчера не вернуть [3].

Катастрофический сюжет «Красных листьев» начинается издалека, с картин расцвета социума и перелома (сумасшествия), повлекшего необратимые последствия. Череда сменяющихся событий, сравниваемых

поэтом с эпидемией чумы, приводит город к предкатастрофическому состоянию:

мой город был и велик и смел,
но однажды сошел с ума
и, сойдя с ума, он придумал чуму,
но не знал, что это чума
мой город устал от погон и петлиц,
он молился и пел всю весну,
а ближе к осени вызвал убийц,
чтоб убийцы убили войну

убийцы сначала убили войну
и всех, кто носил мундир,
и впервые в постель ложились одну
солдат и его командир
затем они устремились на тех,
кто ковал смертельный металл,
на тех, кто сеял солдатский хлеб
и на тех, кто его собирал [3].

Во второй строфе описан уже сам процесс катастрофы, в результате которой человечество истребляет себя. Катастрофа лишь следствие происходящих в обществе процессов, но тем не менее сразу после массовых смертей происходят изменения и природные, закономерно следующие из логики текста:

красные листья падают вниз,
и их заметает снег
красные листья падают вниз,
и их заметает снег [3].

Кормильцев рисует снежный пейзаж, традиционно ассоциирующийся с угасанием жизни. Выпавший снег и наступление зимы имеют в поэзии автора закрепленный катастрофический смысл, встраиваются в его художественную картину мира. Пейзаж, хоть и типичный для поздней осени, уже на этом этапе исполнен обреченностью. Впрочем, красные листья как заглавный и ключевой образ текста, с большой долей вероятности, являются метафорой советского строя, но политический контекст стихотворения на данном этапе исследования нам не так важен. Следующая строфа подтверждает все заложенные в пейзаж смыслы:

и когда убийцы остались одни
в середине кровавого круга,

чтобы чем-то заполнить тоскливые дни,
они начали резать друг друга
и последний, подумав, что Бог еще там,
переполнил телами траншею
и по лестнице тел пополз к небесам,
но упал и свернул себе шею [3].

Социум, покинутый Богом, бесследно исчезает, уничтожая сам себя. Зима и катастрофа, как правило, вводят мотив оставления мира Богом в противоположность потопу — генеральной уборке мира и духовного перерождения спасшихся:

мой город стоял всем смертям назло
и стоял бы еще целый век,
но против зла город выдумал зло,
и саваном стал ему снег
возможно, что солнце взойдет еще раз
и растопит над городом льды,
но я боюсь представить себе
цвет этой талой воды [3].

Последняя строфа рисует постапокалиптический безжизненный пейзаж, а также утверждает и закрепляет «зимнюю» метафору апокалипсиса. Зима становится перманентной: возвращение тепла в этот хронотоп — маловероятная и теперь уже пугающая перспектива.

Зимний пейзаж является наиболее частотным среди катастрофических сюжетов И.В. Кормильцева. В эсхатотеке Кормильцева представлена внушительная подборка катастроф: в большинстве своем они происходят по воле высших сил в виде потопа, цунами, смерчей, резкого похолодания, землетрясения. Представлены также антропогенные катастрофы: пожар, война, столкновение с айсбергом («Титаник»):

- свинцовый душ («Ниспошли»);
- стеклянный дождь («Ниспошли»);
- антарктический смерч («Стриптиз»);
- снег с дождем («Вишневый пирог»).

В этом ряду наиболее частотные наводнение и приход зимы, безусловно, стоят особняком. Данные «форматы» апокалипсиса физически и метафорически крайне близки одному из центральных образов поэзии Кормильцева — воде:

- потоп/наводнение — «Дыхание», «Цунами», «Стеклянный ковчег», «Заноза» «Атлантида»;
- смежный тип — «Титаник», «Падал теплый снег», «Вишневый пирог», «Ниспошли», «Стриптиз»;

- зима/замерзание — «Красные листья», «Роза», «Спички для снега», «Падший ангел», имплицитно представлены в текстах «Железнодорожник» и «Под железнодорожным мостом».

Несмотря на обилие тяжелых безнадежных образов, Кормильцев дает определенную надежду роду человеческому. Иногда снег может быть даже теплым, как в стихотворении «Падал теплый снег»:

Падал теплый снег, она включила свет,
он закрыл гараж, падал теплый снег.
Она сняла пальто, он завел мотор.
<...>
Им было жарко вдвоем, струился сладкий газ.
Дети любви,
мы уснем в твоих мягких лапах.
Дети любви,
нас погубит твой мятный запах.
<...>
У нее был муж, у него была жена,
их город был мал — они слышали, как
на другой стороне мешают ложечкой чай,
они жили здесь, ты можешь спросить.
Ты можешь узнать — им было жарко вдвоем,
падал теплый снег, струился сладкий газ.
<...>
Они плыли по течению,
оно их принесло нагими на холодный стол.
Они жили здесь, они жили среди нас,
падал теплый снег, струился сладкий газ [3].

Картина, созданная в этом стихотворении, напоминает картину в тексте песни «Дыхание». В одном стихотворении на влюбленных падает «теплый снег», в другом их заливают вода. Только в снежном пейзаже из сюжета изъята рамка сна. Двое влюбленных познают истинные ценности на фоне погружения под воду/снег. Но из-за отсутствия рамки сна во втором сюжете герои умирают, но при этом их «согревает снег». Теплый снег — это смерть, согретая жизнью, преодоленная смерть.

Таким образом, апокалиптический хронотоп и связанные с ним сюжеты и образы в поэзии Кормильцева создают ощущение хрупкости и не-благополучия жизни современного человека.

Литература

1. Доманский Ю.В. О трех холмах русской лирики второй половины XX века (Л. Аронзон «Утро», Б. Гребенщиков «Сидя на красивом холме», И. Кор-

- мильцев «Люди на холме») // Художественные традиции в русской литературе XX — XXI веков: Сб. статей и матер. V Междунар. науч. конф. Нижний Новгород: НГУ им. Ярослава Мудрого, 2017. С. 78–89.
2. *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. трудов. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. Вып. 2. С. 26–38.
 3. *Кормильцев И.В.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1: Поэзия. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. URL: https://royallib.com/read/kormiltsev_ilya/sobranie_sochineniy_tom_1_poeziya.html#527942 (дата обращения: 01.03.2021).
 4. *Пугачева А.В.* «Эти реки» Ильи Кормильцева: опыт интерпретации // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. № 15. С. 214–218.

СИМВОЛИКА ВРЕМЕНИ ГОДА В СТИХОТВОРЕНИИ А. ФИОЛЕТОВА «АПРЕЛЬ ГОРОДСКОЙ»

В стихотворной одессике Анатолий Фиолетов заявил о себе самобытно, хотя и мимолетно. Известна точная дата его первого публичного выступления в городском литературном клубе: 9 июня 1914 г. Газета «Южная мысль» отреагировала на следующий же день: «Главная заслуга вечера в том, что он показал одесской публике двух молодых, еще не печатавшихся, но, безусловно, имеющих право на внимание публики поэтов — гг. Багрицкого и Фиолетова» [7: с. 303]. За псевдонимом «Фиолетов» стоял мечтательный Натан Шор, инспектор уголовного розыска одесской милиции, погибший от пули уголовного в 22 года, «его дар обещал явление одного из ярких поэтов своего поколения» [3: с. 610]. Общение с Э. Багрицким, Ю. Олешей, В. Катаевым, И. Ильфом было его литературной школой. В Одессе часто гастролировали московские и петербургские поэты, художники, архитекторы, увлеченные футуризмом. Р. Тименчик подробно описал эти наезды в южный город, когда поэты уподоблялись живописцам, желая показать, что «футуризм есть нечто большее, чем набор литературных приемов» [5: с. 342].

Один из «отцов русского футуризма», Д. Бурлюк, приезжал в Одессу не раз, так как к 1914 г. футуристическое искусство достигло в городе расцвета. Частыми «гастролерами» были кубофутуристы и эгофутуристы, в январе 1914 г. в Русском театре состоялся грандиозный вечер футуристов с участием И. Северянина и В. Маяковского. Толпы зевак ходили за футуристами, появилась даже литературная школа Юга России. За короткий период в Одессе были напечатаны пять поэтических сборников. В одном из них («Авто в облаках») были опубликованы стихи Анатолия Фиолетова. Исследователь футуризма в Одессе Е. Деменок утверждает, что «собственно футуристического в альманахах было немного — одесские поэты не шагнули дальше акмеизма». Несмотря на это, критика смело называла их футуристами. Например, после выхода сборника «Авто в облаках» в «Южном вестнике» появилась рецензия Б. Искрова с говорящим названием «Бурлючата в облаках» [3: с. 26]. Сборник он назвал «странно сумбурной книгой»: «Надоела, видать, безыскусная жизнь молодым поэтам» [Цит. по: 7: с. 312].

В связи с гастролями футуристов в Одессе упоминается и имя Петра Пильского, известного критика, который собирал молодежь, возил их с выступлениями и создал «Кружок молодых поэтов», куда входил и Анатолий Фиолетов. 23 марта 1914 г. в Городском музее изящных искусств на Софиевской открылась «Весенняя выставка картин», в которой приняли участие художники объединения «Бубновый валет», основной костяк будущих одесских «независимых», мюнхенская группа во главе с В. Кандинским и ряд других художников — среди них работавший к тому моменту в Париже А. Альтман. Из футуристов в «Весенней выставке» принимали участие «бубновалетцы» П. Кончаловский, А. Лентулов, И. Машков, Р. Фальк, А. Куприн. Это окружение повлияло на творчество А. Фиолетова.

Цель нашего исследования — найти футуристические особенности в стихотворении «Апрель городской» А. Фиолетова, описать символику изображенного времени года.

Творчество молодого одесского поэта долгое время было в тени его учителя Э. Багрицкого, хотя Одессе известна легенда семьи Шор, что Мандельштаму стихи Фиолетова нравились больше, чем стихи Багрицкого. Особенности письма поэта сформированы необыкновенным городом, в котором жил Анатолий Фиолетов, — Одессой. В названии стихотворения «Апрель городской» инверсия становится знаком: внимание направлено не на время года, а на город. В произведении, действительно, создана футуристическая картина современного урбанистического пространства (футуризм, как известно, существовал в рамках города).

Апрель, полупьяный от запахов марта,
Надевши атласный тюльпановый смокинг,
Пришел в драпированный копотью город [6: с. 23].

Городское пространство становится декорацией для развертывания аллегорической картины встречи Апреля. Аналогичные описания города можно найти в картинах Д. Бурлюка, для которого нормой были «красочные диссонансы» и «свободный рисунок». Бурлюк вслед за итальянскими футуристами проявлял интерес к «фактуре краски»: акцент на богатство оттенков в лучах солнечного света делает художника единомышленником с А. Фиолетовым.

При внимательном прочтении текста стихотворения можно услышать и интонации И. Северянина. Немецкие слависты М. Лекке и Г. Шомархер усматривают в стихотворениях Фиолетова установку на юмористический эффект и «пересечение разных уровней реальности и ее отображения» [2: с. 214].

Стоит вспомнить, что первую книгу стихотворений поэт издал в обложке из зеленой обойной бумаги с загадочным названием «Зеленые

агаты». Фиолетов выстроил «Зеленые агаты» по принципу «Громокипящего кубка» И. Северянина. Между поэтами складывались особенные отношения: сравнение текстов Северянина и Фиолетова позволяет найти точки соприкосновения. «Северянин был как будто создан для юга России, здесь его литературная персона множила приверженцев и плодила последователей» [6: с. 277]. Северянин в 1911 г. написал стихотворение «Фиолетовый транс», в качестве комментаторской вольности предположим, что А. Фиолетов был знаком с этим текстом. Между ним и «Апрелем городским» есть перекличка, Фиолетов в собственном «фиолетовом транс»: «Я упоен. Я вещий. Я тихий. Я грезэр» [4: с. 56]. Только человек, очарованный этим временем года, мог написать такие строки:

Но красное утро смеялось, так звонко,
Так шумно Весна танцевала фурану,
Что хрупкий плевок, побледневший и тонкий,
Внезапно воскликнул: «Я еду в Тоскану!» [6: с. 23].

Старинный венецианский танец фураны, отличающийся страстью и пылкостью во время исполнения, создает завораживающую картину диалога двух влюбленных. Это парный танец вызывает желание уехать в Тоскану. Город с идеальным пейзажем словно противопоставлен Одессе с ее бурными улицами в апреле.

Анатолий Фиолетов работал в уголовном розыске, был знаком с ровским миром, жаргоном преступников. Так, в стихотворении он использовал жаргонизм «плевок» (кепка, сшитая из клиньев, с пуговицей наверху, или в другом значении: неказистый человек в кепке). В подобном словесном эксперименте был вызов авангардиста традиционным стихам о весне. Фиолетов наполнил стихотворение иностранными словами: смокинг, франт, фураны, choking, в этом тоже была литературная дерзость, футуристский выпад.

«Апрель городской» — жизнеутверждающий гимн Весне, дерзновенное признание в любви Весны светлоглазой: «Весна слишком явно флиртует с апрелем», «Весна в переулках апрелю шептала», «Весны светлоглазой и франта апреля». Стихотворение наполнено знаками пробуждения природы: ароматами (запахи, знойный хмель, пряные ночи), мажорными звуками (звонко, шумно), сменой красок марта на апрельские оттенки:

И даже у неба глаза засинели,
И солнце, как встарь, целовалось с землею,
А тихие в белых передниках тучки
Бродили, держась, благонравно за ручки...
<...>

Когда же заря утомленно снимала
Лиловое платье, истомно зевая... [6: с. 23].

Весна в интерпретации Фиолетова олицетворяет собой основную идею футуризма — невероятную стремительность перемен. В стихотворении, на наш взгляд, «даже совсем лишённые смысла элементы приобретают зыбкий смысловой ореол — именно потому, что помещены в “тесный” стиховой ряд» [1: с. 183]. После поэмы В. Маяковского «Облако в штанах» появился одесский альманах «Авто в облаках». Облака «в белых передниках» прославляют в стихотворении весну, символизируют перемены.

Стихотворение Фиолетова — сложно закодированное высказывание, «где с помощью слов создается новая действительность» [3: с. 28]. Точную дешифровку футуристического пространства трактовать сложно, стихотворная речь Фиолетова не создает целостной картины мира, но у поэтического слова появляется предельная концентрация символики. «Единство стихового ряда, то есть стихотворной строки, — это ее отграниченность». В стихотворении отчетливо выявляется сюжет: встреча Апреля с Весной. Апрель становится воплощением беззащитности франта перед напором Весны. Их любовный флирт наблюдают «брюнетки вороны», скептически относящиеся к происходящему:

Ах choking, ах choking!
Вульгарен наряд у румяного франта [6: с. 23].

Поэт понижает пафос описания весеннего наступления ироничной деталью: «брюнетки вороны с осанкою лорда шептались сурово».

Быстротечные изменения — главная тема стихотворения, и события идут с калейдоскопической быстротой:

И даже у неба глаза засинели,
И солнце, как встарь, целовалось с землею,
А тихие в белых передничках тучки
Бродили, держась благонравно за ручки,
И мирно болтали сестричка с сестричкой:
Весна слишком явно флиртует с апрелем [6: с. 23].

Это момент гармонии ритмов любви с природным календарем. Диалектика встречи Апреля и Весны превращается в лирическую хронику со счастливым концом. Если в начале стихотворения в шепоте ворон слышится негатив, то в конце по городу разливается истома: «Мой милый, не бойся угрозного мая».

Но дни, умирая от знойного хмеля,
Медлительно таяли в улицах бурых [б: с. 23].

Умирать можно от любви, умирать можно от хмеля — пьянящего действия, которое разливается по городу. В конце строки знак — эгофутуристическое многоточие, предваряющий картину цветения жасмина. Жасмин с давних времен считается цветком любви. В поэтическом пространстве Фиолетова стремительный роман Апреля и Весны заканчивается цветением жасмина, распутившиеся соцветия символизируют появление их детей.

Приход весны — это излюбленный литературный сюжет, он всегда связан с молодостью, обновлением, стремительным движением, а сама Весна — это девушка, у которой, как у неба, синие глаза («и даже у неба глаза засинели»), она окружена цветами, она покровительница женщин, ожидающих ребенка. Наступление весны знаменует расцвет в природе, и в стихотворении звучит призыв радоваться жизни.

Стихотворение отличается органичным для поэта детским восприятием мира, словно душа А. Фиолетова — «душа мальчика, заблудившегося в большом городе, очень радостного и удивленного мальчика, для которого на свете так много прекрасных вещей...» [б: с. 271]. О весне как времени года он пишет с утонченным вкусом, немного наивно, «каким-то бесконечно душевным языком, языком тихой поэтической мягкости и доброты» [б: с. 274].

Литература

1. *Зенкин С.* Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 368 с.
2. *Лекке М., Шوماхер Г.* «И у Дерибасовской есть поэтесса». Размышления об одесских альманахах в свете «Юго-Запада» Шкловского // Дом князя Гагарина. Вып. 6. Одесса, 2011. С. 201–215.
3. Одесса — Москва — Одесса. Юго-западный ветер в русской литературе / Сост. В.В. Калмыкова, В.Г. Перельмутер. М.: Вече; Русский импульс, 2014. 624 с.
4. *Северянин И.* Ноктюрн. М.: Яуза, 1996. 191 с.
5. *Тименчик Р.Д.* Заметки комментатора. Два неопубликованных стихотворения об Одессе // Литературный факт. 2019. № (2)12. С. 332–347.
6. *Фиолетов А.* Как холодно розовым грушам. Стихи. Документы. Статьи о поэте. Одесса: Изд-во М.А. Бондаренко, 2019. 380 с.
7. *Яворская А.* «Чудо в пустыне серебряных труб» // Дерибасовская— Ришельевская: Одесский альманах. Одесса: АО Пласке, 2015. С. 303–327. URL. https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_63/alm_63-307-330.pdf (дата обращения: 07.03.2021).

ВЕСНА ПОБЕДЫ В ПУБЛИЦИСТИКЕ ВОЕННЫХ ЛЕТ

В русской классической литературе сформировалась устойчивая традиция *зимних, осенних, летних, весенних* текстов, связанных с описанием пейзажа разных времен года. Их принято называть *сезонными* текстами [18: с. 3]. Картины природы, передавая внутреннее состояние героя, обрели в литературе психологическую функцию. В контексте батальной темы роль природных явлений кардинально меняется, воюющему человеку не до любования красотой пейзажа, окружающий мир — часть фронтовой обстановки и условия боя. Однако в *репортажном жанре*, к которому тяготеет цикл «Севастопольские рассказы», пожалуй, впервые в истории батальной прозы Л.Н. Толстой использовал *календарно-сезонные наименования*: «Севастополь в декабре месяце», «Севастополь в мае», «Севастополь в августе 1855 года», обозначив ход военных действий. Этот прием, однако, не нашел прямого продолжения в классической батальной прозе.

В литературоведении принято рассматривать годы Великой Отечественной войны как особенный этап в развитии русской литературы. Особенностью этого времени стало выдвижение произведений малых жанров на авансцену литературного процесса, заметное место в нем принадлежит публицистике военных лет. С первых же дней войны художественная публицистика стала актуальной и востребованной, т.к. в ней оказались запечатлены длительные эмоциональные переживания происходящих событий и состоялся перевод личных эмоций в сферу общественного сознания. Современные исследователи утверждают, что в 1941–1942 гг. «совершился поворот к сближению предписанных и реальных эмоций» [12: с. 46]. Известный исследователь литературного процесса военных лет И.К. Кузьмичев назвал публицистику военной поры «политической лирикой» [6: с. 68], выделив в ней «образ-переживание», этот термин закрепился в науке и позволил приблизить художественную публицистику военной поры к лирической прозе. Основание для этого мы находим в размышлениях о поэтике лирической прозы современного ученого: «Жанр, в котором автор, отправляясь от специальной темы, создает художественное произведение, обычно называют эссе или художественной публицистикой» [1: с. 33].

В условиях военного времени патриотическая идея является эмоциональной и психологической доминантой, подчиняющей образную струк-

туру. Ее органичной частью стали пейзажно-календарные картины родной природы, пробуждающие любовь к родине, их своеобразие и рассмотрим в открытом публицистическом слове. Несмотря на обширную научную литературу о военной прозе, поэзии и драматургии, тем не менее вопрос о своеобразии семантики времен года, тем более о воплощении *Весны Победы* в статьях и очерках военных лет, еще не ставился. Указанное словосочетание содержит многие смыслы — это не только совпадение Победы в Великой Отечественной войне с временем года, но и символ возрождения, обновления, начало нового этапа в жизни людей. *Весна Победы* становится емким духовным знаком, семантически близким к понятию «концепт», который Ю.С. Степанов определяет как «сгусток культуры в сознании человека» [16: с. 40].

Газеты периода Великой Отечественной войны играли исключительно важную роль в формировании системы ценностей у людей, которые узнавали из них о ходе боевых событий. Содержание публикаций весьма разнообразно — писали о фронтовых подвигах воинов и партизан, приводились примеры личного мужества мирных людей, их трудовые подвиги и др. С первых дней войны заголовки газет призывали к уничтожению врага, укреплению духа и силы сопротивления противнику.

Воплощение пафоса победы в статьях военных лет сопряжено с ходом военных действий, но формулировки «Весна Победы» или «Победная Весна» на страницах газет появились лишь в заключительный период войны. Время года закрепилось во фронтовых сводках, превратившись в профессиональный термин, к примеру, «весеннее наступление». Традиционная метафорическая пара *старого/нового* года обрела в передовице газеты «Красная звезда» [5: с. 1] неожиданный оттенок: «Наш 1943 год к концу своих дней был в расцвете сил. Он был юн и молод. Наш 1944 год — тоже уже не отрок. Он умудрен опытом своего предшественника. Он знает, что ему нужно делать. <...> Много преград еще стоит на его пути, много трудностей ему нужно преодолеть. Но он полон сил и энергии. Он придет к победе» [5: с. 1]. Не упоминается устойчивая мифологическая пара *дряхлого многоопытного старика и младенца*, их возраст уравнивается через эмпирику войны, фронтовой опыт отменяет возрастную разницу. Та же коннотация присутствует и в бинарной оппозиции *умирающей и нарождающейся* жизни — зима/весна, поэтому уже в недрах зимы формируется новая жизнь, ассоциируемая с Весной Победы.

В этом же номере газеты напечатан очерк «В преддверии» И. Эренбурга, специального корреспондента газеты «Красная звезда», где продолжена мысль о возрождении, обновлении жизни, выходе из *тьмы* к *свету*: «Мы пережили 1943 год. Его пережила Европа. Час перед рассветом кажется особенно темным. Бесы взяли свое. А теперь?.. Теперь светает» [20: с. 4]. Автор использует образы *зари, рассвета, весенней пахоты земли*

и другую символику весны: «1944 — эта цифра кажется непривычной. Но я ее вижу начертанной на граните и мраморе: год победы. Это клятва наша и всего человечества: земля стосковалась по колосьям и сердце стосковалось по счастью» [20: с. 4].

Газеты печатали корреспонденции разных авторов: профессиональных военных, писателей, рядовых тружеников и др. Их точка зрения, уровень их информированности, отношение к описываемым событиям формировали стиль изложения и характерные особенности публикаций. Одна из статей 21 марта 1944 г. называлась «Весна наступления» [2: с. 4]. Начиналась она с весеннего пейзажа: «С утра подул резкий ветер, погнавший по степи колючий снег. Казалось, что вернулась зима. Но в полдень снова выглянуло солнце, ветер затих, тучи рассеялись, и дороги набухли топкой весенней грязью. По Южному Бугу прошли с шуршанием синие льдины. Мутные воды стремительно рвутся на простор, затопляя низины. Говорят, весна — время надежд, смелых мыслей и горячих дел. Хорошие дни стоят сейчас на Правобережной Украине: гул весны сливается с грозным движением наших наступающих армий» [2: с. 4]. Слияние весеннего пейзажа и боевых действий образуют своего рода природно-батальный комплекс, семантическое ядро календарно-пейзажной военной темы. Корреспонденты воспроизводят «конкретное зрительно-представимое» [1: с. 48] понятие о наступлении советских войск, персонификация которого дана «в облике бойца с обветренными скулами и потным лицом, шагающего по украинской земле в шинели, забрызганной грязью» [2: с. 4]. *Предпобедный* весенний сезон укрепляет надежду на Победу, поэтому авторы подводят общий итог военным вёснам: «Третья весна — это весна прорывов: наступающие войска взламывают рубежи неприятельской обороны, наносят немцам внезапные удары, подавляют их волю. Советские воины вносят в это весеннее наступление пот и вдохновение, дерзость и упорство, их тяжкая будничная работа пронизана светлыми, животворящими подвигами» [2: с. 4]. В статье отображен традиционный батальный пейзаж, где природный мир — это еще и обстановка боевых операций: «Бои шли не только с немцами. Шли еще бои с бездорожьем, с весенним половодьем, с разливом озер и рек» [2: с. 4]. Победа над врагом приравнивается к победе над весенней распутицей: «Погода попрежнему оставалась неблагоприятной для наступления. Дороги окончательно расползлись, пришлось всем итти пешком. Наши войска сумели победить весеннюю грязь, они победили и немца» (здесь и далее орфография источников сохранена. — *Л.Ш.*) [2: с. 4].

