

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

Институт гуманитарных наук

СИМВОЛИКА ВОДЫ В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Коллективная монография

Москва
Книгодел
2022

УДК 82-98
ББК 83.3
С37

Печатается по решению Ученого совета
Института гуманитарных наук ГАОУ ВО МГПУ

Редакционная коллегия:

Доктор филологических наук, профессор *А.И. Смирнова*
(ответственный редактор)
Доктор филологических наук, профессор *С.А. Джанумов*
Доктор филологических наук, доцент *Г.И. Романова*
Кандидат филологических наук, доцент *Т.В. Лапутина*
Кандидат филологических наук, доцент *Е.Ю. Полтавец*
Кандидат филологических наук, доцент,
заместитель директора ИГН ГАОУ ВО МГПУ
по научной работе *И.Н. Райкова*

Рецензент:

Доктор филологических наук, доцент,
профессор Владимирского государственного университета
имени А.Г. и Н.Г. Столетовых
Г.Т. Гарипова

С37 **Символика воды в русской словесности и мировой культуре:** Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2022. — 508 с. — (Природный мир в пространстве культуры).
ISBN 978-5-9659-0245-3

ISBN 978-5-9659-0245-3

© Книгодел, 2022
© ГАОУ ВО МГПУ, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Е.Ю. Полтавец, А.И. Смирнова, И.Н. Райкова

«И божественное слово умиряет и приручает воды»:
водный символизм в русской словесности и мировой культуре 8

ГЛАВА 1. ВОДНЫЙ ДИСКУРС В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ СТРАТЕГИИ И ПРАКТИКИ

Г.И. Романова

Кастальский ключ и Гиппокрена
(русские лирики об источниках вдохновения)..... 32

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

Образ русалки в балладах А.С. Пушкина и Э. Мёрике 42

И.А. Беляева

«Текучесть» как метафора жизни в русской литературе 50

Е.Ю. Полтавец

«Подобно течению воды учению»:
мифопоэтические истоки гидротекста Л.Н. Толстого..... 56

А.И. Смирнова

Образ водной стихии
в художественном мире писателей-традиционалистов
(В.П. Астафьев, В.Г. Распутин)..... 71

ГЛАВА 2. ВОДНЫЕ «СЮЖЕТЫ» В ФИЛОСОФИИ, ПОЭЗИИ, ИСКУССТВЕ: КОНТЕКСТЫ ПРОЧТЕНИЯ

А.В. Жукоцкая

Символика воды в натурфилософии Фалеса 83

С.В. Герасимова

«От жажды» ли умирает Вийон,
или О значимости культурного контекста..... 90

М.Ю. Новицкая

«Есть нечто сокровенное в воде...»:
духовная лирика иеромонаха Романа (Матюшина-Правдина) 104

Д.П. Шульгина

Воды жизни и воды скорби:
символика воды в современном христианском искусстве 122

ГЛАВА 3. СЕМАНТИКА И СИМВОЛИКА ВОДЫ В ФОЛЬКЛОРНОМ ТЕКСТЕ

В.Е. Добровольская

Вода в русской волшебной сказке 128

О.А. Казенас, А.Б. Григорьева, А.А. Остякова

Кластер «вода» в народных сказках Франции,
Англии и Германии 137

Н.Е. Котельникова

Водная стихия и скрытые сокровища
в русской фольклорной прозе 148

Л.В. Фадеева

Вода в символике богородичного культа:
апокрифические евангелия,
гимнография, иконография и фольклор 161

И.Н. Райкова

«С моста в реченьку глядела»: фольклорный образ реки
в кросс-жанровом аспекте 171

М.В. Строганов, М.К. Медведева

Большая слава маленькой реки 184

В.А. Поздеев

Образ «морьяка-матроса» и символика воды
в русском народном романсе 197

А.Ф. Лицарева

Образ воды в приметах, гаданиях,
вещих снах в годы Великой Отечественной войны
и послевоенных нарративах 209

Н.В. Шестеркина

Метафорическое моделирование концептов ‘feuer’/‘огонь’
и ‘вода’/‘wasser’ в русских и немецких загадках 216

ГЛАВА 4. РУССКИЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ «АКВАТЕКСТ»

С.А. Джанумов

Стихия воды в поэме А.С. Пушкина «Медный Всадник» 227

<i>Д.В. Абашева</i>	
Водные символы Востока и Запада в лирике Н.М. Языкова.....	242
<i>А.А. Соболева</i>	
Европейские морские пейзажи в творчестве Н.М. Языкова	251
<i>В.В. Калмыкова</i>	
Трепет. Тайна. Неоформленность	
(Водные образы в поэзии В.Я. Брюсова 1890–1910-х гг.).....	258
<i>М.Ю. Попова, О.Ф. Ладохина</i>	
Символика воды в лирике Арсения Тарковского	265
<i>О.Ю. Казмирчук</i>	
Трактовка образа воды в поэтической книге	
Ю.Д. Левитанского «День такой-то»	271
<i>С.А. Васильев</i>	
«Какая Родина счастливая, / И это счастье всё для нас!»	
Река в художественном мире В.Ф. Бокова	282
 Г Л А В А 5. ВОДА КАК ОБРАЗ, СИМВОЛ, ЗНАК В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 	
<i>М.Б. Лоскутникова</i>	
Смысловые акценты авторской телеологии	
в романе И.А. Гончарова «Обыкновенная история»:	
понятийно-аллегорические	
и идейно-символические образы воды.....	287
<i>А.Г. Нестерова</i>	
Мифопоэтика водного пространства	
в романе И.С. Тургенева «Накануне»	302
<i>Ю.Ю. Гребеничиков</i>	
Образы воды в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»	306
<i>Е.Е. Круглова</i>	
От «дрозда» до «потопа»: о реализации водной метафорики	
в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева	314
<i>О.Н. Виноградова</i>	
Мотив воды в романе Л.Н. Толстого «Воскресение»	320
<i>С.В. Коростова, Сы Хунфэн</i>	
«Водная» метафора в повести А.П. Чехова «Черный монах».....	327
<i>Т.Г. Дубинина</i>	
Символика воды в повести А.П. Чехова «Драма на охоте»	332

<i>О.В. Бигильдинская</i>	
Символика воды в пьесах А.П. Чехова	336

ГЛАВА 6. СЕМАНТИКА ВОДЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА

<i>В.Ю. Ткач</i>	
Рассказ В.В. Вересаева «Порыв».	
Вода как аллегория разрушения	341
<i>Т.Н. Чурляева</i>	
Интегральный образ воды в рассказе Е.И. Замятина	
«Наводнение»: сюжетологический аспект	347
<i>Е.А. Самоделова</i>	
Символика воды в творчестве Ефима Честнякова.....	355
<i>Е.А. Герасимова</i>	
«Крохотки» А.И. Солженицына:	
семантика воды в микроциклах автора	374
<i>Д.А. Супрунова</i>	
Образы воды в цикле рассказов Юрия Коваля «Чистый Дор»	386
<i>Э. Тышковска-Каспшак</i>	
Семантика воды в прозе Нины Садур	393
<i>О.С. Крюкова, Д.А. Хромова</i>	
Мифологема воды в романе Алексея Иванова «Пищеблок»	403
<i>О.В. Гаврилина</i>	
Погребенные водой: мотив затопления в русской прозе	
конца XX — начала XXI века.....	410

ГЛАВА 7. ГИДРОТЕКСТ В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

<i>М.В. Захарова</i>	
Вода добрая и злая... (ценностные аспекты	
концептуального поля «вода»	
в сознании носителей современного русского языка).....	418
<i>Н.М. Девятова</i>	
Река как образ русского сравнения	434
<i>Т.В. Лапутина</i>	
Образ Оки в лирике Марины Цветаевой.....	441
<i>И.В. Якушевич</i>	
Символ «бобр»: вербальный и невербальный коды	
символических значений	449

<i>И.Д. Михайлова</i>	
Символика дождя в советском кинематографе: лингвистическое декодирование знаковых систем.....	464
<i>В.В. Шаповал</i>	
Символика воды в ромских идиомах: оригинальные и совпадающие с русскими элементы	477
<i>И.Н. Пучкова</i>	
Лингвокультурная специфика гидронимов Уэльса	484
<i>Е.В. Орлова</i>	
Семантика символов «Море» и «Река» в культуре Великобритании (на материале произведений Дж. Фаулза)	492
Авторский коллектив	502

Е.Ю. ПОЛТАВЕЦ,
А.И. СМИРНОВА,
И.Н. РАЙКОВА

**«И БОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО
УСМИРЯЕТ И ПРИРУЧАЕТ ВОДЫ»¹:
ВОДНЫЙ СИМВОЛИЗМ
В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ
И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ**

*Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ.
Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот идет на риск.
И тот, кто раскрывает символ, идет на риск.*

О. Уайльд

*Анализируя религиозные оценки Вод,
лучше понимаешь структуру и функцию символа.*

М. Элиаде

По В.В. Иванову, становление знаковых систем культуры исторически базируется на извечном стремлении человека освободиться от «власти окружавших его явлений» [4: с. 596]. Человек освобождался, в частности, и благодаря тому, что мог называть эти явления «посредством слов». «Самый выбор таких предметов, становившихся священными символами, зависел и от характера деятельности человека (например, охота), и от среды, в которой эта деятельность протекала» [4: с. 596]. Образы наиболее значительных элементов природы становились первоначальными символами. Серия научных конференций (и издаваемых по материалам этих конференций монографий) под общим названием «Природный мир в пространстве культуры», инициированная кафедрой русской литературы института гуманитарных наук МГПУ, преследует цель всесторонне рассмотреть образы природных элементов, проникнуть в их символику, реконструировать архаические принципы их символической (культовой, иерархической, тотемической, фратриальной и т.д.) классификации. Погружаясь в безграничный мир семантики вербальных (и не только!) образов природы, исследователи, оснащенные всеми достижениями современной

¹ Словарь библейских образов. СПб.: Библия для всех, 2005. С. 164.

науки, вступают на тот путь освобождения и познания священных символов, начало которому положил первобытный пытливый охотник, пастих, кормчий, жрец.

Монографии серии «Природный мир в пространстве культуры» содержат не только статьи-обзоры, перечисляющие репрезентанты избранного мотива или избранного образного кода в том или ином явлении культуры (например, в литературном произведении). Энциклопедическая мозаичность (сама по себе ценная) здесь должна быть подчинена сверхзадаче: выявить и осмыслить основной элемент, инвариант, «раппорт» символического узора, образованного определенным топосом в литературе, искусстве, в культуре в целом. Э. Кассирер выдвигал тезис о необходимости «сопоставить *процесс* построения мифологического мира с логическим *генезисом* научного понятия природы» [6: с. 27]. Процесс построения художественных миров также должен рассматриваться на фоне этого сопоставления. Символ неисчерпаем в своей многосмысленной роскоши, но важно определить семантическую «равнодействующую» многих образов и символов (в данном случае — связанных с топосом воды и его семантических оппозиций), постичь логику их генезиса и построения в художественном произведении, осознать принципы системного подхода, объединяющего под одной обложкой исследования одного природного образа, различные по материалу, предмету, методам.

Так, коллективный труд «Семантика сада и леса в русской литературе и фольклоре» (2018) был призван утвердить семантическую доминанту образа дерева как наиболее обобщенную схему ветвления и символ процесса самопознания, а доминанту образа леса — как символ «многогранных путей человеческого познания» [15: т. 2, с. 50]. Задачей монографии «Птица как образ, концепт, знак в литературе, культуре и языке» (2019) было исследование орнитосемантики в аспекте таких универсальных смыслов, как душа, самость, вера и отношения человека с Богом. Монографический обзор «Мир насекомых в пространстве литературы, культуры, языка» (2020) стремился перейти от разрозненности наблюдений к концептуальному выявлению в топосе «насекомые» общей семантики метаморфозы, перевоплощения, изменчивости, бессмертия, а наряду с этим задавался вопросом о генезисе и функциях энтомологической метафоры и энтомологической метаболы. Вопросам семантики природных явлений посвящена коллективная монография «Семантика времен года в русской словесности» (2021), в которой поэтический смысл зимнего, весеннего, летнего и осеннего сезонов раскрывался в контексте природного календаря, как часть годового цикла. Следуя сложившейся традиции, определение семантического статуса времен года было направлено на постижение логики генезиса природных образов и символов и их построения в художественном произведении, на понимание универсальных и фундаментальных основ

представлений о времени, присущих традиционной культуре, на осмысление процесса создания художественных миров в русской словесности.

Конечно, любой топос говорит сам за себя, и статья, посвященная обзору проявлений в каком-либо произведении соответствующего мотива или концепта, закономерно попадает в соответствующую монографию серии, но экстенсивное «собрательство», хотя и весьма прилежное, не самоцель. Так и в настоящей коллективной монографии, при всем разнообразии представленных в ней наблюдений и анализов, прослеживается единый вектор поиска: гипотетической основой семантического ореола образа воды является соотносительность с метаситуацией выбора веры и религии, с проблемами душевной жизни, памяти и забвения, а еще — с космогонией и эмбриогонией в их как архаических и мифологических, так и строго научных верифицированных аспектах.

В качестве подтверждения неспральной постановки вопроса обратимся к евангельскому разговору Христа с самарянкой (Ин: 4, 4—42). Почему эта глава локализует диалог о вере у *колодца*, а не, скажем, в лесу; женщина шла за *водой*, а не устремилась в лес с целью сбора, например, кореньев или целебных трав? Опирается ли ситуация условного спора о вере целиком на топос колодца, источника и т.д. или продуцирует новые смыслы? И в чем их корреляция? Примечательно, что та же метаситуация диалога о вере и обращении задолго до евангельского сюжета встречается в буддийской притче (встреча у колодца Ананды, ученика Будды, с женщиной из низшей касты). И еще в 1870 г. Ф.М. Мюллер счастлив был подчеркнуть, что «буддистские легенды и притчи звучат так, как будто они взяты из Нового Завета, хотя мы знаем, что многие из них существовали до начала эры Христа» [16: с. 146].

Еще Э.Б. Тайлор писал: «Поэзия до такой степени сроднила нас с древней одушевляющей философией природы, что мы без особого труда можем представить себе водяной смерч огромным великаном...» [18: с. 134]. Дух воды, разрушающий и созидующий, может разгневаться, если мы, вопреки его замыслу, спасаем тонущего человека (вспомним знаменитое «Пусть погибают!» inferнального Мельмота Скитальца, героя одноименного романа Ч.Р. Метьюрина, в эпизоде страшного кораблекрушения). Однако в своем возрождающем аспекте воды прячут материальные и духовные сокровища (гностицистский гимн о жемчужине), скрывают праведников (легенда о граде Китеже).

Ригведа своим эзотерическим языком повествует о начале мироздания так (гимн X, 129): «Не было не-сущего, и не было сущего тогда. / Не было ни воздуха, ни небосвода за его пределами. / Что двигалось туда-сюда? Где? Под чьей защитой? / Что за вода была бездонная, глубокая? / Не было

ни смерти, ни бессмертия тогда. / Не было ни признака дня или ночи» (цит. по: [12: с. 9]). Характерные для ведийской традиции вопросно-ответные структуры обнаруживают вполне осознанный ведийскими риши «параллелизм между творением мира» [20: с. 74] и «творением текста об этом самом творении мира» [20: с. 75]. Однако вопрос этого гимна о воде не ставит под сомнение ее существование, он касается только ее свойств. Получается, что вода была тогда, когда еще не было творения.

В этой связи чрезвычайно важно отметить архетипическое соответствие реки и речи, например, отождествление ведийской богини реки Сарасвати с персонифицированной речью — богиней Вач. «В основе идентификации не только акустический эффект шумно текущей воды, но и образ самого потока реки и речи, последовательного перетекания — развития, от начала до конца, до полноты смыслового наполнения», — пишет В.Н. Топоров [21: с. 252].

Даже Г. Башляр не преминул заметить: «Ручьи и реки со странной преданностью озвучивают немые пейзажи, <...> шумящие воды учат птиц и людей петь, говорить, подражать речам друг друга, и <...>, по существу, есть некая непрерывная связь между речью вод и человеческой речью» [1: с. 36]. Не есть ли это доказательство того, что в начале творения космический поток создал то космическое Слово, которое и породило мир?

«Словарь библейских образов» подчеркивает, что божественность связана с властью над водами: «В Писании Слово и вода находятся в напряженных отношениях между собой, и божественное Слово умиряет и приручает воды» [17: с. 164]. «Образ изначального океана, над которым носится Бог-Творец, весьма архаичен. <...> Наконец, космогоническое творчество увенчивается сотворением человека» [28: с. 204–205]. Воды существовали до сотворения мира и будут существовать после его гибели, космогония увязана с антропогонией в Библии, но М. Элиаде ставит вопрос и шире: «Водный символизм <...> представляет собой единственную систему, способную связать между собой все частные проявления неисчислимых иерофаней» [27: с. 84]. С этой точки зрения закономерна метаситуация иерофании и выбора веры у колодца, не говоря уж о ритуале крещения как повторении потопа, после которого возродился мир, и даже как повторении изначальной «бездны», потому что только над ней и появляется Дух Божий; так после погружения при крещении «возрождается человек духовный» [7: с. 117]. Если при входе в храм христианина встречает чаша со святой водой, то дальнейший его путь в пространстве храма «символизирует весь путь восхождения духа к спасению из материальных вод, куда он низошел при сотворении и воплощении» [23: с. 183]. Чаша напоминает о Потопе как «извечном символе бессознательного состояния Духа» [23: с. 139] и о том, что вода — «хранилище всех возможностей существования, <...> основа всякого создания» [27: с. 83]. А. Ханзен-Лёве

развивает мысль об амбивалентной символике чаши: «Как нижнее полушарие отождествляется с чашей, так и пенящаяся морская вода как бы наполняет всемирный кубок, дарующий в диаволике смерть, а под знаком возрождения <...> — жизнь» [25: с. 692]. Но символика чаши какместилища сакральной жидкости связана с семантикой возрождения еще и через тему Грааля, да и Гефсиманское моление как ситуация величайшего выбора: вольной жертвы ради спасения — связано именно с символикой чаши. Символика же даосской вазы (круглый верх, символ неба, и квадратное основание, символ земли) учит смирению на примере воды: вода принимает форму любого сосуда; она означает высшую добродетель, потому что «великий образ не имеет формы» [3: с. 38].

Имплицитные намеки на причастие вином, пресуществленным в кровь Христа, и в то же время на дионисийское единство с богами в краткий миг упоения творчеством содержатся в распространенной семиотической оппозиции *вино* — *вода*. «Во время причащения христиане пьют вино, смешанное с водой, что символизирует двойную — божественную и человеческую — природу Христа» [29: с. 92]. В этом контексте по-особому воспринимается, например, не только новелла Е.И. Замятина «Наводнение», но и его биографический очерк о Ричарде Шеридане, шальном и гениальном ирландце, в 26 лет создавшем свою ставшую всемирно известной «Школу злословия». «Шеридан родился в Дублине, в нем много ирландской крови, — писал Замятин, — а эта кровь — больше похожа на вино, чем на медленную, благоразумную жидкость, какая течет в жилах у англичан» [11]. Связь вина-крови (как жертвы) и воды-волхвования-гадания берет свое начало в мифе и ритуале. «Одним из важнейших элементов языческого сакрального культа было возлияние. Священный напиток, который готовился из сочных плодов, растений, а также определенных видов грибов, служил средством, вызывающим религиозно-сексуальный экстаз» [13: с. 79]. М. Элиаде напоминает, что индийцы понимали сому как «не-смерть»: «амриту» [28: с. 262]. Эстатические культы основывались на выпивании священного напитка как принятии в себя доли божества. «Смертный, поев или выпив известной сакральной пищи-питья, ощущает в себе присутствие бога, который им овладевает» [24: с. 217]. Р. Генон видит в «жертвенной чаше, содержащей ведическую Сому», «предизображение» евхаристии [2: с. 214]. Вячеслав Иванов рассмотрел откровение о Дионисе «как откровение о живой воде, о животворящей огневой небесной влаге», а самого Диониса — как «владыку и перводателя не вина только, но и всего влажного естества» [5: с. 91]. Таким образом, «откровение о живой воде» и жертвенном возлиянии унаследовано христианством, причем не только дионисийское, но индуистское и буддийское (что и отмечал Ф.М. Мюллер, как сказано выше), унаследована также друидическая традиция, более всего повлиявшая на истоки представлений о Граале.

Даже Индрик-зверь, этот змеборец и хозяин вод в русском фольклоре, — не совсем «инрок-единорог» (у него все-таки два рога, а не один), но он имеет право претендовать на сближение с фигурой «индийского бога *Индры*, победившего предводителя демонов змея *Вритру*, из живота которого излились мировые воды» [9: с. 278]. Индра же управляет «влагой во всех ее формах» [28: с. 255].

Возлияние (крови, вина, воды, другой жидкой субстанции) было в центре ритуала жертвоприношения (в том числе при очищении, при погребении — вспомним название одной из Эсхиливых трагедий: «Хоэфоры», т.е. «Несущие погребальное возлияние»), причем едва ли не главной целью культового возлияния всегда было получение мудрого пророчества. «Возлияние — принесение в жертву жидкой субстанции мира — может намекать на истоки его происхождения из Водного Хаоса» [10: с. 230]. Так, ритуал, моделирующий возвращение к до-бытию, открывает запредельное знание. «Различны и жертвы, приносимые хтоническим и олимпийским богам: хтоническим предназначается окропляющее жертвоприношение, различные возлияния, олимпийским — “огненная” жертва. Именно поэтому в трагедии встречаются, главным образом, окропляющие жертвоприношения», — пишет К. Хьюбнер [26: с. 198]. Сакральный смысл сообщается и предметам утвари, участвующим в обряде: не только чаше, но и фиале, ойнохое, рогу (как посуде). Потому-то в народной шотландской балладе «Трагедия Дугласов» говорится, что в снаряжение ее героя, лорда Вильяма, входил не только меч, но и рог, хотя, в отличие от Роланда «Песни о Роланде», лорду Вильяму некого было звать на помощь, да он и не собирался это делать. Зато эта деталь имплицитно жертвенное возлияние (кровь+вода) и получение страшного предсказания. Лучше, чем в других переводах, этот смысл подчеркнут в переводе И.М. Ивановского: «...Волны реки окрасила кровь, / И в леди вселился страх. / “Ты ранен, лорд Вильям, — сказала она, — / Ты ранен, и *быть беде*”» [22]. (Курсив наш. — *Авт.*) Одновременно рог в иудео-христианской символике является напоминанием о Страшном Суде, так что баллада содержит и идею наказания тех, кто виноват в трагической участи влюбленных. (В русской былине река Дунай происходит из крови богатыря Дуная, а река Настасья — из крови богатырши Настасьи). Символическая чаша Гефсиманского моления в аспекте связи с ритуалом возлияния как получения знания о будущем — знак не только жертвы, но и того, что голгофская жертва будет принята и не напрасна.

Дождь создает «некую вертикальную связь между небесными водами и водами земных глубин и в этом отношении имеет магическое, мистическое значение посланца из одного мира в другой» [25: с. 670]. В таком случае нельзя не признать в символике дождя долю осевой символики, т.е. не только семантики «вестника» (которая восходит к индуистской мифо-

логии и традиционно связывается Г. Башляр и др. с образом облака), но и семантики духовного развития и стремления к совершенству. Осевым символом может быть и река; по Р. Генону, в случае подъема вверх по течению она приобретает значение реки жизни и пути на небо (этой символике соответствовало опрокидывание священного сосуда в ведическом ритуале, что изображало молитвенное возлияние), тогда как переправа через водное пространство символизирует смерть. Вообще, пространственная символика, связанная с уровнем вод, обозначает «корреляцию между реальным физическим уровнем и абсолютным моральным уровнем» [7: с. 118]. Известно, что, по К.Г. Юнгу, «вода является чаще всего встречающимся символом бессознательного» [30: с. 109]. «Покоящееся в низинах море — это лежащее ниже уровня сознания бессознательное» [30: с. 109] — такова психологическая предпосылка, объясняющая творческий процесс как «черпание» вещей из вод (из бессознательного): «То, что вычерпывается, представляет нуминозное, доселе бессознательное содержание, остающееся непроявленным до тех пор, пока не будет истолковано голосом свыше, как рождение бога» [31: с. 387]. Вместе с тем славянские обычаи «отчерпыванья воды» и «прощения у воды» (посещение так называемых «прощей» — волшебных и целебных источников) представляют собой буквальное зачерпывание воды из источника и кропление ею с заклинанием (см.: [14: с. 205]). Сновидения же, связанные с погружением в воду, предсказывают обретение просветления или, по крайней мере, глубокие перемены в сознании.

Символизируя бессознательное, образы воды зачастую оказываются и образами забвения/запоминания (Лета — река и источник, Мнемозина — лишь метонимическое наименование источника). «Одаренные сновидцы» (выражение В.Н. Топорова) в снах, отражающих архетипическую символику воды, воспроизводят свой пренатальный опыт, даже свои эмбриогонические воспоминания. Взгляд на «примечательный параллелизм между зачатием и эмбриональным состоянием человеческого существа, с одной стороны, и генезисом космоса, как об этом рассказано в индийском космогоническом мифе, который до известной степени можно прочесть как легенду о космической овуляции и зачатии, — с другой» [8: с. 145], развивают Ф.Б.Я. Кёйпер, Т.Я. Елизаренкова, В.Н. Топоров. Яйцо, вышедшее из яичника, «спокойно ожидает, что произойдет дальше», — цитирует Ф.Б.Я. Кёйпер труд голландского психотерапевта М. Перболте [8: с. 129]. «Яйцу свойственно ощущение покачивания туда-сюда, словно на большом водном пространстве <...>. В снах данный опыт часто предстает в виде больших водных пространств» [8: с. 129]. Изоморфизм эмбриогонической и космогонической модели очевиден: миф творения говорит либо о возникновении мира из мирового яйца, либо о «пахтании океана», что привело к созданию «сгущающегося центра» [19: с. 585].

Предпринятое в настоящей коллективной монографии исследование вдохновляется следующим тезисом ученого: «Факт средства эмбриогонии и космогонии через ту роль, которую в обеих сферах играет именно “океаническое чувство”, с необходимостью вводит в круг исследователей этой проблемы специалистов в области мифологии и архаичных культур, располагающих уникальными свидетельствами, <...> самостоятельно развивающими самую идею в том ее общем виде, который объединяет науки о человеке в двух их частях — биологической и духовно-культурной» [19: с. 583]. Нельзя не увидеть в этом факте, в этом, как называет Топоров, «психофизиологическом субстрате» образа воды в мировой культуре истоки еще одного чрезвычайно важного открытия: «люди как реки» (Л.Н. Толстой). И это не только метафора «диалектики души», изменчивости, «текучести» человеческого характера. Память о водном пространстве, отделявшем нас когда-то от небытия, может «объяснить первостепенное религиозное значение космогонического мифа: если каждый носит в себе подсознательные сведения о собственной эмбриональной жизни, то одна из функций мифа могла заключаться в том, что он дает людям возможность косвенным образом снова пережить — через макрокосмическую проекцию — свое пренатальное состояние для достижения реинтеграции» [8: с. 145], то есть для восстановления своей связи с бессмертием.

Итак, вниманию читателей предлагается четвертая книга серии «Природный мир в пространстве культуры» — коллективная монография «Символика воды в русской словесности и мировой культуре». Ее авторы обращаются к водной стихии — вечной и вечно новой, разрушительной, рождающей и целительной — в ее мифологическом, философском осмыслении, многообразной художественной рефлексии в фольклоре, классической и современной литературе, изобразительном искусстве, к ее месту в языковой картине мира и проблемам гидротекста в лингвистике. Выбирая различные теоретико-методологические подходы современной гуманитаристики, исследователи открывают новые грани восприятия воды национальным и авторским сознанием, воды как образа, символа, концепта, знака, связанных с водой мотивов в русской словесности в контексте мировой культуры.

Первая глава книги, *«Водный дискурс в художественном тексте: исследовательские стратегии и практики»*, нацелена на анализ обширного и разнообразного художественного материала в различных теоретико-методологических ракурсах: культурно-историческом, мифопоэтическом, герменевтическом, компаративистском, структурно-описательном, путем обращения к актуальным научным стратегиям и практикам в области литературоведения.

В главе прослежены основные этапы функционирования в русской лирике мифа о поэтическом и пророческом вдохновении (источники Капталских вод, Иппокрены, река Пермесс). Впервые прозвучав в одах Ломоносова, он трансформировался в аллерию в жанрах послания, эпиграммы, басни, а в XIX веке стал поэтическим общим местом (топосом). *Г.И. Романова* исследует миф о поэте, прикоснувшемся к водам и получившем озарение, трансформированный в легенду о Музе, которая посещает поэта и становится символом поэтического вдохновения и персонажем стихов о поэзии. Эллинистический символ при этом соседствует с христианскими мотивами. Развитие русской лирики на протяжении двух веков, по мнению исследователя, привело к тому, что, подчинившись общим законам литературного процесса, стирается грань между высоким смыслом поэтического и пророческого дара в одах и ироническим изображением его в «низких» жанрах басни, эпиграммы, послания.

Далее в главе рассматривается художественная интерпретация образа русалки в русской и немецкой романтических балладах А.С. Пушкина и Э. Мёрике. *С.Н. Травников, Е.Г. Июльская, Е.К. Петровна* определяют традиционные признаки одного из ключевых водных образов народной демонологии и выявляют индивидуально-авторские способы формирования образа русалки, духовное содержание которого отражает национально-самобытную картину мира. Жизнь образа водяной девы в веках, способность образовывать новые связи с миром конкретных явлений, отражать романтическое мировосприятие авторов выявляет его огромный художественный потенциал. Исследователи усматривают то необычное, оригинальное, что находят русский и немецкий поэты в этом образе, соединяя в творческом прочтении индивидуальный подход и национальную специфику.

И.А. Беляева обращает внимание на значения текучести как одной из частотных метафор воды, встречающихся в русской прозе середины XIX века. Будучи субстанциональным свойством воды, текучесть, как и сама вода, является частью мировой концептосферы, однако в русской картине мира она дополняется значениями вещественными, почвенными, крепко связанными с землей. Это закреплено не только в русском фольклоре, но и в русской прозе эпохи реализма. В романе Гончарова «Обломов» исследователь выявляет текучесть как репрезентацию потерянного рая традиционных начал жизни (аналог мертвой воды) и идею «новой жизни» и любви (вода живая). У Тургенева подобная метафора также тесно связана с обновлением жизни, с преодолением атономизации человека («Дворянское гнездо»). Когда же водная текучесть сменяется метафорой «газообразности» («Дым»), экзистенциальные страхи начинают доминировать. У Л. Толстого текучесть лежит в основе его художественной антропологии и зафиксирована в сравнении «люди как реки» («Вос-

кресение»). Она обнаруживает в человеке предельную широту и принцип «всех возможностей», среди которых всегда есть возможность стать лучше, добрее, умнее, совершеннее, чем в данный момент.

В центре внимания *Е.Ю. Полтавец* — семантика гидротекста, связанного с русской художественной историософией. Выражение Л.Н. Толстого «Люди как реки» означает не только текучесть человека, не только диалектику души или новое понимание характера. Вода является метафорой не только изменчивости душевной жизни, но и ее наполнения. Вода — это сама духовная жизнь, вера, учение, мировоззрение. Христос обсудил с самарянкой веру как воду, текущую в жизнь вечную. Само наполнение текучей, изменчивой души верой — это как наполнение реки водой. Исследователь утверждает, что гидротекст русского историософского романа, базирующийся на этом смысле, в том числе «Войны и мира», служит метафорой божественного промысла в исторических событиях. Представление о нуминозности воды восходит к гимнической традиции Ригvedы и библейским образам божественной власти над водами. Даосская этикоцентричная аквасемантика также сопоставлена с гидротекстом «Войны и мира» Толстого.

Наконец, в этой главе *А.И. Смирнова* анализирует образы водной стихии на материале произведений В.П. Астафьева («Царь-рыба», «Улыбка волчицы») и В.Г. Распутина («Прощание с Матёрой», «Вниз и вверх по течению», «Изба»), в которых речные образы — Енисей и его притоков, Ангара — наполняются мифопоэтическим и символическим смыслом. Циклическая структура повествования в рассказах «Царь-рыба» способствует реализации проблематики в натурфилософском, экологическом, мифопоэтическом аспектах. Исследователь приходит к выводу о том, что в одноименной притчевой главе произведения Енисей символизирует «отцовское» начало природы («Енисей-батюшко»), а царь-рыба — ее «женскую» ипостась (порождающее начало) — представления, опосредованно, через фольклор, связанные у Астафьева с мифом. Распутин, запечатлевший в своих произведениях экологическую и антропологическую катастрофу, в повести «Прощание с Матёрой» представляет мифопоэтическую модель мира, символизирующую натурально-природный уклад крестьянской жизни, обреченный на исчезновение в связи с затоплением острова.

Вторая глава коллективного исследования — «*Водные “сюжеты” в философии, поэзии, искусстве: контексты прочтения*» — знакомит читателей с современными взглядами на осмысление водной стихии как древнейшей и непреходящей константы в мировой философии, мифологии, христианской религии, духовной поэзии и изобразительном искусстве от античности до наших дней.

А.В. Жукоцкая представляет анализ и интерпретацию взглядов древнегреческого философа Фалеса Милетского, который рассматривал воду

в качестве архэ (первоосновы и первосушности мира). Греческие философы подошли к миру как к целому, единому, но воплощенному и существующему в бесконечном многообразии. Мир предстал перед мыслью человека, считает исследователь, как изменяющийся, подвижный, движущийся, существующий стихийно, вырастающий из повседневной человеческой жизни и осмысляемый и в конкретных, и в абстрактных понятиях. Высказано предположение о том, что понятие «вода» как архэ отражает проблему сущности и взаимодействия части и целого — основных категорий диалектики. Из проблемы поисков первоначала и сформировалось то, что теперь мы называем диалектикой.

Парадоксальный мотив жажды среди обилья вод есть как в лирике св. Симеона Нового Богослова, так и Франсуа Вийона, лирический герой которого соединяет на уровне образности духовную вертикаль библейских и святоотеческих реминисценций с иронической горизонталью народного юмора и абсурда. Анализ воплощения этого мотива предлагает в главе *С.В. Герасимова*. Путь к живой воде, на ее взгляд, начинается из царства мертвой. Зеркальность мотивов имеет сакральный смысл: в мире живой воды Адам пал и разбился, в царстве мертвой — обрел от нее цельность. Путь вспять, от смерти к жизни, совершается по вехам символов изгнания, обретающих противоположное значение, заданное обратным направлением самого пути.

Продолжает главу исследование стихотворений иеромонаха Романа (Матюшина-Правдина). *М.Ю. Новицкая* рассматривает их как религиозно-философскую и поэтическую модель соборной души современного человечества, которая продолжает традицию символизации воды в древних произведениях религиозной литературы. Обширное поле символики водной стихии в поэзии и. Романа во всем многообразии ее проявлений — в образах дождя, тумана, снега, от океана, грозной пучины, потопа, лавины, неостановимого речного потока до презренной лужи и мельчайшей дождевой капли или росы — представляет собой способ осмысления духовной жизни и отдельного человека, и целого народа.

Д.П. Шульгина обращает внимание читателей на то, что вода играет важную роль в системе христианской символики. Со времени возникновения этой религии образы, связанные с водой, постоянно присутствуют и в пространстве храмов, и в секулярном искусстве, переосмысливающим религиозные темы. Многозначность этого символа, его традиционное понимание и современные трактовки, нашедшие отражение в различных видах изобразительного искусства, рассматриваются исследователем на материале творчества художников второй половины XX — начала XXI века.

В третьей главе монографии, «*Семантика и символика воды в фольклорном тексте*», фольклористы, антропологи, лингвокультурологи рассмат-

ривают исключительно важную роль водной образности в национальной картине мира и фольклорной традиции от архаики до современности на русском и сопоставительном материале различных жанров.

В.Е. Добровольская обращается к функциям воды в русской волшебной сказке. Анализ сказочных текстов показывает, что вода может изменять облик человека, добавлять ему сил или, напротив, лишать их. С ее помощью можно исцелять недуги, возвращать здоровье, зрение, отрубленные части тела. Вода может сделать человека красавцем — или изменить его облик до неузнаваемости, превратив в животное. Наконец, вода, как показывает исследователь, может просто убить. Фигурируют в сказке и другие жидкости, выступающие аналогами воды: это прежде всего молоко и роса, которым приписываются многие свойства, присущие воде в различных мифопоэтических системах. Сказка активно использует те ритуально-магические стереотипы, которые зафиксированы для воды в традиции, поэтически переосмысляя их, усиливая привычные физические или мифологические свойства воды.

Продолжая исследование жанра сказки, *О.А. Казенас, А.Б. Григорьева, А.А. Остякова* анализируют лексические единицы кластера «вода», отобранные на материале французских, английских и немецких народных сказок. На уровне компонентного анализа авторы, при всей общности сюжетов, выявляют расхождения в составе кластера «вода» в сопоставляемых языках и его представленности в народных сказках Франции, Англии и Германии. Количественные данные подтверждают выдвинутую в главе гипотезу, что свидетельствует о расхождениях в миропонимании народов, являющихся географическими соседями. В работе на данном этапе не затрагивается вопрос о причинах выявленных особенностей. Представляется интересным проведение подобного исследования на материале сказок других народов Европы, в том числе русских народных, с целью сопоставления.

Далее в главе речь идет о русской несказочной прозе. *Н.Е. Котельникова* обратилась к исследованию связей фольклорного образа скрытых сокровищ (клада) с водной стихией. Такая научная задача поставлена впервые. В русской несказочной прозе о кладах выявлены мотивы и сюжеты, где эти связи проявляются наиболее отчетливо. Рассказы о кладах в воде часто связаны с образами исторических лиц, народов и событий, различными социальными потрясениями. Сюжеты о затопленных или затонувших богатствах сопрягаются с легендарными мотивами. В повествованиях, реализующих мифологическое сознание, обнаруживаются глубинные связи клада с водой как магической субстанцией, особой природной стихией со своими хозяевами, частью иного мира или его границей, одним из путей миграций демонических существ и др. Анализ показал, что образ клада имеет глубокие корни в народной акватической мифологии и орга-

нично включен в легендарные и исторические представления, связанные со значимыми водными объектами.

Л.В. Фадеева рассматривает связанные с почитанием Девы Марии символы, восходящие как к апокрифическому протоевангелию Иакова, так и к богослужебным песнопениям византийской традиции. Образы кладезя, источника в отображении евангельских событий и в поэтических иносказаниях, прославляющих Богородицу, поставлены в связь с иконографией благовещения у кладезя, а также с историей и иконографией образа Живоносного источника и подчеркивают обусловленность водной символики в контексте богородичного культа семантикой плодovitости, способности к рождению и, шире, к сохранению (продолжению) жизни. Несколько иначе формируется символизм известных нам народных легенд, объясняющих появление родников слезами Богородицы, то есть связывающих воды, исходящие из земли, с событиями Страстей и скорбями Матери, оплакивающей своего Сына у подножия креста.

Далее в главе речь идет о фольклорном образе реки — одном из центральных гидрообразов традиционной культуры русских, вобравшем в себя множество важных архаических общемировых и древнеславянских представлений. *И.Н. Райкова* показывает, что он имеет кросс-жанровый характер, обладает семантической и символической многомерностью и в то же время этнокультурной целостностью. Анализируя материал относительно молодого лирического жанра частушки, автор приходит к выводу о том, что он представляет определенный этап в развитии образа речки и связанных с ним образов, мотивов, смыслов. Наиболее ярко и эмоционально «речная» символика реализована в лирических миниатюрах о перипетиях любви, тонко воспроизводящих чувства лирической героини, девушки. В поэтическом «гидротексте» частушки, как и в самой жизни, «быстра реченька бежит, бежит, не остановится», вода не высохнет — не иссякнет и человеческая способность любить и потребность быть любимым.

Продолжают исследование поэтического феномена русской реки *М.В. Строганов* и *М.К. Медведева*. Люди, живущие на берегах малых рек, как утверждают авторы, осмысляют свою малую родину в контексте большего пространства, что проявляется и в народной культуре, и в близком ей самодетельном авторском творчестве. Так, самодетельные поэты Оленинского муниципального округа Тверской области осмысляют свои малые реки как истоки великих рек. В устных рассказах, записанных в ходе полевого исследования, жители округа подчеркивают древность своей малой родины и ее пограничный характер. Тесная связь с «заграницей» повышает ценность малых рек как средства для выхода из своей замкнутой территории в большой общезначимый мир. Территория округа относится к великому водоразделу (Волга, Западная Двина, Днепр), что усиливает символические потенции речных ресурсов.

В.А. Поздеев исследует истоки и формирование образа «моряка-матроса» в народном городском романсе. Символика морской стихии и образ «моряка-матроса» постепенно входят в фольклор и литературу после реформ Петра Первого и трансформируются в XVIII–XIX веках. Показано, что в народных городских романсах возникает мотив противопоставления «романтическое, морское / приземленное, сухопутное», гендерные составляющие «мужское/женское». Морская стихия становится для романсов пространством, где развиваются мелодраматические мотивы: «моряк-матрос соблазняет девушку и бросает ее», «соблазненная девушка бросается в море с младенцем». Такие мотивы, делает вывод автор, основаны на прецедентных феноменах и обусловлены стереотипами сознания.

А.Ф. Лицарева обращает внимание на частотность и значимость водной символики в устных нарративах о Великой Отечественной войне, в том числе имеющих отголосок в настоящем — записанных в ходе полевых исследований от представителей субкультуры поисковых отрядов. В снотолкованиях, эсхатологических легендах, приметах, гаданиях встречаются образы потопа, мертвой воды, ручья, колодца, озера, моря, дождя, грозы и др. Символика воды основана на народной традиции и связана с поведенческими мифологическими нормативами — запретами и предписаниями, дошедшими до наших дней.

Глава завершается исследованием *Н.В. Шестеркиной*, цель которого — выявление и построение типологической структуры мифометафор и сопоставительного описания первостихий «огонь» и «вода» в русских и немецких народных загадках. *Вода* и *огонь* — противопоставленные сущности. *Огонь* был детищем преисподней, но являлся и посредником между человеком и божеством. Автор доказывает, что *Огонь* тесно связан с *Водой*: они составляли две стороны одной и той же мифопоэтической диады. Капля *воды* — это потенциальная способность к «продуцированию жизни — набуханию, увеличению в объеме», что реализуется под влиянием стихии *огня*, выступающего креативной силой. В архаической мифологии *вода* — опора, на которой держится земля, источник жизни, магического очищения.

Четвертая глава книги — «*Русский поэтический “акватекст”*» — рассматривает постоянные акватические мотивы и символы в авторской поэзии как репрезентацию универсальных законов построения картины мира в поэтическом творчестве, классическом и современном.

Открывает главу исследование *С.А. Джанумова* о стихии воды, занимающей главенствующее место в художественном мире поэмы А.С. Пушкина «Медный Всадник». В пушкинской поэме наводнение, делает вывод автор, тесно связано с мечтами и судьбами людей: с великими думами, с исторической «волей роковой» Петра I, с несбывшимися надеждами и гибелью Евгения. Вопрос о том, побеждена ли водная стихия решимо-

стью человека, волей Петра-строителя, основателя города «под морем», в поэме остается открытым. В «Медном Всаднике» рвущаяся на свободу вода непрестанно вступает в схватку с недвижимым камнем, с «огражденным Петроградом», ей тесно «в своей ограде стройной». И эта борьба двух стихий — «волны и камня», как показывает Пушкин, вечна, и победа одного из них не окончательна.

В идеологии лирического героя поэзии Н.М. Языкова, которую исследует *Д.В. Абашева*, существенное место занимает проблема сопоставления Востока, России и Запада, которая поэтически оформляется через реалии основных водных артерий стран. Реки, моря в художественном мире автора в восприятии лирического героя наполняются символикой и постепенно обретают идеологическое звучание. Географическое понятие приобретает новый художественный символический смысл, вобравший в себя вековую традицию общения человека и природы (в данном случае реки и моря). Через приемы олицетворения реализуются мифологические анимистические представления о символике Запада и Востока. Сопоставление водных миров, по мнению автора, демонстрирует и особенности жизни людей.

Анализ поэзии Н.М. Языкова продолжает в этой главе *А.А. Соболева*, которая обращает внимание на пейзажные стихотворения, созданные поэтом во время его путешествия по Европе. В данных произведениях переменчивая морская стихия олицетворяется, приобретая символическое значение. Море изображается и как источник пропитания для человека, и как знак надежды, и как грозная стихия, таящая опасность. Личные переживания поэта, как заключает исследователь, влияют на художественное восприятие морского пейзажа. Море ассоциируется с простором и светом, а бури, как и все жизненные невзгоды, преодолимы.

Далее речь идет о водных образах, которыми изобилуют “Chefs d’oeuvre” (1894–1896) и “Me eum esse” (1896–1897) В.Я. Брюсова — первая и вторая книги стихов поэта. Впоследствии образов с такой символикой становится значительно меньше, и это не случайно: анализ *В.В. Калмыковой* показывает, что вода в поэзии одного из первых русских поэтов-символистов и создателей этого течения становится знаком душевных состояний, вызванных неуверенностью, внутренней неопределенностью, неопределенностью, поиском своего идиостиля. Водные образы-символы, прежде всего за счет физических свойств воды и ее способности выступать в разных агрегатных состояниях, по мысли исследователя, становятся или фоном для переживаний лирического героя, или проводниками его души в мир неземной, неизменный и прекрасный, хотя и лишенный благополучия, небеспечальный.

М.Ю. Попова и *О.Ф. Ладохина* обращают внимание читателей на несколько символических значений водной стихии в поэзии Арсения Тарковского. Исследователи обнаружили множество примеров использования

автором водной символики в семантически разнообразных ее воплощениях и состояниях — реки как вечного возвращения, неумолимого течения времени и жизни; «слоистой и твердой воды» — преграды и, напротив, объединяющего начала. Вода предстает в стихотворениях Тарковского и в виде дождя, града — активных, преследующих начал, раскрывающихся в качестве символов благословения и духовного откровения, рождения. Вода в виде росы символизирует процесс появления на свет ребенка, в свою очередь преобразующего этот мир.

В главе анализируется и специфика интерпретации образа воды в поэтической книге Ю.Д. Левитанского «День такой-то» (1976). Особое внимание *О.Ю. Казмирчук* уделяет образу моря, поскольку именно он доминирует над другими «водными» метафорами Левитанского. Предпринимается попытка описания того, как умело поэт комбинирует различные варианты поэтической трактовки данного образа. По мысли исследователя, чаще море является метафорой — жизни, смерти, ссоры, любовной страсти. Объединение прямого значения слова и значения метафорического, совмещение архетипических и специфически-авторских интерпретаций (например, белый парус как метафора старости, «топографический» подход к проблеме поиска себя и т.п.) позволяют поэту сформировать совершенно особый художественный универсум.

С.А. Васильев на материале поэтических произведений и прозаических «записок поэта» «Река Истерма» *В.Ф. Бокова* выявляет роль изображения рек, как малых, так и великих — Волги, Дона, Иртыша, в художественном мире писателя. В исполненном символики мифологизированном боковском образе русской реки соединяются ключевые мотивы произведений автора: дома, семьи, деревни, родной природы, творчества, великой русской культуры, человеческого счастья, обретенного и хранимого, несмотря на невзгоды и испытания, — счастья, которым поэт щедро делится с читателем. Река формирует образ лирического героя — живо чувствующего и мыслящего, современника своих читателей и одновременно наследника древних сказителей и богатырей.

В пятой главе коллективного исследования «*Вода как образ, символ, знак в русской классической литературе*» авторы погружаются в многомерную водную образность, обращая к русской классической прозе (в жанрах романа, повести, стихотворений в прозе) и драматургии XIX века.

На материале первого романа *И.А. Гончарова* («Обыкновенная история») *М.Б. Лоскутникова* выявляет художественную систематику автора при формировании им характеров Адуева-старшего и Адуева-младшего в ракурсе представлений героев о воде. Непосредственно маркированные знаки воды, введенные в роман, обнаруживают взаимопроникновение их понятийно-аллегорического и идейно-символического смыслов и мотивно-сюжетных планов изображения. В первом случае — поня-

тийно-аллегорическом — позиционирование воды однозначно фиксирует завершенный смысл, что ведет за собой переход от частного к общему, транзитивность и т.д. Во втором случае — идейно-символическом — формируется семантическое преобразование: создается многозначный ореол слова «вода» и многоярусный в смысловом отношении контекст, что позволяет нарастить усилия авторской телеологии, нетранзитивной в силу синтетизма самого символа.

Далее речь идет о романах И.С. Тургенева. *А.Г. Нестерова* раскрывает роль образов природы в романе «Накануне», анализирует концепт «вода» в связи с русской мифологической картиной мира. Обращает внимание на то, какую роль играют в романе Тургенева представления о границе между миром живых и царством мертвых, характерные для мифологического мировосприятия. В ходе исследования автор опирается на анализ лексических средств как объективных представителей концепта. Делается вывод о сочетании сознательно-философского и глубинно-мифопоэтического в тургеневской образности.

Продолжает главу частный аспект осмысления тургеневского творчества: анализ художественной детали при создании водных образов на материале романа «Дворянское гнездо». *Ю.Ю. Гребенщиков* показывает, как автор актуализирует понятийно-аллегорические и идейно-символические знаковые характеристики изображаемых водоемов, добиваясь достоверности описания и философской, аксиологической глубины образа. Водная стихия в произведении, приходит к выводу автор, помогает писателю раскрыть ценностную оппозицию эгоизма и альтруизма, поставить проблему нравственного выбора человеком между личной свободой от обязательств или преодолением внешних ограничений во имя *другого*; развить идею конечности индивидуального бытия и духовной смерти в качестве импульса к новой жизни.

Е.Е. Круглова обращается к анализу «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева, рассматривая реализацию водной метафорики в них. Метод психоанализа объективного знания, предложенный Г. Башляром, помогает исследователю выявить способы, посредством которых раскрывается метафорика водных образов, и прийти к выводу, что в тургеневских миниатюрах водная символика выполняет конструирующую функцию, реализуясь даже в тех объектах и явлениях, которые не связаны с водой напрямую.

Попытка анализа репрезентантов мотива воды и их символики в романе Л.Н. Толстого «Воскресение» предпринимается в главе *О.Н. Виноградовой*. Исследователь показывает, что гидромотив в романе углубляется другими мотивами произведения, усиливается антропонимической символикой и мифологическими реминисценциями. Гидромотив как центральный является имплицитной основой мотивной структуры романа. Более

того, из анализа мотива воды в «Воскресении» следует, что он соотносится с важнейшими положениями личностной мифологии Льва Толстого.

Блок исследований о творчестве А.П. Чехова в этой главе открывается материалом *С.В. Коростовой и Сы Хунфэн*, которые рассматривают метафорический образ воды, его роль в понимании основных смыслов чеховского текста. Вода как источник жизни является метафорой внутреннего мира, эмоциональных отношений героев повести «Черный монах». Символика влаги предстает как значимый компонент в формировании концептосферы повести. Чеховские метафоры воды, огня, луны, крови, близкие христианским представлениям, создают яркую картину жизни героев и общества, разветвляясь и сплетаясь в сложной языковой ткани текста.

Т.Г. Дубинина анализирует семантику образа воды в повести Чехова «Драма на охоте» в мифопоэтическом аспекте. Среди водных образов рассматриваются образы озера и дождя (грозы), обращается внимание на связь между стихиями: дождь как бы будит озеро, именно во время грозы оно превращается в ожившее чудовище. Вода в повести выступает знаком смерти, платой за грехи, обман, а также выступает в качестве границы между двумя мирами — дня и ночи, земным и небесным, гармонией и хаосом, человеческим и бесчеловечным.

К исследованию драматургии Чехова в избранном в главе ракурсе обращается *О.В. Бигильдинская*, анализируя символику водных объектов: озера, реки, омута, водной стихии в целом. На основе изучения кратких упоминаний о различных природных явлениях, встречающихся у Чехова в пояснениях к месту действия, в ремарках и репликах героев пьес, исследователь приходит к выводу, что почти в каждой пьесе гидрообразы являются символически значимыми.

В шестой главе «*Семантика воды в художественной картине мира*» водная семантика анализируется в контексте художественной картины мира, создаваемой автором в отдельном произведении, будь то рассказ, повесть, роман, циклические структуры, объединяющие малые формы (рассказы, рассказы-миниатюры), или же реализуемой в творческой деятельности в целом. От границ текста, в рамках которого осуществляется творческий замысел, зависят масштаб осмысления водного топоса и образный ряд, смысловое наполнение и эстетическая функция в формировании единого целого.

В.Ю. Ткач анализирует ранние произведения В.В. Вересаева (рассказы «Порыв», «Загадка», цикл «крестьянских рассказов») и показывает, что описание наводнения в рассказе «Порыв», затопления мельницы, бушующей стихии воды, вышедшей из берегов реки, связано с внутренним эмоционально-психологическим конфликтом главного героя, с выбором между «общественным долгом» и «долгом семейным». Хотя наводнение завершается, однако глобальные его последствия и разрушения остаются,

сказываются как в жизни рабочих с мельницы, так и в семейной жизни главного героя.

Т.Н. Чурылева обращается к рассказу Е. Замятина «Наводнение», анализирует мифопоэтическую семантику основных художественных образов, интегрированных в состав сюжетообразующего мотива наводнения, раскрывает мифопоэтический и натурфилософский потенциал смысловых значений художественно-повествовательных элементов, обладающих высокой продуктивностью сюжетообразования и дающих возможность понимания логики замятинской национальной космогонии.

Творчество Ефима Честнякова (1874–1961) — художника и скульптора, фотографа и писателя, создателя народного кукольного театра с участием детей и учителя — рассматривается *Е.А. Самоделовой*, цель которой заключается в изучении водной тематики, метафоричности стиля писателя, опирающегося на природный ландшафт и животные водные ареалы, фольклор Костромской губернии/области, пишущего на диалекте. Картина мира Ефима Честнякова строится на внимании к этнографическим реалиям и объектам будущего, связанным с водой: кухонная утварь, хозяйственные постройки (бани-мыленки, водяные мельницы, плотины), на описании природных стихий и мифологических персонажей — обитателей водной среды (речных русалок, русалок-ундин) из русского и зарубежного фольклора.

Е.А. Герасимова обращает внимание на место водной стихии в национальной картине мира А.И. Солженицына, создаваемой автором в цикле рассказов-миниатюр «Крохотки», сопровождая свои наблюдения примерами и отмечая их лирический характер: в спокойствии воды отражается «бессмертная чеканная истина»; вдоль реки виден «умиротворяющий русский пейзаж»; люди, подобно «капле морской», — «ничтожная и благодарная частица этого мира». Выделив в солженицынском тексте микроциклы, исследователь рассматривает каждый из них, раскрывая семантику водной стихии с учетом контекста микроцикла, объединенных идей писателя о необходимости защиты воды и земли, чтобы вода не стала «озером пустынным».

На материале цикла рассказов другого писателя, Ю.И. Коваля, *Д.А. Супрунова* анализирует водные образы в книге «Чистый Дор» (1970): явления природы (дождь, гроза, молния) и рукотворные объекты (колодец, баня), выявляет символическое, эстетическое, мифопоэтическое значения образов воды, их место и функцию в пространственной организации рассказов.

Исследователь из Польши, *Эльжбета Тышковска-Каспшак*, обратившись к прозе Нины Садур, обнаружила широкий семантический диапазон образов воды в текстах автора. В рассказах и повестях «Печаль отца моего», «Вечная мерзлота», «Замерзли», «Ведьмины слезки», «Юг», «Сом с усом» мотив воды включает различные, часто противоположные, значения: ма-

теринство, рождение, жизнь, но и физическое или эмоциональное умирание, смерть. Известно, что смысл литературных образов Садур неоднозначен, вследствие чего ее произведения могут быть интерпретированы по-разному. Это касается и интерпретации аквалических образов в произведениях писательницы.

В этой же главе анализируются произведения, созданные в последние два десятилетия, что позволяет увидеть динамику в осмыслении гидротекста современной литературы. Так, *О.С. Крюкову* и *Д.А. Хромову* заинтересовал роман известного современного прозаика Алексея Иванова «Пищеблок» (2018), в котором образы водной стихии выполняют сюжетобразующую функцию и семантически связаны с мифологией. Природная водная стихия в романе представлена рекой Волгой, речкой Рейкой и озерами-старицами, а рукотворная — Саратовским водохранилищем и московскими фонтанами. Неидиллическое повествование о быте пионерлагеря «Буревестник» на Волге и трудностях взросления неожиданно осложняется фантастическим модусом. В реалистических сценах романа вода является значимой частью природного окружения, а в фантастических становится лиминальным пространством — границей между двумя мирами, реальным и потусторонним.

О.В. Гаерилина обратила внимание на внутреннюю связь между некоторыми современными текстами, объединенными общим мотивом затопления, — романами *И. Полянской* «Читающая вода» (1999), «Горизонт событий» (2002) и *Р. Сенчина* «Зона затопления» (2019). Семантика водных образов в них связана с негативной коннотацией («погребенные водой»). В картине мира, возникающей на страницах романов, вода представляет собой угрозу человеческой жизни, несет болезни и смерть, уподобляется мифическому чудовищу. Мотив затопления кладбища и невозможности перезахоронения праха предков свидетельствует о неблагоприятии современной жизни, об экологической и антропологической катастрофе, которую символизируют потоп и исчезновение «живой» воды.

Таким образом, в шестой главе намечается определенная тенденция в восприятии водной стихии художественным сознанием в новейшее время: расширяется тематический диапазон, усиливается социальная и экологическая направленность проблематики, обновляется образный ряд, в том числе за счет включения гидрообъектов, связанных с техническим прогрессом, и многое др. С изменением природной среды, воздействием человека на естественные источники жизни, среди которых вода занимает главенствующее положение, происходят изменения и в литературном процессе: меняются ракурс восприятия водной стихии, ее место и значение в художественной картине мира, в авторской концепции бытия.

В главе седьмой монографии, «*Гидротекст в языковой картине мира*», представлен современный взгляд на исследуемую проблему языковедов —

специалистов по лексикологии, концептологии, лингвокультурологии, диалектологии, лингвистическому анализу художественного текста, межкультурной коммуникации.

Она открывается материалом *М.В. Захаровой*, в центре внимания которой — изучение ценностного содержания концептуального поля «вода» в современном русском языковом сознании. Исследуя восприятие поля носителями русского языка в рамках лингвистических экспериментов, автор рассматривает положительные и отрицательные коннотации, обнаруживаемые у разных элементов поля. Сделаны выводы о том, что для носителей современного русского языка концептуальное поле «вода» относится к зоне максимально значимых, так как включает в себя мир природы, мир человека и мир культуры; актуализируется и вербальными, и визуальными стимулами; содержит оценочный компонент и вызывает полный спектр реакций: смыслы, реакции памяти, ощущения, звуки, запахи и настроения. Оно амбивалентно и совмещает в себе ощущения родного и чужеродного, целительного и опасного для жизни, радостного и грустного, успокаивающего и пугающего, доброго к человеку и угрожающего ему.

Далее в главе *Н.М. Девятова* рассматривает роль концепта реки, его базовых и периферийных смыслов в организации моделей русского сравнения. Разные смыслы концепта выявляются в результате анализа сочетаемости существительного *река* и эксплицируются разными моделями русского сравнения. Базовые смыслы: движение, вечность, «наполненность», плавность, неконтролируемость, разрушение — органично входят в русские сравнения, формируя русскую языковую картину мира. В сравнении представлены мир человека и природы, и концепт реки позволяет создать их образное воплощение.

Т.В. Лапутина обращается к вопросам функционирования слова в поэтической речи. Внимание уделяется особенностям индивидуально-поэтической сочетаемости лексических средств в тропах, в частности метафоре, создающих художественный образ Оки в лирике Марины Цветаевой. На основе проведенного исследования предлагается анализ образа Оки, созданного в цикле стихотворений М.И. Цветаевой под общим названием «Ока» из сборника «Волшебный фонарь», что позволяет определить особенности художественного мышления поэта. Этот образ географически точен и символичен, напоминая о памяти сердца, для которой нет границ, кроме тех, что очерчены берегами Оки, стремящейся вдаль и ввысь вместе с облаками. Цикл стихотворений «Ока» нельзя не признать актуальным для формирования социокультурной компетенции обучающихся, а образ Оки, созданный в нем, не только ярким и запоминающимся, но и оптимистичным.

Глава продолжается исследованием лексикализации символа «бобр» как водного животного. *И.В. Якушевич* выявляет его символические значе-

ния, связанные с мифологическим представлением о богатстве и его проявлениях. Значение богатства, по мнению автора, обуславливает частные символические значения, а именно: 1) 'пушнина', 2) 'деньги', 3) 'родовитый и уважаемый человек', 4) 'здоровье и красота человека', 5) 'брак', 6) 'хтоническое существо', 7) 'ископаемые богатства и древесина', 8) 'река', 9) 'брод, лодка, судно'. Найдены формы как вербального (внутренняя форма слова, его значение в текстах русского фольклора, значение дериватов в истории языка и говорах и др.), так и невербального кодов (нумизматика и геральдика).

В материале *И.Д. Михайловой* показан уникальный характер водного символа «дождь», разворачивающегося в пространственно-временном и модусном поле интеллектуальных кинофильмов советского периода. Специфика данного символа проявляется в его экзистенциальном характере и реализации большей части репрезентативных признаков символа данного типа, с одной стороны, и в изменении конфигурации раскрытия интерпретационного смысла символа «дождь», его обогащении и расширении за счет первичного значения символа 'очищение и оплодотворение' — с другой. Автор приходит к выводу, что в любом развертывании символа «дождь» — это загадка, позволяющая человеку саморазвиваться в многомерной перспективе, определять свой духовный поиск, рефлексировать.

Далее в главе рассмотрена символика воды в ромских идиомах. Проведенный *В.В. Шаповалом* анализ идиоматических выражений со словом *паны* 'вода' позволяет на конкретном материале ответить на вопрос о своеобразии средств выражения этого диалекта в самом начале его функционирования в качестве письменного языка. Это слово относится к древнейшему индийскому слою лексики и является частотным. Несмотря на явные следы влияния и адаптации ряда русских устойчивых выражений со словом *вода*, автор на основе проведенного анализа отмечает сохранение в устной ромской традиции ряда оригинальных идиоматических словосочетаний, определяющих своеобразие символика *воды* в культурных представлениях русских цыган.

Исследование *И.Н. Пучковой* в этой главе посвящено анализу семантики названий водных объектов Уэльса. Выделяются различные виды гидронимов (названия морей, заливов, проливов, рек, ручьев, озер, болот). Выявляются ментальные образы, послужившие основой мотивации их наименования. Знаковость этих топонимов, по мнению автора, обусловлена географическим положением, исторической и культурной составляющими, так как у древних кельтских племен, проживавших на территории Уэльса, водные объекты считались священными. Рассмотренные гидронимы выявляют разнообразие флоры и фауны Уэльса, вскрывают особенности быта и трудовой деятельности валлийцев: занятия скотовод-

ством, добычей полезных ископаемых, свидетельствуют о любви валлийцев к мифам и легендам.

Главу и всю монографию завершает исследование *Е.В. Орловой*, посвященное выявлению семантической структуры художественных символов «море» и «река» в культуре Великобритании. В качестве иллюстративного материала используются произведения Джона Фаулза как представителя британской культуры. Для составления лексико-семантического поля в работе подробно анализируются народные сказки, песни и идиомы, данные толковых и ассоциативных словарей, а также тезаурусов английского языка. При этом рассматривается механизм формирования символа, в котором сема импликационала под воздействием детерминирующего контекста поднимается на уровень интенционала.

В заключение отметим: как бы интересны, многомерны и значительны ни были другие природные образы в мировой культуре: сад, лес, дерево, небо, птицы, насекомые, звери — надо помнить, что именно образ воды и его корреляты (образы возлияния и ритуального сосуда) даже более, чем образ огня, позволяют ставить вопрос о «следах сущностного доктринального единства» мировых религий и что образ воды стал для человечества самым главным первоначальным символом именно как память о параллелизме эмбриогонии и космогонии.

Литература

1. *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. 268 с.
2. *Генон Р.* Царь мира. Очерки о христианском эзотеризме. М.: Беловодье, 2008. 224 с.
3. Дао дэ цзин. М.: Эксмо, 2005. 400 с.
4. *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4. М.: Языки славянских культур, 2007. 792 с.
5. *Иванов Вяч. И.* Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 2000. 343 с.
6. *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 2: Мифологическое мышление. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 288 с.
7. *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.
8. *Кёпфер Ф.Б.Я.* Труды по ведийской мифологии. М.: Наука, 1986. 196 с.
9. *Комогорцев А.* Предания о «подземном народе» и культ «ящера-коркодела» на Севере Европейской части России и Приуралья // Волшебная Гора. XIII. М.: Волшебная Гора, 2007. С. 255–294.
10. *Кувшинова Е.Н.* К вопросу об изображении возливающих богов в античном искусстве // Жертвоприношение. Ритуал в культуре и искусстве от древности до наших дней. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 223–230.
11. *Замятин Е.И.* Ричард Бринсли Шеридан. URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0550.shtml (дата обращения: 15.12.2021).

12. *Майданов А.С.* Тайны великой Ригведы. М.: УРСС, 2010. 208 с.
13. *Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М.: Владос, 1996. 416 с.
14. *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб.: Полисет, 1994. 448 с.
15. Мифы народов мира. Энциклопедия. М.: Советская Энциклопедия, 1992. Т. 2. 719 с.
16. *Мюллер Ф.М.* Введение в науку о религии. М.: Высшая школа, 2004. 264 с.
17. Словарь библейских образов. СПб.: Библия для всех, 2005. 1423 с.
18. *Тайлор Э.Б.* Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989. 573 с.
19. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. М.: Прогресс, 1995. 624 с.
20. *Топоров В.Н.* Пиндар и Ригведа. М.: РГГУ, 2012. 216 с.
21. *Топоров В.Н.* Мифология. Т. 2. М.: ЯСК, 2014. 536 с.
22. Трагедия Дугласов / Пер. И.М. Ивановского. URL: <https://coollib.com/b/176405/read#t39> (дата обращения: 08.03.2021).
23. *Уотс А.* Миф и ритуал в христианстве. К.; М.: София; ИД София, 2003. 240 с.
24. *Фрейденберге О.М.* Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 896 с.
25. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.
26. *Хюбнер К.* Истина мифа. М.: Республика, 1996. 448 с.
27. *Элиаде М.* Священное и мирское. М.: Изд-во Московского ун-та, 1994. 144 с.
28. *Элиаде М.* История веры и религиозных идей. От каменного века до элевсинских мистерий. М.: Академический проект, 2009. 622 с.
29. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: Локид; Миф, 1999. 576 с.
30. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.
31. *Юнг К.Г.* Символы трансформации. М.: АСТ, 2009. 731 с.