На фоне буквальных сводок с фронтов появляются и статьи символично-аллегорического характера. И. Эренбург печатает 19 марта 1944 г. небольшой очерк «Мартовские иды» [22: с. 2], начиная его с легенды о Юлии

Цезаре, которому предсказали, что он погибнет в мартовские иды, т.е. в середине месяца. Проводя параллель с Гитлером, Эренбург пишет о восприятии фюрером марта: «До недавнего времени Гитлер думал, что март — хороший месяц. Разве не в марте он без единого выстрела захватил и Вену, и Прагу. Теперь суеверный фюрер должен трепетать: он увидел, что такое мартовские иды» [22: с. 2]. Писатель приходит к символическому выводу: «Для фрицев Манштейна уже наступили мартовские иды. Они скоро наступят и для всей Германии. Не в марте — мы не педанты, но они наступят, мартовские иды, дни расплаты» [22: с. 2].

Новогодний выпуск газеты «Известия» (1 января 1945) печатает очерк В. Инбер «Дыхание победы», где она вспоминает тяжелые дни блокады Ленинграда, мужественное поведение многих людей, интенсивную жизнь города. Именно прорыв блокады символизирует «дыхание победы»: «Ленинград уже забыл об обстрелах. 1944 год принес ему полное освобождение от блокады, окончательный разгром вражеских армий. Я вспоминаю обо всем этом сейчас, перед началом 1945 года. Дата — когда воспоминания о недавнем прошлом и вера в будущее сливаются в единое настоящее, овеянное дыханием близкой и полной победы над гитлеровской Германией» [4: с. 4].

Приближение полной победы трактуется Инбер как приход Весны (дыхание Весны), что является устойчивым культурным кодом русской традиции. В целом, если рассматривать степень нарастания эмоциональной и психологической доминанты *Весна Победы*, название очерка В. Инбер можно трактовать как лирическую экспозицию, задающую необходимую тональность, предвосхищающую наступление *Весны Победы*.

В январе и феврале 1945 г. слово «Победа» еще не столь часто встречалось на страницах газет. Передовая статья «Победы, поразившие мир!» [11: с. 1] перечисляла подвиги Красной армии при освобождении Западной Европы. Победы охарактеризованы как *прекрасные, радостные*. Интересную библиографическую подборку «Крылья победы» публикует Л. Субоцкий [17: с. 3]. Он упоминает сборник Л. Соболева «Дорогами побед» (1944), называя фронтовиков «творцами победы», рассказывая о передаче писателем «самочувствия победителя». В контексте указанной проблемы в заключительный год войны обнаруживается очевидная линия движения формулы *Весна Победы*: от эфемерно-воздушного *дыхания победы* к *материализации победы, ее творцов и их самочувствия*.

Отдельного внимания заслуживает сборник Л. Соболева с характерным названием, он выходил несколько раз в военные годы (1944, 1945) и в первый послевоенный год (1946), дополняемый автором новыми произведениями. В 1944 г. вышло два сборника с разным составом. Один из них открывается очерком «Лицо родной земли», впоследствии переименованным в «Под крылом самолета» с небольшими изменениями.

Трагической экспозицией очерка и всего сборника служит картина истерзанной земли: «Чернеют сожжённые деревни. Страшным видением, от которого сжимается сердце, проходят справа развалины Днепрогэса, горько и больно видеть лицо родной земли, изуродованное войной» [13: с. 3]. Автор приглашает читателя, уставшего от трех лет войны, совместно взглянуть на панорамную картину разорения родной земли: «<...> я хотел бы, чтобы он вот так, с самолёта, где быстрый полёт сжимает пространства и откуда глаз охватывает всё разом, увидел бы эти огромные просторы разорённой земли, залитой человеческой скорбью, увидел бы эти города — и следы городов, деревни — и золу деревень» [13: с. 4]. Печальная картина контрастирует с весенним пейзажем, символизирующим возрождение и возвращение к жизни: «Чем далее к югу, тем прозрачней и ярче синева неба. Дружная весна подняла всходы. Зелеными коврами лежат внизу поля, влажной, прелой чернью темнеют массивы поднятой зяби. Ползут по узким полевым дорогам тракторы, и кто-то машет платком пролетающему самолёту!.. Жизнь, неистребимая, неуничтожаемая, кипит на полях и преобразует землю. И удивляешься, какая огромная сила живет в нашем народе!» [13: с. 4].

Победа и движение к ней, приближение ее — лейтмотивная составляющая публицистики Л. Соболева. Названия его очерков красноречиво свидетельствуют об этом: «Отстоять родину» (1941), «Звенья победы» (1941), впоследствии включенные в названия сборников («Дорогами побед», 1944; «Свет победы», 1971). Писатель пишет об объединении усилий народа в статье «Звенья победы»: «Из миллионов устремлений, как из малых тонких звеньев, куется крепчайшая цепь, на которой мы поднимем над миром наше знакомое старое русское слово: — Победа!» [15: с. 2]. Примечательно, что этот очерк опубликован в том же номере, что и историческая речь Сталина.

Л. Соболев, будучи специальным военным корреспондентом ряда газет, много времени провел на разных фронтах, в том числе и на юге страны. Его очерки «В Одессе», «Гнилое море — Сиваш...», «На подступах к Севастополю», «На южном берегу», «Севастополь» посвящены немецкой оккупации и освобождению юга страны от фашистов. Его наблюдательность, «страсть к подробностям и точности» [14: с. 4] способствовали отражению исторической обстановки той поры. Некоторые очерки напоминают лирические миниатюры, к примеру, очерк «Гнилое море — Сиваш...» начинается с пространный пейзажа: «Поразительна неудержимая мощь крымской весны. Всё здесь — в зелени, в буйном росте, в стремительном движении жизненных соков. Молодая трава ярко зеленеет всюду, где в камнях есть хоть клочок земли, причудливо изогнутые ветви горного дубняка скрыты листвой, под обрывами лиловеют первые цветы, и даже самые скалы опутаны плющом, карабкающимся к солнцу по острым вы-

ступам жёлтого камня, — а долины внизу белеют пушистым снегом яблонь и груш, и розовые букеты фруктовых деревьев разбросаны в сочной зелени трав на влажных склонах у речек» [13: с. 27]. Картина вечного возрождения природы, на первый взгляд, оторвана от военной темы, но «люди в защитных гимнастёрках, радующиеся теплу», напоминают о реальности. Мощная сила природы и будничные героизм воинов образуют *семантическое ядро Победы*, т.к. нет силы, которая могла бы помешать «народотруженику, взявшемуся вырастить победу. Победа взойдёт неизбежно, как всходит урожай на поле, политом жарким потом тяжёлой пахоты» [13: с. 29]. Символика воина-пахаря возвращает современников к древнему героическому эпосу, подтверждая сакральное значение возделывания земли и ее защиты от врага.

Мысль о победе доминирует во многих публикациях и предстает во множестве обликов, в том числе и в подтексте. К примеру, в статье И. Эренбурга «Весна» («Красная звезда», 30 марта 1945) автор со свойственной ему иронией описывает выступление берлинского диктора о наступлении весны: «... диктор восхвалял весну. Что же, мы тоже радуемся весне и с несколько большими основаниями, чем немцы: на этот раз весна для нас — весна, на этот раз, не преуменьшая трудностей, мы можем сказать: товарищи, мы заканчиваем дело!» [21: с. 2]. Примечательно, что слово «Победа» не упомянуто, но смысл очевиден, писатель использует несколько эвфемизмов: «дело; мы от всего сердца приветствуем весну: что и говорить — вот это весна!» [21: с. 2].

Пожалуй, эту особенность можно назвать характерной, т.к. заглавия некоторых статей метафорично воплощают Весну Победы, к примеру, Д. Заславский в публикации «Огни Москвы» («Правда», 1 мая 1945) пишет: «Москва засветилась праздничными огнями. От этого свет идёт по всей нашей стране, по всей Европе. Значит, безопасным стало небо над Москвой. Значит, безопасность вошла зарёй над миром. <...> Ещё не окончилась война, ещё сопротивляются немецкие смертники, но мир уже входит в семью вместе с весной. <...> Москва! Прекрасна она в эти весенние дни, под ясным голубым небом, словно оваянная мягким теплом ласкового солнца» [3: с. 3]. Возникает образный ряд: свет/праздник/безопасность/заря/мир/весна/солнце, усиливающий не только внешний свет, но и внутреннее состояние людей.

Нельзя обойти вниманием и публицистику Л. Леонова: на протяжении последних месяцев войны он писал о ходе военных действий, положении на фронтах, преступлениях фашистов. Можно заметить, что в его произведениях зафиксировано движение света, ассоциируемое с победой, отдельно рассмотрена проблема *идеи победы* в его публицистике [19].

Статья «Утро Победы» («Правда», 30 апреля 1945) символизирует рассвет, восход солнца победного финала: «Это утро и скоро день... Только

что соединились победоносные армии Запада и Востока, и полководцы уже обменялись мужественным рукопожатием. <...> Потом пепел, смрад и вздыбленный прах медленно осядут на остывающие камни Германии, и тогда для человечества наступит слепительный полдень, который пусть никогда уже не сменится ночью!» [8: с. 2]. Многозначная семантика света, связанная со сменой этапов жизни человека и страны в целом, включает в том числе и божественное начало. Духовное движение к светлому/высокому олицетворяет совершенствование человека, автор уверен, что после пережитых страданий человечество неминуемо должно нравственно исцелиться. Эти мысли легли в основу статьи «Весна народов» («Правда», 1 мая 1945): «Кончилась затянувшаяся зима. Священная весна с её дарами проходит по земле. Пускай пока не в полную силу — во всём сквозит её улыбка» [7: с. 3].

Классическая оппозиция зимы/весны в данном контексте ассоциативно связана с оппозицией война/мир. Образ весенней улыбки-Победы символизирует новую жизнь, возвращение к истокам, возрождение: «С каждой минутой праздничней становится на сердце, и молодеют даже старые камни на растемнённых московских улицах. Вот она, отвоёванная и возвращённая молодость!» [7: с. 3]. Пережитый трагический опыт освящает человеку следующий этап его бытия, по убеждению автора, лишенный прежних заблуждений и грехов. Сквозь грохот пушек все-таки слышен «осмелевший детский смех», сквозь пепел и пожарища видны «робкие одуванчики по скатам снарядных воронок» [7: с. 3], а «раскалённые зевы наших пушек славят своими басами одну её, освободительную весну» [7: с. 3].

Л. Леонов взывает к разуму людей, предчувствуя новый виток развития цивилизации: «Для разумного эта весна — не просто воскрешение скованной природы, звонкий месяц молодости, май; она есть весна народов, потрясённых и оскорблённых фашизмом в своём человеческом достоинстве» [7: с. 3].

Семантика *Весны* как бы удваивается, включая в себя не только природное время, но и момент освобождения от врага: «Две весны слились в одну, и поэтам не дано найти слово для её обозначенья» [9: с. 3]. Весна обретает космический масштаб в статье писателя «Имя радости» («Правда», 11 мая 1945): «Ещё не изведанным волненьем до отказа переполнена вселенная, и кажется, что даже солнцу тесно в ней. Трудно дышать, как на вершине горы...» [9: с. 3]. Наступивший мир и завоеванная победа обозначаются автором как начало новой эры, победа над демонами, поэтому и возникает образ земли обетованной: «Мало притти в землю обетованную, надо ещё распахать целину, построить дома на ней и оградить себя от зверя. Мы совершили всё это, первые поселенцы в стране немеркнувшего счастья» [9: с. 3]. Л. Леонов широко использует

библейскую и старославянскую символику в своем творчестве, эти статьи не стали исключением. К примеру, *победа* сравнивается с *урожаем*: «немислимо в одно поколение собрать урожай такой победы» и далее: «Советские люди сеяли её долго; каждое зёрнышко было опущено в почву заботливой и терпеливой рукой» [9: с. 3]. Символика зерна многозначна, одно из основных значений — это рождение новой жизни, ее продолжение в иных формах. Развитие этих образов продолжено и в статье «Полдень Победы» («Правда», 25 июня 1945), где ключевым является мотив возвращения воинов в отчий дом, с его важными смыслами — взросление героев, их личностный рост сопряжен с приходом в священное место страны — на Красную площадь: «Сюда глядит история с кремлевских башен <...>. Сегодня эта площадь — как ладонь Родины с горстью отборного зерна сталинского урожая» [10: с. 4]. Воины, одержавшие победу над врагом, уподобляются *отборному зерну*. Именно они, по мысли писателя, формируют основу будущих счастливых поколений, т.к. работа *пахарей войны* способна возродить жизнь.

Таким образом, на примере анализируемых публикаций можно прийти к выводу о постепенном формировании философско-символического смысла понятия *Весна Победы*.

Литература

1. *Бальбуров Э.А.* Поэтика лирической прозы, 1960–1970-е гг. / Отв. ред. В.Ц. Найдаков. Новосибирск: Наука: Сиб. отд-ние, 1985. 132 с.
2. *Галин Б., Зотов М.* Весна наступления // Красная звезда. 1944. 21 марта.
3. *Заславский Д.* Огни Москвы // Правда. 1945. 1 мая.
4. *Инбер В.* Дыхание победы // Известия. 1945. 1 января.
5. К новым победам! // Красная звезда. 1944. 1 января.
6. *Кузьмичев И.К.* Жанры русской литературы военных лет. (1941–1945). Горький: [Кн. изд-во], 1962. 455 с.
7. *Леонов Л.* Весна народов // Правда. 1945. 1 мая.
8. *Леонов Л.* Утро Победы // Правда. 1945. 30 апреля.
9. *Леонов Л.* Имя радости // Правда. 1945. 11 мая.
10. *Леонов Л.* Полдень победы // Правда. 1945. 25 июня.
11. Победы, поразившие мир! // Известия. 1945. 18 января.
12. *Руденко М.С.* Образ Великой Отечественной войны в публицистике 1941–1945 гг. // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2015. № 3. С. 45–57.
13. *Соболев Л.* Дорогами побед. М., 1945. 95 с.
14. *Соболев Л.* Свет победы. М., 1971. 400 с.
15. *Соболев Л.* Звенья победы // Правда. 1941. 3 июля.
16. *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 824 с.
17. *Субоцкий Л.* Крылья победы // Известия. 1945. 22 февраля.

18. *Шохина Е.В.* Семантика времен года в поэзии пушкинской поры: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2017. 18 с.
19. *Шелокова Л.И.* Идея победы в публицистике Л.М. Леонова 1945 г. // Вестник славянских культур. 2014. № 4 (34). С. 151–159.
20. *Эренбург И.* В преддверии // Красная звезда. 1944. 1 января
21. *Эренбург И.* Весна // Красная звезда. 1945. 30 марта.
22. *Эренбург И.* Мартовские иды // Красная звезда. 1944. 19 марта.

ГЛАВА 6. СЕМАНТИКА ВРЕМЕН ГОДА В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Е.Н. БОРЮШКИНА

ВРЕМЕНА ГОДА В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ АЗБУКАХ И БУКВАРЯХ XVI–XX ВЕКОВ

Азбуки и буквари очень интересны как материал для исследования языковой картины мира, так как они являются прецедентными текстами, отражающими культурную матрицу эпохи. Использование слова в азбуке или букваре можно рассматривать как маркер его культурной значимости. Под последней мы понимаем значимость лексического знака, которая «определяется не только его отношениями с другими словами, но и всеми отношениями в системе культурных знаков» [1: с. 8]. Слова, отобранные для азбуки или букваря, несут культурную оценку, т.е. «они национально специфичны, обеспечивают объединение людей в определенный социум, соотносят явление с внешними, по отношению к данной речевой ситуации, ценностями и образцами (составляющими в совокупности систему базовых представлений о мире); обладают познавательным потенциалом» [1: с. 11].

Обратимся к лексике, отражающей семантику времен года, в текстах отечественных букварей и азбук XVI–XX веков. Для анализа мы отобрали следующие источники: «Азбука» Ивана Федорова (ред. 1574 и 1578), «Букварь» В.Ф. Бурцова-Протопопова (1637), «Букварь языка славенска» Симеона Полоцкого (1679), «Букварь» Кариона Истомина (1694), «Первое учение отрокам» Феофана Прокоповича (1721) (по изд. 1761), «Азбука церковная и гражданская, с краткими примечаниями о правописании» А.А. Барсова (1768), «Новый российский букварь с краткими нравоучениями и повестями» (1785), «Российский букварь для обучения юношества чтению, изданный в пользу народных училищ Российской Империи» (1801), «Драгоценный подарок детям, или Новая и полная энциклопедическая российская азбука» П.А. Вавилова (1818), «Самоучитель, или Полная российская азбука...» М. Гутта (1831). «Родное

слово для детей младшего возраста» К.Д. Ушинского (1864), «Русская азбука для детей» В.И. Водовозова (1873), «Новая и полная русская азбука» (1880), «Букварь для совместного обучения письму, русскому и церковнославянскому чтению и счету для народных школ» Д.И. Тихомирова и др. (1902), «Букварь» П.О. Афанасьева, Н.А. Костина (1934), «Букварь» А.В. Янковской (1937), «Букварь» А.И. Воскресенской (1952), «Букварь» под ред. И.Ф. Свадовского (1962), «Азбука для обучения детей в семье» А.В. Янковской-Байдиной, А.И. Воскресенской, С.П. Редозубова (1969), «Букварь» Н. Архангельской, Е. Карлсен, А. Кеменовой, С. Прокофьевой, Г. Сапгира (1970), «Азбука» А.И. Воскресенской, С.П. Редозубова, А.В. Янковской-Байдиной (1983), «Букварь» В.Г. Горецкого, В.А. Кириюшкина, А.Ф. Шанько (1987 и 1989).

Проанализировав данные тексты, мы получили следующую картину.

В «Азбуке» XVI века (Ивана Федорова) не встречается лексика, отражающая семантику времен года. Присутствуют периферийные для данного лексико-семантического поля слова *мѣсяць* (под титулом, как пример для чтения, без контекста), *рокъ* в значении 'год' (с конкретной датировкой), *лѣто* в значении 'год' («и тако быша многа лѣта»).

В букварях XVII века присутствуют лексемы *лѣто* в значении 'год', *мѣсяць* и названия отдельных месяцев: *генваря*, *феврала*, *августа* («Букварь» В.Ф. Бурцова-Протопопова), *декемврія* («Букварь» С. Полоцкого) (и там, и там при указании на датировку книги), *апрілій мѣць* («Букварь» К. Истомина) (уже как пример слова на букву «Азь»).

В букваре С. Полоцкого встречается трижды упоминание о времени года — зиме. Обратимся к контекстам. «*Возведи очи милостивно на съдѣщаго въ наготѣ, и зимою трясущагося*» [15: с. 146], в переводе (здесь и далее приводится перевод автора статьи) «*посмотри милостиво на сидящего в нагоде (на раздетого) и трясущегося зимою*». «*Возлежашу ти на многояцьи постели и пространно протягаяйся, помяни на голѣи земли лежащаго подѣ единымъ рубомъ, и не держающа прострети ногу свою, недуга ради и зимы*» [15: с. 149–150], в переводе «*когда ты лежишь, растянувшись на премогающей постели, вспомни о лежащем на голой земле и прикрытом одним лишь куском ткани, и не смеющем вытянуть ногу свою по причине болезни и зимнего холода*». «*Съдѣяшу ти в зимѣ, в теплѣи храминѣ, и безѣ боязни изнажившуся, вздохни, помысливъ о нищихъ, како кляча надѣ малымъ огнемъ трясущеся, и болюю тѣду очесемъ отъ дыма имуще, руць толко согрѣвающе, плечи же и все тѣло мразомъ измерзшее*» [15: с. 150–151], в переводе «*когда ты сидишь зимой в теплой комнате и без страха раздеваешься, вздохни, подумав о нищих, как они, склонившись над костром, трясутся и как сильно болят их глаза от дыма, руки только согревают, плечи же и тело их замерзли от мороза*». Таким образом, в тексте букваря Симеона Полоцкого лексема *зима* по коннотативным признакам входит в лексико-семантическую группу «несчастья, беды» и встает в один ряд с лексемами *голод*, *нищета*, *недуг*.

Тема времен года сама по себе не является объектом интереса ни одного из букварей XVII века.

Пособия XVIII века следующим образом представляют лексико-семантическое поле (далее — ЛСП) «времена года». «Первое учение отрокомъ» содержит слово *лѣто* в значении ‘год’, *мѣсяць* (как пример чтения слова под титлом) и названия месяца *Маія* (при указании на датировку памятника). В «Новом российском букваре с краткими нравочениями и повестями» встречается слово *лѣто* в значении ‘год’ в форме мн. ч. в выражениях «*сколько лѣтъ*», «*молодыхъ лѣтъ*» и название месяца *Апрѣля*. Рассказ для чтения «О легковерном сыне» начинается словами «*въ первыи день Апрѣля мѣсяца...*» [16: с. 56]. Обратим внимание, что речь идет о Первом апреля как дне розыгрышей и обманов, т.е. в современном наименовании Дне смеха или Дне дурака. Слуги всячески разыгрывают, «надувают» героя рассказа, а он по малолетству сначала принимает все их небылицы на веру.

Наибольший интерес представляет «Азбука церковная и гражданская, с краткими примечаниями о правописании», составленная А.А. Барсовым. Первая из русских азбук, она содержит параграф «четыре части года», где в следующей последовательности перечисляются времена года: *весна, лѣто, осень, зима* [4: с. 28]. Следующим параграфом даются названия месяцев: *Генварь, Февраль, Мартъ, Апрѣль, Майй, Июнь, Июль, Августъ, Сентябрь, Октябрь, Ноябрь, Декабрь*. Стоит отметить, что в букварях и азбуках XVIII века, напечатанных гражданским шрифтом, названия месяцев даются с прописной буквы, названия времен года — со строчной.

В XIX веке мы наблюдаем три варианта представления лексики со значением ‘времена года’: употребление отдельных слов из ЛГС, описание понятия «времена года» и широкое представление концепта «времена года» на уровне образов и символов.

Так, одиночные слова *весна, зима* в упражнении чтению по складам содержит «Российский букварь...» (1801); только слово *зима* в упражнении для чтения встречается в «Самоучителе» М. Гутта.

Азбуки для высших сословий, имеющие энциклопедический характер (из рассмотренных нами книг к ним относятся «Драгоценный подарок детям, или Новая и полная энциклопедическая российская азбука» П.А. Вавилова и «Новая и полная русская азбука») раскрывают понятие «времена года». «*Земля обращается около солнца, и отъ сего обращенія происходятъ четыре времени года: весна, лѣто, осень, зима, составляющія полный кругъ, называемый годомъ*» [6: с. 34.] В изданиях содержится раздел «Нужнейшие понятия», в котором отдельными параграфами идут перечисление времен года и месяцев календаря: «*Временъ в году четыре: Весна, Лѣто, Осень, Зима*» [6: с. 31]. Месяцы в «Драгоценном подарке...» перечисляются в порядке с января по декабрь (названия пишутся также с заглавной буквы). В «Новой и полной русской азбуке» двенадцать месяцев перечисляются на-

чая с марта по временам года (весенние, летние, осенние, зимние). Названия времен года пишутся со строчной буквы, месяцев — с прописной.

«Драгоценный подарок детям» содержит 4 литературных контекста: лексика со значением времен года встречается в тексте загадки, колыбельной и двух басен. Загадка о месяцах звучит следующим образом: «*Я старикъ, отъ меня родились двенадцать сыновей, а отъ нихъ тридцать дочерей получерныхъ и полубѣлыхъ лицемъ, и свойствами различныхъ. Впрочемъ, ни я, ни дѣти мои, ни внуки мои не умираютъ и не стареются?... (Ответ: Год, месяцы и дни)*» [б: с. 75]. В колыбельной читаем строки: «*И въ пріятный лѣтній часъ / Слыша птичекъ нѣжный гласъ / Я къ груди тебя прижму, / Сладко, сладко воздохну*» [б: с. 80]. Нижеследующие басни очень схожи по содержанию, находим в них 3 упоминания о зиме и 2 — о лете.

«Муравей и кузнечикъ»

Кузнечикъ говорилъ: помилуй, муравей,

Зима весьма долга, я пищей оскудѣлъ;

Чтожъ дѣлалъ **лѣтомъ**, ты? — Я **лѣто** все плясалъ. —

Поди жъ пляши теперь, и **зиму** поговѣи [б: с. 116].

«Муравей и муха»

Однажды муравью сказала гордая муха:

На что трудишься ты, безумной, день и ночь,

Гуляй и веселись. — О бѣдная громотуха!

Зима подходит къ намъ, поди съ совѣтомъ прочь [б: с. 117].

В приведенных контекстах актуализируются коннотативные признаки слов — названий времен года: *зима* — ‘голод, трудное время’, *лѣто* — ‘приятное время’, ‘время веселья и пляса’, ‘время работы, усердного труда’.