ГЛАВА 1. ВОДНЫЙ ДИСКУРС В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ СТРАТЕГИИ И ПРАКТИКИ

Г.И. РОМАНОВА

КАСТАЛЬСКИЙ КЛЮЧ И ГИППОКРЕНА (РУССКИЕ ЛИРИКИ ОБ ИСТОЧНИКАХ ВДОХНОВЕНИЯ)

Согласно представлениям древних, природные стихии (воздух, огонь, земля, вода) наделяют людей различными качествами. Воды, согласно мифам, дарят поэтическое вдохновение, поэтому у многих народов сложился культ ручьев и рек. В Древней Греции особо почитались источники, связанные с Аполлоном и Музами, покровительницами искусств: Кастальский ключ, Гиппокрена (Иппокрена), река Пермесс. Географически они связаны с горным краем Пинд, горами Парнас и Геликон. Как гласит древняя легенда, из скалы Геликон от удара Пегасова копыта берет начало источник Иппокрена. У подножия горы протекает река Пермесс, воды которой также считались источником поэтического вдохновения. Кастальский источник на Парнасе, согласно мифу, назван по имени нимфы Касталии, бросившейся в ручей от преследований Аполлона. Кастальский ключ (ток, ручей) не только дарил вдохновение поэтам и музыкантам, но и пророческую силу, в нем совершались ритуальные омовения. Теми же свойствами обладали и воды Гиппокрены [17].

Мифопоэтические представления отразились в античной литературе. Так, Гесиод в «Теогонии» рассказывает, как Музы на горе Геликон, где он пас овец,

...дар мне божественных песен вдохнули,
Чтоб воспевал я в тех песнях, что было и что еще будет.
Племя блаженных богов величать мне они приказали,
Прежде ж и после всего — их самих воспевать непрестанно... [6: с. 21].

Вода как одна из природных стихий осмыслялась древнегреческими философами (Платон, Аристотель), мифологические источники поэзии упоминались в античных поэтиках и риториках. Эта традиция была подхвачена русской культурой. Ручьи, потоки, реки, моря и океаны в русской литературе связаны не только с водной стихией как одним из четырех первоэлементов, но и с представлениями о сути поэтического дара. Водная стихия в ее постоянно меняющемся виде (жидком, газообразном, твердом) становится поэтическим образом, воплощающим различные смыслы.

В русской поэзии XVIII в. элементы древнего мифа, переплетаясь с философскими представлениями о природных первоэлементах, сохраняются, указывая на преемственность по отношению к европейской поэтической традиции. Кастальский ключ («ток»), Гиппокрена, Пермесс — наиболее явные «водные» мотивы, объясняющие природу поэтического дара и вдохновения. Упоминание греческих реалий — гор, родников, рек, морей — в русской лирике имеет аллегорическое значение. Сочиняя, поэт мысленно, духом возносится к обиталищу муз, от которых получает способность петь. Так, в «Оде блаженная памяти Государыне Императрице Анне Иоанновне на победу над Турками и Татарами и на взятие Хотина 1739 года» (1739) М.В. Ломоносова, одной из первых русских од, сочиненных в силлабо-тонической системе, названы почти все элементы античного мифа о поэзии (*Пинд, ключ... который вниз с холмов стремится, Пермесский жар, Кастальский ключ, лечебная вода*), которые заставляют поэта не только «все забыть труды» и отдаться чувству — устремиться «духом» к дальней стране, где произошла битва, но и получить особое зрение и слух: «Там слух спешит во все концы» [11: с. 16], «слышу чистых сестр Музыку!» [11: с. 18]. Именно музы указывают поэту:

Чрез степь и горы взор простри
И дух свой к тем странам впери,
Где всходит день по темной ночи [11: с. 18].

В аспекте заявленной темы особенно важными представляются две первые строфы оды — традиционный для этого жанра зачин, обращающий лирического героя к истокам поэзии и к мифическим героям. В русской оде переплетаются литературная условность и изображение реального чувства гордости воинскими подвигами современников («Победа, русская победа!» [11: с. 24]), элементы мифа и изображение исторического события, рациональность и пафос. Именно так, как об этом сказано в «Поэтике» Н. Буало:

Пусть в Оде пламенной причудлив мысли ход,
Но этот хаос в ней — искусства зрелый плод [4].

«Восторг внезапный ум пленил...» [11: с. 16], — восклицает поэт, — по-видимому, здесь впервые в русской поэзии изображено вдохновение как особое состояние, возносящее к вершинам поэтического творчества. В своем «Кратком руководстве к красноречию...» (1748) о «восхищении» Ломоносов писал: «Восхищение есть когда сочинитель представляет себя как изумленна в мечтании, происходящем от весьма великого, нечаянного или страшного и чрезыестественного дела» [10: с. 284–285]. Отметим в этом высказывании и весьма знаменательное выражение «*сочинитель представляет себя*», отделяющее реального поэта от лирического субъекта. В рассматриваемой оде именно он, лирический герой, витает в заоблачных высотах:

Не Пинд ли под ногами зрю?
Я слышу чистых сестр музыку!
Пермесским жаром я горю,
Теку поспешно к оных лику [11: с. 18].

Учитывая этот факт, представляется более корректным прочтение двух первых строф «Оды ... на взятие Хотина...» не как аллегорического пейзажа (для чего имеются некоторые основания) [16: с. 220], но как традиционного зачина — обращения к мифу. Мысль о рациональном, жанрово обусловленном воспроизведении античного мифа подтверждается тем, что такой зачин почти точно повторен в другой оде Ломоносова: «...на день восшествия на Всероссийский престол ея величества государыни императрицы Елисаветы Петровны, самодержицы Всероссийския, 1746 года»:

На верх Парнасских гор прекрасный
Стремится мысленный мой взор,
Где воды протекают ясны
И прохлаждают Муз собор.
Меня не жажда струй прозрачных,
Но шум приятный в рощах зланных
Поспешно радостна влечет.
Там холмы и древа зывают
И громким гласом возвышают
До самых звезд Елисавет [11: с. 137–138].

Более свободное обращение с античным мифом характерно для лирики А.П. Сумарокова, упоминающего поэтический источник в жанрах послания и басни. В послании «К г. Дмитревскому на смерть Ф.Г. Волкова» (1763) парафрастически упомянут ключ Иппокрена (в переводе —

конский источник), появившийся в скале от удара копыта Пегаса. Однако меняются местами объект и субъект речи: от душевного холода, охватившего поэта, переживающего горестное событие, стынет вода даже в вечном ручье:

Мой весь мятется дух, тоска меня терзает,
Пегасов предо мной источник замерзает [15: с. 158].

В «низком» басенном жанре элементы античных мифов А.П. Сумароков использовал и для создания комического эффекта. В басне «Обезьяна-стихотворец» (1763) — сатире на «несмысленного стихотворца» — комизм ситуации построен на том, что лже-поэт уподоблен обезьяне, черпающей вдохновение из лже-источника:

Пришла кастальских вод напиток обезьяна,
Которые она кастильскими звала,
И мыслила, сих вод напившись допьяна,
Что, вместо Греции, в Ишпании была,
И стала петь, Гомера подражая,
Величество своей души изображая [15: с. 217].

Намеченная в творчестве Сумарокова традиция иронического обращения к символам поэтического вдохновения в жанре послания и басни продолжена в XIX в. Неоднозначное отношение к античному мифу и вопросу о поэтическом восторге проявилось, в частности, у Е.А. Баратынского в «прекрасной эпиграмме» (по словам В.Г. Белинского [2: с. 328]) «Глупцы не чужды вдохновенья...», впервые опубликованной в сборнике «Антологические стихотворения» (1829). Поэзия требует не только восторга, но и ума, а если вдохновение снизойдет на глупца, утверждает поэт, то

Его капустою раздует,
А лавром он не расцветёт [1: с. 144].

Более чем через сто лет тема этой эпиграммы — судьба личности, обрабатываемой поэтическим вдохновением, — была развита В. Ходасевичем в статье «Неудачники» (1936), где полностью процитирован текст эпиграммы. В стихотворении «Последний поэт» («Век шестует путем своим железным...», 1835) Е.А. Баратынский изображает поэта как «нежданного сына последних сил природы», появляющегося, как «в оны годы», на Парнасе, где «Кастальский ключ живой струёю бьет...», и противопоставляется тем, кто предан «промышленным заботам» [1: с. 179].

Традиционные литературные представления сочетаются с христианскими мотивами. Не муза, но ангел передает поэтический настрой, как, например, у Н.М. Карамзина в стихотворении «Поэзия» (1787):

...ангел ниспускался
 На землю, как эфир, и смертных наставлял
 В Поэзии святой, небесною рукою
 Настроив лиры им —

Живее чувства выражались,
 Звучнее песни раздавались,
 Быстрее мчались к творцу [8: с. 59].

Представление о том, что поэтический восторг и вдохновение приходят извне, даруются высшей силой, сохраняется на протяжении XIX в. Среди поэтов, обращавшихся в символу поэтического вдохновения, пророческого дара, можно назвать К.Н. Батюшкова, использовавшего традиционную символику и элементы античного мифа: Аполлонов конь, камни, Касталийские воды, Касталийский ток, музы, Парнас, Пермесс, Пинд и т.д.

В лирике А.С. Пушкина обращение к парнасскому мифу характерно преимущественно для *жанра посланий*, что является ярким признаком условности и игрового характера поэтической коммуникации. Одно из первых произведений этого жанра — лицейское послание «К Жуковскому» (1816):

Благослови, поэт!.. В тиши Парнасской сени
 Я с трепетом склонил пред музами колени:
 Опасною тропой с надеждой полетел,
 Мне жребий вынул Феб, и лира мой удел.
 Страшусь, неопытный, бесславного паденья,
 Но пылкого смирить не в силах я влеченья... [13: с. 128].

Интересно, что детальный комментарий к тексту, выполненный М. Цявловским, начинается только с пятого стиха. Историк литературы указал традиционность темы обращения к учителю, сосредоточился на цели стихотворения, «открывающего собою первый сборник произведений вступающего в литературу поэта», а также на содержащейся в нем полемике [20: с. 109]. Первые четыре строки — литературный топос, уже освоенный русской поэзией, — представлялись, видимо, не требующими объяснений. Однако в аспекте нашей темы именно первые строки традиционного зачина представляют особый интерес как интертекстуальная нить, связывающая лицейское послание Пушкина с поэзией XVIII в.

и далее — с античной традицией. Неодолимое желание творить аллегорически изображено поэтом как смиренное приятие «жребия», определенное высшими силами.

«Брег парнасских вод» [13: с. 236] упомянут в послании к А.А. Дельвигу («Друг Дельвиг, мой парнасский брат...», 1821), что объясняется отчасти тем, что в своем творчестве лицейский друг Пушкина подражал древним и писал антологические стихотворения.

«Кастальская вода», камена (нимфа, отождествляемая с музой), Пегас, Иппокрена — все персонажи мифа и его элементы «перечислены» в послании «К Языкову» (1826):

Нет, не кастальскою водой
Ты воспоил свою камену;
Пегас иную Иппокрену
Копытом вышиб пред тобой [13: с. 382].

В 1828 г. Пушкин обменялся сатирическими посланиями с И.Е. Великопольским, где мифологема осмыслена в ироническом и пародийном ключе:

Некто, мой сосед,
В томленьях благородной жажды,
Хлебнув кастальских вод бокал,
На игроков, как ты, однажды
Сатиру злую написал... [13: с. 416].

Одно из самых проникновенных философских стихотворений зрелого Пушкина — «Три ключа» (1827). Знаменательно, что, перечислив аллегорически основные этапы человеческой жизни и назвав «ключ забвенья» единственным, который «слаще всех жар сердца утолит», поэт выносит в заголовок средний, наиболее плодотворный Кастальский ключ, который «волною вдохновенья / В степи мирской изгнанников поит» [13: с. 398], что можно рассматривать как характерный знак оптимизма, присущего поэту. Связанный с поэтическим вдохновением, он оказывается самым важным. Подчеркивая, таким образом, значимость поэзии, автор задает направление интерпретации стихотворения, связывая целый ряд произведений с близкими утверждениями, общий смысл которых можно свести к мысли о том, что поэты «рождены для вдохновенья, / Для звуков чистых и молитв!» [13: с. 436]. В античном мифе не разделены поэтическое вдохновение и пророческий дар, черпаемый из Кастальского источника. В связи с этим отметим, что в стихотворении «Пророк» (1826), восходящем к главе VI Книги Исаии, Пушкин учитывает и античную традицию,

и следует христианскому учению, утверждая не языческую, а Божественную сущность поэзии.

Интерес к античной поэзии, использование мифологических топов отчасти определяли игровой характер поэзии пушкинского периода, что позволяет исследователям объединять значительный объем произведений по данному признаку [9].

Попытки осознать природу вдохновения, неодолимого желания выразиться в слове, так или иначе предпринимает каждый поэт, независимо от того, упоминается античная традиция или нет. В романтической поэзии раздвоенность — основа картины мира, подчеркивается взвездная природа вдохновения, «оживляющего» унылую действительность. Земная «география» с поэтическими источниками уступает место идеальному миру, но остаются музы как его посланницы, одаряющие поэта вдохновением и поэтическим восторгом, как, например, в стихотворении В.А. Жуковского «Я музу юную, бывало...» (1824). В момент посещения музы для поэта два мира сливаются воедино, что подчеркнuto емким выражением «Жизнь и Поэзия одно» [7: с. 256]. Д.В. Веневитинов не упоминал ни Кастальский ключ, ни Иппокрену, ни Геликон и Парнас. Однако музы, лира как поэтический атрибут присутствуют в его стихах, преимущественно жанра послания (например, «К друзьям на Новый год», «К С<карятину> при посылке ему водевиля», 1825), «К Пушкину» и др. Размышляя о том, кто таков поэт («Поэт», 1827), Веневитинов обращается к традиционным формулам, определяя поэта как сына богов, питомца муз и вдохновенья.

Таким образом, наглядное изображение вдохновения как водной стихии и муз, обитающих в ней и возле нее, уступает место умозрительному представлению о взвездной идеальной сущности, называемой музой. Именно этот художественный прием и традиция изображения поэтического вдохновения как дара музы оказалась наиболее продуктивной в размышлениях о смысле творчества в русской поэзии не только XIX, но и XX века.

Однако божественная влага не исчезает из поэзии — она трансформируется в божественный напиток, заключенный в фиал, чашу, кубок, бокал, откуда поэт вкушает вдохновение. Традиция упоминания источников поэтического вдохновения в свободных жанрах продолжена в творчестве А.А. Фета, который в «Застольной песне» (1840) сравнивает шипучее вино с водами мифического родника, выбитого Пегасовым копытом:

Фиал кипит янтарной Иппокреной,
Душа горит и силится во мне
Залить в груди огонь жемчужной пеной,
Но что забыть, что вспомнить при вине? [19: с. 380]

Поэтические топосы, происхождение которых теряется в глубине веков, требуют особого внимания и объяснений. Так, не всегда достаточно прояснены строки из стихотворения Ф.И. Тютчева “Silentium!” (1830):

Взрывая, возмутишь ключи,
— Питайся ими — и молчи [18: с. 72].

Напоминание о поэтическом топосе — Кастальском ключе поэтического вдохновения — помогло бы прояснить мысль автора: даже припад к божественному источнику и не «возмутив» ручья и получив пророческий дар, дар слова, поэт не будет понят другими («Другому как понять тебя?»).

Исследователями отмечается, что на античную традицию указывает и заглавие стихотворения (латинское слово с восклицательным знаком — императивом), отдаленная близость к одической традиции [12], где обязательно обращение к мифу.

Кастальские воды в поэзии XX в. остаются знаком преемственности классической традиции, как, например, у И.А. Бродского в религиозно-философском «Разговоре с небожителем» (1970):

...слюной
кропя уста взамен кастальской влаги,
кренясь Пизанской башнею к бумаге
во тьме ночной,
тебе твой дар
я возвращаю — не зарыл, не пропил... [3].

Используя традиционные символы поэтического вдохновения («кастальская влага») и искусства (Пизанская башня), поэт намеренно смешивает символическое и обыденное, высокое и приземленное (физиологическое), поэтическое и религиозно-философское, смешивая высокое и низкое (лексику, жанровые приметы), отсылки к Библии (притча о талантах — Мф. 25: 14–30) и к мифологии. Стилистическая противоречивость отражает внутреннюю конфликтность, душевную неудовлетворенность поэта, становится поэтическим приемом, раскрывающим его представления о смысле поэзии, о поэтическом вдохновении. Как пишет современный исследователь, «личное переживание в “пространстве” вечных образов стало для него спасением от страдания, безысходности и жестокости жизни через принятие судьбы и всепрощение и импульсом для открытий духовного порядка» [5]. В то же время было бы упрощением рассматривать в лирике Бродского мифологему как средство «создания прозрачного кода аллюзий», она «не является предметом “простой”

игры», что связано с представлением поэта «о мифологии как эстетической ценности» [14].

Обобщая всё вышеизложенное, можно отметить общую закономерность: мифологический мотив Кастальских вод (Иппокрены, Пермесса), символически прозвучавший в одах Ломоносова, трансформировался в аллегорию в жанрах послания, эпиграммы, басни, а в XIX в. стал поэтическим общим местом (топосом). При этом в центре оказались не столько воды (ключ, ручей, «ток», река) в окрестностях Пинда, а Музы, которые обитают рядом. Миф о поэте, прикоснувшемся к водам и получившем озарение, восторг, трансформируется в легенду о Музе, которая посещает поэта и становится символом поэтического вдохновения и персонажем стихов поэтов о поэзии. Эллинистический символ сопровождает размышления поэтов о природе поэзии и поэтического вдохновения, соседствует с христианскими мотивами. Развитие русской лирики на протяжении двух веков привело к тому, что, подчинившись общим законам литературного процесса, стирается грань между высоким смыслом поэтического и пророческого дара в одах и ироническим изображением его в «низких» жанрах басни, эпиграммы, послания, характерных для XVIII и XIX вв.

Литература

1. *Баратынский Е.А.* Полн. собр. стихотв. Л.: Сов. писатель, 1989. 464 с.
2. *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1981. 678 с.
3. *Бродский И.А.* Разговор с небожителем // Культура. РФ. URL: <https://www.culture.ru/poems/30817/razgovor-s-nebozhitelem> (дата обращения: 24.08.2021).
4. *Буало Н.* Поэтическое искусство. URL: <http://fgpodsobka.narod.ru/poetica.htm> (дата обращения: 15.08.2021).
5. *Герасимова М.С.* Мифологемы в поэзии Иосифа Бродского // Вестник МГУП. 2015. № 2. С. 149–152.
6. *Гесиод.* Теогония. Труды и дни. Щит Геракла. М.: Лабиринт, 2001. 256 с.
7. *Жуковский В.А.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1956. 848 с.
8. *Карамзин Н.М.* Полн. собр. стихотв. Л.: Сов. писатель, 1966. 424 с.
9. *Коровин В.И.* Кастальский ключ. Поэты Пушкинской поры. М.: Аванта, 2008. 479 с.
10. *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7: Труды по филологии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. 997 с.
11. *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732–1764. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. 1279 с.
12. «Молчать! Кого Тютчев призывал соблюдать тишину в стихотворении “Silentium!”» // Пятничный Горький. 23 июля 2020 г. URL: <https://gorky.media/context/molchat-kogo-tyutchev-prizyval-soblyudat-tishinu-v-stihotvorenii-silentium/>
13. *Пушкин А.С.* Соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1985. 735 с.

14. *Ранчин А.М.* Миф как текст и миф как код. Рецепция архаического мифа в Новое время (сюжет о возвращении Одиссея в поэзии Иосифа Бродского). URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/46616.php> (дата обращения: 25.08.2021).
15. *Сумароков А.П.* Избранные произведения. Л.: Сов. писатель, 1957. 608 с.
16. *Травников С.Н., Ольшевская Л.А.* «Лавровы вьются там венцы...» (Поэтика «Оды на взятие Хотина» М.В. Ломоносова) // Литературоведческий журнал. 2011. № 29. С. 213–235.
17. *Трубе Л.* Остров Буян. Пушкин и география. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1987.
18. *Тютчев Ф.И.* Стихотворения. Письма. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. 626 с.
19. *Фет А.А.* Полн. собр. стихотв. Л.: Сов. писатель, 1959. 897 с.
20. *Цявловский М.А.* Послание «К Жуковскому» («Благослови, поэт!..») // Цявловский М.А. Статьи о Пушкине. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 105–130.

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

ОБРАЗ РУСАЛКИ В БАЛЛАДАХ А.С. ПУШКИНА И Э. МЁРИКЕ

Русалка является одним из древних, связанных со стихией воды образов народной демонологии, который получает широкое распространение в устном народном творчестве, а затем в романтической литературе XIX в. Исследование художественной интерпретации образа русалки в русской и немецкой романтических балладах А.С. Пушкина и Э. Мёрике позволяет выявить историческую преемственность образа и подчеркнуть новаторство каждого из авторов в выявлении символического смысла изображаемого, а также определить роль конкретно-исторической эпохи в создании национально-самобытной концепции мира и человека.

В словаре русского языка, изданном в XVIII в. Академией Наук, дается такое определение: «Русалка — живущее в воде существо в образе обнаженной женщины с длинными распущенными волосами и рыбьим хвостом» [6: с. 741]. Восточные славяне считали, что русалками становятся заложные покойницы — девочки, девушки и женщины, умершие насильственной смертью; самоубийцы, проклятые, скончавшиеся до крещения дети; невесты, не дожившие до свадьбы; утопленницы, купавшиеся без креста [2: с. 91–93].

Русский народ верил, что русалку можно вернуть к земной жизни, если надеть ей на шею крест. На такой девушке можно жениться, завести с ней семью и детей. Как все молодые прелестницы, русалки прихорашивались, расчесывали длинные волосы, мылись на потаенном берегу тихой речки. Расчесывание волос — колдовское действие, которое оказывало влияние на природу, вызывая засуху, дождь или бурю. Там, где тайнозритель видел русалку, занимавшуюся купанием или расчесыванием волос, вскоре обязательно происходило несчастье — тонул человек, особенно если он был без креста или плывал в плохое время суток (полдень либо полночь) [3: с. 300–301].

«В юных русалках сочетались удивительная красота и бесстыдное коварство. Они вступали с мужчинами в любовные отношения. Русские и украинские былички и бывальщины сообщали: русалки так приворажи-

вали к себе мужчин, что те кончали жизнь самоубийством, чтобы всегда быть рядом с возлюбленными» [7: с. 33].

Западноевропейская русалка — полуженщина, полурыба, в славянской же демонологии русалок не изображали с рыбьими хвостами, по внешнему виду они ничем не отличались от обычных девушек.

Александр Сергеевич Пушкин в балладе «Русалка» (1819) сохраняет традиционный мотив народных преданий — прекрасная русалка искушает старого монаха и губит его. В произведении наглядно представлены основные признаки балладного жанра. Фантастический вымысел баллады, как правило, имеет мрачный, мистический характер. Причину этого указывал Иоганн Вольфганг Гёте, давая характеристику балладного жанра: «Обращение к балладе происходит тогда, когда душа и фантазия читателя приходит в полное предчувствий настроение, поскольку баллада изображает мир чудесного и господство могучих стихийных сил над бессильным, слабым человеком» [4: с. 602].

Русский поэт использует инвариантные мотивы, свойственные народным быличкам (демонологическим рассказам): расчесывание волос: «Глядит на старого монаха / И чешет влажные власы»; заманивание монаха «Она манит его рукою / Кивает быстро головой»; поцелуй: «Глядит, кивает головою / Целует издали шутя»; гибель человека: «Монаха не нашли нигде / И только бороду седую / Мальчишки видели в воде» [5: с. 96–97].

Яркую выразительность рассказ о появлении русалки приобретает благодаря семикратному повторению глаголов «глядеть» и «видеть»: «На воды стал глядеть монах», монах: «Глядит невольно страха полный», русалка: «Глядит на старого монаха», заканчивается произведение: «И только бороду седую // Мальчишки видели в воде». Такое настойчивое повторение глаголов «глядеть», «видеть» создает впечатление реальности изображаемых событий и сближает пушкинскую балладу с жанром былички, характерной чертой которой является эмоциональный рассказ о встрече со сверхъестественными существами из пантеона славянской мифологии и убежденность рассказчика в достоверности произошедшего.

Описывая внешность и поведение русалки, Пушкин использует фольклорные черты: появляется русалка ночью, при луне, подчеркивается ее смертельная белизна: «Бела, как ранний снег холмов, // Выходит женщина нагая // И молча села у берегов» [5: с. 96]; совершает магический обряд — расчесывает волосы: «И чешет влажные власы» [5: с. 97]; привлекает, привораживает мужчину: «Глядит, кивает головою, // Целует издали шутя, // Играет, плещется волною, // Хохочет, плачет, как дитя, // Зовет монаха, нежно стонет...» [5: с. 97]; осуществляет главный замысел — доводит человека до самоубийства.

Выделение инвариантных фольклорных черт пушкинской русалки помогает подчеркнуть историческую преемственность в создании образа народной демонологии. Русалка, искушая старого монаха, совершает определенные магические действия: «чешет влажные власы», «глядит», «манит», «кивает», «целует», «играет», «зовет». Однако проявляется индивидуально-авторская концепция Пушкина в осмыслении мифологического образа — русалка обретает способность выражать эмоции, противоречивые чувства: «хочет», «плачет», «нежно стонет». Оригинальная художественная интерпретация традиций народного поэтического творчества помогает Пушкину преодолеть схематичность и односторонность фольклорных образов, поэт стремится к естественному, «живому» изображению героев и ситуаций.

Обобщенный образ мужчины, которого привораживает и губит русалка в быличках и бывальщинах, в пушкинской балладе конкретизируется и приобретает определенный конфессиональный статус. Это монах, ведущий аскетическую жизнь и имеющий религиозную систему взглядов: «Всегда в занятиях суровых, // В посте, молитве и трудах» [5: с. 96]; у него особый распорядок жизни и круг интересов; делается акцент на возраст: «Себе могилу старец рыл — // И лишь о смерти возжеленной // Святых угодников молил» [5: с. 96]. Пушкин не случайно изображает монаха старцем и разрушает традиционное восприятие, навязанное фольклорным сюжетом, что русалка соблазняет, искушает только молодых мужчин, которые под влиянием безумной страсти бросаются за ней в воду и погибают. В пушкинской балладе-быличке появляется новый образ черноризца, который отрешился от мира, удалился от людей, чтобы познать Бога. Старый монах полагал, что христианская вера приведет его к Господу, он ищет у Высших сил благодатной поддержки, хочет достичь совершенства и отрицает мудрость языческих верований, жизненную философию дохристианской эпохи народа. Поэтому, когда монах видит русалку, его охватывает ужас: «Глядит, невольного страха полный; // Не может сам себя понять...», «Святой монах дрожит со страха // И смотрит на ее красы» [5: с. 97]. Погруженный в страх человек становится неверующим: «Всю ночь не спал старик угрюмый // И не молился целый день» [5: с. 97]. В основе трагического конфликта пушкинской баллады — не грех сладострастия, а хаос, разлад в душе человека. Русалка увлекает монаха не в пучину страсти, а в бездну сомнения и неверия, когда молитва уже не может спасти. Пушкин изменяет традиционный финал быличек, в которых русалка утягивает на дно реки привороженного юношу, опутывая его своими волосами. Пушкинская русалка на третий день не появляется, ее пленительный образ хранит старец в душе своей: «Перед собой с невольной думой // Все видел чудной девы тень» [5: с. 97]. Баллада заканчивается гибелью монаха, который

осознает, что в самодовольной гордыне, следуя церковным догматам, он разорвал связь с духовным опытом народа, передававшим сакральные знания о законах всемогущей природы в мифологических поэтизированных образах.

Творческая интерпретация популярного образа славянской мифологии в балладе-быличке А.С. Пушкина «Русалка», его символическое толкование, отражающее собственное представление автора о диалектике взаимоотношений мира и человека, позволяет Пушкину представить человеческую жизнь в глубинных, объемных измерениях, ведет к постановке в поэтическом произведении сложных философских проблем.

Существенную роль в эволюции немецкой литературной баллады эпохи позднего романтизма сыграла балладная поэзия Эдуарда Мёрике, очарование которой заключалось в сочетании традиций балладного и сказочного жанров.

Исследование баллады Мёрике «О хоре семи русалок» (“Vom Sieben — Nixen—Chor”) (1836) дает возможность сопоставить поэтику волшебной сказки и романтической литературной баллады. Немецкий романтик представляет собственную оригинальную трактовку происхождения русалки.

В произведении Мёрике «О хоре семи русалок» балладный сюжет переплетается со сказочным. Романтическая баллада рассказывает о маге Драконе, человеке необыкновенно красивом, обучающем лунной ночью на балконе прекрасного дома различным наукам и премудростям юную очаровательную девушку — принцессу Лилиги. В повествование баллады вкрапляется сказка о семи русалках, которую рассказывает маг принцессе, изображается мир подводного царства, где живут водяные девы. Они представлены как существа, враждебные человеку. Русалки поют и кружатся в танце, вызывают бурю и топят корабли. Они наносят кровавые раны королевскому сыну, оказавшемуся на морском дне.

В балладе Мёрике происходит переосмысление традиционного представления о светлом характере сказочной фантастики. Сказка необходима поэту вовсе не для того, чтобы противопоставить добрый, счастливый, прекрасный мир зловещей, мистической атмосфере баллады. Напротив, содержание страшной сказки неожиданно оказывается тесно связанным с балладным трагическим финалом. Пространственно-временная картина баллады четко обозначена указанием времени действия — «ночью». Образ ночи имеет двоякое значение. С одной стороны, ночь приносит поэтическую гармонию, настраивает на ожидание таинственного и необычного. Ночью спадают внешние покровы жизни, и подлинная сущность мира выступает в неприкрытой наготе. Маг Драконе рассказывает принцессе Лилиги:

Von der Erde, von dem Himmel,
 Von dem Traum der Elemente,
 Vom Geschick im Sternenkreise... [9: с. 29]
 (О земле, о небе, / О мечте стихий, / О судьбе по звездам)¹

Именно ночью, с точки зрения романтического мирозерцания, создается особая гармония всего сущего; человеческая душа вступает в интимное соприкосновение с духовным содержанием мироздания, в ней оживают и просыпаются чувства. Принцесса Лилиги страстно просит мага рассказать ей сказку.

С другой стороны, ночь символизирует мрачную сторону бытия, период наибольшей активности колдунов, нечистой силы. В последних строфах баллады Мёрике раскрывает истинный образ мага. Его прекрасная внешность оказывается обманчивой, а замыслы — темными и коварными.

Сравнение сказки и баллады в произведении Мёрике позволяет сделать вывод, что образ мага обнаруживает внутреннюю связь с типичным для сказки образом мудрого старца, но в балладе Мёрике нарушается основная функция, которую обычно выполняет архетип «мудрого старца» в сказках. Названный сказочный архетип подробно исследуется в работе К.Г. Юнга «Душа и миф»: «“Мудрый старец” приходит в сны под видом волшебника, доктора, священника, учителя, деда или в образе другой личности, имеющий авторитет» [8: с. 298]. Как в сказках, так и в сновидениях «старец всегда появляется в тот момент, когда герой находится в безнадежном и отчаянном положении, из которого его спасти может только глубокое размышление или удачная мысль» [8: с. 300]. Таким образом, основной смысл образа мудрого учителя заключается в его готовности помочь герою в трудной ситуации и предупредить об опасности.

В балладе Мёрике образ мага прямо противоположен сказочному архетипу «мудрого старца». Маг изображается как воплощение враждебной человеку силы, несущей разрушение и смерть. Поэт раскрывает его тайну: маг Драконе намеренно поступил на службу “bei dem edeln Königskinde” (к благородному королевскому ребенку). “Seinen falschen Dienst genommen; / Wohlberechnet, wohlbereitet” [9: с. 33] (его лживая служба была заранее продумана и подготовлена). Обучая наукам и премудростям принцессу, рассказывая ей сказку, чародей иногда, словно невзначай, наклонялся к девушке, целовал ее, и она засыпала. Так повторялось три раза (прием троекратного повторения — характерный признак композиции народной сказки). Каждый раз принцесса просыпалась и вновь просила продолжить сказку. В последний раз она больше не проснулась. И тогда маг Драконе взлетает в небо, завернув мертвое тело принцессы

¹ Перевод с немецкого здесь и далее наш. — Е.П.

в волшебный плащ, и бросает свою ношу в море, где девушка превращается в русалку и становится одной из семи русалок.

Достоверность, неопровержимость сказки, рассказанной магом, переплетение сказочного сюжета с событиями, происходящими в балладе, переворачивают перспективу: финал становится завязкой и главным трагическим действием, а судьба главной героини, очаровательной девушки — еще одним печальным свидетельством разрешения трагического конфликта баллады: гибели прекрасного, наивного, доверчивого существа, оказавшегося во власти таинственной, зловещей, сверхъестественной силы. Круг замыкается, возникает ощущение безысходности, трагичности бытия. Баллада Мёрике чужда прямому морализированию, стремится проникнуть в сложную диалектику добра и зла. При этом центр тяжести переносится с осуждения того или иного поступка на воспроизведение обстоятельств и внутренних мотивов, которые это деяние вызвали.

Балладу «О хоре семи русалок» Мёрике создает в конце 1830-х гг., в то время, когда эстетика романтизма постепенно начинает терять значимую роль в искусстве. Несмотря на использование традиционных романтических мотивов, баллада Мёрике — это мрачное предостережение от устремления в царство пустой, обманчивой мечты и развенчание романтической идеи «жить в мире иллюзий», когда желаемое выдается за действительное. Именно такой, идеально-иллюзорной, хотела видеть жизнь принцесса Лилиги, и каждый раз, просыпаясь, она страстно умоляла мага снова рассказать ей сказку, несмотря на страшное содержание.

В балладе Мёрике отражается как осознание неосуществимости романтических идеалов, взаимовраждебности мечты и жизни, так и осмысление того, что борьба между добром и злом происходит не во внешнем мире, а в человеческой душе, выбор героини играет важную роль в ее судьбе.