В «Новой и полной русской азбуке» представлен контекст с прилагательным *весенний* в «Поздравлении отца с Днем ангела»: «**Весеннiй** луга красуются цвѣтами, / Дай Бог, чтобы ваша жизнь цвѣла такъ между нами» [б: с. 110].

Наиболее широко, на уровне образов, концепт «времена года» представлен в народных азбуках («Родное слово для детей младшего возраста» К.Д. Ушинского и «Русская азбука для детей» В.И. Водовозова). Сигнификативная, понятийная, часть значения концепта актуализируется в кратких статьях. В «Родном слове» К.Д. Ушинского: «*Мѣсяцы весеннiе, лѣтнiе, осеннiе и зимнiе: Октябрь. Май. Августъ. Январь. Ноябрь. Июнь. Декабрь. Июль. Мартъ. Сентябрь. Февраль. Апрель*» [7: с. 57]; «*Вѣсна, лѣто, осень и зима*» [20: с. 44].

Впервые в изданиях идет специальная работа над освоением образного компонента концепта. Мы наблюдаем ее в подборке пословиц и поговорок, загадок, коротких учебных рассказов, посвященных временам года,

текстов упражнений. Рассмотрим только контексты, связанные со временами года (не с отдельными месяцами). У К.Д. Ушинского: «*Намъ сани давай зимою, а лѣтомъ тельгу*» [20: с. 10, 21]; «*Лѣто собираиха, а зима подбироха*» [20: с. 56]; «*Весною рѣка рано вскрылася*» [20: с. 22]; «*Весна красна цвѣтами, а осень снопами*», «*Овсянка запѣла веснянку: покинь сани, возьми возь!*», «*Въ осень и у вороны копна*» [20: с. 56].

У В.И. Водовозова: «*Лѣтній день за зимнюю недѣлю*» [7: с. 21]; «*В зимній холодъ всякій молодъ*» [7: с. 97]; «*Пришли весенніе дни, на лугу снова трава мурава*», «*весенніе долгіе дни*» [7: с. 19]; «*Лѣтомъ въ шубъ, а зимою голъ*» (загадка) [7: с. 39]. Интересен цикл загадок о каждом времени года: «*Таетъ снѣжокъ, зеленѣетъ лужокъ, дня прибываетъ, — когда это бываетъ?*»; «*Пришла пора: духота, жара. Вотъ грянулъ громъ, и дождикъ вдругъ пошелъ ливнемъ; скосили лугъ, а ужъ рожь поспѣваетъ. Когда это бываетъ?*»; «*Кушай, народъ, что далъ огородъ. Хлѣбъ ужъ пожали, дни короче стали; съетъ дождемъ, да туманомъ кругомъ все застилаетъ. Когда это бываетъ?*»; «*Запрягай, ребятки, сани-самокатки! Путь, что скатерть, гладкій; понеслись лошадки. А въ морозъ трескучій пріютись-ка лучше въ тепленькомъ мѣстечкѣ, въ хатѣ возлѣ печки: дѣтямъ тамъ салазки старый дѣдъ стругаетъ, сказываютъ сказки, а въ поляхъ-то волкомъ въюга завываетъ! Ну, скажи-ка толкомъ, когда это бываетъ?*» [7: с. 44]. В разделе «Для бесѣды и упражненій въ письмѣ» находим специальные вопросы на формирование концепта «времена года»: «*Весна есть одно время года, а какія еще времена въ году ты знаешь? Чѣмъ отличаются весна, лѣто, осень и зима? <...> Когда солнце больше грѣетъ? Когда солнце поднимается выше на небѣ и стоитъ дольше? <...> Что бываетъ при сильномъ вѣтрѣ лѣтомъ и зимою? что бываетъ отъ теплаго вѣтра лѣтомъ и зимою?*» [7: с. 47]. В тексте упражнения на правописание окончаний глаголов приводится список обычных для каждого времени года занятий: «*Что я могу дѣлать въ деревнѣ весною и лѣтомъ? Ты пашешь, сѣешь, боронишь, косишь, жнешь, ловишь рыбу, стрѣляешь дичь, ходишь по грибы. <...> Осенью и зимою что дѣлаютъ въ деревнѣ? <...> топишь печь, <...> справляешь свадьбу, <...> сучатъ нити, <...> ткуть, <...> ѣздятъ въ извозѣ, <...> рубятъ лѣсъ, <...> гадаютъ, <...> варятъ пиво, <...> сидишь на печи, <...> играешь в снѣжки*» [7: с. 47].

В результате складывается следующая картина концепта «времена года» у русских крестьян XIX века по материалам народных букваря и азбуки соответствующего периода (у В.И. Водовозова он представлен шире, у К.Д. Ушакова — уже, но содержательно они не противоречат друг другу, поэтому мы посчитали возможным объединить данные в одном анализе).

Весна: красна; снег тает, трава зеленеет, реки вскрылись, цветы расцветают, птицы поют.

Лето: «собириха»; духота, жара, рожь спеет, гроза, ливень. Телега, воз.

Весна-лето: дни длинные. Занятия: сеять, боронить, косить, жать, ловить рыбу, стрелять дичь, ходить по грибы.

Осень: дождь «сеющий» (моросающий), туман, снопы, урожай, сытость.

Зима: «подбироха»; мороз, вьюга. Путь гладкий. Сани, салазки.

Осень-зима: дни короткие. Занятия: топить печь, справлять свадьбу, сучить нити, ткать, ездить в извоз, рубить лес, гадать, варить пиво, сидеть на печи, устраивать посиделки у печи, слушать и рассказывать сказки, играть в снежки.

В 1872 г. выходит «Букварь для совместного обучения письму, русскому и церковнославянскому чтению и счету для народных школ» Д.И. Тихомирова, Е.Н. Тихомировой, который до 1915 г. был переиздан 161 раз. В репрезентации концепта «времена года» он продолжает традицию народных букварей и азбук XIX века. На сигнификативном уровне концепт представлен кратко, перечислением времен года и месяцев. На уровне образов противопоставление идет в первую очередь весны и зимы, в этом состоит отличие данного учебного пособия от рассмотренных выше.

Весна дается с эпитетами «теплая», «голодна», «красна». Весной тепло, растаяли снега, потекла вода, зеленеет травка, цветики цветут, птички поют. Весело, все хвалят весну.

Зима — «лютая старуха», она заморозила озера и реки, запорошила снегом поля, зимой холодно и морозы, замерзла вода, открылась зимняя дорога. Тянутся обозы. Едут сани.

Лето — «грозное», ассоциируется только с грозами. Телега — еще один летний образ.

Осень представлена лишь поговоркой «*цыплят по осени считают*».

Другое важное отличие представления концепта «времена года» в букваре Тихомировых состоит в том, что в нем впервые для знакомства с каждым временем года подбираются литературные произведения. Впервые формирование концепта «времена года» последовательно строится на основе чтения и изучения стихотворений русских поэтов, среди которых басня «Стрекоза и муравей» И.А. Крылова, «Летний вечер» В.А. Жуковского, «Осень» А.С. Пушкина, «Зима» И.С. Никитина. «Одеяльце» А.А. Коринфского, «Ласточка» и «Весна» А.Н. Майкова.

В азбуках и букварях XX века советского периода концепт «времена года» вербализуется только через образную, денотативную лексику. При этом лишь букварь В.Г. Горецкого, В.А. Кирюшина и А.Ф. Шанько (1987) продолжает традицию народных букварей XIX века. В нем представлен целостный концепт «времена года» (все 4 сезона). В некоторых других букварях репрезентация концепта «времена года» строится на противопоставлении двух сезонов. Так, в букварях А.В. Янковской (1937) и А.В. Янковской-Байдиной, А.И. Воскресенской, С.П. Редозубова (1969) представлены только зима и лето. Наконец, в третьей (и самой обширной!) группе

букварей и азбук представлены не все времена года, а только те, которые ученик изучает в момент освоения книги. К таким пособиям относятся «Букварь» П.О. Афанасьева, Н.А. Костина (1934) (в нем присутствуют осень и зима), «Букварь» под ред. И.Ф. Сवादовского (1962) (осень и зима), «Букварь» Н. Архангельской, Е. Карлсен, А. Кеменово́й, С. Прокофьевой, Г. Сапгира (1970) (представлена только зима), «Азбука» А.И. Воскресенской, С.П. Редозубова (1983) (зима и весна), «Букварь» В.Г. Горецкого, В.А. Кирюшкина, А.Ф. Шанько (1989) (представлена только весна).

Рассмотрим более подробно содержательную сторону концепта «время года» в названных букварях.

1. В «Букваре» В.Г. Горецкого, В.А. Кирюшкина, А.Ф. Шанько (1987) каждый из сезонов представлен следующим образом.

Осень: грибные места, грибки в лесу, см. текст [9: с. 79], праздник Великого Октября, посвящение в октябрюта, День 7 ноября. Колхозникам надо скорее собирать урожай, на поля выходят тракторы, косилки, комбайны. Комбайн жнет, и молотит, и веет [9: с. 103]. Дается зарисовка урока. *«Наступила осень. Стояли ясные деньки. Октябрюта пошли в лес. Они искали семена. // В лесу росли ели и сосны. Дети собирали сосновые и еловые шишки в корзины. // В осеннем лесу ярко горели кисти рябин. Ребята принесли в школу шишки»* [9: с. 92].

Зима: замерзают лужи, закружились снежинки. Очень обрадовались малыши — готовят коньки, санки и лыжи. Декабрь год кончает, зиму начинает. Короткий рассказ «Зимние гости»: *«Опустели поля, леса, парки, сады. словно пух, летит, порхает первый снег. Покинули родные места яблоки. Холодно им и голодно. Скоро появятся зимние гости — красногрудые снегири»*; *«Пошли дети на гору, взяли салазки, сели на них верхом. Гора была очень скользкой. Салазки пошли шибко, задели другие салазки и вывалили всех ребят»* [9: с. 115]. Нянины сказки (по Н.А. Некрасову «Саша»). Колхозникам важно закончить уборку хлеба до наступления зимних холодов.

Весна: снег в лесу тает не вдруг, а постепенно; вода долго стоит в лесу, потом сбегает в озеро или в реку, а оттуда на луга и на поля. Высокая вырастает трава на лугу. Колхозникам надо пахать и сеять.

Лето: дети на даче, у бабушки в деревне; игры, жмурки, футбол, рыбалка. Колхозникам надо ухаживать за посевами.

Приводится загадка: *«Летом вырастают, осенью опадают»*.

В другом издании букваря (1989) исключена планомерная работа над формированием концепта «время года»: многие тексты отредактированы, из них убраны слова, указывающие на привязку к сезону (*зимой, летом...*). Добавлены тексты про весну: «Весна пришла!», «Майская пенсенка», «Предмайское утро».

2. В «Букваре» А.В. Янковской (1937) находим яркое противопоставление лета и зимы. О весне и осени не упоминается. Формирование кон-

цепта строится на основе коротких учебных текстов, стихов, песен, загадок, пословиц.

Лето: жара; в городе душно и жарко. Жуки летали, гудели: жу-жу-жу. Жаба у лужи сидела, ловила, ела мух. Саша уехал к деду. Сад, вишня, малина. Пионеры выехали из города, живут в лагере на берегу широкой реки. За лагерем зеленый лес. В колхозе уборка урожая. В поле работает машина, жнет, молотит.

Зима: лютый мороз щипал щеки, уши, нос; веселит, бодрит, румянит детям щеки; легкий зимний холодок. Спасибо мороз, что снегу нанес. Ветер. Шуба на меху, шапка на вате, боты, Симе тепло [24: с. 38]. Лепили бабу. Ледяная гора. Кататься на санках, на коньках. Ученики бежали из школы домой: «Гриша, твой нос побелел. Потри его снегом». Синицам трудно найти пищу. Дети делают для них кормушки. Еж выбрал норку, сделал постельку.

Зима и лето: Синицы живут у нас и летом, и зимой. Зимой и летом одним цветом. «<...> зимой и летом стройная, зеленая была (елочка)».

В «Букваре» А.И. Воскресенской (1952) так же ярко противопоставлены два времени года: лето и зима.

Зима: морозы, снег, лепили куклу, глаза — угли, нос — морковка; лажу сани; пилили дрова, лыжи, коньки, сделали каток, санки. Зимой дети ходили в школу.

Лето: тепло, весело, река (Упа), камыши, утки, ерши, окуни, налимы, лес (ели, сосны, осины). Нашли малину в лесу. Вода в ручьях высохла, галка захотела пить <...>. Летом они работали в поле, на огороде, на пасеке, в саду (о детях из детского дома).

Кроме того, представлены загадки обо всех четырех временах года: «*Пусты поля, мокнет земля, дождь поливает. Когда это бывает?*»; «*Снег на полях, лед на реках, вьюга гуляет. Когда это бывает?*»; «*Тает снежок, ожил лужок, день прибывает. Когда это бывает?*»; «*Солнце печет, липа цветет, рожь поспевает. Когда это бывает?*» Очевидно, что загадка о весне поэтизирована из азбуки В.И. Водовозова (изменено одно слово и одна грамматическая форма), остальные написаны по аналогии, видимо, требовались более краткие варианты, чем имеющиеся в азбуке.

В Азбуке А.В. Янковской-Байдиной, А.И. Воскресенской, С.П. Редозубова (1969) времена года представлены непоследовательно. Нет упоминания об осени. Основное противопоставление: зима — лето.

Зима: морозы, сани/санки едут с горки, лыжи.

Лето: лес, собирать малину, искать орехи. Хорошо в лесу летом!

В учебник включен рассказ Л.Н. Толстого «Весна»: «*Пришла весна. Потекла вода. Дети взяли дощечки, сделали лодочку, пустили лодочку по воде. // Лодочка плыла, а дети бежали за нею, кричали и ничего впереди себя не видели и в лужу упали*» [23: с. 100].

3. В «Букваре» П.О. Афанасьева, Н.А. Костина (1934) времена года представлены в текстах коротких рассказов, загадок, стишков. При этом наличествуют только 2 времени года: осень и зима (декабрь).

Осень: ветер, летит сухой лист, пропали комары, мухи, жуки, поля пусты, мокнет земля, проливной дождь, день убывает, пожелтели дубы, березы.

Зима: снег, побелело кругом, метелица мела, дороги замела, сугробы, декабрь, морозы, река замерзла, лед, лыжи, коньки, санки, шапка, рукавицы.

В «Букваре» под редакцией И.Ф. Сवादковского (1962) времена года вновь представлены непоследовательно. Зима — наиболее полно.

Зима: хорошо зимой! Сильный мороз, заносы, санки, узоры на окнах, кормушки для птиц, катались на коньках, каток, лыжи. Холодно. Стужа, а детям жарко. Загадка: «*Летом серый, зимой белый*» (заяц).

Осень: стало холодно, опали листочки, иголки на ели и сосне не опали, жуки и черви исчезли, грачи полетели.

Тексты же о лете присутствуют, но время года в них не обозначается.

В «Букваре» 1970 г. (авторы Н. Архангельская, Е. Карлсен, А. Кеморова, С. Прокофьева, Г. Сапгир) представлено только одно время года — зима. Учебные тексты по большей части дублируют тексты из букваря под ред. Сवादковского. Стихи на тему времен года подобраны только о зиме («Снег», «У нас зима»).

В «Азбуке» А.И. Воскресенской, С.П. Редозубова (1983) времена года представлены непоследовательно. Зима как время года не названо, присутствует в виде отдельных слов или коротких предложений для чтения традиционная букварная лексика советского периода ЛСП «зима»: *шубка, шапка, боты, санки, морозы, морозит, лыжник*.

Весна — единственное названное время года. Ему посвящено большое количество текстов в книге, что связано с календарем программы букваря: к весне ученики должны научиться читать.

Весна: красавица, семечки сеют, росточки вырастают, цветочки расцветают, в птичьей домике веселье-новоселье. Человек придумал, как начать весну среди зимы. Снег, мороз, а внутри — весна (о теплице). В колхозном поле начинается сев, ласково греет с высокого неба весеннее солнышко. В лесу хорошо, березы распускают свои клейкие листья, воздух чистый, легкий, пахнет еловой смолой, молодым листом, прелой землей; птичий хор; солнце печет всюю; тень еще холодная. Поет в садике соловей. Травка зеленеет, солнышка блестит, ласточка, с ней солнце краше, весна милей. Покрывало из цветов для лугов, для елки новые иголки, для осин и для берез новых листьев целый воз.

Знакомство с концептом «весна» строится на основе текстов «Здравствуй, весна!» О. Высотской, «В теплице», «В колхозном поле», «Весной в лесу», «Воробей с березы...», «Ласточка», «Весна-красна».

Итак, анализ отечественных букварей и азбук позволил уточнить следующее. В XVI в. концепт «времена года» не представлен. В XVII в. репрезентирована только его часть — зима как несчастье. В XVIII в. впервые в азбуке А.А. Барсова излагается понятийная часть концепта «времена года» (дано указание на 4 части года, содержащие по 3 месяца, их перечисление). В XIX в. энциклопедические («полные») азбуки для высших сословий подробно раскрывают понятийную сторону концепта и приводят некоторые литературные тексты для знакомства с денотативной стороной концепта. Буквари для народных школ этого периода представляют концепт, в первую очередь, образно, денотативно, через малые фольклорные жанры, краткие учебные рассказы, тексты упражнений. Понятийная составляющая также присутствует. Концепт «времена года» представлен здесь наиболее широко, так как крестьянский быт находится в прямой зависимости от времен года. В XX в. мы наблюдаем постепенный отказ от систематической работы над концептом «времена года». В способах его репрезентации прослеживается последовательно влияние демократизации и урбанизации общества, а также ориентированность на учет детской психологии. Увеличивается количество привлекаемых литературных источников, в первую очередь поэтических.

Литература

1. *Алексеев А.В.* Культурная значимость слова как объект исторической лексикологии // Вестник МГПУ. Серия: Филологическое образование. 2014. № 1(12). С. 8–14.
2. *Архангельская Н. и др.* Букварь. М.: Просвещение, 1970. 106 с.
3. *Афанасьев П.О., Костин Н.А.* Букварь. М.: Гос. уч.-пед. изд., 1934. 66 с.
4. *Барсов А.А.* Азбука церковная и гражданская, с краткими примечаниями о правописании. М.: при Имп. Моск. ун-те, 1768. 60 с.
5. *Бурцов-Протопопов В.Ф.* Букварь. Репр. изд. М.: Типогр. единоверж. Троице-Введенской церкви, 1885. 106 с.
6. *Вавилов П.А.* Драгоценный подарок детям, или Новая и полная энциклопедическая российская азбука. М.: Типогр. Решетникова, 1818. 190 с.
7. *Водовозов В.И.* Русская азбука для детей. СПб.: Типогр. В.С. Балашева и М.М. Стасюлевича, 1875. 105 с.
8. *Воскресенская А.И.* Букварь. М.: Учпедгиз, 1952. 98 с.
9. *Воскресенская А.И., Редозубов С.П., Янковская-Байдина А.В. и др.* Азбука. М.: Просвещение, 1983. 112 с.
10. *Горецкий В.Г., Кирышин В.А., Шанько А.Ф.* Букварь. М.: Просвещение, 1987. 130 с.
11. *Горецкий В.Г., Кирышин В.А., Шанько А.Ф.* Букварь. М.: Просвещение, 1989. 194 с.
12. *Гутт М.* Самоучитель, или Полная российская азбука. М.: Типогр. С. Селиванского, 1831. 180 с.

13. *Истомин К.* Букварь. Факсим. изд. целногравированного издания Л. Бунина. Л.: Аврора, 1981. 82 с.
14. Новая и полная русская азбука. М.: Типогр. С. Орлова, 1883. 111 с.
15. Новый российский букварь с краткими нравоучениями и повестями. СПб.: Типогр. у Шнора, 1785. 82 с.
16. *Полоцкий С.* Букварь языка славенска [Рукопись]. Хран. М., РГБ, [Б. м.], XVIII в. Л. 1–81об.
17. *Прокопович Ф.* Первое учение отрокам, в немже буквы и слоги. М.: Синодальная типогр., 1761. 150 с.
18. Российский букварь для обучения юношества чтению, изданный в пользу народных училищ Российской Империи. СПб., 1801. 35 с.
19. *Свадовский И.Ф.* Букварь. М.: Учпедгиз, 1962. 96 с.
20. *Тихомиров Д.И., Тихомирова Е.Н.* Букварь для совместного обучения письму, русскому и церковнославянскому чтению и счету для народных школ. Изд. 145-е. М.: Тип.-лит. Тов-ва И.Н. Кушнерев и К., 1902. 104 с.
21. *Ушинский К.Д.* Родное слово для детей младшего возраста. СПб.: Типогр. Роговского и К., 1864. 110 с.
22. *Федоров И.* Азбука. Репр. изд. М.: Просвещение, 1974. 96 с.
23. *Федоров И.* Острожская азбука. М.: Просвещение, 1983. 112 с.
24. *Янковская-Байдина А.В., Воскресенская А.И., Редозубов С.П.* Букварь. М.: Просвещение, 1969. 104 с.
25. *Янковская А.В.* Букварь. М.: Учпедгиз, 1937. 98 с.

ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ РОМСКИХ БУКВАРЕЙ В 1930-е ГОДЫ: ИЗОБРАЖЕНИЕ ВРЕМЕН ГОДА

Историю того или иного школьного учебника невозможно понять без тщательного изучения учебного пространства и типовых учебных ситуаций, для которых он создавался и в которых использовался. По этой причине перед рассмотрением собственно первых учебных пособий для освоения грамоты, и в частности раскрытия темы времен года в них, необходимо хотя бы в самых общих чертах описать школы, в которых нашли применение интересующие нас первые буквари на ромском языке.

Современное справочное издание лаконично и бесстрастно сообщает: «С введением всеобща открылись нач. школы с преподаванием на цыганском яз. в Москве (4 — в 1933), Смоленской, Ростовской и др. областях» [5: с. 642]. Это точная, но недостаточная информация. В Москве некоторое время работало несколько школ для ромских учащихся, и отчасти на ромском языке обучения. В других местах тоже были школы, но там попытки преподавать ромский язык и тем более на ромском языке были представлены заметно скромнее. Первая ромская начальная школа в СССР возникает в конце 1925 г. Она не так просто взяла и открылась после соответствующего постановления. Это был пусть скромный по масштабу, но очень трудный результат настойчивости и инициативы снизу.

Нина Александровна Дударова писала о том, какие препоны ей пришлось преодолеть при организации этой первой московской школы, в первом советском журнале на ромском языке, приурочивавшемся к 10-летию Октябрьской революции, но в действительности выпущенном только в 1928 г. В заметке «Наши школы» она сообщает: «Коли приджяла тэ ракирэс ваше романы школа, дыкхэса удивленно муи и шунэса адасаво же удивленно пучибэн а разве, исы дрэ Москва романы школа? Аи адасави школа исы и на ехх, а трин» [8: с. 15] — ‘Когда приходится говорить о ромской школе, видишь удивленное лицо и слышишь такой же удивленный вопрос, а разве есть в Москве ромская школа’. (Орфография и пунктуация цитат из ромских изданий сохранена.) Нет ничего поразительного в том, что мало кто знал о существовании трех небольших национальных школ для ромских детей в 1926 г. Справочник «Вся Москва» дает не только их адреса, но и краткую характеристику. Говоря точнее,

это не были школы в нашем понимании — это были национальные классы (группы, как тогда было принято говорить), созданные при школах первой ступени № 25, 74, 81 (87?) в разных районах Москвы: 1) «Школа 1-й ступ. при шк. № 25, Коммунистическая ул., 6 (3 гр. 57 уч.)» [ВМ26:511], затем по адресу на соседней улице (здание сохранилось): «Группы при шк. семилетке № 25, Товарищеский (Дурной) п., 3. Тлф. 3-97-78, — зав. Дударова (2 гр., 36 уч.)» [ВМ27:336]; 2) «Школа 1-й ступ. при шк. № 74, уг. Нижн. Масловки и Ст. Башиловки (2 гр., 40 уч.)» [ВМ26:511], «Группы при шк. № 74 1-й ступ., уг. Ст. Башиловки и Нижн. Масловки, 31/37» [ВМ27:336]; 3) «Школа 1-й ступ. при шк. № 87, с. Всехсвятское, Б. Коптевский пр., 5 (2 гр. 40 уч.)» [ВМ26:511], «Группы при шк. № 81 1-й ступ., с. Всехсвятское, Б. Красноармейский (Б. Коптевский) п<роезд>., 5, — зав. Успенская (2 гр. 24 уч.)» [ВМ27:336]. В последнем случае мы уже не находим старой застройки в районе Петровского парка, а по причине нестабильной по-районной нумерации московских школ до 1936 г. трудно сказать, не было ли опечатки в № 71 (надо читать 78?).