Колдун предлагает принцессе постигнуть мудрость мира — но ей становится скучно, и она просит сказку. Маг Драконе предлагает на выбор три истории, но принцесса сама называет сказку “*vom dem Haus der sieben Schwestern / Und vom Königssohne*” [9: с. 30] (о доме семи сестер, о королевском сыне). Очарованная красивой внешностью мага, она не замечает его тайного коварства. Человек сам выбирает, к чему склоняются его разум и душа, а невозможность победить искушение приводит к неотвратимым трагическим последствиям.

В балладе трансформируется традиционный сказочный мотив поцелуя как освобождения от сна. Если в фольклорной сказке обычно героиня освобождается от волшебных чар после того, как ее спаситель устраняет причину очарованного сна, то в балладе Мёрике некому освободить принцессу, поскольку королевский сын гибнет от кровавых ран, нанесенных русалками, а поцелуи мага Драконе приносят гибель девушке.

Наиболее полно осмыслить образ принцессы Лилиги удастся при сопоставлении образа героини баллады Мёрике с образом Русалочки из одноименной сказки Ханса Кристиана Андерсена [1]. В волшебной сказке Андерсен раскрывает тему безответной любви русалки к человеку. Заветная мечта Русалочки — не столько добиться любви принца, сколько обрести человеческую душу. Именно поэтому так трудно Русалочке попасть к ведьме, так тяжело расставаться со своим чудесным голосом, так больно (как по лезвию ножа) ходить на вновь обретенных вместо хвоста ногах.

Самое большое испытание выпадает на ее долю, когда сестры-русалки приносят ей нож: Русалочка должна убить принца, чтобы спасти себя, но она жертвует собой и обретает истинное бессмертие души. В балладе Мёрике очаровательная принцесса Лилиги, напротив, утрачивает подлинную человеческую сущность.

Процесс постепенного превращения девушки в русалку Мёрике показывает благодаря приему троекратного повторения. В первый раз маг Драконе наклоняется “zu dem feuchten Rosenmunde, / Zu den hyazintheblauen, / Schon... Augen” [9: с. 31] (к влажным устам, похожим на лепестки роз, / к голубым, как гиацинты, / прекрасным... глазам). То же повторяется во второй раз, и опять поэт вводит в текст описание портрета очаровательной девушки. В последний раз, когда маг целует принцессу, исчезает описание ее облика. Мёрике сухо констатирует: “Lied und Kuß hat ausgeklungen, / Aber sie erwacht nicht mehr” [9: с. 32] (песня и поцелуй завершились, но она больше не проснулась). Поэт показывает постепенное разрушение как внешнего человеческого облика, так и внутренней духовной сущности принцессы Лилиги.

Исследование баллады Мёрике позволяет отчетливо выявить огромный творческий потенциал жанра баллады на новом, позднеромантическом этапе ее развития. Оригинальность и своеобразие баллады Мёрике — наглядная иллюстрация того, как литературная баллада освобождается от свойственной фольклорной балладе «жесткости», строгой жанровой обусловленности. Творчески преломляя каноны традиционной народной баллады, а также волшебной сказки, жанр баллады у Мёрике полностью подчиняется воображению писателя, становясь гибкой и емкой формой для раскрытия его индивидуальных идей.

Несомненно, волшебная сказка оказывается причастной к формально-поэтической и непосредственно содержательной стороне балладной поэзии Мёрике. Творческое переосмысление Мёрике баллады и сказки, приводящее иногда к разрушению им канонов поэтики этих жанров и радикальной трансформации традиционных сказочных и балладных мотивов, имеет важный художественный результат.

Итак, рассматривая интерпретации образа русалки в творчестве русского и немецкого поэтов XIX в., можно проследить, как трансформиру-

ется фольклорный образ русалки в зависимости от национально-самобытного и конкретно-исторического содержания, отражающего авторскую концепцию мира и человека, как появляются жанровые контаминации: баллада-быличка А.С. Пушкина, баллада-сказка Э. Мёрике.

Жизнь образа русалки в веках, способность образовывать новые связи с миром конкретных явлений, отражать романтическое мировосприятие авторов выявляет его огромный художественный потенциал. Каждый из поэтов находил в демонологическом образе что-то необычное, оригинальное, соединяя в творческом прочтении индивидуальный подход, национальную специфику и непреходящие эстетические ценности.

Литература

1. *Андерсен Х.К.* Сказки и истории: В 2 т. СПб.: Светлячок, 2000. 511 с.
2. *Виноградова Л.Н.* Мифологический аспект полесской «русальной» традиции // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. М.: Наука, 1986. 147 с.
3. *Власова М.В.* Новая Абевега русских суеверий. СПб.: Изд-во «Северо-Запад», 1995. 380 с.
4. *Гёте И.В.* Собр. соч.: В 13 т. М.; Л.: Государств. изд-во художеств. лит-ры, 1932. Т. 1. 680 с.
5. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1947. Т. 2. 605 с.
6. Словарь Академии Российской. СПб.: При императорской Академии наук, 1794. Т. 5.
7. *Травников С.Н.* Образ русалки в литературе и фольклоре пушкинского времени // Пушкинские чтения: Сборник научных работ по итогам Междунар. науч.-практич. конф. «XXVIII Пушкинские чтения» (Москва, 17–19 октября 2018 г.). М.: Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, 2019. С. 28–38.
8. *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Гос. библио-ка Украины для юношества, 1996. 384 с.
9. *Mörike E.* Gedichte und Erzählungen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994. 583 s.

«ТЕКУЧЕСТЬ» КАК МЕТАФОРА ЖИЗНИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Текучность — субстанциональное свойство воды, которая, как верно замечает Г. Башляр, автор книги «Вода и грезы. Опыт о воображении материи», — это «пища текучих явлений», «тело слез» [1: с. 31]. Хотя способностью течь обладают, как известно, разные материи в определенных физических состояниях, однако именно с водой связаны концептуальные для разных культур, в том числе и для русской, значения. Как справедливо замечает Ю.С. Степанов, размышляя о существовании ОГНЯ и ВОДЫ в мире культуры, что там эти сущности оказываются «не предметами материального мира», а именно «концептами» [6: с. 295]. Причем вышеназванные концепты рассмотрены ученым как изоглоссы культуры, в которых отражается параллелизм славянских, древнегреческих, древнеиндийских представлений [6: с. 309]. Видимо, при желании этот ряд можно было бы продолжить.

Таким образом, водная основа интересующей нас «текучности» как будто вненациональна, тем более что она закреплена в ряде известных, можно даже сказать «вечных», онтологических метафор, или изречений.

Например, в стихе из Екклезиаста: «Все реки текут в море, но море не переполняется: к тому месту, откуда реки текут, они возвращаются, чтобы опять течь» (Еккл. 1:7), что свт. Григорий Богослов характеризует как «чудо противоположностей», поскольку «и море не переполняется, и реки не останавливаются» [7]. Или в формуле древнегреческого философа Гераклита: «Всё течёт, всё меняется» (др.-греч. Πάντα ῥεῖ καὶ οὐδὲν μένει, лат. *Omnia fluunt, omnia mutantur*).

В русской культуре Нового времени утвердились державинская метафора «река времен» как вариация изречений из Книги Екклезиаста:

Река времен в своем стремлении
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы [5: с. 360].

Тут не столько текучесть воды, сколько времени имеется в виду. Но сближение времени и воды само по себе принципиально.

Собственно феномен «текучести», который нашел отражение в русской литературе эпохи реализма, имеет широкую и давнюю духовно-религиозную и философскую традицию. Однако не только.

Нельзя не согласиться, с одной стороны, с Г. Башляром, с другой — с Г.Д. Гачевым в том, что человеческое творчество замешено на природе, или природных образах. «Материальное воображение», согласно Башляру, «любит творить образ» [1: с. 136] из природных стихий. По мысли Г.Д. Гачева, «природа рождает себе народ», и в целом существует «диктат национальной природы в Культуре» [3: с. 24]. Поэтому природные стихии хотя и соединятся в творчестве, согласно Г. Башляру, но с преобладанием одной какой-то данности. Для русской культуры — в большом времени — Г.Д. Гачев выделяет в качестве доминирующей стихии «землю», но не простую, а «сырую», замешенную на Воде: «мать — сыра земля».

Эта увлажненность Земли в русской картине мира для Г.Д. Гачева принципиальна, поскольку Россия, будучи «“водо-землей” по составу стихий», есть также «бесконечный простор», «беспредельность» и «аморфность», растекающаяся вширь и потому принципиально плоская, не вертикальная сущность [3: с. 472]. Мы сейчас не будем ни соглашаться в полной мере с подобными характеристиками, ни полемизировать. Возьмем для себя главное: *укорененная в земле (в почве) водность всего русского — это качественная природность русской мысли и жизни*. Поэтому важно, что «текучесть» как свойство воды обнаруживается в русской картине мира не вообще, а именно в земном, как бы даже практическом измерении. Условно говоря, Вода течет не где-нибудь (втекает или вытекает), а по Земле.

Интересно посмотреть, обнаружится ли вышеназванная черта русской картины мира в том пласте литературы эпохи реализма, который создавался как будто бы в отрыве от национальной мифологии и в тесной соотнесенности с западноевропейскими культурными моделями. Речь идет прежде всего о текстах И.А. Гончарова и И.С. Тургенева, для которых категория «текучести» окажется чрезвычайно значимой характеристикой глубинно русского, отчасти старого (своего рода аналог воды мертвой), но живительного целебного (аналог живой воды) для атомизированной, как будто отделившейся от целого личности. Или о текстах Л.Н. Толстого, который во многом благодаря водной метафоре — метафоре «текучести» — сформулирует свой антропологический принцип.

Обратимся к И.А. Гончарову. Рассмотрим только роман «Обломов» как самый показательный текст писателя. «Текущего» и «вытекающего» там очень много.

Прежде всего «текучесть» связана с пластом сказочного, которое заявляет о себе в воспоминаниях главного героя, репрезентирует прошлое

и коллективные мечты об идеальной жизни, выраженные в фольклорной формуле *«текущих рек меду и молока»* (то есть это идеал не столько Обломова, сколько народный идеал).

«Потом Обломову приснилась другая пора: он в бесконечный зимний вечер робко жмется к няне, а она нашептывает ему о какой-то неведомой стороне, где нет ни ночей, ни холода, где все совершаются чудеса, где *текут реки меду и молока*, где никто ничего круглый год не делает, а день-деньской только и знают, что гуляют все добрые молодцы, такие, как Илья Ильич, да красавицы, что ни в сказке сказать, ни пером описать» [4: с. 115–116] (здесь и далее выделено нами. — *И.Б.*).

Сказочной красавицей из детских воспоминаний героя Гончарова является Милитриса Кирбитьевна — хищный и опасный персонаж на самом деле. А в реальности она воплотится в Агафью Матвеевну Пшеницыну, жизнь в доме у которой для Обломова превратится в ту самую сказочную *«текучесть рек меду и молока»*.

«Грезится ему, что он достиг той обетованной земли, где текут реки меду и молока, где едят незаработанный хлеб, ходят в золоте и серебре...

Слышит он рассказы снов, примет, звон тарелок и стук ножей, жмется к няне, прислушивается к ее старческому, дребезжащему голосу: “Милитриса Кирбитьевна!” — говорит она, указывая ему на образ хозяйки» [4: с. 480].

Однако «текучесть» жизни в романе Гончарова не исчерпывается сказочным, традиционным, относящимся к потерянному навсегда райскому прошлому. К тому же с современных Обломову позиций оно не такое и райское, не случайно он долго не решается туда вернуться, а «возвращение» в виде аналога Выборгской стороны чревато не раем/бессмертием, а смертью. «Текучесть» в романе связана также с новизной, новой жизнью, прорастающей на развалинах старой (как писал сам Гончаров, правда, применительно к роману «Обрыв»), которая, в четком понимании Обломова, не должна быть такой, как «у дедов и отцов» [4: с. 178]. Не случайно «сладкие слезы потекут по щекам его» — сказано об Обломове, составляющем ее новый «узор» (в 6-й главе первой части) [4: с. 65]. Здесь, конечно, сделан посыл в сторону Н.М. Карамзина, у которого в его сентиментальной истории, по словам В.Н. Турбина, все плачут — даже самые страшные цари, а значит, они чувствуют [10]. И Обломов «горько в глубине души плакал в иную пору над бедствиями человечества, испытывал безвестные, безыменные страдания, и тоску, и стремление куда-то вдали, туда, вероятно, в тот мир, куда увлекал его, бывало, Штольц» [4: с. 65].

«Ровное течение чувства» — еще одна водная, по сути, метафора в романе. О нем думает Обломов, как о «тайной цели всякого и всякой», как о «норме любви» и «венце выработанности» [4: с. 203, 206]. И есть большой соблазн увидеть в этой покойной текучести аналог «обломов-

щины». Между тем это далеко не так, поскольку «давать страсти законный исход, *указать порядок течения, как реке*, для блага целого края — это общечеловеческая задача, это вершина прогресса, на которую лезут все эти Жорж Занды, да сбиваются в сторону» [4: с. 203] — так характеризуется это новое и вполне прогрессивное дело, которым занят, казалось бы, сонный Обломов.

«*Ровное течение чувства*» — не застой, а «*вечно наполненная жизнь, вечный сок жизни, вечное нравственное здоровье*». «Вечно наполненная жизнь» предполагает движение, когда человек «*чувствует жизнь, ее тихое течение, ее сладкие струи, плесканье*» [4: с. 203, 216], как чувствовал ее Обломов, когда в его жизни появилась Ольга. Важно, что «*ровное течение чувства*» и жизни не равно «*беспечному течению жизни*», что было в его родной деревне когда-то, а позже ждет на Выборгской стороне. Интересно, что в 4-й части романа очень схожую с обломовской формулу жизни и чувства предложит Штольц, которому хотелось бы, «*чтоб чувство потекло по ровной колее, вскипев сначала горячо у источника, чтоб черпнуть и упитья в нем* и потом всю жизнь знать, откуда *бьет этот ключ счастья*» [4: с. 405–406].

В романе у Гончарова представлено два взаимозависимых качества жизненной «текучести» — мертвое и живое, которые как существуют в зоне памяти о старом и прошлом, так и характеризуют нарождающийся идеал (норму) жизни, от которого, правда, она сама, эта жизнь, всегда будет требовать уступок.

Теперь обратимся к Тургеневу. В «Дворянском гнезде» есть запоминающаяся «текучая» метафора, которая разворачивается в достаточно пространное описание, детализируется, наполняется вещественностью. Речь идет о главе XX, переломной в судьбе Лаврецкого, когда герою казалось, что он «попал на самое дно реки»: «он сидел под окном, не шевелился и *словно прислушивался к теченью тихой жизни*, которая его окружала, к редким звукам деревенской глуши» [11: с. 64]. «Звуки» этого «течения жизни» Тургеневым подробно расписаны:

«Вот где-то за крапивой *кто-то напевает* тонким-тонким голоском; *комар* словно вторит ему. Вот он перестал, а *комар все пищит*: сквозь дружное, назойливо жалобное *жужжанье мух* раздается *гуденье толстого шмеля*, который то и дело стучится головой о потолок; *петух на улице закричал*, хрипло вытягивая последнюю ноту, *простучала телега*, на деревне *скрыпят ворота*. “Чего?” — задрезжал вдруг бабий голос. “Ох ты, мой сударик”, — говорит Антон двухлетней девочке, которую нянчит на руках. “Квас неси”, — повторяет тот же бабий голос, — *и вдруг находит тишина мертвая; ничто не стукнет, не шелохнется*; ветер листком не шевельнет; ласточки несутся без крика одна за другой по земле, и печально становится на душе от их безмолвного налета» [11: с. 64].

В то самое время в других местах на земле кипела, торопилась, грехотала жизнь; *здесь та же жизнь текла неслышно, как вода по болотным травам*; и до самого вечера Лаврецкий не мог оторваться от созерцания этой *уходящей, утекающей жизни*; скорбь о прошедшем таяла в его душе, как весенний снег, и — странное дело! — никогда не было в нем так глупо и сильно чувство родины [11: с. 65].

«Уходящая, утекающая жизнь» тут не конец ее, а начало, не пустота, а наполненность, не остановка, а движение, причем связанное с заземленностью, укорененностью, в терминологии Г.Д. Гачева — с «водо-землей».

Справедливости ради стоит напомнить, что подобное чувство жизни, идея «новой жизни», как и ее метафорика, роднит «Дворянское гнездо» с романами Гончарова, причем не только с «Обрывом», в замысле которого Гончаров видел истоки тургеневских романов, но и с «Обломовым» [2]. Не отрицая влияния Гончарова на Тургенева в этой связи, можно тем не менее говорить об общем для двух ведущих русских романистов 1850-х гг. ощущении жизни, когда ее аморфность, бесформенность, текучесть оборачиваются прочностью, наполненностью и ровностью. Тургенев позже будет опираться и на другую метафору — «газообразности» русской жизни, но она как раз чревата пустотой, в отличие от водной «текучести».

«Текучесть» станет одной из центральных метафор в художественной антропологии Л.Н. Толстого. Собственно закон «текучести» человека — «люди как реки» — писатель сформулирует в поздние годы своего творчества, однако подступы к пониманию человека как «текучего вещества» начинаются у Толстого с самых ранних его работ, а частным случаем окажется знаменитый прием «диалектики души». Однако хочется отметить, что «текучесть» и «диалектика» — смежные, но разные вещи.

В «Дневнике» за 1898 г. (запись от 19 марта) Толстой зафиксировал мысль, которую в своих размышлениях он фиксирует неоднократно, с вариациями: «Одно из величайших заблуждений при суждениях о человеке в том, что мы называем, определяем человека умным, глупым, добрым, злым, сильным, слабым, *а человек* есть всё: все возможности, *есть текучее вещество*, есть...» [9: с. 185].

И далее он пояснит свою запись графическим рисунком, изображающим человека, который напоминал реку с неровными берегами:



В романе «Воскресение» Толстой выскажется об этом же «текучем» и сущностном качестве человека схоже: «...*Люди как реки*: вода во всех одинакая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь всё между тем одним и самим собою» [8: с. 194].

Толстой говорит о человеке как родовом явлении, но его язык описания отсылает нас к той формуле текучести русской жизни, которая была органична для нее, укоренена в традиции и отрефлексирована в литературе середины XIX в.

Литература

1. *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. (Французская философия XX века). 268 с.
2. *Беляева И.А.* Мотив «новой жизни» у И.А. Гончарова и литературный контекст 1850-х годов // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2021. № 3. С. 87–94.
3. *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. Космо-Психо-Ло-гос. М.: Прогресс — Культура, 1995. 480 с.
4. *Гончаров И.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 4. СПб.: Наука, 1998. 493 с.
5. *Державин Г.Р.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1957. 474 с.
6. *Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2004. 992 с.
7. Толкования священного писания. Свт. Григорий Богослов. URL: <http://bible.optina.ru/old:ekl:01:07> (14.11.2021)
8. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1936. Т. 32. 542 с.
9. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1953. Т. 53. 562 с.
10. *Турбин В.Н.* Незадолго до Водолея. М.: Радикс, 1994. 508 с.
11. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М.: Наука, 1981. Т. 6. 496 с.

Е.Ю. ПОЛТАВЕЦ

«ПОДОБНО ТЕЧЕНИЕ ВОДЫ УЧЕНИЮ»: МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ ГИДРОТЕКСТА Л.Н. ТОЛСТОГО

*Мы не слышим, чтобы вода проводила симпозиумы
по технике течения. Люди попусту расходуют
очень много мыслительной энергии*

Ал Чжун-лян Хуан. Предисловие к книге
А. Уотса «Дао — путь воды»

I

«Воду следует уподоблять мысли»

Гидротекст русского историософского романа может быть рассмотрен в духе державинской «реки времен» [3: с. 252], т.е. в качестве обширной метафоры потока времени, истории, а также (что, может быть, еще важнее) как символ преемственности божественной мудрости, т.е. многозначной и единой Софии, мудрости бога, если понимать ее во внеипостасном ключе — как наполненность мироздания смыслом.

А каким образом человек может осознать, что мироздание наполнено смыслом и человечество призвано постигать и исполнять это послание? «Одно из самых обычных заблуждений состоит в том, чтобы считать людей добрыми, злыми, глупыми, умными. Человек течет, и в нем есть все возможности: был глуп, стал умен, был зол, стал добр, и наоборот. В этом величие человека. И от этого нельзя судить человека. Какого? Ты осудил, а он уже другой. Нельзя и сказать: не люблю» (Запись в дневнике Л.Н. Толстого от 3 февраля 1898 г. [17: т. 53, с. 179]). 19 марта того же года Толстой записывает: «Мы называем, определяем человека умным, глупым, добрым, злым, сильным, слабым, а человек есть всё: все возможности, есть текучее вещество» [17: т. 53, с. 185]. Это же представление о человеке рассматривается как основа художественного замысла в записи 21 марта: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он, один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо» [17: т. 53, с. 187]. Та же мысль в романе «Воскресение» выражена всем памятным афоризмом «люди как реки» [17: т. 32, с. 194],

утверждающим возможность очищения и воскресения даже самой заблудшей и греховной души.

В словах Л.Н. Толстого о «текучести» принято видеть образное выражение его психологической и эстетической концепции, его нового, более широкого понимания художественного характера, знаменитой «диалектики души». Но в этой художественной антропологии Толстого, явившейся его гениальным новаторством, есть и другая сторона, связанная с понятием веры и бессмертия души. Посмотрим на контекст дневниковой записи. Перед тезисом о текучести душевной жизни у Толстого записано: «Служить Богу и людям. Но как? чем? Может быть, нет этой возможности. Неправда. Эта возможность всегда дана тебе — делаться лучше <...>. Человек посланник, как и сказал Хр<истос>, именно посланник, кот<орому> важно только исполнить данное ему поручение и всё равно, что о нем думают. Пускай думают дурно — иногда это нужно — только бы поручение было исполнено» [17: т. 53, с. 179]. Рассуждение о служении Богу (а служение Богу у Толстого всегда подразумевает служение людям) в дневниковой записи предвяряет метафору «текучести», в романе «Воскресение» сравнения с водой и рекой оказались наиболее адекватными для изображения изменчивости и сложности, «диалектичности» душевной жизни человека, «всех возможностей» души, главная из которых, видимо, возможность «делаться лучше», т.е. осознать и исполнить волю Бога, совершая свою бессмертную душу и стремясь к воскресению. Но почему образ изменчивости человека, его душевной жизни соотносится именно с водой, течением реки?

Со времен античности метафорой метаморфозы (за каламбур простит снисходительный читатель) были насекомые, например, бабочка с ее циклами превращений (гусеница, куколка) и т.д. Насекомые и метаморфозировались как образ воскресения, реинкарнации. Из персонажей греческой мифологии только Фетида и Протей практиковали в ряду своих метаморфоз превращение в воду, но ведь они и сами морские божества. Однако толстовское сравнение изменчивости душевной жизни и даже метанойи не с разительным изменением внешней формы, как у насекомых, а с плавными изменениями в течении *реки*, видимо, акцентирует еще и то обстоятельство, что наполнением реки является одна и та же субстанция — *вода*. Если течение реки — метафора изменчивого и эволюционирующего психологического процесса, то с чем связана символическая семантика воды? Не привнесли ли доктрины, отличные от язычества (буддизм, христианство), некий дополнительный смысл в символику воды? Почему у Толстого (и не только!) люди изменчивы, как реки, а не как, например, лепидоптеры (изображения последних выдержали эволюцию от тотемических знаков неолита до эмблематики «бабочка-душа» в живописи и поэзии модернизма)?

И что наполняет последнее (последнее ли?) изменение — смерть — новым значением? Если люди как реки, то «...смерти нет, а есть ряд изменений, совершающихся со всеми нами, в числе <которых> одно из самых значительных есть смерть, и <...> изменения эти совершаются над всеми нами, — различно сочетаясь — одни прежде, другие после, — как волны» [17: т. 53, с. 10–11] (Дневник Толстого, 12 марта 1895 г.).

По сути, люди (мужчины) были «как реки» уже у А.С. Пушкина. Если для Г.Р. Державина важен образ «реки времен», то для Пушкина не менее важен параллелизм: «Воды глубокие / Плавно текут. / Люди премудрые / Тихо живут» [13: т. 3, с. 393]. Какие бы источники этого пушкинского афоризма ни назывались (античные, библейские, английские, французские и т.д.), надо признать, что главное в нем — сравнение глубокой мудрости с особой, глубокой водой. Антропонимическую систему романа Пушкина «Евгений Онегин» тоже можно рассматривать как реализацию концепции «люди как реки»; герои-мужчины Онегин, Ленский и Зарецкий противопоставлены героине — Татьяне Лариной, фамилия которой напоминает о ларах, духах домашнего очага и семейной усадьбы.

Ю.Н. Чумаков пишет о героях романа «Евгений Онегин»: «Татьяна сродни, прежде всего, земле и растительности <...>. У главных героев, Онегина и автора, не такой сложный комплекс, но зато основное их пространство совершенно иного свойства: это вода. Сразу видно, что женская природа характеризуется устойчивостью, укорененностью, постоянством, структурностью. Мужская природа, напротив, подвижна, текуча, переменчива, контрструктурна» [22: с. 64]. Исследователь видит некоторые смысловые обертоны и в том, что «фамилия Онегина обозначает не только реку, но и одноименное озеро» [22: с. 66], образ же автора, по мнению Чумакова, связан в романе с мотивом моря. В работе Чумакова подчеркивается, что в сравнении людей с водами и реками «смутно просвечивают древние, еще дочеловеческие сближения и смыслы, когда живая клетка почти не отличает себя от воды» [22: с. 65].

Онегин, Ленский, Зарецкий, Печорин, Волгин... («Зарецкий», как известно, мог соотноситься и с «Загорецким», что «речного» смысла, конечно, не отменяет). В «Войне и мире» Толстого «акватический код» (Г.П. Козубовская предлагает этот термин при интерпретации антропонимического пространства романа И.А. Гончарова «Обрыв» [6: с. 238]) и «водяные» смыслы индуцируются паронимически в связи с «Болконским» и «Платоном Каратаевым». В отличие от вымышленных литературных фамилий (от названий больших рек: Онега, Печора, Волга), фамилия княжеского рода Волконских (происходящего от святого князя Михаила Всеволодовича Черниговского) историческая, она образована от названия реки Волконь (ныне — Волхонка), протекающей близ города Алексин под Тулой, где были вотчины этого рода. В имени и фамилии Платона

Каратаева, представшего во сне Пьера Безухова одной из капель водяного шара, анаграммирована «капля»: Каратаев *Платон*. Каратаева и Андрея Болконского Толстой наделяет многими общими чертами. Пьер Безухов отмечает сходство этих двух оказавших на него наибольшее влияние людей, едва познакомившись с Каратаевым в плену. В дальнейшем воспоминания Пьера о них будут идти параллельно, даже в эпизодах «Эпилога». Помимо объединяющих образы Болконского и Каратаева мотива воды и орнитологического кода (Болконский — «птица небесная», Каратаев — «соколик»), на микроуровне перекликаются многие символические и бытовые детали: оба героя во время болезни укрыты шинелью, оба умеют находить общий язык с разного рода людьми; о Каратаеве сказано: «выражение невинности и юности» [17: т. 12, с. 49], о Болконском: «невинный, ребяческий вид» [17: т. 11, с. 383]; Каратаев — «частица целого» [17: т. 12, с. 51]; Болконский — «частица любви» [17: т. 12, с. 63]; даже болезнь была у них одинаковая: «сделалась лихорадка» [17: т. 12, с. 56; 152], как сказано о том и о другом, и смерть наступила почти одновременно. Каратаев перед смертью одет «ризой», с которой сравнивает Толстой его шинель, Болконский — символической багрянницей (одеяло розовое, в «предсказании» Сони — красное). Эти два героя объединены мыслью о любви ко всему живому (князь Андрей накануне Бородинского сражения говорит о необходимости вегетарианства, Каратаев, пробормотав свою молитву «Фрола и Лавра», объясняет Пьеру, что «и скота жалеть надо» [17: т. 12, с. 47]). Наконец, концепт «настоящая жизнь», раскрываемый автором на примере жизни князя Андрея (в главе I третьей части второго тома), получает своеобразное дополнение в замечании о том, что Платон Каратаев «любил слушать рассказы о настоящей жизни» [17: т. 12, с. 50].

Возвращаясь к вопросу о том, какую роль играет символика воды в художественной антропологии, вспомним об отношении Толстого к конфуцианской трактовке темы. В 1886 г. Толстой написал рассказ «Течение воды». Весь рассказ, занимающий полстраницы, состоит в вопросе учеников к Конфуцию, зачем он пристально наблюдает за течением реки, и в ответе мудреца. Конфуций разъясняет: «Воды текут <...> до тех пор, пока не сольются все вместе в большом океане. Так и истинное учение отцов, дедов и прадедов наших от начала мира текло без остановки до нас. Будем же и мы делать так, чтобы истинное учение текло дальше, будем делать так, чтобы передать его тем, которые будут жить после нас, чтобы и те по нашему примеру передали бы его своим потомкам, и так до конца веков» [17: т. 26, с. 119]. В этом рассказе Толстой синтезирует идеи и образы конфуцианства, а также показывает, как Конфуций использует обычную для передачи учения форму диалога учителя-проповедника с учениками (Будда и Платон также прибегали к этой форме, элементы учительного диалога Иисуса с учениками находим в Евангелиях). Ключевая фраза,

раскрывающая символику заглавия, — слова мудреца: «Подобно течение воды учению» [17: т. 26, с. 119]. Итак, в толстовской интерпретации конфуцианства вода символизирует учение, веру.

Диалог о воде или у воды, приобретающий черты диспута о вере, — ситуация, встраивающаяся в мифологический контекст и, может быть, генетически связанная с основным мифом. Недаром победа над Вритрой, Тиамат, Апопом и т.д., над некоторым деструктивным началом, — это, как правило, освобождение или упорядочивание вод. Отголосок такой победы ощущается и в Ветхом Завете. Например, псалом 73 и Книга Исаии (Ис. 27:1) говорят о победе Бога над морским чудовищем левиафаном.

В Евангелии диалог Христа с самарянкой у колодца построен как постепенное открытие учения о бессмертной душе. «Всякий, пьющий воду сию, возрадет опять, а кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Ин. 4: 13–14), — объясняет Христос женщине.

Аналогичный буддийский сюжет пересказывает Ф.М. Мюллер в своем «Введении в науку о религии» (1870). Ананда, ученик Будды, «встречается недалеко от колодца с Матанги, женщиной из низшей касты чандалов, и просит у нее напиться» [9: с. 146]. Женщина ведет себя подобно самарянке, хотя ее мотивы другие. Она говорит, что не должна приближаться к человеку высшей касты. «Но он отвечает: “Сестра моя, я не спрашиваю у тебя, к какой касте или семье ты принадлежишь, я прошу у тебя только глоток воды”. После этого она становится последовательницей Будды» [9: с. 146]. Мюллер для того и приводит эту историю, чтобы показать: «Некоторые буддистские легенды и притчи звучат так, как будто они взяты из Нового Завета, хотя мы знаем, что многие из них существовали до начала эры Христа» [9: с. 146].

Обратимся к интересному памятнику буддизма под названием «Вопросы Милинды». Милинда — так передается на санскрите имя царя Менандра (годы его царствования — 130–100 до н.э.), грека по происхождению, правившего в северо-западной Индии. Менандр (не путать с драматургом) ведет герменевтический диалог с буддийским монахом Нагасеной о сущности буддизма. По принятым правилам буддийского словесного агона, побежденный в религиозно-философском диспуте был обязан принять учение победителя. Нагасена победил грека, потрясенного глубиной доводов собеседника. Некоторые исторические источники склоняются к тому, что Менандр после этого стал буддистом (а ведь Менандр был царем, не бедняком из касты отверженных!). Буддийский мировоззренческий диалог подразумевает «наличие достаточно определенных ситуационных ролей» [12: с. 22]. Это 1) диалог учителя с нейтрально-любопытным лицом, 2) диалог учеников с учителем, 3) диалог двух самостоятельных мысли-

телей (как диспут Менандра и Нагасены). Из рассмотренных выше диалогов о воде к первому типу можно отнести беседу Христа с самарянкой (хотя и не буддийскую) и Ананды с женщиной из низшей касты, ко второму — тоже не буддийский, но очень показательный диалог Конфуция с учениками. Относящийся к третьему типу философский диалог двух мыслителей, Менандра и Нагасены, о буддийском учении закономерно не обходится без символики воды. «Почтенный Нагасена, каково свойство веры?» — спрашивает Менандр. И получает ответ: «Когда возникает вера, государь, она ломает преграды, и мысль без преград становится чистой, прозрачной, незамутненной. Вот так, государь, свойство веры — прояснять» [1: с. 86]. Далее вера сравнивается с волшебным камнем, «проясняющим воду», и говорится, что «воду <...> следует уподоблять мысли» [1: с. 87]. Другое пояснение Нагасены о свойствах веры очень близко евангельским сюжетам о хождении по воде. Нагасена рассказывает: «Река вздулась и вышла из берегов. И вот на берег пришла толпа народу; не зная, далеко ли тянется и глубока ли река, люди боятся и стоят на берегу. Но тут приходит некий человек. Соразмерив свои силы и возможности, он устремляется в воду — и переправляется. Видя его переправившимся, переправляется и вся толпа народу. Вот точно так же, государь, подвигающийся видит, что у других мысль свободна, и сам устремляется к плоду обретения слуха, плоду возвращения единожды, плоду безвозвратности, плоду святости <...> Свойство веры — устремлять» [1: с. 87].

Итак, вода — это мысль, напоенная верой. Или сама вера, учение. В другом случае принятие учения сравнивается с преодолением водной преграды. В произведениях Л.Н. Толстого вода, как в мировоззренческих диалогах, является символической или бытовой деталью.

Диспут о вере у воды — эпизод в романах Л.Н. Толстого либо кульминационный (в «Войне и мире»), либо финальный (в «Воскресении»). В «Войне и мире» это, во-первых, диалог на переправе. Пьер Безухов и князь Андрей говорят именно о вере в будущую жизнь, причем третий участник диспута — волны, которые, как кажется князю Андрею, приговаривают: «Правда, верь этому» [17: т. 10, с. 117]. Во-вторых, диспут о вере моделируется в сцене с «божьими людьми», где Пьер выступает как посвящаемый, а княжна Марья — как иерофант, посвящающий Пьера в тайну народной жизни. Вряд ли случайно то обстоятельство, что весь этот загадочный эпизод (неожиданно выясняется, что князь Андрей, высмеивающий вместе с Пьером суеверие «божьих людей», тайно им покровительствует и сразу догадывается о маскарade «Иванушки») основан на ситуации чаепития, которая семантически близка ситуации «встречи у колодца». Наконец, уже не диспут, а монолог учителя о шаре из капель в сне Пьера все-таки является частью сюжета «нейтрально любопытствующее лицо и учитель».

В эпизоде встречи вернувшегося из плена Пьера, княжны Марьи и Наташи после смерти князя Андрея, когда все трое, потрясенные пережитым и тяжелейшими утратами, обсуждают возможность самой веры в жизнь, княжна Марья (!) предлагает Пьеру, казалось бы, совершенно невозможный в ее устах и во всем обиходе дома Болконских вопрос: «Вы пьете водку, граф?» [17: т. 12, с. 219]. Видимо, ситуация чаепития, параллельная эпизоду с «божьими людьми» и даже открывающему «Войну и мир» эпизоду в салоне Шерер (где гостям предлагался чай), не могла бы выразить в финале четвертого тома всего накала отчаяния, пережитого героями. В то же время необходимым оказалось наличие маркера «текучести» (вода — «водка»), как и возвращение в этом эпизоде к лиминальному маркеру (мотиву двери). Всё это дает импульс к прочтению финального эпизода как нового этапа в жизни героев и преодоления ими душевного кризиса.

Эпизод пира пугачевцев в «Капитанской дочке» Пушкина обычно рассматривается как извращенная тайная вечеря или даже модификация черной мессы. В любом случае смысловой акцент, как всегда у Пушкина, — на лаконичной детали (это и особенность скромной самопрезентации Гринева в его «записках»). Гриневу предлагается стакан «простого вина», до которого герой Пушкина «не коснулся» [13: т. 6, с. 473]. Это посвящение и причащение отвергнуто Гриневым с самого начала. Читателю можно не сомневаться, что дальнейший диалог Гринева с Пугачевым, мечтающим обратить дарителя тулупчика в свою веру и услышать из его уст оправдание насилия, закончится моральной победой Гринева.

В раннем творчестве Толстого ситуация чаепития («Детство», «Семейное счастье») еще не обладает подобной религиозной семантикой, не связывается с причащением, обретением веры. Г.П. Козубовская, обратившая внимание на «чайную ситуацию» в романе «Семейное счастье», считает, что «именно развернутый “чайный сюжет” ведет тему одомашненного Космоса, где “чай” — важнейшая его составляющая, выполняющая космо-устройственную функцию» [6: с. 139]. С этим выводом можно согласиться, однако в более позднем творчестве Толстого эпизоды совместного питья приобретают, как и в «Войне и мире», более глубокий смысл. Так, Корней Васильев, герой одноименного рассказа (1905) именно во время чаепития узнает, что искалеченная им Агафья не держит зла на него. В рассказе «Франсуаза» (переложении рассказа Ги де Мопассана “Le port”) Толстой бережно сохраняет очень значимый в творчестве Мопассана мотив воды (выпив стакан чистой воды, несчастный герой рассказа открывает для себя страшную правду о совершенном инцесте). При этом изменение названия («Франсуаза», имя героини, вместо “Le port”) ослабляет гидросемантический мотив (порт — граница водного пространства), но усиливает этнопсихологический подтекст (антропоним «Франсуаза» этимологически связан с этнонимом «французенка» и макротопонимом «Франция»).

В рассказе Л.Н. Толстого «Суратская кофейная», опубликованном в 1893 г. (переложение новеллы “Le café du Surate” французского писателя Жака Анри Бернардена де Сен-Пьера, 1737—1814), местом действия является «кофейная», в которой происходит диспут о вере. Новелла (в западном понимании жанра), а вернее — притча, действующими лицами в которой являются представители различных вероисповеданий: персидский богослов, брамин, африканец идолопоклонник, иудей, католический миссионер, протестантский пастор, «индийские ламы», «измаилиты», «огнепоклонники» и другие, — завершается словами ученика Конфуция, который сравнивает споры присутствующих о том, какая вера истинная, со спорами невежественных людей о том, что такое солнце и для кого оно светит. Притча выражает идею единой доктринальной основы мировых религий (потому и обращается к метафоре солнца, общего для всех). Сурат — город в Индии, упоминаемый еще в Махабхарате, и название его означает «посвященный Солнцу», поэтому он и является местом символического спора о вере.

Примечательно, что разговор о различных верах и мировоззренческий спор хронологически помещены в ситуацию «кофейной», где посетители утоляют жажду. То есть и в этом случае повторяется сюжет «выбора веры у колодца/источника». Образ совместного питья — это образ приобщения. «Когда люди пьют или едят вместе, тем самым демонстрируются узы, связывающие тех, кто принимает участие в общем занятии» [14: с. 773]. Это духовные узы прежде всего, это понимание и согласие. Если вода выступает как субститут веры, то понятны слова Иисуса в Евангелии: «И кто напоит одного из малых сих только чашею холодной воды, во имя ученика, истинно говорю вам, не потеряет награды своей» (Мф. 10: 42). Испить чашу воды «во имя ученика» — обрести веру. Это и есть содержание душевного процесса, по Толстому. Потому и родилась идея текучести человека. Другими словами, не будь беседы бога с неопитом (например, самарянской) о воде-вере, не было бы и представления о том, что люди как реки. Может быть, и народная песня «По улице мостовой шла девица за водой», под которую так весело пляшет Наташа Ростова в «Войне и мире», есть вариант какого-нибудь древнего «комплекса самарянки»?

«Суратская кофейная» оказалась созвучной экуменической (в широком смысле) идее Льва Толстого. В V в. (!) о «едином пути спасения», явленном посредством многих таинств, говорил папа римский Лев Великий (он же — православный святой) в своей проповеди, поразительной по мудрости и даже какой-то экуменической направленности: «Бог своей мудростью и любовью сделал нас более подготовленными к нашему призванию, ибо то, на что указывалось посредством многих знаков, слов и таинств в течение многих столетий, должно быть несомненным и определенным во времена Евангелия. В интересах людей Бог <...> с самого начала уста-

новил для всех людей единый путь спасения» («Слово III на Рождество Христово» папы Льва Великого, цит. по [9: с. 129–130]). Приводим перевод Д. Зотова по изданию Московской Патриархии: «Многими знаменьями, голосами и таинствами было предвозвещено в течение многих веков <...>. От основания мира Он основал одно и то же для всех дело спасения» [7]. Знаменательно, что Льву Толстому принадлежала икона этого православного святого, в семье Толстых отмечали именины в день святителя Льва, папы римского. «В честь этого святого родители дали имя Льву Николаевичу» [7: с. 23].

Интересно, что в «Запечатленном ангеле» Н.С. Лескова «чудо» обретения правильной веры, точнее, правильного обряда, артелью мостостроителей, «понтификов» (зачастую артели каменщиков, других строителей были социально и конфессионально обособленными) совершается у воды, на переправе через Днепр. В данном случае сюжет календарного жанра (в «Запечатленном ангеле» событие рассказывания приурочено к рождественской поре, а содержание самого рассказа — к пасхальному циклу), оказался подчиненным более древнему сюжету — поиска и выбора веры, так что мотив воды проявился в рассказе Лескова закономерно.

Итак, диспут о вере, даже выбор и принятие более высокого нравственно-религиозного сознания локализуется у реки, колодца, источника, водоема и т.д. Словесный агон о вере и о сущности какого-либо религиозного учения редко обходится без обращения к сравнениям, метафорам и символике, связанным с водой.

В романе Л.Н. Толстого «Воскресение» река, переправа через воды — это не только символическое выражение границы, своеобразного «перехода», но и символизация приобщения к новому учению и спасению благодаря этой новой вере. Диспут о вере на переправе в «Войне и мире», разговор Нехлюдова со стариком (архетип мудрого старца) на переправе в «Воскресении» — это выбор веры в очень широком смысле слова. Герои Толстого приходят к толстовской «практической религии», т.е. выбирают веру в собственную ответственность за всё, что происходит в мире, и веру в возможность совершенствования.

Люди как реки, но наполнение душевной реки живительной влагой веры зависит от выбора источника. Божественная мудрость разлита в мире, и путь к источнику не закрыт. 18 декабря 1899 г. Толстой записывает в дневнике мини-притчу, в которой сохраняется опора на евангельскую образность (Бог — хозяин дома):

«Как Бог должен относиться к молитвам, если бы был такой Бог, к<оторому> можно бы было молиться? Так же, как должен бы относиться хозяин дома, в кот<ором> проведена вода, к кот<орому> пришли бы жильцы просить воды. Вода проведена, вам стоит только повернуть кран. Так же приготовлено для людей всё, что им может быть нужно,

и Бог не виноват, что вместо того, чтобы пользоваться проведенной чистой водой, одни жильцы таскают воду из вонючего пруда, другие приходят в отчаяние от недостатка воды и молятся о том, что им дано в таком изобилии» [17: т. 53, с. 233].

Но почему именно вода служит метафорой веры, нравственно-религиозного учения?

II

«С реками ассоциировалась божественная аура»

Ведийская традиция, даосская философия, конфуцианское учение, буддийские и евангельские сюжеты связывают вопрос духовной жизни человека и вопрос о вере с водой. Сарасвати — это самая почитаемая в ведийской мифологии река, которой посвящены в Ригведе три гимна. Богиня реки Сарасвати ассоциируется и отождествляется с богиней речи Вач уже в Брахманах. Она изобретательница санскрита, алфавита, сыну Шивы она приносит перо для письма и чернила! В сказочных образах пера, особенно ребенка с пером, М.-Л. фон Франц видит символизацию творческой силы, направленной на «обновление религиозной установки» [21: с. 83]. (В «Войне и мире» Толстого тоже есть образ ребенка с пером, сына князя Андрея, — это образ, завершающий первую часть «Эпилога»). «Речь и пение сравниваются в “Ригведе” с дождем, и ритм речи льется, как дождь <...>. Гимны текут, проливаются дождем. Слово *dhāra* передает понятие струи и используется как эквивалент слова “гимн”. Как и Сому, молитву вкушают, гимны не только поют, но и пьют» [16: с. 142]. Д.Н. Овсяннико-Куликовский отмечал, что «дождем изливался на землю не только Сом, но изливалась и Ръчь» [10: с. 168]. Именно литургическое назначение гимнов, прославляющих Сому, связывает их с дождем и водой. Украшенная, хитро сплетенная, текущая тайная река-речь, несущая (анаграммирующая) имена богов, — источник экстаза, как пишет Овсяннико-Куликовский. «Древнѣйшимъ источникомъ экстаза быть безспорно не опьяняющій напитокъ и даже не огонь, а самъ языкъ, рѣчь человѣческая» [10: с. 163]. Речь в качестве «влаги небесной» (Овсяннико-Куликовский) предстает, по замечанию ученого, цитирующего Второзаконие (32: 2), и в Ветхом Завете: «Потечеть, какъ дождь, учение мое», и т.д.

Итак, объединение духовного, нуминозного, таинственного с небесными водами (и происходящими от них земными) — традиция древнейшая. «С реками ассоциировалась божественная аура, люди, искавшие связи с Богом, могли устанавливать ее у реки» [14: с. 988]. Об этом говорит знаменитый псалом 136 «При реках Вавилона». И в Новом Завете «божественность связывалась с властью над водами» [14: с. 164], гомилетические структуры — с топосом не только горы, но и с водным про-

странством (проповедь Нагорная и проповедь Иисуса на лодке — Лк. 5: 3); вера — с особым поведением на воде («Малoverный! зачем ты усомнился?») (Мф. 14: 31), — говорит Иисус начавшему тонуть Петру). Евангельский сюжет о хождении по водам Геннисаретского озера типологически соответствует буддийской притче из «Вопросов Милинды» о переправе через реку — лишь несокрушимая вера сообщает власть над водной стихией.

Во Втором послании Петра возникает образ космических вод, управляемых Божественным Словом. «Словом Божиим небеса и земля составлены из воды и водою» (2 Пет. 3: 5). В «Войне и мире» Толстого этим новозаветным смыслом подсвечены два эпизода, в центре которых персонажи по имени Петр. Это эпизоды онирические: космическая музыка, которая снится Пете Ростову в его последнюю ночь, и шар из капель, приснившийся Пьеру Безухову. На наш взгляд, и в романе Пушкина «Капитанская дочка» (а ведь рукопись Петра Гринева, доставленная «издателю» от внуков, — это тоже «послание Петра») присутствуют реминисценции из новозаветного текста. В Послании Петр предостерегает от «нечестивцев», которые суть «безводные источники, облака и мглы, гонимые бурей» (2 Пет. 2: 17). Метафорический образ превращается в символический, в злое предсказание: Гринева вспоминает о том, как «сидел <...> дома один, слушая вой осеннего ветра и смотря в окно на тучи, бегущие мимо луны» [13: т. 6, с. 447].

Духовные искания в Библии метафоризируются как духовная жажда, божественная помощь — как чудесный источник. «Блаженны алчущие и жаждущие правды» (Мф. 5: 6). Языческий смысл источника как творческого вдохновения (Иппокрена, Кастальский ключ) возвышается до источника спасения и «воды, текущей в жизнь вечную», «источника воды живой» (Отк. 21: 6), переключаясь со сказочной «живой водой». «Общепринятое представление о четырех райских потоках, текущих от Древа Жизни в разные стороны света, является метафорой божественной энергии и духовной пищи, которые подпитывают всю вселенную» [19: с. 304].

Даосский этикоцентричный взгляд на воду не сосредоточен на нуминозности воды, что отличает его от понимания аквасемантики в авраамических «Писаниях». Вода даосов — это символ высшей мудрости, жизненного *сredo*, правильных этических и вообще мировоззренческих установок. Концепция «Дао дэ цзин» в лаконичном изложении Л.Н. Толстого: «Вот чем надо быть. Как говорит Лаоцы — как вода. Нет препятствий, она течет; плотина, она остановится. Прорвется плотина — она потечет, четырехугольный сосуд — она четырехугольна; круглый — она круглая. Оттого-то она важнее всего и сильнее всего» [17: т. 49, с. 65] (Дневник 10 марта 1884 г.).

«Великий образ не имеет формы», как гласит «Дао дэ цзин» [2: с. 38]. Толстой развивает эту мысль в дневнике 1897 г.: «Душой мы называем

Божественное — духовное, ограниченное в нас нашим телом <...>. И это-то ограничение и дает ему форму, как сосуд дает форму жидкости или газу...» [17: т. 53, с. 174]. Сравним с финалом первой части «Эпилога» «Войны и мира»: «Отец не имел образа и формы, но он был, и, видя его, Николенька почувствовал слабость любви: он почувствовал себя бессильным, бескостным и *жидким*» [17: т. 12, с. 294] (курсив наш. — *Е.П.*) Три ассоциативных характеристики в «Войне и мире» соответствуют даосской символике (земля — квадрат, небо — окружность, Дао не имеет формы): Пьер Безухов, «четвероугольный» [17: т. 10, с. 194] в восприятии Наташи Ростовской, Платон Каратаев, «круглый» [17: т. 12, с. 48] — в авторской характеристике, и князь Андрей, подобно «великому образу», не имевший «формы», — в онирическом восприятии Николеньки, с которым солидарен автор.

В представлении о текучести душевной жизни скрыт не только тот смысл, что человек изменчив, как река, но и еще и тот, что душа жива только тогда, когда наполнена верой (а по Лао-цзы и по Толстому, добродетелью), как река — водой. «Высшая добродетель подобна воде» [2: с. 15]. Отсюда и понимание диалектики души как способа существования души, подобно тому, как текучесть есть главное свойство воды.

III

«Река времен» и первособытие

Историософский роман видит в исторических событиях религиозное значение. Знаменитые строки Г.Р. Державина о «реке времен» — не просто емкий образ потока времени. Это и образ божественного присутствия, это и «речь», это гимны, которые «льются дождем» и обращены к богам. С водой, наполняющей «реку времен», связано ощущение вечности у Ф.И. Тютчева:

В небе тают облака,
И, лучистая на зное,
В искрах катится река,
Словно зеркало стальное...
<...>
Чудный день! Пройдут века —
Так же будут, в вечном строе,
Течь и искриться река
И поля дышать на зное [20: с. 215].

«Река времен» — это время, история и речь. Синтез этих гидросимволов наблюдаем в историософском романе, заключающем в себе гид-

ротекст как метафору божественного промысла в исторических событиях.

В пушкинской «Капитанской дочке» пейзаж незамерзшего Яика показан П.А. Вяземскому неправдоподобным. «Оно бывает с начала, но у тебя чуть ли не посреди зимы» [4: с. 236], — замечает Вяземский в письме Пушкину после чтения романа на вечере 1 ноября 1836 г. Между тем «кипучий, темный и седой Поток, не скованный зимой» [13: т. 5, с. 104], — один из важнейших символов в пушкинском творчестве.

В 1812 г. державинские строки о «реке времен» еще не были написаны. Но 1 сентября 1812 г. на совете в Филях грядущие исторические испытания России были так охарактеризованы М.И. Кутузовым: «Наполеон как бурный поток, который мы еще не можем остановить. Москва будет губкой, которая его всосет» (Цит. по: [15: с. 760]). Образ этот развивает Толстой в «Войне и мире»: «Жителей в Москве не было, и солдаты, как вода в песок, всачивались в нее и неудержимой звездой расплывались во все стороны от Кремля <...>. И Москва всё дальше и дальше всасывала их в себя. Точно, как вследствие того, что нальется вода на сухую землю, исчезает вода и сухая земля; точно так же уничтожилось войско» [17: т. 11, с. 357]. Зловещий аспект «реки времен», превратившейся в сметающий всё на своем пути поток, может быть остановлен, согласно историософской концепции «Войны и мира», противоположным аспектом: Москва как великий образ, не имеющий формы, поглотила деструктивное стремление наполеоновского нашествия-потока, бесследно растворенного почвой-народом. «Целенаправленное движение людских масс уподобляется писателем течению вод» [11: с. 111], — пишет И.Б. Павлова о мотиве воды в «Войне и мире», не рассматривая, однако, сравнение наполеоновского нашествия с впитавшейся в землю водой и не упоминая о важнейшем, на наш взгляд, историософском значении этого мотива. (Вместе с тем интересен образ непобедимой реки в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина — символ «живой жизни» и, возможно, иерофании.) У Толстого в «Войне и мире» иерофанический смысл придается другому образу — дождю, накрапывающему над Бородинским сражением.

Но и семантика воды-учения не уходит из творчества Толстого. Так, в романе «Воскресение» особое посвящение переживает Нехлюдов, впитывая смысл Евангелия, «как губка воду» [17: т. 32, с. 444]. Вместе с тем это и инверсированная модель баптистерия: не неопит погружается в воду, а новое учение впитывается в его душу, как вода в губку. Символически ситуация баптистерия воспроизводится в связи с тремя героями в творчестве Толстого: князю Андрею в бреду (в Мытищах), Пьеру во сне (в плену) представляется погружение в воду; Петя Ростов переживает посвящение под дождем в свою последнюю ночь в партизанском отряде. Можно указать на соответствующую семантику мотива в заимствованных сюжетах:

ассирийский царь Асархадон в одноименной сказке Толстого переживает метанойю при погружении в воду, причем сам Толстой указывал в качестве источника этого мотива сборник сказок «Тысяча и одна ночь»; толстовская драматическая обработка легенды об Аггее, переплывшем реку, основана на сказании о гордом царе Аггее из сборника легенд А.Н. Афанасьева.

«Погружение в воду означает возврат к преформальному состоянию, имеющий, с одной стороны, смысл смерти и уничтожения, а с другой — возрождения и восстановления. <...> На космическом уровне эквивалентом погружения является потоп, понуждающий все формы раствориться и вернуться в текучее состояние» [5: с. 116–117]. Возврат к «преформальному» (бесформенному) состоянию означает возврат к «первособытию», поэтому крещение — переход от смерти к жизни, баптистерий — модель эмбриогонии и образ космогонии; первая жизнь зародилась в воде, и эмбрион зарождается и находится в околоплодных водах. Указывая, что «пространственный “субстрат” поэтических фигур и тропов обычно более или менее прозрачен» [18: с. 576], В.Н. Топоров задается вопросом о «психофизиологических основах комплекса моря» в поэтическом тексте. Описание этого комплекса в художественном произведении, по мысли ученого, есть «не что иное как повторное воспроизведение уже некогда реально пережитого соответствующего личного опыта» [18: с. 579], поэтому они «имеют определенный, пусть не всегда сознаваемый, психотерапевтический смысл» [18: с. 579]. (В связи с этим мы можем напомнить о переживаниях героя «Капитанской дочки» Гринева, чье посвящение-приобщение к великим историческим событиям начинается с метели в степи, превратившейся в снежное море.) Пережитый личный опыт — эмбриогония — это психофизиологический субстрат представлений о душе как о воде и инициации как возвращении к самому себе, к состоянию плавающего в водах эмбриона или даже яйца. По мысли В.Н. Топорова, «космогонический миф представляет собой макрокосмическую проекцию эмбриогонии» [18: с. 607], «назначение космогонического мифа не только передать информацию-память о зачатии, но и помочь пережить ощущение собственного зачатия, как бы заново пройти путь выхода из неопределенности и обретения опоры» [18: с. 585]. Нам кажется, что обнаруженная связь «комплекса воды» (не только «комплекса моря») с представлением о психологическом процессе и с представлением о начале самосознания как приобщении к вере базируется на той же «эмбрио-космогонической» идее.

Косвенным образом психотерапевтический смысл этой идеи подтверждается символикой воды в творчестве Л.Н. Толстого или, например, такой его дневниковой записью: «Мечешься, бьешься, всё от того, что хочешь плыть по своему направлению. А рядом, не переставая, и от всякого близко течет божественный, бесконечный поток любви всё в одном и том же вечном направлении. Когда намучаешься хорошенько в попытках сде-

лать что-то для себя, оставь все свои направления, бросься в этот поток, и он понесет тебя, и ты почувствуешь, что нет преград, что ты спокоен навеки и свободен и блажен» [17: т. 53, с. 167] (Дневник, 02 декабря 1897).

Литература

1. Вопросы Милинды (Милиндапаньха) // Вопросы Милинды. М.: Наука, 1989. С. 63–373.
2. Дао дэ цзин. М.: Эксмо, 2005. 400 с.
3. *Державин Г.Р.* Духовные оды. М.: Ключ, 1993. 384 с.
4. «Капитанская дочка» в критике и литературоведении // Пушкин А.С. Капитанская дочка. Л.: Наука, 1985. С. 233–280.
5. *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.
6. *Козубовская Г.П.* Середина века: миф и мифопоэтика. Барнаул: АлтГПА, 2008. 273 с.
7. *Комарова Т.В.* Семейные реликвии рода графов Толстых. Тула: Ясная Поляна, 2013. 52 с.
8. *Лев Великий.* Слово III на Рождество. URL: https://k-istine.ru/library/lev_velikiy-06.htm (дата обращения: 28.08.2021).
9. *Мюллер Ф.М.* Введение в науку о религии. Четыре лекции. М.: Университет; Высшая школа, 2002. 264 с.
10. *Овсянко-Куликовский Д.Н.* Къ исторіи культа огня у индусовъ въ эпоху Вѣдь. Основы ведаизма (Культы Огня и Опьяняющего Напитка). Одесса: Типографія «Одесскаго Вѣстника», 1887. 181 с.
11. *Павлова И.Б.* Мотивы воды и огня в романе-эпопее Л.Н. Толстого «Война и мир» // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. 2020. № 5. С. 109–120.
12. *Парибок А.В.* Вопросы Милинды и их место в истории буддийской мысли // Вопросы Милинды. М.: Наука, 1989. С. 19–62.
13. *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Наука, 1962–1966.
14. Словарь библейских образов. СПб.: Библия для всех, 2005. 1423 с.
15. *Тарле Е.В.* 1812 год. М.: АН СССР, 1961. 818 с.
16. *Телегин С.М.* Ступени мифореставрации. М.: Спутник+, 2006. 376 с.
17. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1928–1958.
18. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс-Культура, 1995. 624 с.
19. *Тресиддер Дж.* Словарь символов. М.: Фаир-Пресс, 2001. 448 с.
20. *Тютчев Ф.И.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1984. 495 с.
21. *Франц М.-Л., фон.* Феномены тени и зла в волшебных сказках. М.: Класс, 2010. 360 с.
22. *Чумаков Ю.Н.* «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. В мире стихотворного романа. М.: МГУ, 1999. 128 с.

**ОБРАЗ ВОДНОЙ СТИХИИ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ
ПИСАТЕЛЕЙ-ТРАДИЦИОНАЛИСТОВ
(В.П. АСТАФЬЕВ, В.Г. РАСПУТИН)**

Вода является одной из фундаментальных стихий мироздания (наряду с огнем, воздухом и землей). Во всех мировых мифологиях вода — «первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного *хаоса*» [7: с. 240]. По словам С.С. Аверинцева, вода — это «среда, агент и принцип всеобщего зачатия и порождения» [7: с. 240]. Согласно магическим представлениям вода — источник жизни, средство очищения и обновления, место обитания демонических сил. Следуя фольклорно-мифологической традиции, художественная литература представила неисчислимое множество образов как самой водной стихии, так и связанных с ней, символизирующих рождение и смерть, мужское и женское начала.

Обращение к реалистической прозе и творчеству писателей-традиционалистов, актуализировавших в литературном процессе последней трети XX в. экологическую проблематику, объясняется стремлением осмыслить их опыт постижения миромоделирующих природных стихий в социокультурном, нравственно-философском контексте и в фольклорно-мифологическом ключе, понять запечатленные в художественных текстах деформации человеческой личности и изменения, происходящие в ее структуре. Это та проза, которая в бурном потоке литературы конца 1980—1990-х гг. затерялась и забылась. В коллективной монографии «Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия» (2016) справедливо отмечается: «Еще несколько лет назад мы говорили о традиционализме как скорее периферийном направлении нашей литературы, авторов этого ряда все менее читали, публиковали, но завершение эпохи постмодернизма вновь актуализирует реалистические принципы письма. При этом нельзя сказать, что поколение нынешних читателей массово обратилось к книгам В. Белова, В. Астафьева, В. Распутина, В. Личутина или Б. Екимова. Этого не происходит, но темы, мотивы, образы, разработанные этими писателями, сохраняют общенациональную значимость» [10: с. 7]. И художественные открытия писателей-традиционалистов (в чьих произведениях природный мир не только фон сюжетных событий, но и средство раскрытия психологического состояния героя,

и способ онтологического восприятия мира) от времени не потускнели и не девальвировались. Через анализ образа водной стихии в произведениях Виктора Астафьева и Валентина Распутина попытаемся определить, каким образом им удалось соединить социальную злободневность и философское проникновение в суть вещей, реалистическое письмо и мифопоэтическое мировидение.

Одному из своих знаковых произведений Астафьев дал название, связанное с водной стихией, — «Царь-рыба» (1975). Оно начинается повествованием от первого лица, и уже в прологе, во втором абзаце, возникает образ Енисея, ассоциирующийся для героя-повествователя с малой родиной и вызывающий ощущение счастья: «Случались счастливые часы и ночи у костра на берегу реки, подрагивающей огнями бакенов, пробитой золотыми каплями звезд; слушать не только плеск волн, шум ветра, гул тайги, но и неторопливые рассказы людей у костра на природе...» [1: с. 7]. Природа символически воспринимается в единстве четырех стихий — воды, огня, воздуха, земли и «гулом тайги» — вечной и могучей, неотъемлемой в единой картине мира, последовательно создаваемой автором в лирико-философской главе «Капля». Мир природы, живущей по своим законам, воплощается в тексте в образах-символах *тайги-мамы* и *Енисея-батюшки*, смысл которых, как и центральный образ произведения, *царь-рыба*, имеет фольклорное происхождение, связанное с религиозным поклонением силам природы. «...Батюшко Енисей принимал в себя еще одну речушку, сплетал ее в клубок с другими светлыми речками, речушками, которые сотни и тысячи верст бегут к нему, встревоженные непокоем, чтобы капля по капле наполнять молодой силой вечное движение» [1: с. 56–57]. Образы тайги-мамы и Енисея-батюшки символизируют в «Царь-рыбе» *мужскую и женскую* животворящие силы природы, а их кодовый смысл прочитывается благодаря и антропоморфному принципу изображения. Ночная тайга хранит в себе нечто недоступное человеческому уму, олицетворяя некую таинственную силу. «В глуби лесов угадывалось чье-то тайное дыхание, мягкие шаги. И в небе чудилось осмысленное, но тоже тайное движение облаков...» [1: с. 57].

Насколько своевольна и свободна стихия воды в природе, пробивая себе дорогу и прокладывая новые пути, а то и бурлящим, неуправляемым потоком затапливая всё вокруг, настолько она многообразно воплощается в своей текучести, широкой нюансировке оттенков и значений в произведении Астафьева. И в этом отношении его проза являет читателю удивительные *описания с натуры*, будь то сибирские реки, капли росы, флора и фауна тайги, северные цветы, время суток и климатические перемены в течение календарного года.

Действие в главе «Капля» происходит на реке Опариха и связано с рыбалкой. Поражает обилие водных образов: запруда, водоворот, омуток,

проточина, излучина, пережат, плес, вымоина и др. Вот несколько примеров: «С берега упал кедр, уронил собою несколько рябинок и вербу. Палые деревья образовали что-то вроде *отбойной запруды*, и там, где трепало их вершины, кружил, хлопался *водоворот...* (здесь и далее в цитатах из произведений курсив мой. — А.С.)» [1: с. 46]; «Темнел там *вымытый омуток...*» [1: с. 46]; «И мы углубились по *Опарихе...* Вода делалась шумной, по обмыскам и от весны оставшимся *проточинам* росла непролазная смородина, зеленый дедульник...» [1: с. 49].

Описания реки не ограничиваются зоркостью художника-пейзажиста или точностью наблюдений писателя-натуралиста, в совокупности они создают антропоморфный образ водной стихии. «Опариха всё чаще и круче *загибалась в короткие, но бойкие излучины*, за каждой из которых *пережат*, за пережатом *плесо* или *омуток*.

Мы перебрехали с мыса на мыс, и кто был в коротких сапогах, черпанул уже *дух захватывающей, знойно-студеной воды*, до того прозрачной, что местами казалось по щиколотку, но можно ухнуть до пояса» [1: с. 49]. В другом месте читаем: «...В неге холодной чистой воды» [1: с. 52].

«Речку исплатало в клочья, из-под завала там и сям вылетали взъерошенные, скомканые потоки и поскорее сбегались вместе. <...>

Один рукав круто скатывается под бревно, исчезает в руинах завала, и не скоро он, *очумелый от темноты и тесноты, выпутается* из лесного месива» [1: с. 50].

И дополняет образ реки, вверх по которой побрели уставшие герои, короткое описание: «Опариха становилась все быстрее и сумрачней. Реденько выступал мысок со взбитым зеленым чубом листвы или в зарослях осоки» [1: с. 50].

Философский смысл главы в полной мере раскрывается в финале, в котором автор вновь возвращается к мысли о целостности, мощи, красоте и величии природного мира: «За кормой, за редко и круто вздымающимися волнами осталась речка Опариха, светлея разломом устья, кучерявясь облаками седоватых тальников, красной полоской шиповника, цветущего по бровке яра. Дальше смыкалась грядой, темнела уже ведомая нам и всё-таки снова замкнутая в себе, отчужденная тайга». Всё более отдаляется она от героев, «от бушующего Енисея, и только бархатно-мягким всплеском трав по речному оподолью, в которых плутала, путалась и билась синенькой жилкой речка Опариха, смягчало даль, и много дней, вот уже и лет немало, только закрою глаза, возникает передо мной синенькая жилка, трепещущая на виске земли, и рядом с нею и за нею монолитная твердь тайги, сплавленной веками и на века» [1: с. 66]. Меняются авторская точка зрения и ракурс изображения: с высоты полета, а скорее, из космоса речка Опариха видится герою-повествователю *«синенькой жилкой, трепещущей на виске земли»*.

Наряду с пейзажными описаниями, графически четко прописанными и зримыми, порой оптически увеличивающими объект изображения (описание туруханской лилии), в произведении есть описания панорамные, охватывающие необъятные земные пространства и требующие иного масштаба измерения и ракурса повествования. В главе «Уха на Боганиде» реализуются оба этих приема, закольцовывая сюжет: начинается глава описанием северного цветка, который навсегда остался в памяти Акима как символ выживания в суровых природных условиях, и завершается образом цветка. «...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» [1: с. 224].