Н.А. Дударова останавливается и на немалых бытовых трудностях, связанных с элементарным обеспечением школы: «Бут зор сыс тходо пэ родобэн кхэр по кинэйбэн школьна скаминда и бэшыбнаскирэ, бут сыс прастиабэн, саво сыс пхандло кэрайбнаса. Пхаро сыс тэ кэрэс романы школа» [8: с. 15] — ‘Много сил было положено на поиски здания, на покупку школьных столов и скамеек, много было беготни, которая была связана с подготовкой. Трудно было организовать ромскую школу’. В том же самом первом журнале упоминается и четвертая школа, а общее число ромских детей в них оценивается уже в 200 человек [2: с. 13]. Объективно говоря, число ромских школ, при их заметной нестабильности и малоформатности, даже в Москве никогда не превышало пяти. В Ленинграде же, например, дело не пошло дальше предварительных планов: «Амэ Ленинградска романэ-чявэ камас сыр дрэ Москва тэ откэрэс пэскири школа, клубо» [23: с. 47] — ‘Мы, ленинградские ромы, хотим, как в Москве, открыть свою школу, клуб’. Еще сложнее дело обстояло в провинции, «на местах».

Довольно благополучная в хозяйственном отношении школа-интернат для ромских детей под Смоленском (в п. Серебрянка) [22: с. 284] получала ромские учебники из Москвы, но некому было организовать с ними учебную работу на регулярной основе, не было специалиста с соответствующей подготовкой и опытом: «Учебно-методическая постановка неудовлетворительная. При наличии <ромских> учебников для I, II, III и IV годов обучения, преподавание ведется на русском языке...» [Государственный архив Смоленской обл. Ф. 28. Оп. 10. Ед. хр. 2019. Л. 17]. Причины такого затруднения в данном случае понятны: при наличии заметных междиалектных различий внутри севернорусского ромского (о которых мы уже писали [24: с. 156–169], а в дальнейшем на основе указанного очерка

планируем рассказать и о диалектных особенностях недавно найденных архивных материалов из Смоленска), как и при отсутствии опыта организации подобной учебной работы у самого учителя, пусть и носителя практически того же диалекта, на основе чужих печатных материалов организовать работу без соответствующей квалификации и предварительного обучения очень трудно.

Если подытожить все вышесказанное о количестве ромских школ в Москве, то можно заключить, что пространство для обучения по интересующим нас букварям было довольно скромным и в реальности ограничивалось в основном Москвой. Но и в Москве не всё было гладко. Так, писатель М.Т. Безлюдский (1901–1970) работал в ромской школе в Марьиной роще, но его учениками были ромские дети из совершенно другой группы с серьезно отличающимся диалектом: «румынска (котлярэнгирэ) тыкнэ чяворэ» — ‘румынские (котлярские) маленькие дети’ [3: с. 26; 16: с. 17]. Для них, если говорить всерьез о методически корректном подходе, идеальным был бы букварь на родном диалекте, но и их учили по учебникам на севернорусском ромском.

Важно учитывать и время появления рассматриваемых букварей. Общая тенденция — это рост числа московских ромских школ от 3 до 5 с 1926 до 1929 г., а затем начинается период постепенного сокращения их числа. Издание первых ромских букварей пришлось на период относительного расцвета, предшествовавший сокращению числа ромских школ в столице. Одновременно с этим, что немаловажно, заметно нарастали трудности в продовольственном снабжении и, соответственно, в обеспечении школ платными обедами, хотя этот фактор продолжал оставаться чрезвычайно важным для привлечения детей в школы.

Здесь надо заметить, что мы не так много знаем о тех людях, которые помогали в организации ромского образования в столице. Одним из таких руководителей была Софья Самойловна Гончарская (1889–1973), работавшая с национальными меньшинствами Москвы в предвоенный период, в частности и по вопросам образования [6]. В своей книге она уделяет внимание и специфике работы с ромской аудиторией, из приводимых ею пояснений видно хорошее знакомство с деталями тогдашнего ромского быта: «Мы все знаем о цыганке только то, что из них одни гадают, другие поют и пляшут по разным ресторанам, развлекаая буржуазию, но мы не знаем цыганки в ее семейном быту, а ведь у ней тоже есть — правда, очень тяжелая — своя жизнь и своя семья. Цыгане считают себя выходцами из Индии. Несмотря на то, что прошли века, как они оставили эту страну и живут теперь среди культурных народов, они до сих пор сохранили в отношениях к женщине некоторые варварские обычаи, господствующие в Индии. Так, например, со слов цыганок мы узнаем, что женщины-цыганки до сих пор не смеют сидеть за одним столом с мужчинами, не должны

вмешиваться в разговор мужчин, как ниже стоящие существа. Некоторые цыгане-мужчины стараются избегать входить в то помещение, где соби- рались раньше женщины, — они считают его оскверненным» [6: с. 56]; иногда за текстом слышится живой голос информантки, не избегавшей и некоторой доли преувеличения: «У цыган не мужчина обязан добывать средства на прокормление своей семьи, а женщина: если она не находит этих средств, то муж может поступить с ней, как ему заблагорассудится — не только избить, искалечить, но даже и убить» [6: с. 56]. Можно сказать, что С. Гончарская в своей книге не ограничивается описанием трудностей и успехов при работе с национальными меньшинствами, в простом изложении нашло отражение как живое сочувствие к ним, так и готовность вникать в этническую специфику. Не приводя названия этнических групп внутри московского ромского населения, она делает важные оговорки: «некоторые» ромы, судя по особенностям кодекса ритуальной чистоты, относились именно к группам выходцев из Румынии и сопредельных земель. Книга вышла в 1929 г., но упоминание *буржуазии* в качестве потребителя ресторанной цыганщины доказывает, что некоторые главы писались еще в пору расцвета нэпа. Ромской школе приходилось доказывать выгоды трудового образа жизни детям хороших ромов и в этот период относительного благополучия и востребованности традиционного эстрадного репертуара их родителей.

На фоне преодоления вышеописанных бытовых трудностей и решения мелких вопросов организации и обеспечения школы можно себе представить, как непросто было дойти до стадии издания первых учебников: буквари появляются не сразу, до их издания дело дошло только в начале 1930-х гг. Но эти книги опирались на большую предварительную работу в классах по рукописным материалам на родном языке. Еще нет учебников, а уроки родного языка уже ведутся: «Дрэ школа Рогожско-Симоновско району, кай сыклеибнаскри сы романычяй, трин моло дро курко сы уроко кай залэнапэ романэ чибаса» [8: с. 17] — ‘В школе Рогожско-Симоновского района, где учительница ромской национальности, три раза в неделю проводится урок, на котором занимаются ромским языком’. Это Нина Александровна пишет о себе. Но в целом уроки родного языка пока еще редки, не скоро еще будет организовано и обучение небольшого числа ромских учителей в двух педтехникумах (в Москве и под Смоленском в Дорогобуже [Государственный архив Смоленской обл. Ф. 28. Оп. 10. Ед. хр. 2019. Л. 11]). В это время национальные школы «делились на два типа: школа, ведущая обучение на родном языке, но обучающая русскому как основному средству коммуникации (так работали еврейская, латышская, эстонская, немецкая, польская, татарская, армянская, мордовская, молдавская школы), и школа, ведущая обучение на русском, но обучающая родному языку в целях общего куль-

турного развития. Так работали ассирийская и цыганская школы в Мо-скве» [15: с. 117].

Создание начальной школы на родном языке — это вообще первый и важнейший этап создания системы национального образования. Для малого же народа, не имевшего ранее собственной традиции в области школьного образования, вопрос о выборе образцов для организации такой школы всегда оказывается чрезвычайно важным. По понятным причинам первые советские просветители ромского населения, как А.В. Германов (1893–1955), Н.А. Дударова (1903–1992), Н.А. Панков (1895–1959) и др., изначально исходили из важной для той исторической эпохи политической задачи: показать в учебных материалах для ромских детей ценности и преимущества оседлого образа жизни. Это, думается, и привело к заметной трансформации или даже сознательному сглаживанию национального стиля при изображении времен года, а также к явной переориентации на традиционные пейзажи русских букварей. Такого рода преемственность была практически безальтернативной, ведь сами просветители были продуктом русского образования, да и московская ромская школа была по преимуществу ориентирована на севернорусский ромский как на основу для кодификации литературного языка. Это доминирование в организационном аспекте подчеркивала и Н.А. Дударова: «О гачканэ рома акана лэна тэ дэн примеро сарэнгэ пэскирэ пшалэнгэ...» [8: с. 15] — ‘Русские ромы сейчас начинают показывать пример всем своим братьям’. Нельзя упускать из виду и того обстоятельства, что русские городские ромы, а особенно столичные хористы, не только были заметно русифицированы, но начинали получать и ценить образование еще до революции.

Далее мы рассмотрим в основном стихотворные тексты, посвященные описанию времен года в ромских довоенных букварях. Следует подчеркнуть, что в принципе ромские издания, и в частности учебные, изучены слабо. Укажем в качестве попытки первичного анализа нашу статью [25]. В настоящей статье мы продолжаем анализ одного из аспектов развития литературного языка на начальном этапе его создания, ранее освещались проблемы калькирования [26], выбора одного из эквивалентов в переводах [19: с. 445–451] и др.

На первый взгляд, в теме времен года не может быть широкого простора для выбора альтернативных решений. Сезонов в букварях обычно четыре, что не является абсолютным правилом для всех моделей года, известных человечеству, однако в русских и анализируемых ромских букварях это именно так. Мы располагаем для анализа следующими материалами, относящимися ко всем четырем сезонам:

1) в букваре для 1 класса Н.А. Панкова и Н.А. Дударовой: «Вэсна» — ‘Весна’ («Паны прастала зоралэс, | Ива сгынэ фэлдэндыр, Понабутка уш-

тэла <просыпается> вэш Шоленца чириклендыр. Газдэла цвэто шэро лоло, Дрэ ди гилы барьела... Кхам барьякирла саро, саро Кхамэстыр бахт прэ пхув тэрдела» — ‘Вода бежит сильно, Снега сошли с полей, Понемногу встает лес Со свистами птиц. Поднимает цветок голову красную, В душе <сердце> песня растет... Солнце растит все, все, От солнца счастье на земле становится’) [17: с. 58].

Как можно видеть, перед нами последовательное описание признаков весны, характерных для средней полосы Европейской России: тает снег, лес оживает, птицы поют, цветы расцветают, песня растет в душе, под солнцем растет всё, включая счастье на земле. Совпадение вплоть до нормативных эмоциональных оценок с русскими и другими букварями очевидно. Разумеется, такие заметные признаки весны не были новостью и для кочевых народов, но акцент в конце стихотворения на развитие растений как бы готовит почву для разговора об урожае и радости сельского труда.

Тот же самый текст в следующем году (с небольшими разночтениями, вызванными произносительной вариативностью: *Шоленца* > *Шоленса*) был воспроизведен в «Альманахе ромских поэтов» [1: с. 72]. Видимо, дело не в том, что выбор ромских стихотворных текстов был пока еще не очень богатым, а в том, что в отчетный коллективный сборник, открывавшийся эпиграфом из «Интернационала» и подытоживший успехи первой пятилетки в области молодой ромской литературы, для иллюстрации всего спектра достижений поместили и пару стихотворений из букваря (без указания авторства) как образец учебной поэзии;

2) в книге для чтения для 2 класса тех же авторов: «Лынаскиро дывэс» — ‘Летний день’ («Ох сыр хачела о кхам зоралэс! | Воздухо — тхуд сы тато, будто пашло сы о вэш дадивэс, будто саро сы суто. Рэка, дыкхьян ту, прастала сави? Яг дро саро сы тходо, кхам дадивэс ла кэрдя рупояса кхам — сувнакай хачкирдо» — ‘Ох, как горит солнце сильно! Воздух — молоко теплое, будто лег лес сегодня, будто все <есть> спящее. Река, видел / видела ты, бежит какая? Огонь во всё <есть> вложен, солнце сегодня ее [реку] делает серебряной, солнце — золото горячее’) [18: с. 3]. Здесь мы можем наблюдать следы работы не указанного в издании редактора, в погоне за спорной нормативностью, разрушившего рифму *сави* ‘какая’ — *рупови* ‘серебряная’ заменой последней формы на *руповяса* ‘серебряной’ (твор. пад.).

Если описание весны было довольно похожим на традиционные версии русских букварей, то в картине лета уже более заметна неумная экспрессия и категорическое преобладание ярких красок. Лексика в этом случае ведет автора за собой и не оставляет выбора: для дифференциации полутонов практически не было исконных лексических средств, поэтому картина лета получается экстремально знойной.

Тот же текст был воспроизведен позднее в уже упомянутом нами первом альманахе под авторством одной Нины Дударовой [1: с. 27].

3) в уже упомянутом выше букваре для 1 класса имеется материал и по второму демисезону: «Осенякиро» — «Осенью/Осеннее» («Прэ вэш подыкхэн, | Сыр ев дадывэс уридяпэ: Лоло и жолто урибэн, Сыр дрэ свэнко тэрнэ чятэ, Нэ атася балвалаяс Лэла счурдыно ягитко урибэн И стхиискирлапэ саро блатяса, Сыр и на сыс адава гожыпэн» [17: с. 37] — «На лес посмотрите, Как он сегодня оделся: Красный и желтый наряд, Как в праздник у молодой цыганочки, Но завтра ветром Будет сброшен огненный наряд И сотрется весь грязью, как и не была эта красота»). Тот же текст был опубликован в первом альманахе [1: с. 72].

Здесь стоит указать на характерную для некоторых просветителей при использовании этой версии ромского ошибку: *лэла* ‘берет/возьмет’ вместо *вэла* или вместо полной формы *авэла* ‘будет’. Так и в переводе названия книги «Ласа прэ стрэга» ‘Будем на страже’ [7], выполненном Н.А. Панковым. В принципе, такую конструкцию можно считать результатом эллипсиса полной формы будущего *ласа тэ явас / тэрдевас прэ стрэга — букв. ‘будем быть / строить на страже’.

Осенняя тема здесь решена в традиционном ключе, однако наряд осени сравнивается именно с нарядом молодой цыганской девушки. Опять язык ведет автора за собой: *тэрнэ раклятэ* ‘у молодой нецыганской девушки’ можно сказать, но у читателя сразу возникнет вопрос, почему это автор интересуется какой-то чужачкой;

4) в книге для чтения для 2 класса: «Авья э зима» — ‘Пришла зима’ («Ададывэс устем, дыкхава | Саро нэво, саро тэрно, Мэ пэскэ сыр-то на патява: Сыр дро сунэ саро парно. Парнэ кхэра, парны сы гаса, Саро дро ив сы уридо, Сыр зачидо парнэ краскаса, Парнэ ковроса закэрдо» [18: с. 127] — ‘Я сегодня встал, смотрю: Всё новое, всё молодое, Я себе как-то не верю, Как во сне всё белое. Белые дома, белая <есть> улица, Всё в снег <есть> одетое, Как залитое белой краской, Белым ковром закрытое’). Осенний наряд был золотым, зимний — белым. Однако сам наблюдатель находится в городе, выпался в теплом доме и смотрит на эту красоту из окна. Застань его снегопад в шатре, у него не было бы столько времени на любование красотой, да и ее появление не стало бы неожиданностью: в снегопад у него бы возникло много неотложных бытовых забот еще ночью. Тут бы было не до красоты.

Тот же текст, но уже в заметно измененной редакции и под названием «Э-зима» — ‘Зима’ («Ададывэс устем, дыкхава | Саро дро ив, саро парно...» — ‘Я сегодня встал, смотрю: всё в снегу, всё белое...’) был также опубликован в первом альманахе под авторством одной Нины Дударовой [1: с. 28].

Другой текст, но с уже встреченным ранее названием, известен в двух редакциях: «Авья зима» — ‘Пришла зима’ («Ив парно подыкх сыр пэрла, | Сари гаса ев закэрла, Дыхх саро сыр парныя Чяворэн ив скэдыя. Акана буты сы лэнгэ — И барэнгэ и тыкнэнгэ. Трэби ив тэ укэдэс И дрэ бэрги тэ скэдэс. А коли бут ив авэла, Каждо лэндыр лыжы лэла. Подыкхэна кон фэдыр Кон прастала сыгыдыр» [9: с. 71] — ‘Снег белый, посмотри, как падает, Всю улицу он закрывает, Смотри, всё как побелело. Детей снег собрал. Сейчас работа есть у них — И у больших и у малых. Надо снег убрать И в горы собрать. А когда много снега будет, Каждый из них лыжи возьмет. Посмотрят, кто лучше, Кто бегаёт быстрее’.

Здесь примечательно то, что во второй редакции использовано альтернативное наименование зимы — *ивант*: «Авья ивант» — ‘Пришла зима’ («Ту подыкх, сыр ив пэрэла, | Ев саро учякирэла...» — ‘Ты посмотри, как снег падает, Он всё укрывает...’) [10: с. 76]. Дело в том, что в базовом словаре для начальной школы группа столичных просветителей в 1932 г. решают от славянского заимствования *зима* перейти к исконному, но сохранившемуся только отчасти в западных (смоленских и др.) говорах слову *ивант*. Чрезвычайно любопытно, что редактирование коснулось только названия стихотворения и двух первых строк. В двух книгах разные редакторы: Н.А. Панков и во второй — Т.В. Вентцель (1903–1989), однако переработка явно авторская: возможно, по мере накопления опыта возрастают и требования к себе, к качеству стихотворной формы.

Третий текст — великолепная зимняя зарисовка. Надо иметь в виду, что идет всего лишь седьмой год ромского книгоиздания в Москве: «Ивантытко буты» — ‘Зимняя работа’. Здесь представлены и привычные мотивы, но есть и новые (коллективная работа по плану представлена как достоинство, признак взросления): «Татыдыр чяворэ уридэпэ | И прэ грэда тэ кхэлэн скэдынэпэ. — Ласа бэрга тэ кэрас, — пхэндя Ванэ — Джян, лопаты анэн Катя, Санэ. Сыго джяла буты чяворэндэ Пиро плано буты, сыр барэндэ. Окэ бэрга сы кэрды, подыкхэнте, Акана джанте, шлыты анэнте» [10: с. 77] — ‘Теплее ромские дети оделись И во двор играть собрались. — Будем гору строить, — сказал Ваня, — Идите, лопаты несите, Катя, Саня. Быстро идет работа у цыганских детей, По плану работа, как у больших. Вот гора <есть> сделана, поглядите, Сейчас идите, санки несите’.

Конечно, в стихотворении изображен не кочевой быт, это зимние радости и заботы оседлого образа жизни. Думается, это не случайность, а результат сознательной реализации установки на демонстрацию выгод оседлости.

Пример учебной прозы для букваря представлен только одним зимним текстом «Сыго зима» [9: с. 70] — ‘Скоро зима’. В тексте даются некоторые базовые знания о чередовании времен года, сокращении светового дня и снижении температуры: «Акана о дывэс кэрдяпэ тыкнинько.

Э рат кэрдяпэ бари. О кхам татькирла набут. Мануша татэс урьенапэ. Кхэрэ тховэна зимня фэнштры. Сьгэс авэла э зима. Сьгэс джыла ив» [9: с. 70] — ‘Сейчас день делается маленьким. Ночь делается большой. Солнце греет немного. Люди тепло одеваются. Дома ставят зимние окна. Быстро придет зима. Быстро выпадет снег’. Опять обращает на себя внимание ориентация на оседлый образ жизни: в шатре зимние вторые рамы трудно представить. Через два года этот текст был существенно переработан: «Поджыла ивант... Джыла ивант. Сыго лэла тэ пэрэл ив» [10: с. 74] — ‘Подходит зима... Идет зима. Скоро будет падать снег’. Этот пример показывает, насколько оперативно и тщательно перерабатывались учебные тексты в соответствии с решениями, принимаемыми относительно узкой и сплоченной группы просветителей.

В текстах, посвященных зиме, описаны развлечения сельских и городских детей: горка, катание на лыжах, но нет еще упоминания елки и Деда Мороза. В 1934 г. выходит текст А. Германо, где мороз персонафицируется в традиционном фольклорном ключе: «Ивант» — ‘Зима’ («Ив парно прэ гаса | Пэрла и пасела, И балвал прэ гаса Нартэс крэнцы-сола. Шылало сарэнгэ И саро парнела: Дром, вэша и фэлды. Окэ джыла мразо Холямо прэ шлыта, Закэрэнти фэнштры, Запхандэнти порта» [4: с. 3] — ‘Снег белый на улице Падает и ложится, И ветер на улице Назойливо кружится. Холодно всем И всё белеет: Дорога, леса и поля. Вот едет мороз Злой на санях, Закрывают окна, Запирайте дверь’). Что необычно в этом тексте, так это смазанная трактовка образа деда Мороза, обозначение героя дано со строчной буквы (*мразо*), но сама картина чрезвычайно узнаваема по фольклорным источникам. В данном учебном контексте такое упоминание *деда мороза* было вполне допустимым, напрямую с Рождеством не связывалось: «Окэ джыла мразо | Холямо прэ шлыта...» — ‘Вот едет мороз Злой на санях...’ [4: с. 3]. Далее вопреки холоду просится описание подарков и радостей встречи Нового года, но этого пока нет. Как известно, под запретом рождественская елка была с 1926 по 1935 г., но перед новым 1936 годом П.П. Постышев (1887–1939) небольшой заметкой 28 декабря в «Правде» начал реабилитацию новогодней елки, ранее рассматривавшейся только в связке с дискредитирующими рождественскими ассоциациями, что претило официальному безбожничеству. Однако стихотворение Германо опубликовано еще до реабилитации новогодней елки, поэтому сказочный мороз едет, но еще как бы не доехал. Учебник А. Германо получил разрешение уполномоченного главлита В-51321 еще в 1934 г., 21 февраля.

В переиздании 1937 г. этот же учебник угодил в другую эпоху. Возможно, чуткий к новостям автор букваря учел, что в январе 1937 г. Павел Петрович Постышев был уже освобожден от должности секретаря Киевского обкома и позднее назначен секретарем Куйбышевского обкома

ВКП(б). Это был признак вероятной опалы. Могла оказаться небезоблачной и судьба советского праздника, предложенного Постышевым. Он, как и его жена Татьяна Семеновна Постоловская (1899–1938), был тесно связан с дальневосточниками со времени Гражданской войны, в частности и с работавшими в Госиздате, как, например, А.П. Рябина (1897–1977). Так что образ ромского дедушки мороза не получил достойного развития.

А. Германо, как и другие ромские просветители, был политически грамотным в согласии с духом времени. Думается, для них, в большинстве прошедших школу РККА, крепкая и ясная идеология была вопросом дисциплины, а не философских дебатов или даже внутренней рефлексии. Однако для занятия определенной мировоззренческой позиции необходимо представление о границах допустимого. Германо аккуратно указывает на ясное видение таких границ в одном частном письме от 15 марта 1924 г. Орловский журналист и литератор пишет своему коллеге Иосифу Федоровичу Каллиникову (1890–1934), который с 1922 г. жил в Чехословакии: «Если будет возможность, пришлите свои книжки. Особенно чешские детские сказки. У нас новых детских сказок очень мало. Старые же — или фигурируют лешие, русалки, которые не могут быть преподаваемы (?) в нашей идеологии, <зачеркнуто: а так же> или от сказки требуется практичность, зов к труду, дисциплине <поверх букв *ыцип* крупно надписано: *Ц П*>, коллективу» [Л. 1]. Позиция высказана, она довольно точно соответствует тогдашней официальной концепции воспитания посредством особо отобранного фольклора, с которой автор формально смыкается, выбирая местоимение *мы*. Эта позиция подозрительности по отношению к игре воображения ярко предьявлена в статье Н. Крупской «О “Крокодиле” Чуковского»: «Вместо рассказа о жизни крокодила они <дети> услышат о нем невероятную галиматью» [14: с. 3]. С другой стороны, А. Германо достаточно ясно обозначает свой эстетический интерес к тем сказкам, которые не прошли бы прагматического фильтра классовой целесообразности, но прямо не протестует против него, подобно К. Чуковскому. Только описание со вставкой *ы* указывает на некую напряженность или отражает особое произношение слова *дисциплина*. Если и был в таком акцентированном произношении сарказм, то он прочитывался исключительно адресатом письма на основе прежнего кода устного общения, но не возможными посторонними читателями.

Здесь также весьма примечательно наличие вопроса к классу: «Пучибэ: Кон джинэла лав ивант (зима)?» — ‘Кто знает слово *ивант* (зима)?’. Не было уверенности, что все ромские дети в классе знают исконное наименование зимы *ивант*. В предшествующих публикациях, как говорилось выше, использовалось славянское *зима*. Таким образом строилась работа по освоению лексики, выбранной в качестве общелитературной.