Ключевой смысл повествования заключен в одноименной притчевой главе «Царь-рыба», центральный образ которой, его генезис и семантика объясняются в контексте мифологии. Мы уже упоминали, что в мифах народов мира закреплено представление о первичности водной стихии. Этим можно объяснить обилие мифических образов водяных или полуводяных животных. Е.М. Мелетинский в «Поэтике мифа» приводит, в частности, сведения из архаических мифов творения о добывании огня из брюха огненной рыбы: «Солнце и луна, которые... часто сблизаются с огнем, также иногда представляются добытыми из брюха рыбы» [6: с. 194]. Рыба в мифологическом сознании занимала важное место. Известно, что в «Китае, Индии и некоторых других ареалах рыба символизирует новое рождение... Не случайна в этом отношении “рыбная” метафорика Иисуса Христа, прослеживаемая как на формальном уровне..., так и по существу» [7: с. 393]. Семантика древнего символа рыбы включает в себя мысль о *воскрешении, возрождении* к новой жизни. Рыба — это «символ потопа и крещения одновременно..., потопа как гибели прежнего ветхого человека и крещения как возрождения его к новой жизни» [5: с. 130].

Именно с таким значением символического образа мы имеем дело и в одноименной главе. Рыбак Игнатъич после испытаний, выпавших на его долю в водах Енисея, благодаря царь-рыбе *воскресает* к новой жизни, что подтверждается концовкой главы в самой первой, журнальной, публикации произведения (Наш современник. 1976. № 4–6). «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. Забвение исконного значения, заключенного в ее имени, приводит к той драматической ситуации, которая составила центральный конфликт всего повествования, а мифопоэтический подтекст образа царь-рыбы позволил «отразиться» этому сюжету во всех остальных главах-рассказах. Смысл этого образа сближается с его универсально-мифологическим значением.

Еще не увидев своей предполагаемой добычи, ловец находится в напряженном состоянии, опасаясь рыбнадзора. Чувство страха в нем постепенно нарастает и усиливается, отчего и «долгожданная редкостная рыба вдруг показалась Игнатьичу зловещей». А когда нечаянно срываются с 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» [1: с. 144]. Дед, «вечный рыбак», знал множество всяких примет и магических ритуалов, доживший до глубокой старости (опытнейший рыбак Куклин и тот «канул в воду, и с концами. Лоскутка не нашли»). Игнатьичу «опять дед вспомнился, поверья его, ворожба, запуки: “...Как поймаш... малу рыбку — посеки ее прутом. Сыми с уды и секи, да приговаривай: «Пошли тятю, пошли маму, пошли тетку, пошли дядю, пошли дядину жану!» Посеки и отпушай обратно, и жди. Всё будет сполнено, как ловец велел”» [1: с. 150].

Но не смог Игнатьич подавить в себе жадность. И только оказавшись рядом с рыбой в холодной осенней воде, он взмолился: «Господи! Да разведи ты нас! Отпусти эту тварь на волю! Не по руке она мне!» [1: 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, истекающий кровью от крючков самоллова, ловец видит в царь-рыбе *антропоморфное существо*, обладающее разумом и душой: «Да уж не оборотень ли это?!»

Победительницей из единоборства выходит рыба: «яростная, тяжело раненная, но не укрошенная... Буйство охватило освободившуюся, волшебную царь-рыбу» [1: с. 154–155]. Ловец же, остатками сил цепляясь за жизнь, «изорванно, прерывисто» сипит: «Прос-сти-итеее... се-еээээ...»

Благодаря притче о царь-рыбе ситуация схватки приобретает *обобщенно-символический* смысл. Притча расширяет хронологические границы повествования. Реально-достоверный конфликт перерастает в общечеловеческий: в единоборство вступают «реки-царь» и «всей природы царь».

Притча отвечает на вопрос: как могло случиться, что человека и рыбу постигла общая участь? Ответ кроется в поучении деда, вечного рыбака, который «беспрестанно вещал» трескучим, ломаным голосом: «А ешли у вас, робяты, за душой что есть, тяжкий грех, срам какой, варначество — не вяжитесь с царью-рыбой, попадетса коды — отпушшайте сразу... *Ненадежно дело варначье!*» [1: с. 150]. Это поучение деда — из разряда промысловой табуации. Однако Игнатьич воспринимает его как пустое суеверие: «Мало ли чего плели ранешние люди, знахари всякие и дед тот же — жили в лесу, молились колесу...» [1: с. 144], оказавшееся для ловца пророческим.

Оказавшись на грани смерти, человек осознает неотвратимость возмездия и с ужасом ожидает его. Прожитая жизнь предстает перед Игнатьич-

чем в новом свете, в другом измерении. Именно это «озарение», наступившее его осенней ночью в водах Енисея и вызванное встречей с «волшебной царь-рыбой», помогает герою пережить духовное воскрешение. Вдруг в абсолютной тишине он слышит «*собственную душу, сжавшуюся в комок*» [1: с. 148]. И взор его тянется от реки к небу. Он, молящий о прощении, отрешенно думает: «Не все еще, стало быть, муки я принял». После того, как рыба покидает его, душе становится легче «от какого-то, еще не постигнутого умом, освобождения» [1: с. 155]. Глава заканчивается открытым финалом, но спасение души уже состоялось, и это позволяет верить, что Игнатъич будет спасен.

В рассказе Астафьева «Улыбка волчицы» (1987), как и в повести Распутина «Прощание с Матёрой» (1976), водная стихия становится *местом погребения*. Герои астафьевского рассказа — постаревшие Копылов и Верстюк, выходцы из затопленной деревни Уремка, находящейся «сейчас подо льдом, на дне “моря”, вместе с домами, сараями, банями, стайками..., с бедным, но широким погостом» [2: с. 333]. Героям кажется, что всё происходившее когда-то — наваждение, которое «скоро кончится, как кончается всякий тяжкий сон». «Загубленная Уремка» отозвалась в настоящем «улыбкой волчицы» — помеси волка и собаки. Этот зверь, не научившийся до конца повадкам волчьим, родственно виляет хвостом перед человеком, заискивающе скалит зубы. «Лайка, брошенная человеком, возвращалась туда, откуда она тысячи лет назад пришла к человеку, чтоб помочь ему выжить и закрепиться на этой *круглой, опасно вращающейся планете*» [2: с. 343]. Человек своими необдуманными действиями внес разлад в окружающее, предал животное, извратил собственную природу.

Для В.Г. Распутина тема затопления приангарских деревень глубоко личная, связанная с пережитой травмой, отзывающейся в разных его произведениях. О себе писатель говорил, что происходит из «утопленников»: строительство гидроэлектростанции на Ангаре обернулось затоплением двенадцати деревень, включая и его родную, Аталанку. В автобиографическом очерке «Вниз и вверх по течению» (1972) автор описывает последствия переселения на новое место, в поселок, и вспоминает прошлую жизнь в родной деревне: «Виктор вырос на этой реке, каждый божий день пропадал на ней с утра до ночи, и большая часть его детских и уже не детских радостей была связана с ней» [8: т. 1, с. 460]. В детстве его особенно волновал своей «дикой, безудержной силой» ледоход, вызывавший восторг и страх. «Река беспокойно возилась, покачивалась, вздыхала; порой изнутри доходил глухой, утробный шум, затем раздавался быстрый и сильный, как выстрел, треск, и во льду вспыхивали трещины» [8: т. 1, с. 461]. Выросший на реке, Виктор испытывал радость и счастье, много времени проводя на воде: «Ему доставляло неустанное, бесконечное удо-

вольствие бывать на реке, заглядывать в ее жуткую заманчивую глубину, в сильный вал, испытывая свое счастье, сталкивать лодку и грести от берега, все дальше и дальше, взлетая и проваливаясь в волнах...» Воспоминания о детстве ассоциировались с рекой, вызывая особые чувства: «Тайга не волновала и не пытала Виктора так, как река» [8: т. 1, с. 464, 465]. Распутин передает мироощущение коренного жителя, жизнь которого с рождения связана с водной стихией, поэтому есть нечто таинственное, даже мистическое в восприятии и отношении к воде. И это свойство общее, характерное для этносов, проживающих у воды. Так, «море и вся водная стихия понимались японцами как неотъемлемая часть их среды обитания, и потому всё, связанное с водной стихией, приобретало у японцев перво-степенное значение» [11: с. 93].

В очерке представлена картина затопления островов: «Поднялась вода, выше любого, самого страшного наводнения, какое видывали на своем долгом веку острова, и захлестнула, подмяла их, изо всех сил старавшихся сжаться и закаменеть, чтобы выстоять до солнца, но вода все прибывала и прибывала, скрыла под собой деревья и ушла выше. Теперь она давно уже вымыла и разнесла по сторонам всю землю, из которой росли хлеба и травы, и сровняла острова с дном» [8: т. 1, с. 471]. Как о «*светопредставлении*» говорит Распутин о переселении на новые места, поспешных сборах, разобранных избах, азарте разрушения, воющих собаках. И спустя время воспоминания о затоплении островов живы. Автор очерка записывает свидетельства очевидцев. Отец Виктора вспоминает, как «*в последний раз* было»: «...Гляжу: река уж взбучилась, кипит... До дороги добежал, а вода с другой стороны, как раз до нашего двора дошла. И лезет, лезет, глазом видно, как лезет... Я прячусь от нее, но смотрю, не убегаю. До избы докатилась, где изба наша стояла...» [8: т. 1, с. 495]. Настя рассказывает о своем страхе начала *потоп*: «Бегу и боюсь: а ну как всё на свете этой водой затопило — и старую деревню, и новую... Долго ли ошибиться, кто эту воду пускал» [8: т. 1, с. 496]. Бесследно для людей и природы затопление не прошло, в очерке повествуется о том, что изменилась структура воды, исчезла чистая рыба, хариус, ленок, потому что ей нужна чистая, проточная вода, а не стоячая, мертвая в искусственном «море» («течения нет, нагревается быстро»), в которое превратилось водохранилище. «Из края в край вода лежала покорно и глухо одной необъятной равниной, подавляя своей тяжестью унылые и низкие берега. Воздух над ней был пуст, не носились в нем стрижи, со свистящим, отрывистым звуком, не заливались ласточки» [8: т. 1, с. 480].

Ситуация *затопления* островов определила художественный конфликт социально-философской повести Распутина «Прощание с Матёрой», которая представляет собой замедленную хронику прощания героев с отчим домом накануне затопления деревни и острова под тем же названием:

весна, три летних месяца и половина сентября. Накануне исчезновения Матёры всё оказывается значимым: точная хронология событий, отношение к родовому гнезду жителей деревни, последний сенокос, последний сбор урожая картошки. Жизнь Матёры в прошлом воспроизводится автором в ее извечных занятиях, в непрерывном течении времени: «Матёра была внутри происходящих в природе перемен, не отставая и не забегая вперед каждого дня» [8: т. 2, с. 171]. «И как нет, казалось, конца и края бегущей воде, нет и веку деревне: уходили на погост одни, нарождались другие... Так и жила деревня, перемогая любые времена и напасти» [8: т. 2, с. 173].

Повесть начинается торжественным прологом: «И *опять* наступила весна, своя в своем нескончаемом ряду, но последняя для Матёры, для острова и деревни, носящих одно название. *Опять* с грохотом и страстью пронесло лед, нагромоздив на берега торосы... *Опять* на верхнем мысу бойко зашумела вода, скатываясь по релке на две стороны, *опять* запылала по земле и деревьям зелень, пролились первые дожди, прилетели стрижи и ласточки и любовно к жизни заквакали по вечерам в болотце проснувшиеся лягушки» [8: т. 2, с. 171]. Эта картина пробуждения природы с повторяющимися «опять» призвана, с одной стороны, подчеркнуть извечность происходящих в ней процессов, с другой — контрастно оттенить противоестественность того, что для Матёры наступили последние времена. В человеческое же существование в связи с предстоящим затоплением острова внесен разлад: «...Появля деревня, видно, что появляла, как подрубленное дерево, откоренилась, *сошла с привычного хода*. Всё на месте, да не всё так...» [8: т. 2, с. 171].

Художественное пространство повести замкнуто: Матёра отделена от остального мира водами Ангары и границами острова («И тихо, спокойно лежал остров, тем паче родная, самой судьбой назначенная земля, что имела она четкие границы, сразу за которыми начиналась уже не твердь, а течь» [8: т. 2, с. 171]). Здесь свой уклад жизни, своя память, свое течение времени, что постоянно акцентируется автором как в ритмически повторяющихся признаках тех изменений, которые происходят с момента пробуждения природы и до ее естественного увядания (прерванного — по воле человека), так и в восприятии хода времени героями. Павел, приезжая в деревню, — всякий раз поражался тому, с какой готовностью смыкается вслед за ним время» [8: т. 2, с. 233], будто нет нового поселка и никуда из Матёры он не отлучался.

«*Внутренняя*» жизнь Матёры, раскрывающаяся в ее извечных занятиях, в неостановимом течении времени до тех пор, пока в нее не был внесен разлад в связи со строительством ГЭС («Ниже по Ангаре строят плотину для электростанции, вода по реке и речкам поднимется и разольется, затопит многие земли, и в том числе в первую очередь, конечно,

Матёру» [8: т. 2, с. 173]), противопоставляется «*внешнему*» миру, находящемуся за границами острова. В этом противопоставлении внутренней жизни деревни внешней, родной земли — не только по месту рождения, но и по месту жизни предков (рода) — не родной, не-Матёре, реализуются оппозиции: *свой/чужой, внутренний/внешний, центр/периферия, суша/вода*. «Противопоставленность» Матёры *другой земле* раскрывается и в том, что она живет по своим нравственным законам, хранительницей и блюстительницей которых выступает главная героиня повести, Дарья. Она постоянно, неспешно и сосредоточенно размышляет над тем, куда делась совесть, для чего человек доживает до старости, «до бесполезности», «куда девается человек, если за него говорит место», «кто знает правду о человеке, зачем он живет», «что должен чувствовать человек, ради которого жили целые поколения»?

В происходящем на Матёре Дарья винит себя, мучаясь тем, что именно она — старшая из рода — должна предотвратить затопление родительских могил. П.А. Флоренский писал о роде как своеобразной иерархической системе: «...Род есть единый организм и имеет единый целостный образ» и смысл жизни каждого отдельного поколения и человека заключается в том, чтобы «познать собственное место в роде и собственную задачу, не индивидуальную свою, поставленную себе, а свою — как члена рода, как органа высшего целого» [15: с. 108, 113]. У праславян был сильный культ предков. Дарья верна ему и в своей жизни не отступает от него, именно поэтому ей важно не допустить, чтобы могилы предков были затоплены. Как о своем долге она думает о перенесении могил родителей на новое место: «Покуль могилки не перенесете, я вас с Матёры не пушу. А нет — дак я сама тут остануся» [8: т. 2, с. 280].

Д.К. Зеленин в «Очерках русской мифологии» пишет о том, что «общее кладбище и прилегающие к нему местности считаются... чистыми местами; болота, озера, глухие овраги и тому подобное — нечистыми» [4: с. 79]. Именно поэтому старшее поколение матёринцев, чье сознание хранит следы мифологических верований, противится затоплению кладбища — чистого места — и становится на защиту его. Кроме верности культу предков, знания, что затопление могил — великое преступление, Дарья понимает простую истину: если они кинут могилы, то с ними самими поступят так же. «Нелюди мы» — это ее приговор. По словам автора «Философии общего дела», «...Все, отвергшие в наше время культ отцов, лишили себя через это права называться сынами человеческими и вместо участия в общем деле сделались лишь органами, орудиями различных производств, стали только клапанами, хотя и думают в то же время, что живут для себя» [14: с. 66]. И, наконец, Матёра с ее могилами дорога старухам еще и потому, что «земля, в которой покоились мертвые, признавалась священной, недоступною чужеродцам

и не подлежала отчуждению» [3: с. 355]. В представлениях древних славян культ земли сливался с культом предков. Земля, на которой находились могилы предков, считалась неделимой, подобно единству народа, живущего на ней.

Дарья и собравшиеся в ее доме старухи воспринимают предстоящую жизнь в новом поселке — без Матёры — как конец жизни. Там всё чужое. «Я там в одну неделю с тоски помру, — говорит Настасья. — Посередь чужих-то! Кто ж старое дерево пересаживает?» [8: т. 2, с. 178]. Сима переживает предстоящее переселение как лишение опоры в жизни, как путь в никуда, как конец существования: «Мы с Коляней сядем в лодку, оттолкнемся и покатым, куда глаза глядят, в море-окиян...» [8: т. 2, с. 179]. В народных русских заговорах «океан-море» означает небо, смысл этого образа наверняка понятен старухам. Нарастающая тревога от происходящих перемен выражается в нектати вспомнившихся Дарье словах «старой и жуткой заговорной молитвы»: «На море-океане, на острове Буяне...» [8: т. 2, с. 203]. В энциклопедическом словаре «Славянская мифология» читаем: остров Буян «находится далеко за морем, наделяется фантастическими чертами потустороннего мира. В заговорах Буян — место пребывания мифологических персонажей (христианских святых и др.), помощь которых придает заклинанию силу, или чудесный предмет, обеспечивающий получение желаемого, обычно — священный камень *алатырь*» [12: с. 68].

Гибель Матёры с ее божествами и потусторонними силами, земледельческим календарем и религиозными обрядами, натурально-природным укладом жизни и крестьянским бытом, могилами предков и старухами не означает наступления всеобщего конца. Жизнь продолжается, и не физическая смерть страшит Дарью, которая философски мудро оценивает конец жизненного пути как естественный переход в иное качество. «Смерть кажется страшной, но она же, смерть, засекает в души живых щедрый и полезный урожай, и из семени тайны и тлена созревает семя жизни и понимания» [8: т. 2, с. 263]. Однако это будет уже другая жизнь, *затопление островов* стало символическим «водоразделом» между ушедшим в прошлое и наступившим настоящим временем.

Основу мифопоэтической модели мира в «Прощании с Матёрой» составила мифологическая система со своими подсистемами (вертикальной и горизонтальной). В мифе космическое мировое древо, являющееся «основой вертикальной модели» [6: с. 248], «выступает как посредствующее звено между вселенной (макрокосмом) и человеком (микрокосмом)», оно — «место их пересечения» [7: с. 405]. «Царь-дерево» Матёры выполняет подобную функцию, являясь ее *сакральным центром*. *Горизонтальная подсистема* характеризуется Е.М. Мелетинским как антропоцентричная, построенная на противопоставлении обитаемой средней

земли тому, что находится вне ее «ограды». По *вертикали* взаимосвязаны в повести верхняя, средняя и нижняя пространственные зоны вселенной. *Верхнюю* зону символизирует в повести звездное небо, к которому возносится душа Дарьи и ей слышится голос оттуда, *среднюю* зону — людская жизнь на материнской земле, населенной также представителями низшей мифологии (Хозяин острова) и своими «защитниками» (Богодул); *нижняя* зона — это подземное царство мертвых: Дарья мысленно разговаривает с предками, она ощущает глубинную прохладу земли («тянет, тянет земля»). В восприятии Дарьей звездного неба проявляется мифологическое сознание героини.

Картина мира, запечатленная в «Прощании с Матёрой», дополняется событиями рассказа «Изба» (1999). Один из «сюжетов», основанных на реальных событиях и связанных с затоплением острова, не был реализован в повести и получил развитие в этом рассказе. В повести перед затоплением жители деревни сжигают свои избы. Но в очерке «Вниз и вверх по течению» говорится о том, что перед затоплением люди разбирали свои избы, чтобы заново возвести их на другом месте. Эта ситуация воспроизводится в рассказе «Изба», местом действия в котором стал недостроенный поселок, «пугающий своей бесформенностью», куда после затопления «ангарского берега... кроме Криволицкой сгрузили еще пять береговых деревушек. Сгрузили и образовали леспромхоз» [9: с. 447]. Криволицкая — родная деревня героини рассказа Агафьи. «И все деревеньки с правого и левого берегов, стоявшие общим сельсоветом, сваливали перед затоплением в одну кучу» [9: с. 449]. Говорящие названия улиц поселка — *Сбродная*, позже переименованная в *Канаву*, на которой селились случайные «отделенцы», — свидетельствуют, что у переселенцев нет будущего. Именно поэтому Агафье так важно перевезти на новое место свою прежнюю избу [см.: 13].

Весь трагизм происходящего обнаружится уже после затопления приангарских деревень и переселения жителей на новое место, в поселок Сосновка, представляющий собой временное пристанище не городского и не деревенского, а бивачного типа в повести В. Распутина «Пожар» (1985). Многим *эсхатологическим мифам* народов мира присуще представление о конце света, связанное с пожаром и потопом. Две стихии — *вода* в «Прощании с Матёрой» и *огонь* в «Пожаре» — символизируют в произведениях утрату прежнего уклада жизни и гибель патриархального человека. В архаичных мифах катастрофа, отделяющая мифические времена от настоящего, предстает также в виде потопа или пожара.

Образ водной стихии в прозе писателей-традиционалистов, Астафьева и Распутина, являясь ключевым, находит многостороннее воплощение, обусловленное натурфилософским, экологическим, антропологическим, мифопоэтическим аспектами осмысления.

Литература

1. *Астафьев В.П.* Царь-рыба // Астафьев В.П. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Молодая гвардия, 1981.
2. *Астафьев В.* Улыбка волчицы: Повесть, роман, рассказы. М.: Кн. палата, 1990.
3. *Афанасьев А.Н.* Древо жизни: Избранные статьи. М.: Современник, 1982.
4. *Зеленин Д.К.* Очерки русской мифологии. Вып. 1: Умершие неестественной смертью и русалки. Пг., 1916.
5. *Зелинский А.Н.* Конструктивные принципы древнерусского календаря // Контекст — 1978. М.: Наука, 1978. С. 62–135.
6. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 1976.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1980.
8. *Распутин В.Г.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Молодая гвардия, 1994.
9. *Распутин В.Г.* Изба // Распутин В.Г. В ту же землю: Повесть, рассказы. М.: Вагриус, 2001. С. 446–483.
10. Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия: Монография / Отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016.
11. *Садокова А.Р.* Представления о стихии воды в повествовательном фольклоре и народной культуре японцев // Символика природных стихий в восточной словесности. М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010. С. 65–94.
12. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Эллис Лак, 1995.
13. *Смирнова А.И.* Образ героини и семантика дома в рассказах А.И. Солженицына «Матренин двор» и В.Г. Распутина «Изва» // А.И. Солженицын: русская и национальные литературы. Матер. Междунар. науч.-практич. конф. 3–5 октября 2018 г. Ереван: Издат. дом Луцабац, 2018. С. 540–551.
14. *Федоров Н.Ф.* Сочинения. М.: Мысль, 1982.
15. *Флоренский П.А.* Время и пространство // Социологические исследования. 1988. № 1. С. 100–114.

ГЛАВА 2. ВОДНЫЕ «СЮЖЕТЫ» В ФИЛОСОФИИ, ПОЭЗИИ, ИСКУССТВЕ: КОНТЕКСТЫ ПРОЧТЕНИЯ

А.В. ЖУКОЦКАЯ

СИМВОЛИКА ВОДЫ В НАТУРФИЛОСОФИИ ФАЛЕСА

«Земля — на воде» и «начало всех вещей — вода» — так якобы утверждал Фалес Милетский (Θαλῆς ὁ Μιλήσιος, VII–VI вв. до н.э.). Традиционно рассказ о древнегреческой философии начинают с истории натурфилософских представлений древних греков и имени «первого» философа — Фалеса. А имя Фалеса в первую очередь ассоциируется с водой и теоремами Фалеса, которые все мы изучали еще в школе. Если абстрагироваться от высказывания К. Маркса о том, что представления натурфилософов — это ранний и «наивный» материализм, и посмотреть на идеи и искания древнегреческих философов с точки зрения метафизики символизма, то станет ясно, что идеи их далеко не наивны, с одной стороны, и очень далеки от материализма — с другой. То значение понятия «материализм», которое детерминирует наше рационалистическое сознание сейчас, сформировалось лишь в XVII в. и восходит к идеям Ф. Бэкона о потенциальной делимости атома.

Чтобы понять символизм греческого миропонимания, отношения к таким природным элементам, как вода, воздух, огонь, земля, надо погрузиться в то, что принято обозначать понятием «культурный код». Восприятие греками природы было, выражаясь современным языком, системным. Люди полностью «погружены» в природу, а природа — в людей. Сознание греков было антропоморфным и субстанциальным: в природе, человеке, обществе гармонично сочетаются единичное и всеобщее, часть и целое, движение и покой, вещественное (*materialis*) и духовное (*психе*). М. Барг отмечал, что «греческий термин “physis” по содержанию гораздо богаче современного нам понятия “природа”. В нем сильно выражен момент изначальной упорядоченности совокупного бытия. В нем также заложено

представление о росте, “развитии”, и поэтому он также употреблялся для обозначения происхождения, принадлежности, естественно заданного — всё растущее обязано своей “природе” [1]. То есть “*physis*” — это естественное, спонтанное развитие всего, что не произведено человеком, а всё, что производится человеком, — искусственное, и обозначалось оно термином “*techne*”.

К сожалению, о самом Фалесе мы почти ничего не знаем. Наши знания о древнейших греческих философах весьма ограничены, мало достоверных сведений, до нашего времени дошли лишь небольшие фрагменты их трудов, поэтому современные исследователи получают информацию для интерпретации их взглядов из реконструкции пересказов греческих и римских философов более позднего времени. Геродот утверждал, что Фалес жил между 624 и 546 гг. до н.э. в г. Милете, путешествовал по Египту, там получил математические знания, позволившие ему в 585 г. до н.э. предсказать солнечное затмение. Мы также не знаем, следовал ли Фалес ранее сложившейся традиции или сам был, как писал Аристотель в «Метафизике», основателем традиции поиска «архэ» — первоосновы, первосущности мира (греч. *arche*). «Большинство первых философов полагали начала, относящиеся к разряду материи, единственными началами всех вещей: из чего все сущие [вещи] состоят, из чего, как из первого, они возникают и во что, как в последнее, они уничтожаются... это они полагают элементом и это — началом сущих [вещей]» [4: с. 109]. Понятия «первоначало», «праооснова», «первосущность» (*архе*) типичны для древних греков и совсем не типичны для нашего рационалистического сознания. В этой мыслительной конструкции уживаются абстрактное с конкретным. С одной стороны, греки ищут некую абстрактную первосущность, но обнаруживают ее в чем-то определенном и конкретном, в какой-то природной стихии — вода, воздух, огонь, «апейрон» (Анаксимандр). Аристотель в «Метафизике» отмечал, что «количество и вид такого начала не все определяют одинаково. Так, Фалес, родоначальник такого рода философии, считает [материальное начало] водой (поэтому он и утверждал, что земля — на воде). Вероятно, он вывел это воззрение из наблюдения, что пища всех [существ] влажная и что тепло как таковое рождается из воды и живет за счет нее, а «то, из чего [всё] возникает», — это, [по определению], и есть начало всех [вещей]. Вот почему он принял это воззрение, а также потому, что сперма всех [живых существ] имеет влажную природу, а начало и причина роста содержащих влагу [существ] — вода» [4: с. 109].

Вопрос о начале всего для греков не праздный. Это попытка ответить на другой, не менее волнующий вопрос: как соотносится целое и часть? Каковы свойства и отношения целого и части? Если мир, который мы видим, состоит из отдельных «частей», «предметов», «сущностей», локализованных в пространстве, то почему, говоря об этом мире и осмысливая

его, мы мысленно объединяем его в нераздельное целое, выраженное в общих понятиях — «Вселенная», «Природа», «Космос» и т.д.? Рискнем, вслед за другими авторами, предложить свою интерпретацию утверждения Фалеса «всё есть вода». «Из четверицы элементов Фалес объявил воду наипричиннейшим элементом» [4: с. 109]. Вряд ли это следует понимать в буквальном смысле. Но тогда что мог иметь в виду Фалес? В философии, впрочем, как и везде, для того чтобы понять ответ, надо хорошо понимать вопрос, на который стремятся ответить. А вопросы были обусловлены основными свойствами мира, который нас окружает и к которому мы принадлежим. Если всё, что мы видим, изменчиво и непостоянно, а мыслим мы мир общими неизменными понятиями, то, может быть, за этими неизменными понятиями скрывается все-таки некий постоянный элемент, исходный материал, который и считали первоначалом — *архэ*? Но почему именно «вода»?

Исследователи полагают, что Фалес имел в виду не только воду в буквальном смысле, но и вообще любую жидкость. Наверное, наблюдения сыграли важную роль в выборе первовещества Фалесом. Вода изменчива, она имеет разные, как мы сейчас говорим, агрегатные состояния (жидкость, пар, лед), вода полна жизни, вмещая в себя тысячи живых существ, многие вещества растворяются в воде и «исчезают», вода необходима для поддержания жизни живых существ и т.д. Прочность молекул воды способствует ее вездесущности: ближе к ядру Земли вода пребывает в плазменном, в самом ядре — в химически связанном состоянии, а в космосе — в льдистом состоянии. Соединения водорода и кислорода могут встречаться в самых неожиданных местах: радикал ОН был обнаружен на Солнце, в звездах, в головной части комет. Во всех этих смыслах воду вполне можно считать фундаментальным элементом.

Но есть одно обстоятельство, которое не носит сугубо натурфилософского характера, а является скорее символическим. Представим себя на берегу реки. Как мы воспринимаем реку — как целое или как механическую совокупность капель? Ответ очевиден — конечно, как целое. Теперь зачерпнем ведром воду из этой реки. Мы взяли часть целого, но изменилось ли само видимое целое? Перед нами всё та же река, тот же поток воды. Глянем на воду в ведре и вновь зададим себе тот же вопрос — что перед нами — целое или совокупность капель? Получаем прежний ответ: мы воспринимаем воду в ведре как некую целостность. Но ведь это «часть» реки — целого. То есть часть выступает теперь как целое, сохраняя свойства и целого, и части. Продолжим наш мысленный эксперимент: зачерпнем воду ладошками и начнем выпускать ее по каплям. И опять мы не рискнем сказать, что перед нами не вода как целое, а лишь — совокупность капель. Итак, если мы посмотрим на «воду» Фалеса не с точки зрения вещественности, материальности в греческом понимании, а с точки зрения *фюсиса*,

природы, естественного закона Вселенной, Мира, то «вода» выступает самой удачной метафорой, образом, символом подвижности и неподвижности мира, устойчивости и изменчивости, диалектики части и целого, единства в многообразии.

Природный и исторический процессы подобны потоку воды. В них гибнут («утекают») народы и царства, свершаются и проходят великие события, никогда и нигде не повторяясь. И всё это движение, как движение вод, не нарушает общей целостности бытия. В книге Экклесиаста сказано: «Род проходит и род приходит, а земля пребывает вовеки. Восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит. Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги свои. Все реки текут в море, но море не переполняется: к тому месту, откуда реки текут, они возвращаются, чтобы опять течь» [2]. Заметим, что современными исследователями эта книга датируется примерно от V до второй половины III в. до н.э., то есть древняя граница создания книги приходится примерно на то же время, когда жили античные натурфилософы. Это философское произведение Ветхого Завета вполне коррелирует с их взглядами и взглядами Платона (V–IV вв. до н.э.) и Аристотеля (IV в. до н.э.) — толкователя и интерпретатора философов более раннего периода, в том числе и Фалеса.

В «Метафизике» Аристотель пишет: «Некоторые полагают, что уже первые богословы, жившие в глубочайшей древности и задолго до нынешнего поколения, держались того же воззрения на природу, [что и Фалес]: дескать, в своей поэзии они изобразили праотцами всего возникшего Океана и Тефию и [говорили], что боги клянутся водой или, как они сами (поэты) ее называли, Стиксом: старейшее, [рассуждают “некоторые”], чтимо всего более, а чтимое всего более — это то, чем клянутся, [следовательно, “вода” = “старейшее”]. Действительно ли это мнение о природе столь древнее и старое — пожалуй, неясно, однако Фалес, говорят, высказался о первой причине указанным образом» [4: с. 109].

Аристотель, излагая «мнения философов» о том, что есть архэ, пишет: «Фалес Милетский утверждал, что начало суших [вещей] — вода. (Сей муж считается зачинателем философии, и по нему была названа ионийская школа: ведь философских преемств было множество. Изучив философию в Египте, он вернулся в Милет постарше). Всё из воды, говорит он, и в воду всё разлагается. Заключает он [об этом], во-первых, из того, что начало <...> всех животных — сперма, а она влажная; так и все [вещи], вероятно, берут [свое] начало из влаги. Во-вторых, из того, что все растения влагой питаются и [от влаги] плодоносят, а лишённые [ее] засыхают. В-третьих, из того, что и сам огонь Солнца и звезд питается водными испарениями, равно как и сам космос. По этой же причине и Гомер высказывает о воде такое суждение: «Океан, который всем прародитель»

[4: с. 109]. Относительно воды как первоосушности, первоосновы мнения многих античных философов сходны. Так, философ Ипполит в «Опровержении всех ересей» сообщает, что Фалес Милетский, один из семи мудрецов, первым принялся за философию природы. Он говорил, что начало и конец Вселенной — вода. Ибо всё образуется из воды путем ее затвердевания [~ замерзания], а также испарения. Всё плавает по воде, от чего происходят землетрясения, вихри и движения звезд. И всё произрастает и течет в ладном согласии с природой предка-родоначальника, от которого всё произошло. Богом он считал вот что: «То, у чего нет ни начала, ни конца» [4: с. 109]. Обратимся к Гераклиту-аллегористу, который отмечал, что «Влажное вещество, с легкостью преобразаясь [собств. “перелепливаясь”] во всевозможные [тела], принимает пестрое многообразие форм. Испаряющаяся часть его обращается в воздух, а тончайший воздух возгорается в виде эфира. Выпадая в осадок и превращаясь в ил, вода обращается в землю. Поэтому из четверицы элементов Фалес объявил воду наипричиннейшим элементом. Кто ж породил это воззрение? Разве не Гомер, сказавший: “Океан, который всем прародитель”»? [4: с. 110].