Как видим, название зимы, варьировавшееся по говорам, колеблется и в литературных текстах. Но колебания на этом не заканчиваются. Привлекает внимание слабо документированное использование слова *вэсна* для обозначения как весны, так и осени. Понятно, что в букварях это не отражено. В песне «Чергэнори» — ‘Звездочка’ [Чергэнори], например, в исполнении Р. Джелакаевой, на это указывает следующий текст: «Вэш шуминэ, ай, холясола, Со э вэсна подгэя, Обчюдя лэн сумнакаса, Ой, сарэ цвэты схачкирдя» — ‘Лес шумит, ай, злится, Что весна подошла, Осыпала их (листья) золотом, ой, все цветы сожгла’. То, что *вэсна* в некоторых версиях песни заменяется на *осень*, можно объяснить позднейшей корректировкой под русскую схему сезонов. Обратное маловероятно. И параллельно фиксируется вариант с *вэсна прогэя*, что вообще парадоксально продлевает весну до самой осени, но также указывает на попытку исправить необычное *вэсна подгэя* в значении ‘осень подошла’. Подобная зеркальная двузначность встречается в обозначениях временных отрезков: *атася* ‘вчера, завтра’, *палатся* ‘позавчера, послезавтра’, которые дифференцируются только по времени глагола в конкретном контексте.

Конечно, в традиционном кочевом быту наиболее заметным был выход на сезон, на травку: «Миштэс лачи выгыя адая бэршытко вэсна. Токо-со иворо сгыя э пхувьытыр, лыя тэ выджал зэлэны тэрнинько чяrorи. О рома выгынэ дрэ фэлда, кэрдэ э вэсна трин семьи» — ‘Очень хорошая вышла в этом году весна. Только что снег сошел с земли, стала всходить зеленая молоденькая травушка. Ромы вышли в поле, *делали весну* три семьи’ [12: с. 20]. «О клыдаря, савэ кэрдэ вэсна кхэтанэ амэнца, улыджинэ шовэ грэн...» — ‘Клыдари (ромская группа), которые *делали весну* вместе с нами, увели шестеро коней...’ [11: с. 8]. Выражение *кэрэл э вэсна* буквально означает ‘делает весну’, то есть (семья) начинает сезон кочевья. Собственно, этим событием год делился на две части: первая — это начало перемещений по традиционной для семьи территории, вторая — это зимовка в снятом до весны крестьянском доме. Эта часть года связывалась с исконным по происхождению термином *лынай* ‘лето’. В широком смысле это теплый сезон, когда можно кочевать.

Однако в процессе русификации и получения образования ромы усваивали и более сложную схему. Старик Калыш в третьей просветительской беседе «О ветре и молнии» сообщает и школьную схему чередования времен года: «Кроме адалэстыр прэ пхув беспрерывнэс парувэлапэ бэршытко време: весна, лынай, осень, зима» [20: с. 12] — ‘Кроме того, на земле беспрерывно меняется время года: весна, лето, осень, зима’.

Процитированный выше автор нескольких материалов просветительского характера по прозвищу *Калыш* — любопытная личность. Он заслуживает более пространного комментария. Более ромская форма прозвища *Калышо*, с уточнением *Пхурором* (Старик-цыган) — это псевдоним (букв.:

Черныш), за которым скрывался Шишкин-Миролюбов Иван Антонович. «Шишкин-Миролюбов Иван Антонович (Калыш) москвич, известный исполнитель русских песен и любимец купечества, по разрешению императора сменил фамилию на Миролюбов. Брат Марии А. Миролюбовой, жены князя Миролюбова [13: с. 228]; источник — надпись на фотографии: «Москвичъ | Извѣстный исполнитель | рускихъ песень любимецъ | (купцовъ) Иванъ Антонычъ | Шышкинъ (а послѣ здѣлалъ<я> | (по фамилии Миролюбовъ съ | разрѣшенъе Высочайшаго) | а по прозваніе въ хорѣ Калышъ братъ былъ Маріи Ан-|тоновне Миролюбовой кото-|рая была замужемъ за кня-|земъ Миролюбовымъ —» [21: с. 39, фото]. Это один из московских хоровых родов, получивших образование до революции и активно включившихся в просвещение своего народа. Подпись под фото принадлежит не ему, но и она характерна для того времени как свидетельство уже достигнутого определенного уровня грамотности городских русских родов.

В вышеприведенной четырехчленной схеме времен года исконным по происхождению оказывается только название лета (*льнай*), а в некоторых версиях букварей — еще и региональное название зимы (*ивант*). Названия демисезонов — это заимствования из славянских языков. Совершенно очевидно, что авторы учебных текстов ориентировались на материал русских букварей и потому практически не обращались к традиционным воззрениям родов на природу, и в частности к представлениям о структуре календарного года. Между тем нельзя не отметить, что ромское ощущение единства с природой чрезвычайно самобытно, оно заслуживает отражения в учебных материалах по родному языку для начальной школы.

Литература

1. Альманахо романэ поэтэн. М.: Центриздат, 1931. 88 с.
2. Без авт. Дрэ Московска романэ школы // Романы зоря. 1927. № 1. С. 13.
3. *Безлюдско М.Т.* Романы школа // Нэво дром. 1931. № 1. С. 26–27.
4. *Германо А.В.* Лыльвари ваш гиньбэн. Чясть пэрво. Пэрво бэрш сыкляибэ. М.: Учпедгизо, 1937. 80 с.
5. *Гончаров Л.Н.* Цыгане // Прохоров А.М., Панов В.Г. Российская педагогическая энциклопедия [1999]. URL: rossiiskaya_pedagogich_encykl.doc (дата обращения: 18.12.2019).
6. *Гончарская С.С.* Работа среди национальных меньшинств (Опыт Московской партийной организации) / Под ред. и с предисл. С. Диманштейна. М.; Л.: Московский рабочий, 1929. 112 с.
7. *Гусево А.Г., Гусево В.Г.* Ласа прэ стрэга / Пер. Н.А. Панков. М.: Центриздат, 1931. 40 с.
8. *Дударова Н.А.* Амарэ школы // Романы зоря. 1927. № 1. С. 15–18.
9. *Дударова Н.А.* Амари Буты (букваре ваш пэрво бэрш сыкляибэ). М.: Учпедгизо, 1932. 72 с.

10. *Дударова Н.А.* Букваре ваш начяльно школа. М.: Государственно учебно-педагогическо издательство, 1934. 80 с.
11. *Ильинско М.* Шатрытко яг. Респхэныбэна. М.: Гослитиздат [ГИХЛ], 1934. 56 с. [Шатровый огонь].
12. *Ильинско М.* Ружэнька // Ильинско М., Ром-Лебедев И. Респхэныбэна тэ патриня. М.: ГИХЛ, 1938. С. 20–39.
13. *Калинин В.И.* Загадка балтийских цыган: Очерки истории, культуры и социального развития балтийских цыган. Минск: Логвинов, 2005. 238 с.
14. *Крупская Н.К.* О «Крокодиле» Чуковского // Правда. 1928. 1 февраля. С. 3.
15. *Крякин Е.Н.* Московский комитет РКП(б) — ВКП(б) и национальные диаспоры Москвы в 1920-е годы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12–5 (86). С. 115–119.
16. *Панкова О.* Комсомоло дрэ марибэ пало нэво джибэ. М.: ОГИЗ — Тэрны гвардия, 1932. 40 с. [Комсомол в борьбе за оседлость].
17. *Панково Н.А., Дударова Н.А.* Джиды буты (романо букваре ваш I бэрш сыкляибэ). М.: Центриздат, 1930. 64 с.
18. *Панково Н.А., Дударова Н.А.* Джиды буты Лолы чергэнори. Книга ваш гинэибэн прэ дуйто бэрш сыкляибэн. М.: Центриздат, 1930. 184 с.
19. Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке: Колл. монография / Абашева Д.В., Алексеев А.В., Алешина Л.Н. и др. / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2019. 504 с.
20. *Пхурором Калышо.* Ваш э балвал и молния. Беседа трито // Нэво дром. 1931. № 1. С. 12–15.
21. *Ром-Лебедев И.И.* От цыганского хора к театру «Ромэн»: записки московского цыгана / Послесл. Н. Велеховой. М.: Искусство, 1990. 270 с.
22. *Смирнова Т.М.* Дети страны Советов: От государственной политики к реалиям повседневной жизни. 1917–1940 гг. М.; СПб.: Институт российской истории РАН; Центр гуманитарных инициатив, 2015. 384 с.
23. *Тараново А.* Со ракирла ром Васильево ваш амаро журналю // Романы зоря. 1929. № 2. С. 47.
24. Цыгане / Отв. ред. Н.Г. Деметер, А.В. Черных; Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН. М.: Наука, 2018. 614 с.
25. *Шановал В.В.* Гражданское воспитание в СССР через призму учебников обществоведения для национальных школ 1932 г. // Актуальные вопросы гуманитарных наук: теория, методика, практика. К 20-летию кафедры методики преподавания истории, обществознания и права: Сб. науч. ст. / Под ред. А.А. Сорокина. М.: Книгодел, 2019. С. 321–339.
26. *Шановал В.В.* Калькирование в советском ромском языке 1927–1938 годов // Тринадцатые Поливановские чтения: Сб. статей. Смоленск: СмолГУ, 2019. С. 229–234.

КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПОЛЕ «ВРЕМЕНА ГОДА» В РУССКОМ ЯЗЫКОВОМ СОЗНАНИИ

Продолжая исследование, начатое в прошлом году на базе концептуального поля «Насекомые» [1], мы вновь обращаемся к проблеме концептуального пространства русского языкового сознания уже в рамках изучения концептуального поля «времена года». Понятие «концептуальное поле», введенное в лингвистику З.Д. Поповой и И.А. Стерниным [2], мы понимаем как цельный фрагмент ментального пространства, актуализируемый семантически сходными в той или иной степени, но различными вербальными и невербальными стимулами, группирующимися на основании связи с данным фрагментом ментального пространства вокруг ядерной лексемы, давшей название концептуальному полю.

Дробление ментального пространства на фрагменты, разумеется, ситуативно и зависит от коммуникативных задач и образа мысли носителя языка. В частности, вполне очевидно, что пространство, стоящее за ядерным стимулом «насекомые», объективно более велико и обособленно, чем то, что скрыто за «временами года», и, безусловно, является частью концептуальных полей «год» и «время». Однако в то же время поле «насекомые», столь же бесспорно, является для носителей русского языка частью поля «живые существа» и в то же время совмещает в себе фрагменты полей «летающее живое», «нелетающее живое», «вредные существа», «домашние вредители», «красивые животные» и т.д. Вообще, мы полагаем, что при любом понимании концепта то, что актуализируется в сознании реципиента под действием вербального или невербального стимула, будь то «кванты знаний» (по Е.С. Кубряковой), «сгустки культуры» (по Ю.С. Степанову) или «базовые структурные элементы организации бытия» (по Ю.Е. Прохорову), фактически не является не только элементарным и неделимым, как предписывают используемые метафоры, но даже обособленным, имеющим определенные пространственные границы. Ассоциативные, когнитивные, ситуативные и иные связи размывают границы ментальных фрагментов, актуализируемых конкретным стимулом, и способствуют возникновению и разрушению пересечений с другими фрагментами миропонимания народа или личности. В этом плане достаточно точным представляется суждение о концептуальном поле А.Б. Соломоника, высказанное еще в конце прошлого века. Он отмечает, что концептуальное поле является результатом живого процесса

порождения и трансформации смыслов и поэтому оно постоянно обновляется в той или иной мере, в том или ином аспекте [3: с. 305].

Для исследования концептуального поля «времени года» нами был проведен эксперимент, в котором приняли участие около 150 человек в возрасте от 9 до 77 лет. Первая часть представляла собой свободный ассоциативный эксперимент, включающий 6 ключевых стимулов: *времена года*, *лето*, *осень*, *зима*, *весна*, *время года*. В результате нами было получено в среднем порядка 200 ассоциаций на каждый из стимулов. Во второй части реципиентам предлагалось назвать любимое и нелюбимое время года и аргументировать (обосновать) свой ответ. Третья часть представляла собой связанный ассоциативный эксперимент, в котором реципиентам предлагалось за ограниченное время охарактеризовать каждое из времен года с помощью трех глаголов в любой форме.

Рассмотрим полученные в эксперименте данные.

Стимулы свободного эксперимента были выбраны следующим образом: в качестве основной гипотезы мы предположили, что концептуальное поле в данном случае будет состоять преимущественно из подпространств четырех концептов: «лето», «весна», «осень», «зима». В отличие от концептуального поля «насекомые», которое охватывает достаточно обширную область человеческого знания и представлений о мире, времена года в русском национальном сознании четко определены и на данный момент представлены именно этими четырьмя составляющими. Кроме этого, были предложены стимул *времена года* — для возможной корректировки обозначенного выше представления — и стимул *время года*, предложенный в заключение первой части эксперимента для того, чтобы выявить, происходят ли какие-либо изменения в мироощущении реципиентов *после* актуализации концептуального поля.

Реакции на титульный стимул поля оказались следующими (рис. 1):

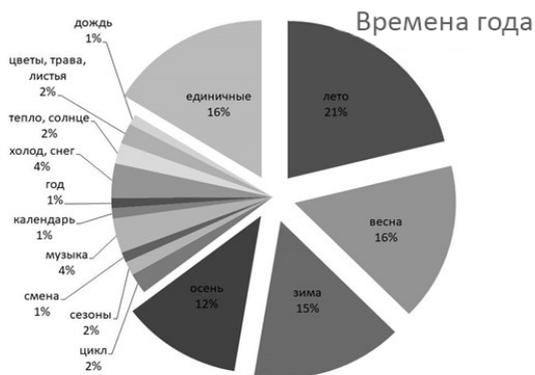


Рис. 1

Тестовый стимул подтвердил предположение, что ядерными концептами поля будут четыре сезона, на которые сейчас разделяется год в сознании носителей языка. Однако весьма показательным, что на стимул, данный во множественном числе, далеко не все реципиенты давали все четыре реакции даже в том случае, если начинали перечислять времена года. Таковых оказалось лишь 12% (рис. 2). Такое же количество реципиентов назвали комбинацию из двух времен года. 6% упомянули три сезона из четырех. Большинство же (43%) назвали какое-то одно (как единственную ассоциацию или в группе с другими). Чуть меньше трети опрошенных (27%) такой реакции вообще не продемонстрировали.

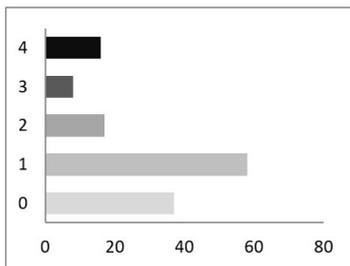


Рис. 2

Среди одинарных реакций наиболее частотной оказалась *лето* (рис. 3).

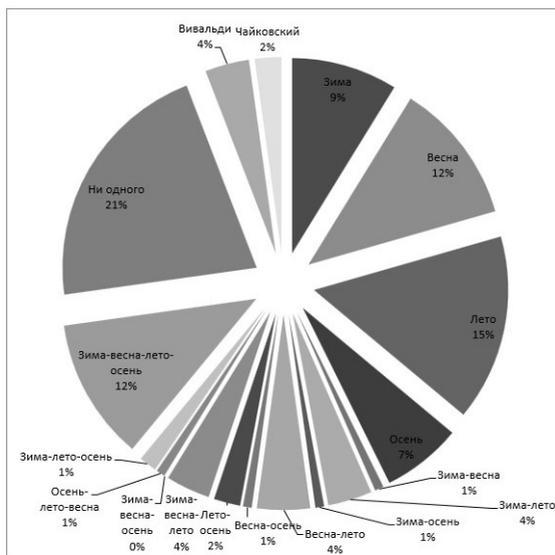


Рис. 3

Среди парных реакций лидируют *зима-лето* и *весна-лето*. То же самое демонстрируют и тройки: большинство назвало *зима-весна-лето*, также пропустив *осень*. Если просчитать совокупное упоминание каждого из времен года (вне зависимости от варианта комбинации), то и здесь *осень* упоминается реже всего, а *лето* — чаще всего (рис. 4). Любопытной в этой связи является одиночная реакция, в которой реципиентом была сделана попытка назвать все четыре сезона, но вместо *зимы* он второй раз указывает *осень*: *осень, весна, лето, осень*. Конечно, его ассоциативный ряд отличается от частотных реакций: в его сознании *осень* оказывается более предпочтительным сезоном, чем *зима*. Однако, с другой стороны, он подтверждает тесное сцепление в сознании реципиента *лета* с *осенью*, что уже в полном согласии с частотными реакциями вполне совпадает с народным славянским календарем, в котором традиционно выделяется три (реже — два, в соответствии с жизнью природы: листья есть — листьев нет) сезона: пробуждения природы и сева (весна), уборки урожая (лето — начало осени) и умирания природы (вторая половина осени — зима). Это подтверждает и вторая часть эксперимента, в которой реципиентам предлагалось уже осознанно назвать любимое и нелюбимое время года и объяснить свой выбор (рис. 5).

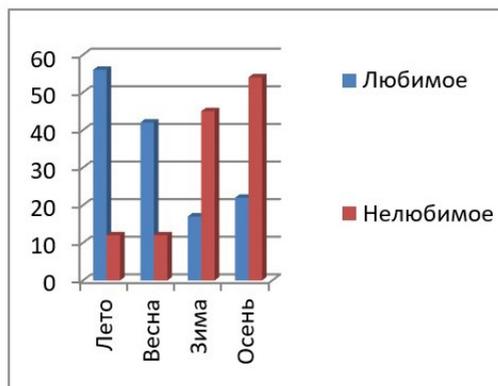


Рис. 4

Во-первых, здесь мы наблюдаем то же распределение сезонов по степени популярности: *лето* — *весна* — *зима* — *осень*. Во-вторых, налицо характерная для народного календаря противопоставленность теплых и холодных сезонов, причем часть реципиентов, называя любимое и особенно нелюбимое время года, разграничивало переходные сезоны (весну и осень) на раннюю и позднюю, к которым указывалось разное, обычно диаметрально противоположное, отношение: положительное или нейтраль-

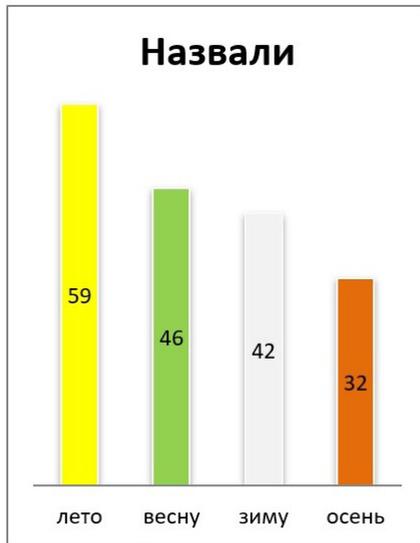


Рис. 5

ное — к ранней *осени* и поздней *весне* (теплый сезон), отрицательное — к поздней *осени* и ранней *весне* (холодный сезон). При характеристике любимых и нелюбимых времен года около 10% реципиентов не смогли обойтись названиями сезонов и вынуждены были конкретизировать свои предпочтения с помощью указания конкретных месяцев года. Всего были указаны 5 месяцев из 12. Три с негативной оценкой: *ноябрь*, *февраль*, *март*. Два с положительной оценкой: *сентябрь*, *май*. Как видим, это иллюстрирует ту же картину: особо негативная оценка холодных переходов, особо позитивная оценка — теплых переходов. Чрезвычайно любопытно, что лидером по количеству негативных оценок (встречается у 4% респондентов) является *ноябрь*. Причем в аргументации негативного отношения к поздней осени чаще всего прямо фигурирует причина: *потому что впереди — зима*. Сходные объяснения можно видеть и при демонстрации положительного отношения к поздней весне и весне в целом: *потому что впереди — лето*.

Это, на наш взгляд, демонстрирует две наиболее значимые для изучаемого концептуального поля **черты национального сознания**: зависимость эмоциональной сферы носителей русской культуры от погодных явлений и состояния природы и приоритет ожиданий над реальными состояниями, причем смещенный в сторону негативных ожиданий, т.е. ожидание плохого воспринимается хуже, чем сам факт; ожидание хорошего, наоборот, несколько недотягивает до эмоциональных оценок самого факта (*осень хуже зимы*, но и *весна хуже лета*).

Вернемся к результатам первой части эксперимента.

Стимулы-сезоны продемонстрировали в целом сходные типы реакций. Наиболее частотными оказались погодные ассоциации, затем природа и выраженные как существительными, так и глаголами характерные для сезона действия и состояния. Поле ассоциаций по всем четырем стимулам также включает антонимичные для реципиентов сезоны, единичные оценочные реакции, цитаты и ассоциацию *день рождения*. Рассмотрим полученные данные более подробно.

Лето для большинства реципиентов — это время отдыха (*отпуск, каникулы*). Время, когда что-то меняется (*море, дача, лагерь, пляж, дорога*). Несколько участников эксперимента указали на это прямо: *другая жизнь, новая жизнь*. Самая частотная реакция вполне ожидаема — *солнце*, затем его действие — *тепло, жара*. Негативно окрашенные ассоциации практически отсутствуют. В качестве антонимичных сезонов ожидаемо предлагаются *зима* (2%) и *осень* (1%).

Цветовая гамма сезона передана реакциями *желтый* и *зеленый*.

Погодный сценарий укладывается в два состояния: *жара* (9%) и *дождь* (2%). Состояние природы описывается также двумя блоками: вода (*море, озеро, пляж*) и *зелень* (*трава, цветы, листья, клубника* и т.д.). Никакие погодные аномалии и экстремальные состояния отражения в ассоциативном поле данного сезона не нашли.

Позитивное ассоциативное поле сезона коррелирует с его общей позитивной оценкой (рис. 6).

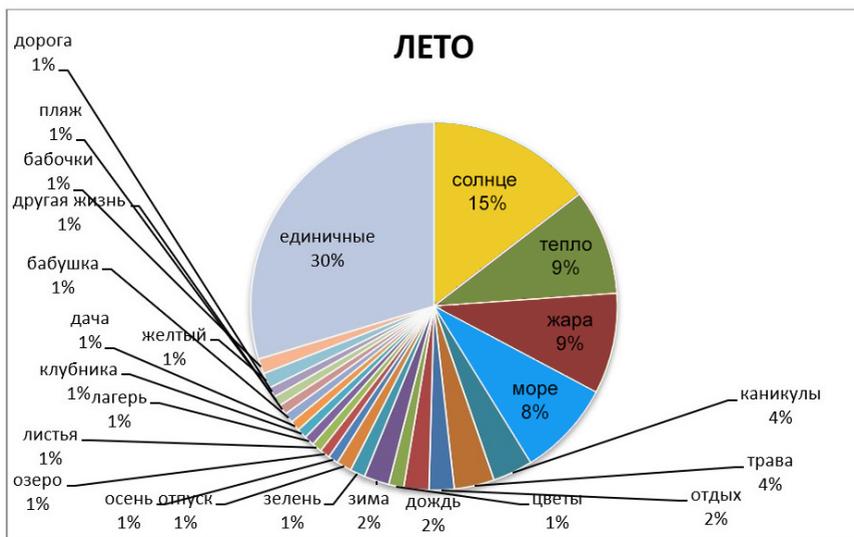


Рис. 6

Осень — сложный сезон, как уже было отмечено, воспринимаемый реципиентами двояко: как конец лета и как начало зимы. Поле сезона достаточно хаотично: около четверти ассоциаций единичны, частотные и редкие реакции находятся в относительном равновесии — по 37%, если относить к редким реакции, набравшие менее 5%. Их достаточно много — 22. Это сближает сезон со вторым промежуточным — *весной* (также 22 редкие реакции и 40% ответов) — и противопоставляет основным — *лету* (20 реакций и 29%) и *зиме* (18 реакций и 30%).

Достаточно много оценочных реакций, как негативных (среди неединичных — *тоска, печаль, депрессия, серость, грусть*), так и положительных (среди неединичных только *красиво*).

Самая разнообразная цветовая гамма — желтый, красный, серый, золотой, рыжий. Одна из реакций прямо указывает на эту характеристику — *краски природы*.

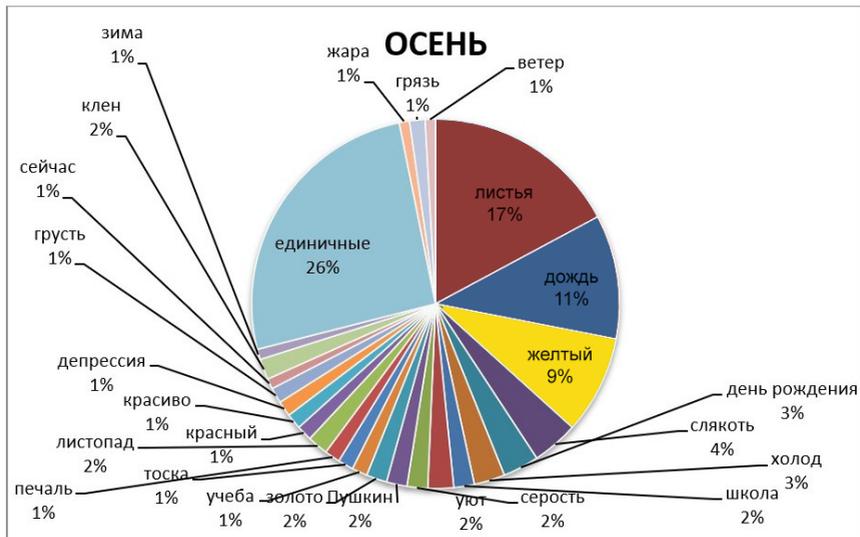


Рис. 7

В качестве антонимичного сезона указана *зима*.