Итак, следуя естественному ходу человеческой мысли, которая не приобрела еще абсолютно абстрактную форму, как в позднейших философских размышлениях, в качестве первоначал принимаются «вещественные» элементы, легко наблюдаемые — воздух, огонь, земля и, конечно, вода. Как мы уже отметили, по поводу воды, которую Фалес рассматривал в качестве *архэ*, велись прежде и по сей день ведутся споры. Некоторые, подобно Симпликию, считают, что идея воды в качестве первоначала навеяна обычными реальными наблюдениями. Другие, например Гегель, утверждают, что само слово «вода» употребляется иносказательно. Но все-таки вопрос, почему Фалес избирает именно воду, остается нерешенным. Н.В. Мотрошилова полагает, что, если суммировать мнения историков и философов по этому вопросу, то получаются следующие версии. Во-первых, Фалес называет воду в качестве первоначала под влиянием мифологии. Океан — одно из самых популярных мифологических начал во многих древних культурах, например, в древнеиндийской, где также господствовала идея Мирового океана. Во-вторых, Греция — морская страна, жизнь греков была тесно связана с морем, поэтому жизненное значение воды им было абсолютно очевидно, кроме того, вода занимала основную часть визуально доступного пространства. В-третьих, столь же очевидно было, что вода жизненно необходима. Мы уже приводили мнение Аристотеля, интерпретирующего идеи Фалеса о значении воды в жизни всех организмов, включая и человека. Мнение это опирается и на здравый смысл, и на эмпирические наблюдения [3: с. 42].

Размышляя над основаниями обращения Фалеса к воде как первоначалу, добавим мысль о том, что остро вставала проблема понимания того,

что есть «общее» (всеобщее) и «единичное». Ведь понятием «природа» охватывалось всё существующее — что происходит, что было, есть и будет, всё возникающее, рождающееся, погибающее. Но должна же быть и первооснова существующего! Ответить на вопрос о первоначале философствующий грек не может никаким другим способом, кроме как выделив какую-то часть природы и как бы помещая ее над всем прочим [3: с. 43]. Грекам было очевидно, что есть мир предметов, а есть мысли о предметах. И в этих мыслях постулируется одновременно и общее (всеобщее) начало, и единичное. «Таким образом, выдвигалась задача работы со всеобщим, работы с сущностями. Философия потому и заняла столь важное место в культуре, что она — поначалу стихийно, но постепенно со всё большей мерой сознательности — вычленяла свой предмет, не совпадающий ни с предметом мифологии, ни с предметами конкретных наук» [3: с. 43]. Мы уже отмечали выше, что прочно закрепившееся в марксистской литературе утверждение, что первые греческие философы были стихийными материалистами, как минимум, ошибочно. «Первые» философы не ведали, что они мыслят материалистически. Материализм становится теоретической концепцией, лишь когда у него появляется антипод — идеализм. Поэтому проецирование на древность идеи борьбы материализма и идеализма не имеет никакого смысла. «Правда, такое проецирование осуществляли и идеалисты. Например, Гегель полагал, что первые философы были идеалистами, ибо “вода” или “воздух” уже выступали у них в качестве чисто абстрактных принципов, т.е. идей. И именно идея ставилась, рассуждал Гегель, во главу угла. Но не так, кстати, думал Платон: он потому и “боролся с физиками”, что они, по его мнению, не знают мира идей» [3: с. 44]. Анализируя идею «вещественного» первоначала Фалеса (вода), и не только Фалеса, но и Анаксимандра (апейрон), Анаксимена (воздух), Гераклита (огонь), Парменида (бытие), Ксенофана (единый бог) и др., нам важно отметить, что сама идея единого основания при наличии воплощений этого основания (сущностей материальных или идеальных) впоследствии стала фундаментом универсальной диалектической методологии, лежащей и сейчас в основе всякой философской рефлексии. Постепенно эта методология «обросла» категориальным аппаратом «части и целого», «сущности и явления», «единичного и общего», «причины и следствия», «необходимости и случайности» и т.д. Греческие философы подошли к миру как к целому, единому, но воплощенному и существующему в бесконечном многообразии. Мир предстал перед мыслью человека как изменяющийся, подвижный, движущийся, существующий стихийно, вырастающий из повседневной человеческой жизни и осмысляемый и в конкретных, и в абстрактных понятиях. Другими словами, можно сказать, что из проблемы поиска первоначала (*архэ*) в конечном итоге сформировалась универсальная методология, которую мы называем диалектикой.

Литература

1. *Барг М.* Эпохи и идеи: Становление историзма. URL: <http://psylib.ex12.ru/librios/History/barg/01.php> 18.04.2021
2. Библия, кн. Экклесиаста. URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/eccl/23.04.2021>
3. *Мотрошилова Н.В.* Возникновение и эволюция идеи первоначала (Фалес, Анаксимандр, Анаксимен) // История философии. Запад — Россия — Восток. Кн. 1: Философия древности и средневековья. М.: Греко-латинский кабинет, 1995. С. 42—45.
4. *Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики.* М.: Наука, 1989. 576 с.

«ОТ ЖАЖДЫ» ЛИ УМИРАЕТ ВИЙОН, ИЛИ О ЗНАЧИМОСТИ КУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТА

Вся мировая культура или хотя бы та ее часть, что касается символики воды, может стать комментарием к единственной строке Вийона, которая сфокусировала в себе многие темы и проблемы фольклора, литературы и библеистики.

Итак, от жажды ли умирает Вийон над ручьем, если судить по переводу Ильи Эренбурга, или у фонтана, как можно увидеть, обратившись к французскому оригиналу?

В этой строке лирический герой с его умиранием, жаждой и страданием противопоставлен воде как источнику жизни и блаженства. Творчество Вийона традиционно изучают в контексте смеховой культуры, и это естественно, поскольку фольклорный абсурдизм и традиция «вывороченной поэзии» [6] характерны для его завещаний и баллад.

Говоря о лирическом герое Вийона, Г.К. Косиков отмечает его «ироничную игру», масочность, увлеченность решением своих тяжелых проблем с миром, а вовсе не рефлексией [6], а Н.Т. Пахсарьян — способность предварять раблезианскую смеховую культуру: «Вот почему поэта причисляют к тем, кто не только подводит литературный итог Средневековья, но и к зачинателям новой, ренессансной поэзии, к поэтам, уже стоящим на пороге эпохи Возрождения. Недаром Вийона знали и издавали в XVI столетии: считается, что он вдохновил Ф. Рабле на создание образа Панурга» [9].

Но последний поэт французского средневековья обладал и достойной средневековья эрудицией, и его обращение к библейским мотивам не исчерпывается пародированием, на которое указывает, например, Г.К. Косиков. Библейские контексты образуют у Вийона дополнительный уровень прочтения устоявшихся средневековых аллегорий, тяготевших к однозначности и превратившихся у Вийона в многозначные символы. Вийон велик своим умением преобразить аллегорию в символ, т. е. дать ему многозначность, предполагающую несколько уровней прочтения, включая библейский. Один и тот же образ у Вийона может быть прочитан и как комический, и как трагический, как бытовой и как библейски-сакральный. Библейская символика входит в мир Вийона как трагическая доминанта в иронический контекст.

Итак, образ фонтана был аллегорией и имел однозначную трактовку. Изначально герцог и поэт Карл Орлеанский, как отмечает Фавье, задумал описать источник вод как аллегорию возлюбленной, рядом с которой томится безответно влюбленный в нее юноша. В год приезда Вийона ко двору «герцог только что приказал произвести большие работы, дабы наполнить водой колодец замка. Заговорить о воде — это дважды похвалить его» [14]. Стихи Вийона разламывают однозначность традиционных интерпретаций: «Ибо поэт вызвал к жизни образ человека, столкнувшегося со своей судьбой, а не того, перед кем возник облик любимого существа» [14].

Вийон обогащает однопафосность трактовки источника вод. Состояние лирического героя рядом с ним и трагично, ибо герой не может напиться, и до смешного абсурдно, поскольку ему никто не мешает — если не считать его самого, ибо внутренняя раздробленность и противоречивость лирического героя становятся для него единственным препятствием на пути к желанным водам.

В отличие от изначального замысла герцога Карла Орлеанского источник у Вийона не обладает собственной волей, аллегорически соотнесенной с волей девушки, не отвечающей любовью на любовь. Источник манит напиться, но приближению препятствует собственная природа лирического героя, а не источник.

Перед нами своеобразный средневековый гамлетизм. Герой парализован своей собственной раздробленностью и сложностью. Если у Блока «и невозможное возможно», то у Вийона и Гамлета — невозможно даже возможное.

В средние века внутренняя раздробленность и связанная с ней парализация воли осмыслились как следствие грехопадения.

Интересно, что лирические герои Вийона и Петрарки в равной мере внутренне раздроблены, но эта раздробленность для Вийона трагична, в ней привкус утраты божественной цельности и райской полноты бытия, а для Петрарки — знак широты и духовного богатства ренессансного человека. Петрарка всматривается в себя и видит в своей душе всю палитру цветов и душевных сил личности, он многосложен и величественен. Лирический герой Вийона утомлен своей безблагодатной абсурдностью и жаждет сакральных вод.

Один и тот же феномен — внутренняя сложность — при переходе от одного типа культуры к другому — от средневековья к Возрождению — получает разные коннотации, ассоциации, философские осмысления. Аналогичные символы, вписанные в различные семиотические системы, обретают различное значение.

Источник обладает экзистенциальной притягательностью, поэтому он кажется желанным как райская река, которую он и символизирует

в стихах св. Симеона, а также — Вийона. Однако св. Симеон страдает из-за малости достигнутого и жаждет большего, а Вийон — из-за болезненности и противоречивости собственной природы, не дающей ему соприкоснуться со святыней.

У Вийона много библейских реминисценций, не сводимых к иронии. Самая запоминающаяся из них появляется в рефрене «Баллады поэтического состязания в Блуа», адекватно — в переводе Ильи Эренбурга — воспроизводящем оригинал (“*Bien recueilli, débouté de chacun*” (Хорошо принят, всеми отвергнут)) и звучащем так: «Я всеми принят, изгнан отовсюду». Этот рефрен и другие строки оригинала — парафраз послания апостола Павла, утверждающего: «Нас почитают обманщиками, но мы верны; мы неизвестны, но нас узнают; нас почитают умершими, но вот, мы живы; нас наказывают, но мы не умираем; нас огорчают, а мы всегда радуемся; мы нищи, но многих обогащаем; мы ничего не имеем, но всем обладаем» (2 Кор. 6:8–10).

Источник у Вийона становится сакральным символом. И это не случайно, поскольку уже во второй главе Библии рассказывается об истечении вод из Эдема: «из Едема выходила река для орошения рая; и потом разделялась на четыре реки» (Быт. 2:10). «Хотя река, вытекающая из Едемского сада, не названа источником, она похожа на исток, позже разделяющийся на четыре реки (Быт. 2:10–14). С этим образом перекликается образ источника, вытекающего из храма и превращающегося в разветвленную реку, у Иезекииля (Иез. 47:1–2, 12)» [10]. В результате под влиянием Запада складывается традиция видеть источник вод вытекающим из рая: «Родник у ствола райского Древа Жизни — библейская метафора спасения и бессмертия» [5: с. 83].

Мотив жажды среди обилия вод или у фонтана характерен как для поэтического мира св. Симеона Нового Богослова, так и Вийона, лирический герой которого соединяет на уровне образности духовную вертикаль библейских и святоотеческих реминисценций с иронической горизонталью народного юмора и абсурда. В поэзии святого этот образ становится сакральным символом — символом благодати.

Святой Симеон следует заповеди «Блаженны нищие духом», то есть смиренные, юродивые, понимающие, насколько нищенской является та часть благодати Святого Духа, которую им удалось стяжать духовными подвигами и покаянием. Преподобный имеет в сердце источник вод и благодати, но томится от его малости и ничтожества перед лицом всеобъемлющего Творца, которого носит в сердце:

Владея многим — остаюсь я беден,
Среди обилия вод — томлюсь я жаждой.
Кто даст мне то, что я уже имею?

И где найду Того, Кого я вижу?
Как удержу Того, Кто в сердце дышит,
Но вне всего, Незримый, пребывает?
Имеяй уши слышати — да слышит,

Словам безумца с трепетом внимая! («Кто есть монах, и какое его делание, и на какую высоту созерцания взошел этот (святой отец)») [13: с. 50–51].

Лирический герой Вийона стремится испить этой воды спасения и утоления духовной жажды.

Однако в Библии не говорится об источнике, истекающем из рая и тем более из-под корней Древа Жизни. Рай и Эдем не одно и то же. Рай — это сад, который Сам Господь насадил для Адама в Эдеме, где текла широкая река (видимо, Евфрат), орошавший рай и разделявшийся на выходе на четыре рукава. Именно так это библейское место комментирует Лопухин: «В еврейском тексте эта река не названа по имени, так как слово “нагар” означает вообще большую реку, целый водный бассейн, почему иногда оно прилагается даже к океану (Иов. 22:16; Пс. 23:2; Пс. 45 и т. д.). А так как из больших рек евреи эпохи Моисея лучше всего знали ближайшую к ним реку Евфрат, то неудивительно, что именем “нагар” они преимущественно ее и называли, со всеми впадающими в нее и из нее вытекающими притоками и рукавами (Быт. 15:18; Исх. 23:31; Мих. 7:12 и др.). Эта река, беря свое начало в земле Едем (т.е. на севере Месопотамии или на южном склоне гор Армении), проходила через весь рай и уже по выходе из него разветвлялась на четыре главных рукава» [8].

В целом в контексте Библии вода может быть и светлым и темным символом. Истекая из храма в видении пророка Иезекииля и становясь источником жизни, она может привести и к великому потопу. Словом, она может быть и живой, и мертвой, как называет ее русская сказка.

Символика крещения, тесно связанная с символикой воды, изложена Св. Иоанном Златоустом («Толкование Евангелия от Иоанна», XXV, 2), где святитель говорит, что крещение — это смерть и погребение, жизнь и воскресение из мертвых. В крещении умирает ветхий человек и воскресает новый. Крещальные воды — живые, восстанавливающие способность человека к бессмертию.

На космическом уровне аналогом крещального погружения является потоп: в нем умирает ветхое человечество, земля омывается от греха. Но в нашем сознании потоп ассоциируется скорее с мертвыми водами.

С водой и смертью связаны фоморы, плавание Тристана, Авалон, последний путь Офелии [15]. Слова «море», «смерть» — однокоренные. Этот же корень звучит в названии «фоморов».

Двойственность присуща не только воде, но и всем стихиям, из которых, с точки зрения, например, древнегреческих философов, соткан мир: огню, воде, земле и воздуху.

Память о стихиях райских и земных, то есть падших вместе с Адамом в момент грехопадения, по-разному отразилась в богословии, философии и даже литературе и фольклоре.

Шестоднев Ветхозаветный рассказывает о сотворении стихий. Но есть и своеобразный Новозаветный Шестоднев, свидетельствующий об обновлении падших стихий после Воскресения Христова. Стихиям возвращается их первоизданная сущность. Воскресение Христово и Троица связаны со схождением небесного огня. В Великую Субботу накануне Пасхи Благодатный огонь в первые минуты после обретения не жжет. Сущность огня в результате разделяется на жгущую, свойственную аду, где огонь горит, но не светит, — такой огонь появляется уже в дантовском аду, — и светоносную, характерную для рая, где огонь светит, но не опалает. Крещение связано с обновлением стихии воды. Великая Агиасма, в отличие от стоячих вод, не портится, но освящает человека и космос.

Благодаря празднику Рождества Христова иудейская земля стала Святой. Сам родившийся Господь ходил по этой земле и освятил Своею жизнью, Крестной смертью и Воскресением. Так произошло обновление стихии земли.

Еврейское слово «руах» можно перевести как «ветер» и «дух». В день Троицы языки пламени явились апостолам в порывах ветра: «И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились. И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. И исполнились все Духа Святаго, и начали говорить на иных языках, как Дух давал им провешевать» (Ап. 2:2–4). Итак, Троицкое схождение Святого Духа приводит в движение и воздушные стихии — ветры, обновляя их, создавая «благорастворение воздушных», как возглашается на литургии во время Великой ектении.

Итак, христианские праздничные дни образуют Новозаветный Шестоднев, приоткрывающий тайну, какой была природа стихий Огня, Воды, Земли и Воздуха до грехопадения.

Разделилась не только природа огня, но и всех стихий. Стоячая вода тухнет; собравшись в большие потоки, разрушает; но Святая вода обновляет, очищает, исцеляет.

Земля, всеобщая могила, становится местом Христова Рождества и Воскресения.

По аналогии с водой разрушительным и созидательным может быть воздух. Он основа жизни, без него невозможно дыхание. Именно дыханием отличается живое от мертвого. Но воздух может быть мертвым, как вода, образуя ураганы и бури.

Итак, живыми и мертвыми могут быть все стихии. Так, на языке мироздания заговорили онтологические законы, свидетельствуя о двойном

бытия стихий, созданных для райского бытия, но увлеченных человеком в страстный мир грехопадения.

Эта двойственность природы источников и ручьев отразилась в сказочных представлениях о воде мертвой и живой, размышляя о которой Вовк приходит к заключению, что «первая из них служила символом исцеления, а вторая — возрождения» [5: с. 83].

Отчего мертвой воде в сказках приписывается способность заживлять раны? Почему мертвая вода Стикса способна закалить тело Ахиллеса, сделав его почти неуязвимым? Не логичнее ли мертвой называть только воду Леты, лишаящую душу человека памяти о том, что он любил, отнимающую память в целом?

А.Н. Афанасьев соотносит мертвую воду с зимой и белоснежным саваном, которым земля укутана зимой, но вот снег тает и превращается в ручьи: «Мертвая вода называется иногда целящею, и этот последний эпитет <...> выражает соединяемое с нею значение: мертвая, или целящая, вода заживляет нанесенные раны, срощает вместе рассеченные члены мертвого тела, но еще не воскрешает его; она исцеляет труп, то есть делает его целым, но оставляет <...> мертвым» [2: с. 185]. Если мертвая вода соотнесена с зимой и снегом, то живая — с летом и ливнем: «Падение дождей из туч, озаряемых пламенем грозы, заставило уподобить небесные водоемы огненным рекам и кипучим источникам. Сверх того, живая вода исцеляет слепоту, возвращает зрение, т.е. пролившийся дождь проясняет небо и выводит из-за темных облаков и туманов всемирный глаз — солнце» [2: с. 186].

А.Н. Афанасьев этимологически соотносит нектар (напиток, отвращающий смерть и несущий ее в своем корнесловии: ср. «нектар — некрополь») и амброзию (бессмертный напиток), дающие небожителям неуязвимость смертью, с живой и мертвой водой. А бессмертная влага в их жилах (ихор) становится жизнедарным дождем, а он для людей — хмельным напитком. Так, питье превращается в пиво, а вода — в водку. В результате пиво и вино еще в дохристианскую эпоху становились метафорами крови, давая возможность осмыслить битву как кровавый пир, известный нам по «Слову о полку Игореве». Так замыкается ассоциативный круг размышлений Афанасьева. Живая вода, призванная побеждать смерть, становится хмельным нектаром крови на поле брани, приносящем смерть. Почему Афанасьев ставит как бы знак равенства между живой и мертвой водой?

«Ю.С. Степанов полагает, что название “мертвая вода” аналогично “пьяному напитку”, который не сам пьян, а вызывает опьянение. “Мертвая вода” “не сама мертва, а, делая тело целым, оставляет его целым, мертвым”, потому что оживляет только “живая вода”. И в этом смысле “живая вода” — то же, что “бессмертный напиток” (ср.: др.-инд. am ‘rta) [Степанов 1997: 192]» [1: с. 143].

В.Я. Пропп стремится объяснить, «почему героя сперва опрыскивают мертвой водой, а потом живой. Мертвая вода его как бы добывает, превращает его в окончательного мертвеца. Это своего рода погребальный обряд, соответствующий обсыпанию землей. Только теперь он — настоящий умерший, а не существо, витающее между двумя мирами, могущее возвратиться вампиром. Только теперь, после окропления мертвой водой, эта живая вода будет действовать» [10: с. 284].

При этом Пропп цитирует южноиталийскую табличку, предлагающую усопшему из двух источников, по левую руку — не охраняемого, и по правую руку — охраняемого, выбрать второй, воскликнув: «Я изнемогаю от жажды! Дайте напиться мне!» [10: с. 283]. Вийон вторит этому восклицанию.

Чтобы объединить все эти разрозненные взгляды в органичную систему, нужно прибегнуть к допущению, которое аргументировала во многих статьях, например в главе «Архетипический смысл комедии и трагедии» из коллективной монографии «Семантика времен года» (2021) [12: с. 18–26].

Допущение же состоит в том, что библейское повествование обладает большой объяснительной способностью и что оно действительно оплодотворило мировую культуру. Знание библейских истин, или логосов, Адам вынес из рая, и они, распространяясь по земле, в сознании, постепенно становящемся языческим, мутировали в мифы, мифологемы и архетипы. Но мифы, как бы далеко они ни отошли от первоисточника, от своего логоса, все равно сохраняют с ним связь, и отдаленную память о рае, и надежду в него вернуться, обрести бессмертие.

Мертвая и живая вода воскрешают человека. Возвращают его из ада смерти в рай бытия. Библия рассказывает, как Адам был изгнан в мир, где все умирают, а сказка намечает обратный путь — в мир, где смерти нет, где ее можно победить. Словом, сказочный победитель смерти — дальнее эхо памяти о возможности победы Христа над смертью; архетип, восходящий к своему логосу, которым Адам был утешен перед изгнанием, ибо Господь обещает змию: «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 пятую» (Быт. 3:15). Святитель Филарет Дроздов полагает, что в этих строках заключается семя всего Евангелия, а епископ Виссарион (Нечаев) называет их Первоевангелием. Логосы Первоевангелия, трансформируясь в миф, сохраняют дальние отзвуки изначальных истин.

Стержень сказки — именно вера в победу над смертью.

Адам был изгнан из рая участником всех тайн. Господь по милосердию Своему не мог не утешить Адама, не мог не вселить в него веру в счастливый исход бытия людей на земле. И это знание Адама посте-

пенно порождает все сказочные и мифологические образы, и представление о живой и мертвой воде среди них.

Адам вкусил от запретного плода, но в сказках и мифах он превращается в мертвую воду, потому что райское дерево символизирует причастную чашу; причастие, благодаря которому Адам должен стать причастным Творцу, то есть обожиться, опытно познав красоту добра и безобразие зла. Змий искушает Еву желанием, исполнение которого в планах Творца — человек призван стать как Господь, обожиться, но всему есть свои времена и сроки. Адам слишком рано хочет сбросить с себя «лягушачью» кожу, еще не время ее сжигать. Его человеческая природа пока не готова к приятию в себя Творца, к Причастию. Причастие, которое должно служить жизни Адама, принятое из-за искушения лукавого, становится источником смерти Адама.

Приведем несколько цитат, доказывающих, что запретное дерево образует именно Вино в причастной чаше, то есть Кровь Господню, пролитую на Кресте, благодаря Которой человек обретает Обожение.

«Рай — образ Церкви. Церковь, являющая собой образ рая, заключает внутри своих стен смоковницы; и та из них, которая не приносит доброго плода, исторгается и бросается в огонь. Киприан Карфагенский, Послания» [4: с. 69]. «Древо жизни — символ Христа. Если мудрость есть древо жизни, то сама мудрость есть Христос. <...> Иероним Стридонский, Трактат на Псалмы <...> Крест Христа — древо жизни. Христос возносится на древо и пригвождается; но восстанавливает нас деревом жизни, но спасает распятого с Ним разбойника, но омрачает всё видимое. Григорий Назианзин, О Сыне» [4: с. 70].

Итак, древо — символ Христа, причем это древо приносит плоды, которые может съесть человек. Словом, древо позволяет стать причастником плоти и крови Христовой, которые предстают под прикрытием плода. Всё это свидетельствует о том, что райское древо — символ Потира. Идею символической связи райского древа с Причастной Чашей, наполненной вином, прообразующим Кровь Господню, приводя множество цитат из святоотеческой литературы, развивает дьякон Андрей Кураев в книге «Сатанизм для интеллигенции (О Рерихах и православии)» (2007) [7].

Путь от мертвой воды к живой — это исход из состояния грехопадения и распада к состоянию святости и целостности (целомудрия). Зачем же святому человеку соприкосновение с миром греха и мертвой водой? Какая реальность стоит за этой символикой?

Исход в царство жизни предполагает преодоление разницы между Адамом ветхим и новым: «Велико расстояние (между первым и вторым Адамом. — С.Г.). Ибо первый Адам, введенный в соблазн нечистым духом в виде змея, утратил радость Небесного Царства; второй же Адам, прославленный Святым Духом в виде голубки, отомкнул границы Небесного

Царства и явил, что пламя меча, коим едемский страж преградил изгнанному первому Адаму вход в рай, ныне будет погашено вторым Адамом, залитое водой второго рождения. Откуда первый Адам, побежденный врагом, был изгнан с супругой, туда второй Адам, победитель врага, вернется с Церковью святых, как со Своей невестой. Более того, искупленным из греха Отец будущего века и Князь мира дарует награду вечной жизни, а отец века сего и князь раздора, проданный греху, погибнет вместе с родом своим. Беда Достопочтенный, Гомилии на Евангелия 1.12.15» [4: с. 124].

В отношении воды, видимо, действует общий закон: вернуться в рай можно тем же путем, каким был совершен исход, поэтому символика спасения и грехопадения повторяют друг друга, хотя сами символы обретают полярные значения: так, Крестное Древо преодолевает власть над природой человека Древа Познания, от которого несвоевременно вкусил Адам. Гефсиманский сад открывает двери в сад райский. На символическом уровне человек, желая вкусить Живой Воды, Причастия, — вкусил мертвую воду изгнания уже в раю, в царстве жизни — Адам пал и стал внутренне раздроблен. Путь к смерти начат в царстве Жизни. Так и путь к Жизни и внутренней целостности предстоит начать в царстве смерти. Древо Познания, предназначенное для вкушения в раю, становится своей противоположностью по причине неготовности Адама, его непослушания, нарушения запрета, поэтому ситуация преодоления запрета становится сюжетообразующей и в сказке. На языке сказки живая вода оказывается мертвой водой. Также под видом мертвой воды, искушений и страданий в мире изгнания Адам получает благодать преодолеть следствие грехопадения — свою раздробленность, внутренний распад — а вследствие этого обретает цельность. На обратном пути уже встреченные при изгнании символы из причин грехопадения превращаются в знаки спасения.

В контексте пушкинского стихотворения «Воспоминание», которое сопоставляют с пятидесятым покаянным псалмом и в котором говорится:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю, —

видим, что слезы покаяния, возможные перед последним предсмертным причастием, стирают написанное, умерщвляют его. Они пока не приводят к творческому наитию, благодаря которому на душе запечатлеваются творческие действия Святого Духа — мертвая вода стирает и уничтожает всё, что мешает принять новые письмена, и готовит душу к встрече с ними — или, на языке сказки, — к встрече с живой водой.

Итак, путь вспять сопряжен с искушениями, которые предстоит преодолеть, чтобы отменить следствия грехопадения. Крестные муки и события в Гефсиманском саду осмысляются как продолжение искушений Христа в пустыне. В труде Барсова, например, читаем: после трех искушений в пустыне искушитель «оставляет Его; но, как добавляет святой Лука, до времени. Тут оставлено место для другого нападения: подразумевается, собственно, что такое позднейшее нападение имелось в виду и в свое время проявится. Для нас не может быть сомнения насчет того, какое время имелось в виду священным повествователем, а именно, что как одно великое искушение ознаменовало начало открытого служения Спасителя, так другое ознаменует окончание оно; что за искушением в пустыне последует в должное время, дополняя его, искушение в саду (Гефсиманском); даже Сам Господь, обращая ли Свой взор к бывшему, или во всяком случае взирая на это второе искушение, когда оно уже было очень близко и наступало, воскликнул: идет князь мира сего, и во Мне не имеет ничего (Ин. 14:30); ничего, то есть, такого, на что он мог бы воздействовать своею властью и требовать как свое...» [3].

Обобщим: в контексте символики воды важно, что Адам именно в раю пал и разбился, именно в раю утратил цельность, стал страдать оттого, что ум с сердцем не в ладу, поэтому уже в мире изгнания и мертвых вод он должен доказать свою цельность. Чтобы вновь испить Воду Жизни, нужно вновь обрести изначальную целостность, стать непротекающим сосудом, в который можно влить Воды Жизни. В Библии сосуд — символ души человека, но этот сосуд может быть разбитым, а может быть избранным, то есть цельным. Путь к Воде Жизни лежит через воды смерти, которые теперь становятся символом не падения, а испытания и искушения, в котором душа должна доказать, что она преодолела свою раздробленность, противоречивость, внутренний распад. Словом, чтобы воскреснуть благодаря Воде Жизни, нужно пройти испытание водой смерти и доказать свою цельность и то, что стал сосудом, в который можно вдохнуть жизнь, влить Живую Воду.

Таков и лирический герой Вийона: он пребывает в состоянии искушений, причем не в роли победителя над ними, идущего обратным путем через воды Стикса или через мертвую воду, а в качестве героя, дробящегося и внутренне распадающегося под натиском искушений. Прежде чем испить из источника Живой Воды, лирическому герою баллады Вийона нужно обрести внутреннюю цельность в соприкосновении с водой мертвой. Ему нужно проделать обратный путь через мертвые воды: из состояния внутренней сложности, противоречивости, несогласия с самим собой ему предстоит войти в состояние цельности, и лишь затем, если следовать сказочной логике, открываются Живые Воды, дарующие Воскресение.

Лирический герой Вийона пребывает в состоянии внутреннего распада: «Я умираю в одиночестве у фонтана, / Горю в огне, когда зуб на зуб не попадает от дрожи». Это начало подстрочника баллады, в которой говорится также:

Я вер с неверьем, слез и смеха стык.
Родит отрада безотрадный крик,
Я хохочу, тоскуя, плачу в пляске,
Я всемогущ, колеблясь, как тростник,
Я всем изгой, но принят я по-царски!

Вийон умирает от жажды у фонтана, источник для утоления жажды — живая вода, Причастная чаша — рядом, но он в силу психологических, а не внешних причин не может утолить свою духовную жажду. Он гротескно соединяет в себе церковную и антицерковную культуру, он соткан из противоречий, которые не пускают его к Источнику.

Итак, поведем итоги. Живая и мертвая вода как символы имеют множество истолкований. Логос живой и мертвой воды один — древо познания добра и зла, символизирующее потир.

Гомер свидетельствует об особой природе божественной крови, отличной от человеческой, так что, как отмечает Афанасьев, уже в Древней Греции в дожде видели Божественную кровь, — питье, действующее на людей как вино или пиво. Летний дождь, как живая вода, дает всему живому жизнь. Эта мифологическая интуиция ближе всего к сакральному первоисточку, к представлению о Потире с Божественной Кровью как об источнике жизни. Это и есть логос живой воды, затем превращающийся в архетипы и мифологемы.

Живая и мертвая вода — по сути одно и то же. От человека зависит, жизнью или смертью она к нему обернется. Творец всех призывает к Святой Трапезе, к Причастию под видом вина и хлеба — Плоти и Крови Господней — к Божественному пиру. Святому всё свято. Духовно мертвому всё несет смерть. А результат один и тот же. Источник может трансформироваться в сказках в живую и мертвую воду. Когда Логос Божественной крови становится мифологемой, архетипом, то он может породить и образ хмельного, пьянящего дождя из божественной крови, и представление о «кровавом пире» побоища, — именно поэтому размышления о живой воде Афанасьев заканчивает воспоминанием о кровопролитном «пире».

Вино в причастной чаше становится источником жизни, а в застольной — причиной духовной гибели многих, кого она соблазнила и приучила к пьянству. Пьянство — травестийный двойник святости и юродства. Жаждущий вина ищет в нем утешения и разрешения проблем, поэтому пьяницу можно излечить лишь одним путем — вернув архетипу вина

статус и достоинство его логоса. Пьяница жаждет утешающей благодати Божественной Трапезы, но получает ее падший аналог, входя в мир радости через черный вход винопития.

В сказке можно видеть рассказ об изменении природы человека в целом от смертной к бессмертной в результате искушений, которые, как мертвая вода, должны засвидетельствовать, что человек обрел духовную цельность и готов принять в себя воду живую. Символы мира Адама и нашего мира зеркально повторяют друг друга, но левое становится правым, а правое — левым. Наши миры — близнецы-антиподы. Как Адам рядом с источником живой воды пал и утратил цельность, так и каждый из нас призван совершить подвиг, зеркально повторяющий путь Адама, и уже в мире тухнущих мертвых вод — обрести утраченную целостность, пройдя через искушения.

Божественная трапеза может быть сперва аналогом мертвой воды. Под ее влиянием человек умирает для греха, становится мертвым для мертвых — а значит, живым. Этот путь умирания для мира, его страстей и предстоит проделать лирическому герою Вийона, который умирает не от жажды, а от собственных противоречий. И не вкусит из источника, пока не умрет окончательно, не обретет благодатного субботствования и цельности. Монашеский постриг символизирует смерть для мира и греха. Эта благодатная смерть и становится первым результатом божественной трапезы, которая лишь после этого преобразуется в источник жизни вечной. Душе предстоит окончательно умереть для мира, обрести цельность, чистоту и любовь даже к врагам — и тогда искушения утратят свою власть над ней.

Следуя логике сказки, можно утверждать, что Потир будет источником мертвой воды до тех пор, пока — в процессе искушений — смерть и ее последствия не умрут окончательно в природе человека. Мертвое для мира смерти становится живым для мира жизни, тогда Потир становится источником Живой Воды.