Погодный сценарий негативный — *дождь, ветер, слякоть, грязь*; а также антонимичная пара *жара-холод*, подчеркивающая неоднородность погоды. Состояние природы в основном ассоциируется с фазой листопада (*листья, листопад*) и распутицы (*слякоть, грязь, мокро*).

Сезон связан в сознании реципиентов независимо от возраста с началом учебного процесса (*школа, учеба*). Кроме того, здесь фиксируется единственная среди неединичных ассоциация с личностью — *Пушкин*.

Что подтверждает как литературоцентричный характер национальной культуры, так и значимость образа Пушкина для национального сознания.

В целом у сезона отмечается наиболее негативная из четырех эмоциональная окраска, что опять же коррелирует с вербально высказанными во второй части эксперимента предпочтениями реципиентов (рис. 7).

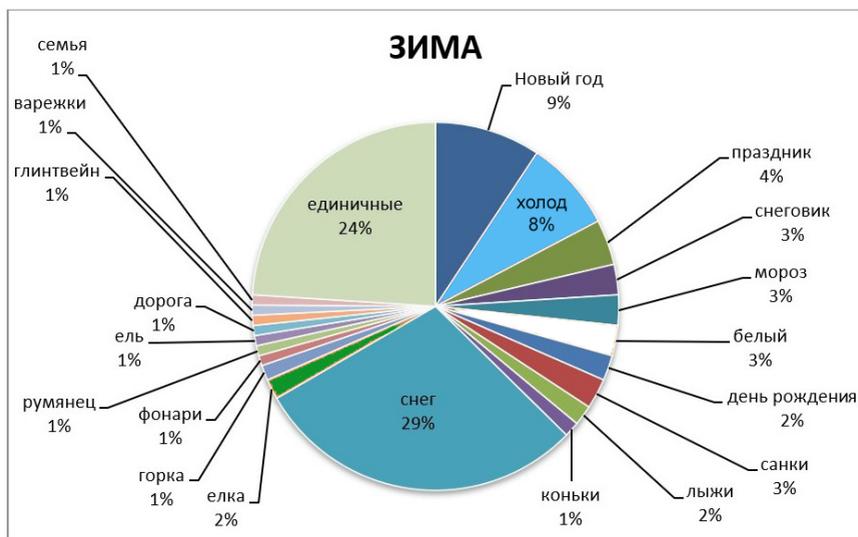


Рис. 8

Зима представляет наиболее однородное ассоциативное поле. 29% идентичных реакций — *снег* — при минимальном количестве индивидуальных (24% единичных). Причем реакцию *снег* продемонстрировали 47% респондентов, для 23% из которых она была первой и единственной. Полностью отсутствовала эта реакция только у 38% участников эксперимента. Еще 15% не включили *снег* в список ассоциаций, но косвенно затронули тему снега, уже через его ассоциативное поле: белый цвет, зимние виды спорта и забавы, невозможные без снега (рис. 9).

Оценочных реакций, как и у лета, практически нет. Реакции с негативной коннотацией среди неединичных отсутствуют (среди единичных присутствуют две реакции, отражающие ярко выраженное неприятие: *ненавижу*, *бесит*; остальные имеют нейтральную или положительную окраску). Картина частотных реакций также совпадает с летом:

- Самая частотная реакция — главный отличительный признак в погоде (солнце — снег).
- Вторая по частотности реакция — температурный режим (жара — холод).

- Третья по частотности — центральное позитивное событие сезона (море [поездка на море] — Новый год [праздник]).

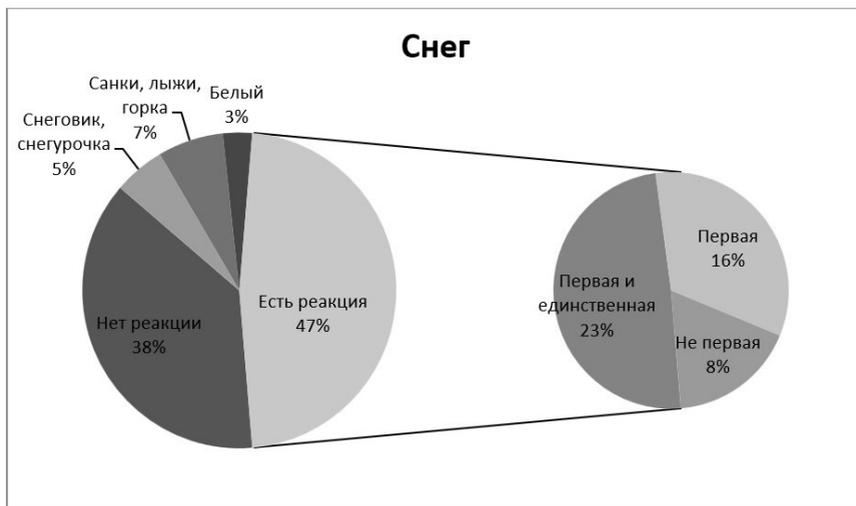


Рис. 9

В качестве антонимичного сезона названо, как и ожидалось, *лето*, но только одним из реципиентов.

Цветовая палитра — белый, румяный, черный.

Погодный сценарий — *снег, мороз* + в единичных реакциях: *слякоть* и *сугробы*. Состояние природы замкнуто на образе снега: *белый, чистый, сверкающий*. Из экстремальных состояний назван *гололед*.

В целом сезон описывается позитивно. Внимание концентрируется на зимних забавах и праздновании Нового года. Это единственный сезон, у которого ассоциативное поле не коррелирует с личностными предпочтениями: достаточно большое количество респондентов заявили, что зиму не любят, аргументировав это обилием одежды, короткими (световыми) днями, холодом и т.д. Всё это было названо и в ассоциативном эксперименте, но попало в единичные реакции. У большинства же реципиентов зима ассоциируется с приятными или нейтральными вещами. Очевидно, в качестве причины такого расхождения следует назвать значимое для носителей русского языкового сознания отличие поздней осени, вызывающей наибольшее неприятие, и первого месяца зимы: выпадает снег, становится светлее, страна начинает готовиться к одному из главных (возможно, главному на данный момент) празднику — Новому году.

Весна — время года, вызвавшее наиболее разнообразные ассоциации у участников эксперимента: 30% реакций — единичны, 40% — редкие (их продемонстрировали 1–4% реципиентов, причем из 22 редких реак-

ций — только 2 набрали 4% — *любовь* и *почки*). Самая частотная реакция также представлена в самом небольшом объеме из всех сезонов — 11%. Поле частотных реакций тоже отличается от других сезонов: если там частотными оказывались 3 реакции, отделяемые от редких достаточно большим разрывом (4–5%), то здесь наблюдаются 4 частотные реакции существенно меньшего объема (6–7% вместо 8–11%). Отрыв от редких реакций составляет всего 2%.

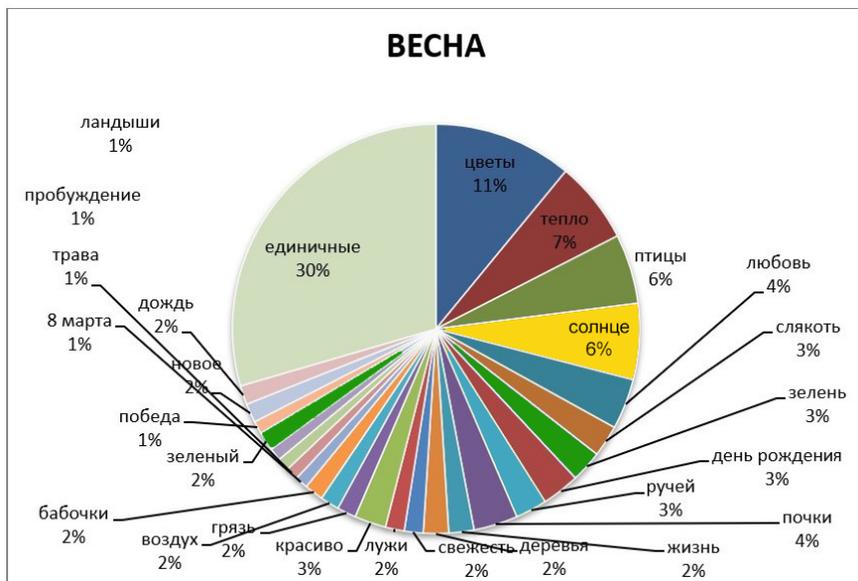


Рис. 10

В целом картина сезона выглядит следующим образом (реакции от 4 до 11%): *цветы*, *тепло*, *птицы*, *солнце*, *любовь*, *почки*, *зелень* (если объединить реакции *зелень* и *зеленый*). Если анализировать все неединичные реакции, то ассоциативное поле сезона распадается на три значимых фрагмента: пробуждение природы — обновление и очищение мира — весенняя распутица.

В качестве антисезона в единичных реакциях названы лето и осень.

Цветовая гамма сезона среди неединичных реакций представлена только одним цветом — *зеленый*; и также одной единичной цветовой реакцией — *салатовый*. Но в то же время самой частотной реакцией является *цветы*, что указывает на достаточно яркую палитру. Среди единичных реакций есть прямое указание на такое понимание — вариант *цвета*. Кроме того, в ассоциативное поле входят конкретные названия цветов: *ландыши* (1%), среди единичных реакций — *сирень*, *тюльпаны*, *сакура*, *ромашки*.

Значимыми являются и обонятельные реакции, для других сезонов не актуальные: *свежесть* (2%), *воздух* (2%), *ландыши* (1%), среди единичных реакций — *ароматы*, *запах*.

В целом картина сезона опять-таки позитивная. Из условно негативных оценок в неединичных ассоциациях только *грязь* и *слякоть*. Однако нельзя не отметить, что в основном реципиенты представляют себе вторую половину весны, практически игнорируя вызывающее негативные ассоциации начало сезона. Эта же картина, напомним, характерна и для восприятия зимы: основное внимание реципиентов сосредотачивается на начальной фазе сезона, связанной с преодолением осенней распутицы, появлением снежного покрова и новогодними праздниками.

Еще одним интересным и, на наш взгляд, значимым фактором является фиксация ассоциации *день рождения* во всех четырех сезонах. Лето — единственный из сезонов, где ассоциация *день рождения* попала в единичные. Всего эту реакцию выдали 14% реципиентов. День рождения как объективное отражение реального времени в субъективной реальности, таким образом, соотносится для пятой части респондентов с надличностным отражением времени, выражающимся для носителей русского менталитета, на наш взгляд, именно в смене времен года.

Главные маркеры сезонов, таким образом, — снег (зима), листья (осень), солнце (лето), цветы (весна) — являются не только символами определенного времени года, но и знаками течения времени: пока снег не выпал — зима не наступила, листья еще не начали падать — еще не осень, появились первые цветы — наступила весна, мало солнечных дней — нет лета. Отсутствие или нарушение в реализации маркера вызывает у носителей русского культурного сознания ощущение неудовлетворенности и дискомфорта. И, наоборот, появление ключевого маркера восстанавливает гармонию.

Таким образом, можно утверждать, что концептуальное поле *времена года* всё же относится к темпоральному бытийному компоненту картины мира и напрямую связано с представлениями носителей языка о течении времени. Соответствие природных и погодных факторов нормативной схеме смены времен года является на данный момент важным аспектом представлений носителей русского языка о нормальности происходящего. Именно поэтому сбои в реализации этой программы воспринимаются не как погодные аномалии, а как нарушение нормального хода бытия в целом.

Подводя итоги, отметим, что теплые сезоны демонстрируют существенно большую разнородность ассоциативного поля (30% единичных реакций для обоих сезонов, наиболее частотные ассоциации набирают 15% для *лета* и 11% для *весны*, отрыв от второй по частотности ассоциации 4% для *весны* и 6% для *лета*). У холодных сезонов наблюдается боль-

шая определенность, причем *осень* занимает промежуточное положение, по количеству единичных ассоциаций приближаясь к *зиме* (26% против 24%), а по разрыву между самой частотной и второй по частотности ассоциациями — к *лету* (6%). Тогда как *зима* демонстрирует значимую однородность ассоциативного поля: самая частотная ассоциация *снег* занимает 29%, т.е. практически треть от общего числа реакций, и превосходит количество единичных реакций на 5%, что для других сезонов выглядит абсолютно невозможным (рис. 11, 12).

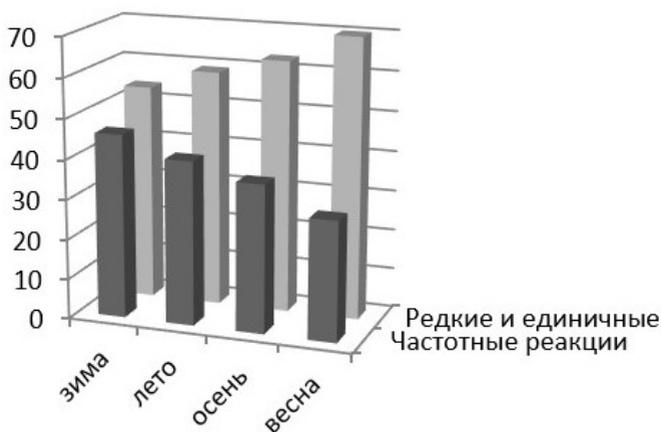


Рис. 11

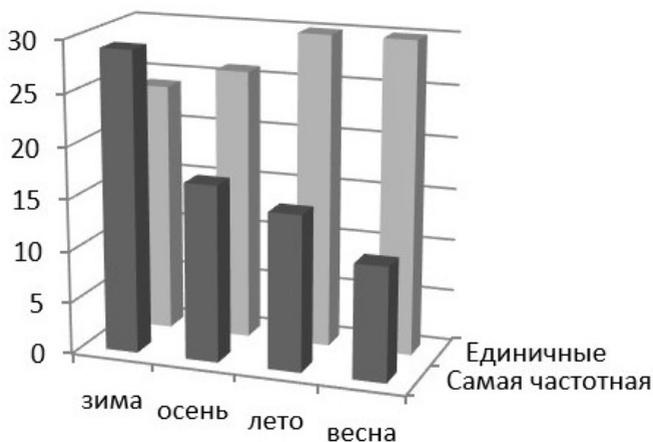


Рис. 12

На основании данных эксперимента также можно утверждать, что для современных носителей русского языка характерен позитивный взгляд на течение времени: вне зависимости от личных предпочтений ассоциативные поля сезонов практически не содержат частотных негативных реакций ни в первой, ни в третьей части эксперимента (табл. 1):

Таблица 1

ВРЕМЕНА ГОДА	ЧАСТОТНЫЕ РЕАКЦИИ (не менее 5%)	
	свободные ассоциации	глагольные ассоциации
лето	солнце тепло <i>жара</i> море каникулы/отпуск	отдыхать гулять загорать плавать купаться бегать
зима	снег Новый год/праздник <i>холод</i> санки/лыжи/коньки	кататься <i>мерзнуть</i> праздновать спать
осень	листья дождь желтый <i>слякоть/грязь</i>	учиться <i>грустить</i>
весна	цветы тепло птицы солнце зелень/зеленый	гулять цвети радоваться дышать любить/влюбляться

Из 35 позиций к однозначно негативным можно отнести только 2: *мерзнуть* у зимы и *слякоть/грязь* у осени. Еще 3 реакции можно маркировать в качестве позволяющих как нейтральную, так и негативную интерпретацию: *жара* у лета, *холод* у зимы и *грустить* у осени.

Любопытным фактом представляется частотность глагола *гулять* в третьей фазе эксперимента: он присутствует среди значимых ассоциаций во всех сезонах, набирая 3% осенью, 4% зимой, 8% весной и 11% летом. Это позволяет предположить наличие созерцательного элемента в восприятии мира (природно-погодной его составляющей) носителями русской культуры.

К действиям и состояниям, повторяющимся так или иначе в ассоциативных полях всех сезонов, а следовательно, представляющих общий тип взаимодействия носителей русского языкового сознания с окружающим миром, относятся еще *сидеть* (дома)/*лежать*, *радоваться/веселиться*,

бежать/ходить, наслаждаться, спать, смеяться/улыбаться. Это в целом подтверждает сделанные ранее выводы о позитивном восприятии мира и созерцательном компоненте взаимодействия с ним носителей русской ментальности.

Интересны также и глаголы *жить* и *грустить*, фигурирующие в трех сезонах из четырех. Глагол *жить* отсутствует в восприятии осени, а глагол *грустить* — лета, что подтверждает представление об осени как наименее комфортном и лете как наиболее комфортном для носителей русского языка временах года. Это подтверждается и по другим частотным глаголам: у осени наименьшие показатели по глаголам удовольствия и активного действия, зато самые высокие — по глаголам пассивных состояний и грусти; лето же лидирует по глаголам активных действий.

Таким образом, мы видим, что концептуальное поле «времена года» занимает важное место в языковом сознании носителей русского языка и относится к ключевым бытийным зонам, отвечая за ощущение течения времени. В национальном сознании сохраняется архаичное деление года на холодный и теплый сезон с выделением переходных зон, эмоциональная оценка которых зависит от того, какое время они предваряют. В связи с этим максимально негативную оценку получает ноябрь и конец осени в целом.

Сезоны в национальном сознании представлены своими ключевыми событиями, визуально отличающими мир в разные времена года: солнечное время — период опадания листвы — снег — период цветения. Эти изменения необходимы для носителей языка, чтобы «видеть» ход времени. Отсутствие данных проявлений «нормального течения времени» вызывает дискомфорт и ощущения «неправильности» бытия.

Все вышеозначенные выводы очень хорошо, с нашей точки зрения, видны в таблице самых частотных аргументов, предлагавшихся участниками эксперимента во второй его фазе для объяснения собственных сезонных предпочтений (табл. 2):

Таблица 2

	лето	осень	зима	весна
любимое	тепло, солнечно	атмосфера (спокойно, красиво, дождь), сентябрь	снег, праздники	всё расцветает, май
нелюбимое	жарко	холодает, ноябрь	холодно	слякоть, ранняя весна

Литература

1. *Захарова М.В.* Особенности восприятия концептуального поля «насекомые» носителями современного русского языка // Мир насекомых в простран-

- стве литературы, культуры и языка: Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2020. С. 274–285.
2. *Попова З.Д., Стернин И.А.* Семантико-когнитивный анализ языка. 2-е изд., доп. и перераб. Воронеж: Истоки, 2007. 250 с.
 3. *Соломоник А.Б.* Семиотика и лингвистика. М.: Молодая гвардия, 1995. 352 с.

СЕМАНТИЧЕСКИЙ ДИАПАЗОН СРАВНИТЕЛЬНО-УПОДОБИТЕЛЬНОГО НАРЕЧИЯ «ПО-ОСЕННЕМУ»: СЛОВАРЬ, ТЕКСТ, ЯЗЫКОВОЕ СОЗНАНИЕ

Их всех времен года, пожалуй, именно осень порождает самый богатый урожай филологических исследований. Первостепенное внимание уделяется концепту «осень» и его репрезентации в разных лингвокультурах [1; 4; 7; 11]; художественным средствам отражения «примет осени» в художественных текстах [3; 5; 25; 8]; функционированию компонента «осень» в идиомах и поговорках [6]. В аспекте нашего подхода к проблеме особый интерес представляют работы, в которых рассматривается словообразовательное гнездо существительного «осень», его деривационный потенциал [10; 19]. На необходимость гнездового подхода к анализу концепта «осень» указывают многие исследователи, в частности, В. Абрамова: «Осень в русской картине мира реализуется, прежде всего, в лексеме *осень* и ее производных *осенний*, *предосенний*, *по-осеннему*, *осенью* и других, уже устаревших — *осенины*, *осенник* <...>» [1: с. 181].

Объектом нашего анализа стал небольшой фрагмент вышеупомянутого гнезда — слово, которое в силу особенностей его словообразовательной структуры способно представлять восприятие осени в специфической, **образной** ипостаси. Наречие «*по-осеннему*» принадлежит к наречным словам, которые по давно сложившейся традиции называют «сравнительно-уподобительными»: «Наречия сравнительно-уподобительные указывают на образ или способ действия путем сравнения или уподобления, например: *Он поступил по-дружески*, т. е. так, как поступил бы друг. Обычно эти наречия образуются от прилагательных с приставкой **по-**: *по-русски*, *по-большевистски*, *по-людски*, *по-детски*, *по-матерински*, *по-кошачьи*, *по-прежнему*, *по-вчерашнему* и др. <...>» [18: с. 96–98]. См. также: [2: с. 312; 22: с. 188; 26: с. 228]. Термин «сравнительно-уподобительные наречия» удачно отражает внутреннюю форму значительной группы производных слов, образованных по нескольким словообразовательным моделям: *по-матерински* — «так, как свойственно матери», *по-обезьяны* — «как обезьяна», *по-плебейски* — «как плебей», *по-соловьиному* — «как соловей», *по-осеннему* — «так, как бывает осенью», «как свойственно осеннему периоду» и т.д. Очевидно, что семантической базой наименования признака

в подобных случаях является образное сравнение. При этом производящая основа существительного выражает образ сравнения, а формант (суффиксы *-ски*, *-ји* или комплексная морфема *по... -ски, по...ому / -ему* выступают в роли формального показателя компаративных отношений. Признак (основание) сравнения находит выражение в контексте; это может быть глагол, слово категории состояния или прилагательное: *по-осеннему каркают вороны; по-осеннему зябко на душе / у кого-л.; по-осеннему молчаливый лес.*

Сравнительно-уподобительные наречия — лишь один из многочисленных способов языкового выражения образно-компаративной семантики. Факт сравнения (так же как и принадлежность к лексико-грамматическому классу) в подобных случаях получает формальное выражение в словообразовательной структуре мотивированного слова; это дает исследователям законное основание именовать сравнительно-уподобительные наречия «грамматическими» (см., в частности: [12: с. 322]).

Впервые мысль о функциональном единстве языковых структур с семантикой сравнения была высказана учеными-фразеологами еще в семидесятых годах XX века. В частности, в докторской диссертации В.М. Огольцева и в последующей монографии того же автора была выдвинута идея о «компаративном поле», объединяющем языковые средства выражения образного сравнения, принадлежащие разным уровням языковой структуры. На основе детального анализа особенностей структуры, семантики и системных свойств ядерных единиц поля (устойчивых сравнений) был поставлен вопрос о сравнениях-штампах, пословицах, поговорках и загадках как устойчивых компаративных конструкциях [14: с. 241–264], а также о словообразовательных моделях, в рамках которых могут проявляться образно-компаративные значения [14: с. 283–309]. В последующие годы тезис о полевой организации компаративных языковых единиц получил развитие в трудах ученых, работавших в области словообразования, фразеологии, лингвокультурологии, функциональной грамматики, когнитивной лингвистики [9; 15; 16; 17; 20; 24]. К примеру, А.В. Петров в одной из своих статей рассматривает «комплексное объединение» языковых единиц со значением подобия. В поле единиц с инвариантным семантическим компонентом «похожий на...» включается языковой материал, неоднородный с точки зрения уровневого подхода к языку. Подчеркивается, что значение сравнения выражается словами разных частей речи и единицами разных уровней. Устойчивые сравнения, так же как и предложно-падежные конструкции типа «на манер чего-л.», «по образцу чего-л.», «наподобие чего-л.» и т.п. автор статьи относит к «первому слою ядра поля», а производные слова разных частей речи (существительные, прилагательные, наречия и глаголы, выражающие образное сравнение) — ко «второму слою ядра поля». При этом А.В. Петров подчеркивает,

что «граница между первым и вторым слоем носит диффузный характер, поскольку, кроме семантического инварианта, производные могут быть сведены к базовой конструкции со сравнительным союзом как» [17: с. 355].

Важно отметить, что между исходным образом-субстанцией и адвербиальной компаративной структурой всегда есть «промежуточное» адекватное звено: относительное или притяжательное прилагательное, у которого в определенных условиях контекста может проявиться компаративное деривационное значение (ср. *осеннее настроение*, *осенний цвет* и т.п.). В связи с этим некоторые специалисты в области словообразования усматривают в семантике сравнительно-уподобительных наречий «расхождение отношений формальной и смысловой производности». Так, Е.А. Земская, рассматривая относительные прилагательные с суффиксами *-н*, *-ов* / *-ев*, *-ск* как синтаксические дериваты, в качестве «формального производящего» наречия со сравнительной семантикой выдвигает имя прилагательное (в нашем случае это слово «осенний»), а в качестве семантического мотиватора — существительное («осень»): «<...> Префиксально-суффиксальные наречия, содержащие приставку по- и суффикс -ому, формально соотносятся с отсубстантивными именами прилагательными — синтаксическими дериватами, а семантически — с однокоренными существительными» [23: с. 305].

Прямая семантическая соотносительность рассматриваемых наречий с исходными именами существительными подтверждается фактами их семантизации через прототипическую компаративную конструкцию с союзом «как», а также посредством лексикографических формул «подобный кому- / чему-л.», «свойственный кому- / чему-л.» и т.п.: **по-черепашьи**, разг., **по-черепашьему**, нареч. Как черепаха, очень медленно. *Машины в пробке двигались по-черепашьи*; **по-уличному**, нареч. Так, как принято на улице; удовлетворяя вкусам, запросам малокультурной части общества. *Мальчик уже привык вести себя по-уличному, был груб, никого не слушал*; **по-фронтальному**, нареч. Как на фронте. *Жили в блиндаже, по-фронтальному* [21: с. 503—506]; Ср. также: *по-таежному*, *по-театральному*, *по-сыновнему*, *по-столичному*, *по-стрекозиному*, *по-строевому*, *по-семейному*, *по-рыбьему*, *по-родственному*, *по-праздничному*, *по-петушиному* и мн. др. Примечательно, что наречия с компаративной семантикой получают отражение именно **в специальных словарях**, в частности описывающих образные единицы русского языка или отражающих корпус неизменяемых частей речи. В частности, в цитируемом выше лексикографическом источнике мы обнаружили около 250 сравнительно-уподобительных наречий с приставкой **по-**. Среди них немало слов, образованных от существительных с темпоральной семантикой: *по-утреннему*, *по-теперешнему*, *по-тогдашнему*, *по-старинному*, *по-сегодняшнему*, *по-утреннему*, *по-вечернему*, *по-летнему*, *по-зимнему* и т.п.

Что касается обычных толковых словарей, то сравнительно-уподобительные наречия, как правило, не получают в них лексикографического

отражения (в отличие от «промежуточного звена» — производящих прилагательных и тем более исходных существительных). Это объясняется двумя причинами: 1) исключительная частотность, регулярность образования подобных слов, которая соперничает с регулярностью образования грамматических форм; 2) чрезвычайно широкий семантический диапазон потенциально возможных «актуальных» значений, всецело определяющихся контекстом.

Рассмотрим эти факторы на примере наречия «*по-осеннему*». Это наречие (так же как и *по-летнему*, *по-зимнему*, *по-весеннему*) не получает словарной фиксации, между тем оно употребляется чрезвычайно широко как в устной речи, так и в художественных и публицистических текстах (по данным основного, газетного и поэтического корпусов, общее количество вхождений — около двухсот пятидесяти). В результате анализа этих контекстов мы пришли к выводу, что слово *по-осеннему* чаще всего употребляется с прилагательными в полной или краткой форме: «*небо по-осеннему сурово*»; «*ивы по-осеннему полуголы*»; «*по-осеннему солнечная Москва*»; «*по-осеннему тусклые краски уходящего дня*», «*по-осеннему мелкие капельки дождя*», «*по-осеннему яркий и пестрый свет*», «*по-осеннему разноцветные вершины сопок*», «*по-осеннему прозрачный, стекленеющий воздух*» и т.п. На втором месте по частотности оказались сочетания этого наречия с глаголами (чаще всего безличными) и причастиями: «*по-осеннему падали листья*», «*по-осеннему парило*»; «*небо по-осеннему вывездило*»; «*собаки пахли по-осеннему — чисто, нежно и пряно*»; «*...был одет по-осеннему*», «*осины... по-осеннему хвачены медью*»; «*по-осеннему успокоенное море*», «*по-осеннему осиротевший фруктовый сад*», «*по-осеннему уже похолодевшая река*». Наконец, на последнем месте — слова категории состояния: «*за окнами по-осеннему уютно*»; «*по-осеннему жарко и безоблачно*», «*по-осеннему облачно и холодно*» и т.д.

В большинстве случаев анализируемое наречие выступает как образная характеристика картин природы, поэтому детальное рассмотрение всех контекстов его употребления позволяет раскрыть многие аспекты восприятия **осени** в сознании носителей языка. Качественная характеристика *по-осеннему* регулярно употребляется по отношению к следующим атрибутам пейзажа:

1. **Растения**, прежде всего деревья, с которых облетают (или уже облетели) листья:

«*Они росли наклонно, параллельно друг другу, склоняясь к домам, почти касаясь окон ветвями. Ивы по-осеннему полуголы — чуть подрагивали на них узкие, как лезвия ножей, уже обреченные листья*» [И. Грекова. Перелом]¹

¹ Здесь и далее нами используются фрагменты текстов из Национального корпуса русского языка (основной подкорпус).

(«ивы» — объект образной характеристики А; *по-осеннему* — показатель компаративных отношений **п** + образ сравнения **В**); «*полуголы*» — признак-основание **С**); «*Повеяло тонким и вязким ароматом, так пахла увядающая трава, тяжелые осенние цветы, омытые ночными дождями, осыпающиеся листья. Они и падали-то теперь по-осеннему — медленно кружась и порхая*» [Ю. Домбровский. Хранитель древностей]; «*Это настроение как бы продолжилось и в “Осеннем пейзаже”, лейтмотивом которого являются уже по-осеннему обнаженное дерево, ярко-желтый октябрьский колорит картины <...>*» [С.А. Дангулов. Минас].

Объектом образной характеристики чаще всего становится листва: «*Вышли в сад. У земли ветер почти не ощущался, но на вершинах деревьев тревожно шелестела листва, уже подсохшая, легкая, по-осеннему чуткая к малейшему движению воздуха*» [Л. Юзefович. Дом свиданий]. Наречие *по-осеннему* употребляется и по отношению к другим объектам растительного мира — веткам и стволам деревьев, кустарников, траве, цветам. Ср.: «*по-осеннему хрусткие ветки*» [С. Наумов. Красная ракета]; «*букет <...> по-осеннему блеклых васильков*» [В. Осеева. Динка прощается с детством]; «*обмытая, еще не по-осеннему зеленая трава*» [Ю. Бондарев. Берег].

2. **Дождь** — как правило, мелкий, частый, холодный, наводящий на человека уныние и скуку:

«*Впервые Никита показал мне каменные сложения в ненастный день. Дождь кропил мелко и холодно — совсем по-осеннему*» [В. Бурлак. Хранители древних тайн]; «*Дождь густо сеялся с низкого туманного неба, но был по-осеннему мелкий, без ветра и еще не наделал на дворе много грязи <...>. На мокрой и поникшей, с поредевшей листвой липе начала каркать ворона*» [В. Быков. Знак беды]. Ср. также: «*по-осеннему унылый дождь*» [Г. Г. Демидов]; «*накрапывал мелкий по-осеннему холодный дождь*» [А. Городницкий. И жить еще надежде].

3. **Небо** — прежде всего краски зари, заката, форма и цвет облаков, туч:

«*В сплошных зарослях, в густом сплетении ветвей дороги ни назад, ни куда-либо вообще видно не было. Казалось, даже светлое голубое небо, освещенное ярким южным солнцем, вдруг по-осеннему помрачнело*» [В. А. Мезенцев. Чудеса: Популярная энциклопедия]. Ср. также: «*упрямо, не по-осеннему тлела полоска зари*» [В. Астафьев. Последний поклон]. Ср. также: «*небо не по-осеннему ясное*», «*белые, теперь уже по-осеннему сбитые облака в высоком небе*» [Ф. Раскольников. Статьи о русской литературе].

4. **Солнце** — яркое или, напротив, тусклое, «несмелое», еще теплое (ранней осенью) или уже не дающее тепла (осенью поздней):

«*Не по-осеннему яркое солнце уже начало припекать, и Павел Николаевич пожалел, что не расстался с пиджаком в машине*» [С. Таранов. Черт за спиной]; «*Солнце пригревало, но не настойчиво, а по-осеннему застенчиво, не знойно*» [В. Гоник. День бабьего лета]. Ср. также: «*солнце, не по-осеннему*

жаркое» [П. Андреев. Афганские рассказы]; «*солнце палило не по-осеннему*» [А. Кабаков. Последний герой].

Наречие *по-осеннему* встречается и как характеристика других атрибутов пейзажа: «*в плотной пелене по-осеннему мелких капелек*» [А. Силаев. Подлое сердце родины]; «*по-осеннему прохладный ветер*» [А. Житков. Супермаркет] и т.д.

Довольно значительный блок фрагментов, представленных в Национальном корпусе русского языка, — характеристика **погоды** в целом, прежде всего **температуры воздуха** и **воды**, а также **влажности**. В этих случаях наречие «*по-осеннему*» (в том числе в сочетании с отрицательной частицей — «*не по-осеннему*») обычно примыкает к безличному глаголу либо к слову категории состояния: «*Это был предсказатель погоды. За два-три дня до первого снега, когда днем было еще по-осеннему жарко и безоблачно и о близкой зиме никому не хотелось думать, стланик вдруг растягивал по земле свои огромные, двухсаженные лапы, легко сгибал свой прямой черный ствол толщиной кулака в два и ложился плашмя на землю*» [В. Шаламов. Колымские рассказы)]; «*Миша, не отрывая ног от земли, покачивался на качелях по дворе. Было по-осеннему холодно, и он поежился*» [А. Житков. Супермаркет]; «*Что-то происходило не только со мной, но и с природой. Над городом не по-осеннему парило. Воздух наэлектризовался и искрил от любого жаркого ветерка*» [В. Скрипкин. Тинга]; «*Дождь начался крупным и резким боем и точно взбил тепло от нагретой земли — через час не по-осеннему помягло, смиренно и скучно притихло и замаяло, занудило сверху липким сеевом*» [В. Распутин. Изба].

В качестве слов-сопроводителей при наречиях — характеристиках температуры воздуха, воды и других погодных условий употребляются также прилагательные: «*Утро было дождливым и по-осеннему зябким*» [Б. Можяев. Падение лесного короля]; «*по-осеннему уже ненастный августовский день*» [С. Болмат. Сами по себе]; «*Я выкупался в уже по-осеннему холодной Истре <...>*» [А. Городничский. И жить еще надежде]. Ср. также: «*не по-осеннему теплое солнце*» [В. Спектр. Fact Control]; «*не по-осеннему жаркий день*» [И. Мальцев. Скандинавская штучка] и т.п.

Наречие «*по-осеннему*» чаще всего характеризует предметы и явления природы **по световому (и цветовому) признаку**. Осеннее освещение — как правило, сумрачное, неяркое: «*От снегов было темно по-осеннему, и днем во многих домах горели огни...*» [Ю.И. Визбор. Завтрак с видом на Эльбрус]; «*Быстро, по-осеннему темнело*» [Л.Р. Кабо. Ровесники октября]; «*Стемнело. Краски уходящего дня, и без того по-осеннему тусклые, окончательно поблекли. Над городом, словно тушь по мокрой бумаге, расплзлась чернота <...>*» [Н. Дежнев. Принцип неопределенности]; Ср. также: «*по-осеннему сумеречно*» [Ю. Бондарев. Берег]; «*на улице было по-осеннему темно*» [В. Личутин. Вдова Нюра].

Вместе с тем краски осени — это и золото, и охра, и багрец, и медь — все оттенки желтого, красного, оранжево-рыжего, бордового. «Осенние» цвета — солнечный, желтый, золотистый, охристый, янтарный, медный, багряный: «*Сам погляди вокруг, — ответил он. — Разве не видишь, что осины по-осеннему хвачены медью? А в небе медными голосами трубят к отлету гуси, и ветер разносит по тайге медные листья...*» [В. Бурлак. Хранители древних тайн]; «*Мы <...> вступили в барскую квартиру, в столовую, золотисто наполненную осенним солнцем. Там немолодая дама <...>, налила нам прекрасно заваренный красный чай в стаканы с подстаканниками и подала в розетках липовый мед, золотисто-янтарный, как этот солнечный грустноватый день*» [В.П. Катаев. Алмазный мой венец]. Во многих контекстах можно наблюдать такие слова-сопроводители наречия «по-осеннему», как «пестрый», «разноцветный», «цветастый», «яркий» и проч.: «*свет, по-осеннему яркий и пестрый*» [А.Е. Рекемчук. Мамонты]; «они <сопки> становятся по-осеннему разноцветными» [А. Берсенева. Возраст третьей любви]; «Они <листья> и падали-то теперь по-осеннему — медленно кружась и порхая. Появилось повсюду очень много красного и желтого цвета. Если листья кленов светлели, желтели, истончались и становились почти светочувствительными, то кусты барбариса перед концом наливались багрянцем» [Ю.О. Домбровский. Хранитель древностей].

Кроме того, образы осени — это и одорические ощущения, ассоциации, связанные с запахами: «*Обогнув по широкой дуге отходивший ко сну городок, Васка вышел на тихую, похожую на деревенскую улицу. Дома здесь стояли в глубине палисадинок, в которых остро, как-то даже по-осеннему пахли цветы <...>*» [Н. Дежнев. Принцип неопределенности]; «*Уходя, он <Витя> прихватывал охапку сена для собак, нихал в будки, и собаки со смешным и особенным оживлением возились в этом сене, долго утаптывали его, вертясь волчком, а после лежали в нем довольно и важно — как в гнезде, а вылезая, пахли по-осеннему — чисто, нежно ипряно*» [М. Тарковский. Кондромо (СИ)].

Иногда в одном образно-компаративном наречии синестетически воплощаются одновременно зрительные и слуховые характеристики: «*С утра еле различаются лодки на берегу, но вскоре туман рассеивается и открывается даль, по-осеннему отчетливая и тихая, словно за ночь растворилась перепонка между небом и землей и пролились вниз с неба покой и тишина*» [М. Тарковский. Жизнь и книга].

Важно отметить, что конкретизация признака, выраженного сравнительно-уподобительным наречием, требует не одного слова-сопроводителя, а целого ряда слов, которые в совокупности призваны «расшифровывать» его предельно общую, диффузную семантику: «*Вот идет она по луговине энергичным шагом, деревня и Ангара справа, слева открывшиеся за оголенным леском выкошенные поля, воздух прозрачный, по-осеннему сте-*

кленеющий, иглистый, подходит к одной из старых берез с потрескавшейся кориной <...> [В.Г. Распутин. Дочь Ивана, мать Ивана]; *«Уже совсем темнело — по-осеннему густо, мглисто, неровно»* [А. Иванов. Географ глобус пропил].

Осенний пейзаж в художественных текстах — это, как правило, фиксация изменений — незаметных, но стремительно преобразующих всё вокруг. Наречие «по-осеннему» органично вписывается именно в динамичные, живые картины переходного времени года.

Слово «по-осеннему» часто выступает как своего рода контекстуальный антоним других наречий с производящими существительными — наименованиями времен года. Так, в одном контексте могут быть употреблены «по-осеннему» и «по-летнему»: *«По-летнему душно, как в июле, пахло смолой. Хотя вода в заливе была уже по-осеннему темной <...>»* [В. Максимов. Три дня до осени]. Сопоставление с другими временами года может быть выражено не только с помощью наречий той же модели, но и с использованием других компонентов словообразовательного гнезда «лето» (реже «зима» или «весна»): *«Был не то конец августа, не то уже начало сентября. Теплынь стояла как бы летняя, но одновременно по-осеннему мягкая»* [Э. Рязанов, Э. Брагинский. Тихие омуты]; *«Вдоль Пинеги, через густой задичавший ивняк, под которым чернела Лунина яма, мимо бывших леспромхозовских, а ныне сельповских складов Петр прошел под родное пещище, спустился на берег, усыпанный цветной галькой, попробовал рукой воду. Вода была теплая, летняя, но по-осеннему чистая и прозрачная»* [Ф. Абрамов. Дом]. В подобных случаях посредством анализируемой оппозиции выражается сосуществование в природе двух взаимоисключающих признаков — сложная семантика, которая может быть вербализована следующим образом: «признак X не должен проявляться одновременно с признаком У, однако это происходит». В некоторых (немногочисленных!) контекстах можно наблюдать скрытое сопоставление признаков **осени** — и **весны**: *«Шла осень тридцать девятого года (тридцать девятого!), многие из нас по неизреченной нашей глупости думали о том, что в воздухе тянет, совсем не по-осеннему, вняющим ветром мировой революции, на оживлении которой были мы все взращены»* [Л. Кабо. Правденка].

Встречаются также контексты, в которых компаративный эпитет *по-осеннему* характеризует предметы, а также те или иные состояния человека: *«по-осеннему шуршащие отчеты», «по-осеннему светят окна дома»* и т.п. Подобные случаи позволяют проследить континуальность семантического пространства, формирующегося вокруг наречия: *«присущий осени»* — *«свойственный осени»* — *«подобный осени», «такой, как бывает осенью, в осеннее время»*. В случаях, когда наречие *по-осеннему* характеризует одежду человека, соответствующую осенней погоде, как правило, холодной и сырой, проявляется следующая модификация образно-компаративного значе-

ния: «так, как принято (подобает) одеваться осенью», «как обыкновенно одеваются осенью, чтобы не испытывать дискомфорта»: *«Накануне ночью грянул мороз <...>, а Тиверзин был одет по-осеннему <...>»* [Б.Л. Пастернак. Доктор Живаго]; *«Так пожелтевший старый снимок изображал Аристарха Платоновича на опушке леса. Аристарх Платонович был одет по-осеннему и городскому, в ботах, в пальто и цилиндре <...>»* [М.А. Булгаков. Записки покойника (Театральный роман)]. Нетрудно заметить, что в приведенных контекстах наречие «по-осеннему» выражает, по существу, противоположные характеристики: в первом случае быть одетым «по-осеннему» означает «холодно, легкомысленно, несоответственно погоде», а во втором — «тепло, основательно, тщательно, в соответствии с погодой». Таким образом, имеет место своего рода энантиосемия, которая является прямым следствием «аморфности, неопределенности признака-основания сравнения», свойственного всем сравнительно-уподобительным наречиям вообще и слову «по-осеннему» — в частности.

Во многих случаях описание состояния природы неразрывно слито с ощущениями человека — с «осенними» чувствами тоски и неприкаянности, тревоги и страха перед неизбежным: *«Начало стремительно, страшно, по-осеннему темнеет»* [Ю. Петкевич. Возвращение на родину].

Однако нельзя не отметить, что наступление осени может вызывать прямо противоположные чувства: с одной стороны, это тоска, уныние, сожаление об ушедшем тепле, солнце, предчувствие зимних холодов, а с другой — это бодрящее чувство радости, свежести, эстетический восторг от созерцания прекрасных осенних пейзажей, прежде всего золотой и багряной листвы, прозрачного воздуха, солнца и света: *«— Знаешь что, — сказал он вдруг, — давай сегодня не будем пить, а пойдём ко мне, будем пить не водку, а чай с медом и читать стихи. Мы не торопясь пошли к нему через всю по-осеннему солнечную Москву <...>»* [В.П. Катаев. Алмазный мой венец]. Ср. эмоциональное восприятие осеннего неба в следующем фрагменте: *«По траве стелился туман, семь звезд Большой Медведицы стояли на склоне роскошного сентябрьского неба»* [Л. Юзефович. Дом свиданий]. На амбивалентность отношения к осени в русском национальном сознании указывают и другие исследователи, в частности В. Абрамова: *«<...> С одной стороны, это период созревания и зрелости, любования красотой осенней природы, с другой стороны, — это период увядания, угасания (природы, чувств, жизни, молодости), скучное время затяжных дождей и наступающего холода»* [1: с. 192].

Интересно, что наиболее яркие проявления компаративного (сравнительного) значения присущи наречию «по-осеннему» именно в тех случаях, когда оно характеризует не природные явления как таковые, а свойства внутреннего мира человека: *«Теперь он думал о ней всю дорогу до проходной. И потом, входя в цех, открывая дверь в свою комнатенку, садясь за письмен-*

ный стол, заваленный **по-осеннему** шуршащими отчетами. Бывало и у кульмана, коря над чертежом. И по дороге домой — снова думал» [И. Оганджанов. Когда зацветает жасмин]. Метафора «бумаги-отчеты (А) — осенние листья (В)» обнажает противопоставление по-осеннему скучной повседневности — и яркого весеннего чувства, охватившего героя.

Во многих подобных случаях образ «осени» предстает как ассоциативный ключ к внутреннему, душевному состоянию человека. Это либо светлая печаль, успокоение, умиротворение в сочетании с поэтическим восторгом от красоты «пышного увяданья» природы, либо тоска, уныние, скука, опустошенность, тревога, одиночество, неприкаянность. Проанализированные нами контексты (а их более двухсот) доказывают, что негативное душевное состояние ассоциируется с осенью гораздо чаще: «Отправив конверт, поехал домой. Улицы Москвы были **по-осеннему** темны и пустынно. И это увеличивало чувство тревоги» [В. Костиков. Роман с президентом]; «Погода резко изменилась. Ночью холодный, шквалистый ветер с моря нагнал низкие расстрепанные облака, из которых **моросил по-осеннему** унылый дождь. Все промокли под этим дождем уже на разводе, а для большинства предстоял еще бесконечный рабочий день под открытым небом. Голоса людей звучали раздраженно и хрипло» [Г.Г. Демидов. Амок]. «Осенние впечатления» нередко окрашиваются чувством глубокой печали; при этом ощущения человека переносятся на характеристики природных явлений, порождая эффект одухотворенной картины осени: «Иван Иванович расчехлил ружье, вложил в него патроны и, как бы чуть подумав, выстрелил вверх. **Лес**, из-за шума, глухо, без ропота, **по-осеннему отозвался печальным эхом**» [Г. Троепольский. Белый Бим черное ухо]; «Улицы города **казались по-осеннему** скучными и горестными. Уже желтела листва лип, и подбеды дворов сквозили туманно и сизо» [К. Воробьев. Вот пришел великан].

Показателен следующий отрывок из романа Ю. Бондарева «Берег», в котором присутствуют многие отмеченные нами выше проявления семантики наречия «по-осеннему», связанные с образами природы и неразрывно с ними связанным человеческим восприятием увядания, угасания жизни, а вместе с тем — смутным ощущением грядущего ее обновления:

«Он <Никитин> отвечал ей так же замедленно <...> и, отвечая, не без интереса глядел по сторонам на сумрачно-серый, ноябрьский, сыплющий мелким дождем город, насквозь серый, набухший влагой, прижатый низко огрузшим над крышами пепельным небом, на рано зажженный свет за витринами магазинов, на непрерывное движение черных зонтиков по тротуарам, на их густое скопление перед светофорами. Он смотрел на обмытую, еще **по-осеннему** зеленую траву тщательно подстриженных газонов, по которым ходили нахохлившиеся чайки, и подсознание привычно пыталось задержать и ту морскую сырость, и сумеречность **осенних** улиц <...>» [Ю. Бондарев. Берег].

Данные нашего анализа художественных текстов в целом подтверждают сведениями, полученными в результате небольшого эксперимента, в котором приняли участие 200 информантов в возрасте 18–23 лет. Студентам 2–3 курсов было предложено ответить на вопрос: «Какие ассоциации вызывает у вас слово “по-осеннему”»? Около 50% всех полученных нами ассоциаций были так или иначе связаны с образами мокрой, ненастной погоды, прежде всего дождем, с холодом, пасмурным небом: «*мокро*», «*моросит*», «*сырость*», «*мрак*», «*серость*», «*серый*», «*серо*», «*черное и серое*», «*нет солнца*», «*темно*», «*тучи*», «*облачно*», «*туман*», «*пасмурно*», «*мрачно*», «*прохладно*», «*мерзнуть*», «*дрожать*», «*свежо*», «*бр-р-р*» и т.д. На втором месте (около 30%) оказались цветковые ассоциации, связанные с периодом «золотой осени»: «*желтые листья*», «*золотой*», «*рыжий*», «*багряный*», «*желтые и красные деревья*», «*гореть*», «*ярко*», «*желто*» и т.д. Третье место заняли реакции, определяющиеся эмоциональным восприятием осени: «*грустно*», «*хандра*», «*печально*», «*безнадежно*», «*плакать*», «*скучать*», «*меланхолия*», «*депрессия*», «*бодрит*», «*празднично*» и проч.

Возвращаясь к идее о полевой организации системы компаративных единиц языка, отметим, что наречие «*по-осеннему*», как и другие сравнительно-уподобительные наречия, является частью «образного гнезда» — совокупности компаративных единиц с семантикой образного сравнения: *осенний, как осень, как (словно, точно, будто) осенью*. Неопределенность основания сравнения, его контекстуальная обусловленность не дают возможности квалифицировать компаративные структуры с компонентом «осень» как устойчивые, воспроизводимые единицы языка. Однако важно отметить семантическую цельность образного гнезда, в котором единицы разных уровней оказываются «родственными» в аспекте их сочетаемости, а следовательно, обладают сходными изобразительно-выразительными возможностями. Например, сравнительный оборот *как осенью* сочетается с наречиями, прилагательными, глаголами, предикативами, при этом он чаще всего характеризует цвета, запахи, температуру воздуха, а также передает слуховые ощущения, окрашенные человеческими эмоциями (как негативными, так и положительными). «*Тогда директор выгнал Иванушку гулять. Безоблачное синее небо, мохнатое из-за разнообразнейших оттенков, цветной воздух, горячая земля, березы с сережками, желтые, как осенью, исходили немыслимой тоской*» [Ю. Петкевич. Явление ангела]; «*Трава на этом поле кустиками и деревья реденько, — всё пожелтело, как осенью. Поперек поля река. Черным-чернехонька, и не пошевельнется, как окаменела*» [П.П. Бажов. Ключ земли]; «*Погода у нас весь май была какая-то нестабильная: день жара стоит, а на следующий — дождь или туман. Сразу становится холодно, как осенью*» [И. Анпилогов. Уроки армии и войны, или Хроника чеченских будней. Из дневника солдата-срочника]; «*Вспомнив всё это, Милый Алексеевич явственно расслышал: “маиор”. Пахло в комнате не тяжелым*

тленом, как в Особых Кладовых, а легким, немножко винным, как осенью» [Ю. Давыдов. Синие тюльпаны]. Ср. также: «лес наступился, как осенью» [Е.Л. Шварц. Два клена]; «вид у них [у мух] сонный, как осенью» [В.В. Бианки. Лесные были и небылицы]; «печально, как осенью, подавали свой голос журавли» [Ф. Абрамов. Братья и сестры]; «глухая, как осенью, туманная морось» [В.Г. Распутин. Живи и помни]; «прохладно и свежо, как осенью» [Э. Хруцкий. Осень в Сокольниках] и т.п.

Итак, проведенный нами анализ типичных контекстов употребления наречия «*по-осеннему*» вполне подтверждает гипотезу о его обобщенной, «аморфной» семантике. Его словообразовательное значение, вытекающее из морфемной структуры, можно определить следующим образом: «так, как свойственно осени» и «так, как обычно бывает осенью». Признак-основание сравнения оказывается диффузным, он всецело зависит от условий употребления. Иными словами, лексическая семантика этого слова (как и большей части наречий той же словообразовательной модели) является контекстуально обусловленной.

В тексте нередко присутствует не один, а несколько признаков-оснований, которые в совокупности дают ясное представление о картине природы, изображенной поэтом или прозаиком.

Наречие «*по-осеннему*» характеризуется чрезвычайно богатой синтаксикой: оно может вступать в синтаксические отношения с глаголами (как личными, так и безличными), с причастиями и деепричастиями, с категорией состояния, с прилагательными в полной и краткой форме, с другими наречиями. При этом оно чаще всего выступает как качественная характеристика растений (прежде всего деревьев), листвы, неба, солнца, дождя. В числе характеризующих признаков — почти весь спектр свойств, воспринимаемых органами чувств: зрительные, обонятельные, осязательные, слуховые ощущения. Первое место по частотности занимают контексты, в которых наречие «*по-осеннему*» выступает как характеристика цвета (а также света, освещения), то есть качеств, воспринимаемых органами зрения.

Поскольку осень — довольно протяженный период года, в течение которого погода бывает и теплой — и холодной, и сухой — и влажной, небо бывает ясным и прозрачным — и хмурым, сумрачным, деревья могут быть в ярком наряде осенней листвы — и голыми, уныло-обнаженными, наречие «*по-осеннему*» проявляет семантическую и коннотативную амбивалентность.

С характеристиками осенней природы оказывается неразрывно связанным и душевный мир человека. В изображении этого мира наречие «*по-осеннему*» (так же как прилагательное «*осенний*» и сравнительный оборот «*как осенью*») вновь обнаруживает своеобразную энантиосемию: оно способно образно охарактеризовать как светлое состояние душевного покоя,

вызванного созерцанием поэтического осеннего пейзажа, так и состояние глубокого душевного уныния, тревоги, одиночества, порожденных зрелищем увядания, угасания жизни.

Литература

1. *Аврамова В.* Концептуализация времен года в русской и болгарской ментальности // Проблема когнитивного и функционального описания русского и болгарского языков. 2015. Т. 9. С. 169–193.
2. *Аникина А.Б., Бельчиков Ю.А. и др.* Современный русский язык: В 2 ч. / Под ред. Д.Э. Розенталя. 2-е изд., испр.: Учебник для вузов. М.: Высшая школа, 1978. 352 с.
3. *Бельская Л.Л.* Осень в русской поэзии // Русская речь. 2010. № 5. С. 3–11.
4. *Борисова Л.В.* Концепты «осень» и «зима» в чувашской языковой картине мира (лингвокультурологический аспект) // Вестник Чувашского университета. 2013. № 2. С. 154–161.
5. *Будилева А.В.* Приметы осени в лирике русских поэтов // Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве: Сб. науч. тр. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2014. С. 184–190.
6. *Грудева Е.А.* Концепт осень / autumn в идиоматических и паремиологических единицах русского и английского языков // Вестник АПК Ставрополя. 2014. № 4(16). С. 172–174.
7. *Грудева Е.А.* Концепты лето и осень в разноязычных культурах: когниолингвистический аспект: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 — Теория языка. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2011. 22 с.
8. *Грязнова А.Т.* Языковая реализация художественного концепта «осень» в лирике А.К. Толстого // Русский язык в школе. 2017. № 9. С. 33–38.
9. *Демятова Н.М.* Сравнение в динамической системе языка: Монография. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 320 с.
10. *Демиденко К.А.* Мотивационно-ассертивное моделирование гнезд однокоренных слов группы «времена года» (на материале современного русского языка): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 — Русский язык. Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 2007. 24 с.
11. *Кузнецова А.А.* Осенний мир в языковой картине мира русского народа // Филология и литературоведение. 2015. № 39(48). С. 27–29.
12. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Советская энциклопедия, 1990. 685 с. [ЛЭС]
13. Национальный корпус русского языка. URL: www.ruscorgpora.ru [НКРЯ]
14. *Огольцев В.М.* Устойчивые компаративные структуры в системе современного русского языка: Дис. ... д-ра филол. наук. Т. 1. Сыктывкар, 1974. 368 с.
15. *Огольцева Е.В.* Образный потенциал русского отсубстантивного словообразования (функционально-прагматический аспект): Монография. М.: Прометей, 2007. 308 с.
16. *Огольцева Е.В.* Проявления синтетизма и аналитизма в языковых единицах с семантикой образного сравнения (на материале русского языка) // Аналитизм в языках разных типов: сорок лет спустя // Матер. науч. чт. / Памяти

- В.Н. Ярцевой: к 100-летию со дня рождения. Вып. II. М.: Ин-т языкознания, 2006. С. 122–130.
17. *Петров А.В.* Фрагмент семантического поля с инвариантом «похожий на...» в русском языке // *Язык в слове, фразеологизме, тексте: Коллективная монография.* Орел: ОГУ, 2015. С. 349 – 355.
 18. *Пешковский А.М.* Русский синтаксис в научном освещении. 7-е изд. М.: Учпедгиз, 1956. 511 с.
 19. *Свечкарева Я.В.* Деривационный потенциал номинаций времен года в динамическом аспекте (на материале русского языка XI–XX вв.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 – Русский язык. Томск: Томский гос. ун-т, 2007. 21 с.
 20. *Селиверстова Е.И.* Люди с жабыми глазами: особенности устойчивых оборотов с семантикой сравнения // *Устойчивые сравнения в системе фразеологии: Коллективная монография / Отв. ред. В.М. Мокиенко.* СПб.; Грайфсвальд, 2016. С. 159–165.
 21. *Словарь наречий и служебных слов русского языка / Сост. В.В. Бурцев.* М.: Русский язык–Медиа, 2005. 750 с.
 22. *Современный русский язык. Ч. II: Морфология. Синтаксис / Под ред. проф. Е.М. Галкиной-Федорук.* М.: Изд-во МГУ, 1964. 637 с.
 23. *Современный русский язык: Учебник для филол. спец. ун-тов / В.А. Белошапкова, Е.А. Брызгунова, Е.А. Земская и др. / Под ред. В.А. Белошапковой.* 2-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 1980. 800 с.
 24. *Ушакова Ю.Ю.* Лексическая наполняемость и структурно-семантические особенности компаративных тропов в русском языке: Монография. Калуга: КГПУ им. К.Э. Циолковского, 2005. 268 с.
 25. *Чернявская Н.А.* Образная репрезентация концепта «осень» в поэтическом тексте // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* 2014. № 2–2(32). С. 205–208.
 26. *Шанский Н.М., Тихонов А.Н.* Современный русский язык. Ч. II: Словообразование. Морфология. М.: Просвещение, 1981. 270 с.

**СЕМАНТИКА ВРЕМЕН ГОДА
В ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ Г. СЕНКЕВИЧА
«ОГНЕМ И МЕЧОМ»
В ЕЕ ПЕРЕВОДЕ НА РУССКИЙ ЯЗЫК**

Генрик Сенкевич (Henryk Sienkiewicz) (1846–1916) — польский писатель, романист, гордившийся своим татарским происхождением. Изучал юриспруденцию, затем историю, философию, филологию в Главной Варшавской школе и Варшавском университете. Начал трудовую деятельность репортером в варшавских газетах. Несколько лет, с 1876 по 1878 год, был корреспондентом газеты в Южной Америке. Умер в Швейцарии. С 1924 г. его прах покоится в соборе Святого Яна в Варшаве. В своем творчестве затрагивал актуальнейшие социальные проблемы („Szkice węglem”, „Za chlebem”, „Janko Muzykant” и др.). Большую известность получила его повесть для детей „W pustyni i puszczы”, а кроме того, рассматриваемый здесь исторический цикл «Трилогия». В 1905 г. за роман „Quo vadis”, о зарождении христианства в Риме, Генрик Сенкевич был награжден Нобелевской премией. Генрик Сенкевич был самым издаваемым в Польше автором художественной литературы в 1944–2004 гг.

Цикл исторических романов Г. Сенкевича представляет собой трилогию, в которую входят: роман «Огнем и мечом» — приключения и личные переживания персонажей происходят в нем на фоне важного исторического события, каким являлось восстание Богдана Хмельницкого против Речи Посполитой (1647–1651); роман «Потоп» — представлен наезд шведов на польские земли, и роман «Пан Володыевский» — о войне с Османской империей. Этот цикл (и первый роман «Огнем и мечом») начинается с точной датировки (1647 г.) и с описания природных явлений, которые служили предзнаменованием тяжелых для Польши и ее окраин времен.

Именно с описания природных явлений, очень странных и необычных, начинается «Огнем и мечом». Место действия — Дикие Поля — пограничье между Речью Посполитой и русскими землями.

“Rok 1647 był to dziwny rok, w którym rozmaite znaki na niebie i ziemi zwiastowały jakoweś klęski i nadzwyczajne zdarzenia” [2: s. 5]. В русском переводе: «Год 1647 был год особенный, и на земле грозили неведомыми напастями и небывалыми событиями» [1: с. 7].

Автор ссылается на записи хронистов того времени, которые отмечали, что с весны «саранча поела посевы и травы», «выплодившись в невиданном множестве из Дикого Поля», что «предвещало татарские набеги».

Язык Г. Сенкевича в подлинной версии более сочный, ср.: “Współcześni kronikarze wspominają, iż z wiosny szarańcza w niesłychanej ilości wyroiła się z Dzikich Pól i zniszczyła zasiewy i trawy, co było przypowiednią napadów tatarskich” [2: s. 5]. Польское вырöиła się переводчик передает как «выплодившись», что компьютер посчитал ошибкой.

Вдобавок надвигающиеся несчастья предвещались и другими природными явлениями. “Latem zdarzyło się wielkie zaćmienie słońca, a wkrótce potem kometa pojawiła się na niebie” [2: s. 5]. — «Летом случилось великое затмение солнца, а вскоре и комета запылала в небесах».

Здесь сразу напрашивается вопрос: в каких еще произведениях русских и польских авторов комета является предвестником бед? Вспомним произведения Адама Мицкевича, Л.Н. Толстого и др.

И еще предзнаменование: “W Warszawie widywano też nad miastem moglię i krzyż ognisty w obłokach; odprowadzono więc posty i dawano jałmużny, gdyż niektórzy twierdzili, że zaraza spadnie na kraj i wygubi rodzaj ludzki” [2: s. 5]. В русском переводе: «Над Варшавою являлась во облаке могила и крест огненный, по какому случаю назначалось поститься и раздавали подаяние, ибо люди знающие пророчили, что мор поразит страну и погибнет род человеческий» [1: с. 7]. Общий смысл текста передан, хотя Сенкевич сохранял манеру высказывания, свойственную польской речи прошлого. Этот момент следует особо подчеркнуть, т.к. писатель создавал свои произведения языком конца XIX века, что также не могло не сказаться в тексте.

Эти моменты имеют отношение к народным представлениям о неминуемой каре за грехи и, вероятно, только косвенно связаны с семантикой времен года.

В полной мере и достаточно необычно тема природы, и в частности времен года, раскрывается в следующем фрагменте текста: “Nareszcie zima nastąfa tak lekka, że najstarsi ludzie nie pamiętali podobnej. W południowych województwach lody nie popętały wcale wód, które podsycane topniejącym każdego ranka śniegiem wystąpiły z łożysk i pozalewały brzegi. Padały częste deszcze. Step rozmókł i zmienił się w wielkie kałuże, słońce zaś w południe dogrzewało tak mocno, że — dziw nad dziwy! — w województwie bractawskim i na Dzikich Polach zielona ruń okryła stepy i rozłogi już w połowie grudnia. Roje po pasiekach poczęły się burzyć i huczeć, bydło ryczało po zagrodach. Gdy więc tak porządek przyrodzenia zdawał się być wcale odwrócony, wszyscy na Rusi oczekując niezwykłych zdarzeń zwracali niespokojny umysł i oczy szczególnie ku Dzikim Polom, od których łatwiej niżli skądinąd mogło się okazać niebezpieczeństwo...” [2: s. 5–6]. В русском переводе: «Ко всему еще и зима наступила столь мягкая, какой старики не упомнят. В южных воеводствах

реки вообще не сковало льдом, и, каждодневно питаемые снегом, тающим с утра, они вышли из берегов и позаливали поймы. Часто шли дожди. Степь размокла и сделалась большой лужею, солнце же в полдень припекало так, что — диво дивное! — в воеводстве Брацлавском и на Диком Поле луга и степь зазеленели уже к середине декабря. Рои на пасаках колотились и гудели, а по дворам мычала скотина. Поскольку ход природы вовсе, казалось, повернул вспять, все на Руси, ожидая небывалых событий, обращались тревожной мыслью и взором к Дикому Полю, так как беда могла прийти скорее всего оттуда» [1: с. 7].

Как видим, все пророчества и представления жителей этих мест и даже населения центра государства — Варшавы — были связаны с ожиданием будущей беды, войной, которая могла наступить в любое время. Все признаки будущей беды были налицо: «зима наступила столь мягкая, какой старики не упомнят...»; «реки вообще не сковало льдом ... они вышли из берегов и позаливали поймы...»; «луга и степь зазеленели уже к середине декабря. Рои на пасаках колотились и гудели, а по дворам мычала скотина. Поскольку ход природы вовсе, казалось, повернул вспять, все на Руси, ожидая небывалых событий...».

Далее Сенкевич успокаивает читателя описанием пейзажа тихой и спокойной степи: “*Tymczasem na Polach nie działo się nic nadzwyczajnego...*” [2: s. 6] — «На Поле же ничего примечательного не происходило» [1: с. 7].

Но такой тихой была степь именно в этот момент, когда начинается повествование: “*W chwili gdy rozpoczyna się powieść nasza, słońce zachodziło właśnie, a czerwona jego promienie rozświecały okolicę pustą zupełnie. ... Słońce połową tylko tarczy wyglądało jeszcze zza widnokregu. Niebo było już ciemne, a potem i step z wolna mroczył się coraz bardziej. Noc zapadła nad pustynią, a z nią nastąpiła godzina duchów*” [2: s. 7] — «К началу повествования нашего солнце уже садилось, и красноватые лучи его озарили округу, пустынную совершенно... Солнце теперь только половиною круга своего виднелось над горизонтом. Небо меркло, отчего и степь помалу погружалась в сумрак. ... Ночь легла на пустыню, а с ней пришло и время духов» [1: с. 8–9].

Г. Сенкевич очень подробно описывает степь с протекающим вдалеке Днепром и ее притоком Омельничком, изображает растительность, животный мир, не скупясь на детали, характеризующие природу этого края. Постепенно вводит понятие «время духов», чтобы показать, как в степном сумраке что-то происходит — там действуют вполне живые существа: “*Wtem niżej na stepi ukazały się inne jakieś nocne istoty*” [2: s. 8] — «Тотчас ниже по течению в степи появились какие-то ночные создания» [1: с. 9].

И с этого момента начинается действие — переход от описания состояния природы к преступлению, которое замыслили противники против тайно путешествующего Богдана Хмельницкого.

Если говорить о *семантике времени года*, то данный фрагмент романа Г. Сенкевича иллюстрирует, на наш взгляд, данную тему весьма своеобразно. Времена года здесь как бы смешались. Непонятно, о каком времени года идет речь, хотя писатель называет и год и месяц, в котором происходят события. Автор с самого начала показывает нам картину надвигающегося ужаса. Он нагромождает природные наблюдения, которые косвенно указывают на надвигающиеся годы лихолетья: кровавое восстание Богдана Хмельницкого, затем шведский «потоп» и войну с Османской империей.

Ни одна из частей «Трилогии» не начинается с описания подобных природных явлений, очень странных и необычных. Так начинается только исторический роман «Огнем и мечом», открывающий трилогию.

Словарь — Słownik

Dziwny — странный. Jałmużna — datek, подношение. Jakoweś — jakieś, какие-то. Łożysko — łożo, корыто реки. Niżli — niż, чем. Popętać — сковать. Porządek przyrodzenia — установленный порядок в природе. Rozłogi — ползучие побеги. Ruń — молодые всходы трав. Skądinąd — skądś, откуда-то. Wyroić się — народиться. Zdarzenia — событие. Zjawisko — явление. Zwiastować — принести весть.

Литература

1. *Сенкевич Г.* Огнем и мечом. Роман / Перевод с польского // Сенкевич Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Худож. лит-ра, 1983. 671 с.
2. *Stenkiewicz H.* Ogniem i mieczem. Powieść. T. I. Warszawa: PIW, 1969. 536 s.

АВТОРСКИЙ КОЛЛЕКТИВ

Беляева Ирина Анатольевна (Россия, Москва) — профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, профессор филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: история русской литературы XIX века, русский роман, компаративные исследования.

Беляева Наталья Викторовна (Россия, Курск) — доцент Юго-Западного государственного университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: фольклор, региональная литература, синтаксис в поэзии.

Бигильдинская Ольга Викторовна (Россия, Москва) — аспирант кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, руководитель Экспериментального центра по работе со зрителями Российского государственного академического молодежного театра (РАМТ). Область научных интересов: русская драматургия XIX века, творчество А.П. Чехова, И.С. Тургенева.

Борюшкина Екатерина Николаевна (Россия, Москва) — доцент кафедры методики обучения Института педагогики и психологии образования Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: историческая лексикология.

Васильев Сергей Анатольевич (Россия, Москва) — профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: теория художественного стиля, история русской литературы XI—XXI веков, творчество Г.Р. Державина, В. Хлебникова, М.А. Шолохова и др.

Гаврилина Ольга Вадимовна (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, 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: достоевистика, компаративистика, мифопоэтика, семиотика.

Горностаева Светлана Андреевна (Россия, Москва) — аспирант кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, педагог-психолог Городского психолого-педагогического центра Департамента образования и науки города Москвы. Область научных интересов: история русской литературы, творчество Ф.М. Достоевского.

Джанумов Сейран Акопович (Россия, Москва) — профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: литературно-фольклорные связи, история русской литературы XIX века.

Добровольская Варвара Евгеньевна (Россия, Москва) — заведующая сектором нематериального культурного наследия Государственного Российского Дома народного творчества имени В.Д. Поленова, кандидат филологических наук. Область научных интересов: русская волшебная сказка, народный календарь, похоронно-поминальная обрядность, запреты и предписания в традиционной культуре, речевая стереотипия, региональные фольклорные традиции, история фольклористики, фольклор и литература.

Дробинин Григорий Дмитриевич (Россия, Самара) — доцент кафедры филологии и массовых коммуникаций, заместитель директора по воспитательной работе Самарского филиала Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: мифопоэтика, современная рок-поэзия.

Жилина Мария Александровна (Россия, Курск) — магистрант филологического факультета Курского государственного университета. Область научных интересов: русская литература XX века.

Захарова Мария Валентиновна (Россия, Москва) — доцент кафедры русского языка и методики преподавания филологических дисциплин Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: история русского литературного языка, психолингвистика, языковая игра.

Казмирчук Ольга Юрьевна (Россия, Москва) — доцент кафедры русского языка и методики преподавания филологических дисциплин Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: поэзия Б. Пастернака, Ю. Левитанского.

Калашников Сергей Борисович (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Московского городского педаго-

гического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: русская поэзия XVIII—XXI веков, проблемы метасюжета, мифопоэтика.

Калмыкова Вера Владимировна (Россия, Москва) — шеф-редактор журнала НИУ Высшая школа экономики «Философические письма. Русско-европейский диалог», кандидат филологических наук, член Союза писателей Москвы. Область научных интересов: русская поэзия XX века, история искусства.

Карпачева Татьяна Сергеевна (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: творчество Ф.М. Достоевского.

Козлова Елена Владимировна (Россия, Москва) — магистр филологии, Институт гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Область научных интересов: литературно-фольклорные связи, русская литература и православие.

Коковина Наталья Захаровна (Россия, Курск) — профессор кафедры литературы Курского государственного университета, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: русская литература XIX—XX веков, регионалистика.

Командина Ярослава Юрьевна (Россия, Москва) — аспирант кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Область научных интересов: русская литература Серебряного века, драматургия русского модернизма.

Крюкова Ольга Сергеевна (Россия, Москва) — заведующая кафедрой словесных искусств факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: русская литература, имагология.

Кузнецова Ольга Александровна (Россия, Москва) — директор Школы юного филолога филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, кандидат филологических наук. Область научных интересов: медиэвистика, стиховедение, фольклор, текстология, компаративистика, топика.

Ладохина Ольга Фоминична (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: русская поэзия, филологический роман, одесский текст, вологодский текст.

Лоскутникова Мария Борисовна (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: теория литературы, компаративистика, русская литература XIX–XX веков.

Матвеева Ирина Ивановна (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: творчество А.П. Платонова, сатира, модернизм, современный постмодернистский дискурс.

Михайлова Ирина Петровна (Россия, Курск) — доцент Юго-Западного государственного университета, кандидат филологических наук. Научные интересы: фольклор, региональная литература, история русской литературы.

Новицкая Марина Юрьевна (Россия, Москва) — кандидат филологических наук, независимый исследователь. Область научных интересов: детский фольклор, духовные стихи, современная духовная поэзия.

Огольцева Екатерина Васильевна (Россия, Москва) — профессор кафедры русского языка Московского педагогического государственного университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: фразеология, словообразование, устойчивые компаративные структуры русского языка, морфология.

Омарбекова Аида Садыковна (Россия, Москва) — магистр педагогического образования, Институт гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Область научных интересов: современная русская литература.

Паезани Ларисса (Италия, Удине) — магистр европейских и внеевропейских языков и литератур университета города Удине, преподаватель английского языка. Область научных интересов: русская литература, проблемы перевода.

Райкова Ирина Николаевна (Россия, Москва) — профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, 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 Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: теория литературы, история русской литературы, компаративистика.

Самоделова Елена Александровна (Россия, Москва) — старший научный сотрудник Института мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук, доктор филологических наук. Область научных интересов: история и текстология русской литературы XX века, фольклоризм писателей, фольклористика и полевые исследования русского фольклора.

Сварт Дарья Сергеевна (Россия, Москва) — магистрант Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Область научных интересов: рок-поэзия, современная проза.

Смирнова Альфия Исламовна (Россия, Москва) — заведующая кафедрой русской литературы Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, 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.

Таравати (Индия, Дели) — аспирант Делийского университета. Область научных интересов: индийский и русский фольклор, индийско-русские культурные связи.

Тышковска-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.

Уманская Екатерина Владимировна (Россия, Москва) — учитель высшей категории русского языка и литературы школы № 1251, магистрант Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Область научных интересов: история русской литературы XIX века, русский роман.

Хромова Диана Александровна (Россия, Москва) — магистрант Российского государственного гуманитарного университета. Область научных интересов: русская литература.

Шаповал Виктор Васильевич (Россия, Москва) — доцент кафедры методики преподавания истории, обществознания и права Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: славянская и ромская

лингвистика, текстология и словарная критика, методика преподавания гуманитарных дисциплин.

Шестеркина Наталья Викторовна (Россия, Саранск) — профессор кафедры теории речи и перевода Мордовского государственного университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: фольклор, когнитивная лингвистика, лингвокультурология.

Шетэля (Szetela) Виктор (Россия, Москва — Польша, Варшава) — доцент кафедры контрастивной лингвистики Института иностранных языков Московского педагогического государственного университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: лексикография, историческая лексикология и фразеология; перевод русско-польский и польско-русский.

Щелокова Лариса Ивановна (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: русская художественная проза и публицистика XX века, батальная проза.

СЕМАНТИКА ВРЕМЕН ГОДА В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

ООО «Книгодел»
e-mail: laton@mail.ru

Подписано в печать 17.05.2021.
Формат 60×90/16. Печ. л. 25,5.
Тираж 300 экз.
Заказ № 1846