Сказку можно воспринимать и как повествование о посмертной участи человека, которую разделяют все. В сказке миры живых и мертвых опять-таки зеркально повторяют друг друга. Живой в ином царстве смердит, как мертвый, его узнают по запаху, а усопший, наоборот, должен обрести внутреннюю цельность и продолжить жить, ибо то, что распад и смерть в мире живых, — то цельность и иная жизнь в мире мертвых, поэтому усопший пьет воду для мертвых и обретает цельность для инобытия — для «жизни» в мире смерти.

Представления о живой и мертвой воде отражают интуицию человечества о двойном бытии стихий, они и часть мира смертных, о котором Христос сказал одному из Своих учеников: «Предоставь мертвым погребать своих мертвецов» (Мф. 8:22), но такими стихии стали по вине Адама, поэтому под сетью рабства греху они сохраняют память о своем райском достоинстве, ибо все они, включая воду, могут обладать иной природой,

не только смердящей или разрушительной, как в потоке или в наводнении, но и благодатной — как в таинстве крещения, как в дни праздника Богоявления. В результате складывается Новозаветный Шестоднев, свидетельствующий о способности стихий природы к благодатному бытию.

Наконец, сама природа говорит нам о двойном бытии стихий, поскольку мертвой воде зимнего снега и льда противостоит летняя жизнетворная вода ливней.

Итак, символы живой и мертвой воды многозначны. Вийон аллегорическому образу придает многозначность символа. Источник воды в его стихах синкретичен: нам невозможно однозначно решить, живая или мертвая вода бьет из фонтана. Поэт следует интуиции общего логоса этих мифологем. Он жаждет возрождения и внутренней цельности и умирает из-за их недостатка.

Литература

1. *Аликаев Р.С., Чуликов Ю.М.* Локусы «чужого» пространства в фольклорной модели мира (на материале русской и британской лингвокультур) // Вестник Северо-Осетинского государственного университета им. К.Л. Хетагурова. Серия: Общественные науки. 2010. № 2. С. 142–146.
2. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. 1: Славянский мир. М.: Современный писатель, 1995. 416 с.
3. *Барсов М.В.* Сборник статей по истолковательному и назидательному чтению Четвероевангелия с библиографическим указателем. Т. I. URL: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_1160.shtml (дата обращения: 13.05.2021).
4. Библийские комментарии отцов Церкви и других авторов I–VIII веков: В 28 т. Т. 1: Ветхий Завет. Книга Бытия 1–11. Тверь: Герменевтика, 2004. 304 с.
5. *Вовк О.В.* Энциклопедия знаков и символов. М.: Вече, 2006. 528 с.
6. *Косиков Г.К.* Франсуа Вийон. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/kosikov-vijon.htm> (дата обращения: 04.08.2021).
7. *Кураев А.В.* Сатанизм для интеллигенции (О Рерихах и Православии). М.: Отчий дом, 2007. 429 с.
8. *Лопухин А.П.* Толковая Библия. Толкование на книгу Бытия. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_01/2 (дата обращения: 11.05.2021).
9. *Пахсарьян Н.Т.* Франсуа Вийон. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/france/pahsaryan-fransua-vijon.htm> (дата обращения: 04.08.2011).
10. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки // Пропп В.Я. Морфология / Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. С. 112–436.
11. *Райкен Л., Уилхойт Д., Лонгман Т.* Словарь библейских образов. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-biblejskih-obrazov/261> (дата обращения: 11.05.2021).
12. Семантика времен года в русской словесности: Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2021. 408 с. — (Природный мир в пространстве культуры).

13. *Симеон Новый Богослов, преподобный*. Приди, Свет Истинный, избранные гимны / Пер. с греч. епископа Иллариона (Алфеева). СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2008. 224 с.
14. *Фавье Ж.* Франсуа Вийон. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/jean-favier-villon/zhit-v-svoe-udovolstvie.htm> (дата обращения: 04.08.2021).
15. Энциклопедия знаков и символов. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Вода> (дата обращения: 11.05.2021).

**«ЕСТЬ НЕЧТО СОКРОВЕННОЕ В ВОДЕ...»:
ДУХОВНАЯ ЛИРИКА ИЕРОМОНАХА РОМАНА
(МАТЮШИНА-ПРАВДИНА)**

Вода в своих физических состояниях (дождь, снег, град, роса, туман...) является зримым показателем течения земного времени в его сезонном и суточном круговоротах. Вода — важнейший творец земных ландшафтов различного типа (источник, русло, берега, водоемы — река, озеро, море, океан...). Вода в живой природе — необходимый компонент бытия *живого организма: кровь; слезы*. Поэтому с древности водная стихия стала одним из самых выразительных и разнообразных символов в традиционной культуре народов России и мира, а также в образной системе традиционных религий. Неслучайно и в собрании стихотворений и. Романа [1] духовный смысл существенной их части раскрывается через символические образы водной стихии, представленные в самых разных вышеперечисленных формах.

Отметим фундаментальную роль изучения символизации воды в логике серии «Природный мир в пространстве культуры»¹. Данная проблема напрямую предполагает исследование объекта, который с древних пор в контексте разрешения загадки о происхождении мира (видимого и невидимого) поставил перед человечеством сложный междисциплинарный вопрос о границе между живым/неживым в природе, а далее между одушевленным/неодушевленным, одухотворенным/бездуховным. Это требует остановиться на тех аспектах, которые очевидно связаны с религиозным измерением в символизации водной стихии в творчестве поэта и лишь наметить возможные направления дальнейших исследований поистине *безбрежной водной* проблематики в поэзии и. Романа, вплоть до экологической:

Есть нечто сокровенное в воде,
Лишь ею живонóсится природа.
Случайно ли, что более нигде
Нет ничего похожего на воду? <...>

¹ См.: *Полтавец Е.Ю., Смирнова А.И., Райкова И.Н.* «И божественное слово усмиряет и приручает воды»: водный символизм в русской словесности и мировой культуре. С. 8, 9.

<...> Вода, вода! Ты вовсе не проста,
Поведало Писание Святое:
Земля была безвидна и пуста,
И Божий Дух носился над водою.

И нам бы не в галактики глядеть,
А поучиться жить на всем готовом,
И в родниковой, и в любой воде
Хранить дыханье Духа Всесвятого!
(«Есть нечто сокровенное в воде...»)

Важно изучение того, как поэт создает многомерный образ водной стихии в разных стадиях ее великой космогонической трансформации от Первоначала к этапу райского бытия, а затем и к истории человечества, с особой тревогой изображая ее современный этап. Рассмотрим, как эта эволюция представлена в творчестве поэта и как образы воды становятся символическим мерилем каждой стадии изменений. По сути, и. Роман предлагает нам поэтический вариант вербальной картины Сотворения Мира и одного из многочисленных в истории человечества крахов цивилизации, к коему она движется на глазах современников.

Кратко обратимся к рассмотрению древней идеи, которая стала основной символизации воды в культуре человечества — вода как важнейший компонент хаотичного первовещества, обеспечившего бесформенной праматерии пластичность, что определяет ее первостепенное место в процессе Творения Мира. Вот как он представлен в Библейской Книге Бытия: *«В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою»* (Быт. 1:1–2). О Святом Духе сказано, что Он «носился» над водою, охраняя и оживотворяя материю, вдыхая в нее дух жизни. И первоначальные воды, созданные вместе с землей в Первый день творения, стали той бездной, которая покрывала первозданную землю и первой восприняла волю Бога, творящего вещественный мир по Своему замыслу. Этот текст и его толкование в религиозной традиции — источник символизации водной стихии для мировой культуры. Одним из первых шагов в символизации воды и образом прославления сотворенного Мира как Иконы, отображающей Бога-Творца во всем его творческом всемогуществе, стало великое произведение древности — псалом 148: *«Хвалите Господа с небес, хвалите его в вышних. Хвалите его вси ангели его; хвалите его вся силы его. Хвалите его, солнце и луна; хвалите его вся звезды и свет. Хвалите его, небеса небес и вода, яже превыше небес <...>»*.

Визуализация Красоты Божьего Мира как Иконы Творца, созданной в тексте псалма 148, выразительно явлена в иконографии иконы «Хвалите

Господа с небес». Она запечатлевает Бога во всей Его творческой силе. Сотворив духовный мир и населив его ангелами, Бог создает материальную вселенную как зримый образ Красоты, Чистоты и Праведности. В центре вселенной Бог поселяет человека. Всё живое, по замыслу Творца, непрестанно восхваляет своего Создателя. Иконографический текст визуализирует вербальный: в композиции иконы изображены все составляющие Божьего мира, в том числе и воды — небесные и земные.

Поэт-философ, находясь в русле размышлений о великом Божьем Творении, в стихотворении «Хвалите Бога, солце и луна!» словно вопрошает о смысле Давидова псалма с точки зрения понимания границы между мертвым и живым. И отвечает так:

Как может славить Духа вещество?
 Какой хвалою неживое правит?
 Бездушно — да, но вовсе не мертво!
 И потому не сомневайся — славит!

Обладая даром художника-иконописца, и. Роман создал для своего скита в Ветрово икону Христа по древним канонам иконописного мастерства. А как поэт он продолжил традицию древнего псалмопевца и написал сотни стихотворений — вербальных икон, славящих дивную красоту природы, которая отображает Создателя:

Нам зримо подается чистота
 Таинственным призывом к обновленью.
 И чистый снег, и чистая вода
 Любой душе несут благословенье <...>.
 («Нам зримо подается чистота...»)

Водная стихия выступает у поэта в многообразных своих проявлениях, сезонных и топографических. Любимейший из последних — образ Родника, устойчиво символизирующий Подателя жизни. Примером тому может служить авторское переложение псалма 41: «*Имже образом желает елень на источники водныя, сице желает душа моя к тебе, Боже*» (Пс. 41, ст. 2). Сравним:

<...> Как олени спешат на источники вод,
 Так желает душа моя к Богу.
 Возжелала душа моя, Боже, к Тебе.
 Жаждет к Крепкому Богу, Живому <...>
 («Псалом 41»)

В стихотворениях и. Романа вода предстает как неотъемлемая и прекраснейшая часть Божьего мира, данного человеку как эталон Красоты, Чистоты, Праведности. По нему человек должен сверять степень этих качеств в своей душе, ответственной за сохранность и себя самой, и окружающего мира. Пограничная между живым и неживым, одушевленным и неодушевленным, водная стихия отчетливо выписана в поэтической философии и. Романа как художественно-религиозно-философский образ души человека. Источник живой души — Господь. Анимизма, по типу древнего, в стихотворениях православного поэта нет, всё тоньше, всему — своя мера, которую дарует Господь каждому творению. Поэт словом живописует картины нетронутой человеком природы, воспевающей и в наше время славу Творцу. Так, река и заснеженные деревья, обращенные к звездному небу, возносят к Нему ирмос Рождественского канона:

Полночью, лунной полночью
Шорохи в саду, старом саду.
Речка застыла беспомощно,
В прорубь глядит на звезду.

Руки дерева подняли
В праздничных кружевах.
Служится служба Господняя,
Слышите эти слова?

(«Полночью, лунной полночью...»)

Символом единства Божьего мира часто в творчестве и. Романа выступает прием взаимного отражения небесных и земных вод так, словно они невидимо днем и ночью связаны духовной вертикалью и смотрят друг на друга. Днем в земных водах плещется небесная лазурь, а ночью Млечный Путь Небесной рекой отражается или в земной реке, или в ликующем блеске снегов:

Река зеркальна. Колоколит Храм.
Плыву по белоснежным облакам.
Над ними опрокинулись леса,
И солнце на воде слепит глаза.

Ладыя моя совсем невелика,
Зато она стремится в облака.
Ночная Литургия позади,
Светло в душе — зане Христос в груди.

(«Призывы»)

Или в другом стихотворении читаем:

Святая ночь! Блаженство и покой!
 Стою один под куполом бездонным.
 И Млечный Путь надмірною рекой
 Несет себя к туманам отдалённым. <...>
 («Святая ночь! Блаженство и покой!»)

В стихах и Романа возникают не просто пейзажные картины, воспевающие красоту летней или зимней природы, а воссозданный творческой силой поэта в нескольких строфах процесс Богопознания, необходимый для бытия вселенной. Человек ответствен перед Богом, самим собой и природой за всё, что он, благодаря данной ему Господом свободе выбора, вносит своими деяниями в Божий мир. Если знает Бога и выбирает добро, то и сейчас, в наше время, живет в раю, сотворенном молитвой и созерцанием Красоты:

<...> О, Таинство великой Тишины!
 О, Красота, не взысканная нами!
 Премудрости и Святости полны
 И воды, и земля под Небесами.
 («Надмирный Путь лампадно просветлен...»)

Молитвенные призывы Надмирной реки — Млечного Пути в небесах и первосозданной Богом пары в Поднебесном мире — земли и воды — обращены к Человеку: воспользуйся главным даром своим, сделай выбор в пользу добра. Так, несмотря на Адамово грехопадение, природа, включившись в сезонный круговорот, осталась верна Творцу, славя Его красотой и чистотой в любое время года. И первейшая из всех природных стихий, водная, во всех ее проявлениях несет обновление земному миру и человеку как части его:

А я любил, всегда любил дожди,
 Особенно порою грозовую.
 Пыль, духота, томленье позади,
 Когда приходит чудо мировое.

Как изнывало всё без чистоты!
 Как жаждала природа очищенья!
 И деревá, и травы, и цветы
 Вымаливали Праздник Омовенья.

И, наконец, явился, аки царь,
Дробя громами тучу дождевую...
Вода Небес! Не уклоню лица,
Приемля благодать твою живую!
(«А я любил, всегда любил дожди...»)

Очень значим этот вопрос о выживании на Земле, невозможном без обновления и физического мира, и духовного. Ведь человечество, согласно Книге Бытия, уже было на грани исчезновения. Первый раз, когда сказал Бог Адаму после его грехопадения: «...*Проклята земля за тебя...*» (Быт. 3, 17); а затем — во времена Великого Потопа. И каждый раз духовной причиной гибели был неправильный выбор, потеря нравственных ориентиров. На этой стадии вода выступает как показатель прогрессирующего оскудения в человеке и вокруг него Красоты, Чистоты, Праведности, усиления признаков личного и всеобщего Апокалипсиса, предсказания гибели тварного мира в водной и огненной бездне. Православный поэт во многих произведениях говорит о деградации современника — от Божьего со-творца к существу, потерявшему Божий образ. В стихотворении «Что поют у вас, православный люд...» на вопрос лирического героя: «Родники у вас, как и раньше, бьют? / Иль хлебаете воду скотскую?» — слышит ответ:

<...> Родники твои мы засыпали,
И святым твоим мы не молимся,
И твой хлеб жевать — зубы выпали,
Потому блевотиной кормимся <...>.

От воды иной наш народ отвык,
И не нужно нам вод иных!
Даже если есть твой живой родник,
Кто пойдет к нему от котлов мясных?
(«Много думал я о судьбе своей...»)

Реальность процесса расчеловечения человека, меняющего живую воду на воду скотскую, на мясные котлы, ярко выражается в контрасте двух водных объектов — родника и лужи, обладающих подчеркнуто противоположными оценочными коннотациями. В другом стихотворении поэта говорится об «искалеченных родниках», превратившихся по вине человека в лужи, однако даже у них сохранилась пусть и больная душа, а поврежденная природа стремится остаться частью прекрасного Божьего мира и отражать свет звездного неба («Ах, оставьте, не нужно тревожить...»).

История человечества, изложенная в Книге Бытия, показывает, что издавна человек колеблется в своем выборе между Светом и тьмой, между повторяемостью, устойчивостью круговорота воды в природе как образца упорядоченности в сотворенном Богом мире, и восстанием на своего Творца твари, забывшей урок Всемирного потопы: *«Но земля растлилась пред лицом Божиим, и наполнилась земля злодеяниями. И воззрел Бог на землю и вот она растленна: ибо всякая плоть извратила путь свой на земле»*. (Быт. 6, 1012). Предсказанием будущей судьбы рода людского и надеждой на спасение звучит стихотворение «Земля от света повернет во тьму...»:

<...> Что было прежде, будет и потом,
 Что было сотворенным — сотворится.
 Сегодня смех, веселья полон дом,
 А завтра всплачет тот, кто веселится.

В моря из рек текут потоки вод,
 Чтоб облаками возвратиться в реки.
 Приходит род, и вновь проходит род,
 И только Ты господствуешь вовеки <...>.
 («Земля от света повернет во тьму...»)

Круговращенье рода человеческого в грехах — дорога к Страшному Суду. Предостережением человечеству звучат слова апостола Петра о Всемирном огненном потопе: *«...В начале словом Божиим небеса и земля составлены из воды и водою. Потому тогдашний мир погиб, быв потоплен водою. А нынешние небеса и земля, содержимые тем же словом, сберегаются огню на день суда и погибели нечестивых человеков»* (II Петр. 3, 57). Поэт вторит апостольскому слову, указывая единственный путь к очищению и обновлению человечества — это покаяние и молитва:

<...> Лунный воздух и млечную сыпь
 Вобрала, засветясь золочёным,
 Обречённая капля росы
 На последнем листе обречённом <...>.

<...> И грустит под Полярной звездой
 Дольний мир, и в погибель несётся...
 «Первый мир был потоплен водой,
 А второй для огня бережётся».
 («Пожалей, дорогой, пожалей...»)

Однако то, что поэт видит вокруг «одержимых безудержной корчью», убеждает его в близком конце. Каждый человек своими мыслями, словами и делами увеличивает в мире или добро, или зло, но чудится, что в битве их перевешивает злое начало:

<...> Дорогие мои, это всё!
Отовсюду хула и глумленье!
Нас теперь только чудо спасёт,
Да хотим ли мы сами спасенья? <...>
(«Дорогие мои, это всё!»)

Предвестием Апокалипсиса видится поэту образ молнии, павшей в море:

<...> Как молния, пронзила небосклон
И пала в море, погреблась волнами.
И поднялись ветра со всех сторон,
И понеслись на землю скакунами <...>
(«Живая смерть»)

Предвестниками Апокалипсиса, известными из Евангелия (Мтф. 24: 24, 27), являются и лже-Христы, воспеваемые лже-пророками, и лже-чудотворцы, колдующие над водой, которая теряет свои животворящие свойства и становится водой мертвой, несущей духовное обольщение и смерть:

<...> Не верьте говорящим: — Здесь Христос,
Пред Ним склонились и Восток, и Запад,
Целит народы, тих, длинноволос...
Господь придет, как молния, внезапно <...>.

<...> О человек! Каких высот достиг,
Христово заменив своим ученьем?
Коль заповедь не в силах понести —
Не заменяй: напьешься обольщенья! <...>
(«Не верьте говорящим...»)

Острая потребность современного человечества в обновлении через омовение в Молитве, которая и есть Вода обновления, — постоянный мотив в творчестве и. Романа:

<...> Царю Небесный, Душе Всеблагий!
 Тобой живится всякое творенье!
 Пошли, да не похвалятся враги,
 Лицу Росіи Воду Обновленья.
 («Блажен, кто наполняясь тишиной...»)

Для и. Романа характерно противопоставление города как бездушной конструкции, которую сотворила безбожная гордыня человека, и Божьего мира, хранящего Икону своего Творца, где все напоено живительной влагой: паруса облаков и дожди, океан и росинка, Млечный Путь как звездный туман и туман земной... Контрастом к благодати чистого природного мира все сильнее звучит в творчестве поэта тревожная тема погони за душой, которая еще не до конца сделала свой выбор («Заночую в стогу, по зверинуму вырою нору...»).

Образ Всемирного потопа, который послан был в наказание за грехи роду человеческому, становится метафорой личного потопа. Постоянен мотив темных вод, сомкнувшихся над головой, — парафраз строк Давидовых псалмов (Пс.: 17, ст. 12; Пс.: 41, ст. 8):

От самого рассвета до рассвета
 Шумит вода по лужам и ручьям.
 Осенними дождями плачет лето,
 Предчувствуя последняя своя.

И я гляжу бездумно и бездушно
 На тающие стекла, как во сне.
 Темна вода во облацех воздушных,
 Черна вода моих прошедших дней.

О воды, вы сомкнулись надо мною,
 Закрыли солнце, зазывную даль,
 Зависли непроглядною стеною,
 Ни неба, ни земли — одна вода <...>.
 («От самого рассвета до рассвета...»)

Многогранный смысл водной стихии в поэзии и. Романа утверждает единство Божьего мира, проявляющееся во множественности образа Чаши. Она предстает как *горьгородная чаша* страданий. Из этого сосуда человек пьет горькую воду болезней, скорбей, осуждения, печалей: «Столько боли кругом, столько боли! / Горьгородна вода бытия <...>»

Скорбным сосудом становится и душа человеческая: тонко переливаются друг в друга понятия *душа, вода, темнота, черный омут* с отра-

женной в нем звездой, которая опускается в водную гладь рядом с отражением одинокого человека и манит его уже не вверх, к небесам, а на дно:

Наполняется скорбью душа, как вода темнотою полночною,
Одинокой звезде так понятна моя неизбывная скорбь.
И сижу и гляжу в чёрный омут порой неурочною,
И звезда подо мной, над моей головой, высоко-глубоко.

<...> Опускаю ладонь, размываю свое отражение,
И отходят круги, и волнуется свет голубой.
И в святые часы одиночества, изнеможения
Принимаю и пью всё, что послано свыше Тобой.
(«Наполняется скорбью душа...»)

Так возникает образ горькородной чаши — символа человеческой жизни:

<...> Кто умирал, тот разумеет:
Как ни прискорбно житие,
Никто приблизить не посмеет
Мольбой отшествование свое.

Достойна плача доля наша,
И ты скорбями не забыт.
Но как ни горькородна чаша,
Ее отъятие — мертвит <...>.
(«День смерти лучше дня рожденья...»)

Эпитет *горькородная* отсылает нас к прообразу Молений о чаше Спасителя в Гефсиманском саду перед распятием. Горькородная вода бытия в стихотворении и. Романа — это та чаша скорбей, которая посылается Богом для укрепления человеческого духа. В волнующих строках поэта прямо звучит молитва о Христовой чаше:

<...> Молит сердце, молит Твоей чаши.
Не отринь же Своего раба.
Кто даст смерть вместо Тебя, Сладчайший?
Иисусе, я вместо Тебя <...>.

<...> Дай испить мне за Тебя мученья,
Только укрепи и призови.

...Таёт сердце туком всеожженья
 В пламени Божественной любви.
 («Всё моя молитва превозможет...»)

Слезы, кровь имеют в духовной жизни такие же свойства, как у воды в жизни телесно-физической: омыwać, очищать, возводя человека к горнему через покаяние в грехах. Потому в связке с этими понятиями появляется тот же круг глагольных и отглагольных метафорических образов, которые характерны для свойств водной стихии — *течь, струиться, проливаться, омыwać, очищать, источаться; пить, полоскать, стирать* и др. («Я не ходил по жизни недотрогой...»).

В помощь слезам покаяния («Слезы, струясь потоком, / Смойте всю скверну с меня!») можно очиститься покаянной молитвой, которая имеет такие же живоносные свойства, как слезы и вода:

<...> Я забудусь в таинстве молчания
 Пред иконой чудной — Умиление.
 Да очистят слезы покаяния
 Высшую поэзию — моление.
 («Страх Господень — авва воздержания...»)

Метафора молитвы как очищающей водной стихии восходит к тексту ирмоса 6-й песни Канона ко Пресвятой Богородице в Субботу Акафиста (5-я неделя Великого поста): «*Молитву пролию ко Господу и Тому возведу печали моя, яко зол душа моя исполнися и живот мой аду приближися, и молюся, яко Иона: от тли, Боже, возведи мя*». Сама пронзительная форма глагола *пролию* несет в себе великий очистительный смысл:

Слава Богу, снова я один,
 Снова я лампадку затеплю.
 Суету оставив позади,
 Господу молитву пролию <...>.

<...> Всё внимает Богу не дыша.
 Господи, дела Твои святы.
 Что ж ты плачешь, глупая душа,
 Иль и ты коснулась Чистоты?
 («Слава Богу, снова я один...»)

Уравновешивая образ горькородной чаши бытия, звучит в поэзии и. Романа примиряющий мотив Чаши Моления. Живоносными силами для человеческой души обладает и древнее молитвословие Псалтири:

<...> Много ль нужно нам с тобой, душа?
 Это ль не блаженная юдоль?
 От всего на свете отрешась,
 Править дух Божественной водой.
 («Незатейливый деревенский быт...»)

Для поэзии и Романа характерны символические ряды сопоставимых контрастных пар: горькородная чаша бытия и очищающая Чаша Моления; громадный океан и капля, которая при всей своей малости хранит в себе вкус воды; высокое страдание и страдание адово:

<...> Закон об Искуплении не нов,
 Как жажда оправдания извечен.
 Страдание — отличие сынов,
 Блажен, кто этой метою отмечен.

И наша жизнь не стоит ни гроша,
 Коль негу кровоточин в жизни нашей.
 Чем тоньше, благороднее душа,
 Тем большую она приемлет Чашу <...>.
 («А что не по плечу — не понести...»)

Крестное страдание Христа — прообраз Страшного Суда, разделившего людей, как двух сораспятых с Господом разбойников, на правых и левых, покаявшихся и не покаявшихся. В этом контексте отметим стихотворение «Девятый вал». Заслуживающее отдельного исследования, оно воссоздает личную историю человека, вписанную в историю России XX в. Так продолжается давняя литературная традиция произведений с образом Житейского моря, берущая начало из ветхозаветных текстов — Псалтири, Книги пророка Ионы, развивающаяся затем в Евангелии рассказом о чуде хождения Иисуса Христа по воде (Мф.: XIV, 22–34), в византийском богослужении (Канон покаянный Господу нашему Иисусу Христу, ирмос 6-й песни: «*Житейское море, воздвигаемое зря напастей бурею, к тихому пристанищу Твоему притек, вопию Ти: возведи от тли живот мой, Многомилостиве*»), а затем — в русских духовных стихах и современной духовной поэзии.

Иеромонах Роман лаконичными и исторически точными деталями рисует российские события XX в. как картину гибели страны, представленной в образе Парусника. Гребцы его, выбрав направление на дно, срубили и выбросили за борт в бушующее море спасительную Мачту — Крест, а вместе с Крестом того, кто призывал одуматься; пробили в днище корабля пятиконечную звезду и глумились над теми, кто был несогласен с их курсом и держался в море за Крест:

<...> Я ослабел, поник в невзгоде,
 В полусознанный кланчил пить.
 А он шептал: — С Креста не сходят,
 С Креста снимают, потерпи.

И я терпел с невятным стоном,
 Стремясь душой от этих мест,
 И знал, и верил — не потонем,
 Пока мы держимся за Крест <...>.
 («Девятый вал»)

Горьким плодом истории народа, отказавшегося от Бога-Творца и без правильных ориентиров заплутавшего в Житейском море, на изломе веков и тысячелетий стало разделение Триединой Руси («Дорогие мои! Что же мы натворили, наделали?») Каков же выход в плавании по ложным ориентирам? Поэт утверждает: не всё пропало, еще осталась животворящая природа, она продолжает восхвалять Господа, призывая к этому человека:

И Млечный Путь, и кроткий полумесяц,
 И звёзды, и вода, и эта тишь.
 Всё хорошо, что ж кормчий наш невесел?
 Душе́ моя, душе, и ты молчишь.

<...> Гони кручину, призывая Бога,
 Остави отражение-тоску,
 Под небом звёздным лунною дорогой
 Плыви к тому живому огоньку.
 («И Млечный Путь, и кроткий полумесяц...»)

Найти правильное направление в плавании по Житейскому морю можно лишь тогда, когда опытным путем поймешь истину слов евангелиста *«Царствие Божие внутри вас есть»* (Лк. 17:21). Раскрывая смысл этих слов, поэт сравнил две контрастные величины: бурю на поверхности современной жизни и тишину души, обращенной к Богу:

Гудит, ревет, страшит волна большая,
 Тот не поймет, кто в море не бывал.
 Всё на пути нещадно сокрушая,
 Несет и мрак, и смерть девятый вал.

Стреляй, кричи — ни выстрела, ни крика,
 Не заглушить суровую волну.

Не видно рыбы малой и великой:
Ушла, где бури нет — на глубину.

Там при любом жестоком урагане
Она спокойно плавает в тиши...
И мы как рыба в жизни-океане,
И наш покой на глубине души.
(«Рыба»)

Правильный ориентир — и круг праздников, возносящих душу от греха к Чистоте и Красоте, и чаша умиления в молитве («А завтра — Вознесение Христово»). Правильный выбор во времена испытаний — припасть к Источнику вечной жизни, чтобы поддерживать в себе импульс обновления и очищения:

Когда вода самозамкнется,
Прервав с источником общенье,
То вырождается в болотце,
Не замечая вырожденья <...>.
<...> О Древо Вечное, Живое!
Источник мой, дышу мольбой,
Чтобы отпадшею листвою
Не оказаться пред Тобой.
(«Когда вода самозамкнется...»)

Важнейшее место в поэзии и Романа занимает образ Реки. Формируя ландшафт реальной земной поверхности, даруя жизнь всему живому, река является доминантой многих пейзажных стихотворений, вместе с тем всегда отражая состояние души человека, устремленного к сохранению чистоты и в себе, и в природе:

<...> Мне нравятся забытые речушки,
Текущие меж сосен и болот.
Здесь пенье птиц и перечет кукушки,
И царство лилий к Небесам зовет.

Течет вода и душу омывает,
Целят благословенные места.
И что в речушке этой привлекает?
Она чиста!
(«Забывости»)

В поэзии и Романа река символизирует жизнь человека, ее этапы: *исток, течение, повороты, перекааты, дно, бездна* («А мне остался поворот, и только...»). Устье реки — это этап соединения отдельной человеческой жизни с Океаном совокупной, вечной, бесконечной жизни человечества:

<...> В горькой правде великая тайна
 Сторожит искрометность секунд.
 Не случайно, совсем не случайно,
 Даже реки назад не текут.

Не войти нам в утекшую воду,
 Не испить нам испитый глоток.
 Где вы, чистые малые годы,
 Родниковый далекий исток? <...>

<...> Ни привета от них, ни ответа,
 Не видать ни жилья, ни огня, —
 Верный признак, что рядышком где-то
 Океан ожидает меня <...>.

(«Жизнь прошла, с этим нужно смириться...»)

Океан — безбрежный, безмерный, неземное вместилище бесконечных поколений, в поэзии и Романа символизирует цель человеческой жизни, соединяя душу со Христом:

Может, лучше не плыть, а на берег сойти за мечтою
 И упасть на траву в необъятный вечерний туман?
 Но разумно ль, душа, распрощаться с живою водою,
 Коль река только путь, а конечная цель — океан?

(«Предустье»)

Река — топография души, отражающая в этапах ее земного движения по дороге жизни тяжкие испытания, невзгоды и их преодоление:

Ах, как я долго плыл
 Без Кормчего и весел,
 Болталась по волнам
 Разбитая ладья...
 Ни щепки под рукой,
 И якоря не бросить,
 До дна наверняка
 Достать мог только я <...>.

(«Ах, как я долго плыл...»)

Река в поэзии и. Романа обычно не имеет имени собственного. Реки различаются качественными характеристиками: глубокая — мелкая; полноводная — мелководная; чистая — грязная, спокойная — бурная:

Величье рек — в покое вод.
Покой — высокое отличие.
Несет река — не шелохнет
Свое глубинное величье.

<...> Не всем подобное дано:
Есть мелководные речушки,
Они за рябью прячут дно,
Скрывая тину и ракушки.

И люди гонят тишину
И призывают безпогодые,
Боясь узреть не глубину,
А собственное мелководье.
(«Величье рек — в покое вод...»)

И только три реки в поэзии и. Романа имеют имя собственное. Первая из них — *Десна* как исток его жизни, символ и образ невозвратного детства («Я омою руки в Десне...»). Контрастом к воспоминанию о чистоте и святой простоте детства на берегу Десны звучит мотив утраты в современной России «чистых рек и чистых душ» и ощущения своей вины в этом:

Десна-река! Бывало, прибежишь
И в воду, словно в зеркало, глядишь.

Рукой коснешься, задрожит вода,
Лицо омоешь, и душа чиста! <...>

<...> Возьмешь в ладошки чудо-облака,
И заиграет солнышко в руках.

Дитя, дитя, откуда было знать,
Что солнышко в руках не удержать? <...>

<...> Сам виноват, что чудо не сберег:
В ладошках воду удержать не смог.

Душа моя, безбрежная река!
 Осуществи, что не смогла рука!
 («Ладочки»)

Нева — в поэзии и. Романа это вторая река, обладающая именем собственным. На ее берегу стоит Дом печали как значимая граница между разными этапами в жизни поэта, обозначенная в стихотворении, посвященном врачам Военно-медицинской академии («Дом печали»).

Имя третьей реки — Иордан. Она известна каждому на Земле как зримый образ свершения великого мирового события — Крещения Иисуса Христа, как хронотоп Богоявления человечеству:

Иордан! Иордан! Небольшая река!
 Что тебе в полноводьи великом?
 Ты вместила Того, Кто одержит века,
 Облачила собою Владыку! <...>

<...> Иордан! Иордан! Вбдам — Батюшка-царь,
 Нам — явленная Божия Милость.
 И поныне лежишь у Подножья Творца,
 Словно та Иоаннова милоть.
 («Иордан! Иордан! Небольшая река!»)

По мере личностного восхождения по Лестнице духовного делания и сейчас творится Богоявление каждому человеку в отдельности и всему человечеству в совокупности как знак спасения от гибели в наше тревожное время разрушения ценностных оснований жизни на Земле:

О Господи! Своим Благословеньем
 Как в одеянье царское облек —
 Пить воду родника уединенья
 В наш суматошный окаянный век.

О чудных вод покойные глубины!
 Без вас бы я зачах, осиротев.
 Здесь лилии — Евангельские крины
 В Евангельской застыли Чистоте.

Шумят дубы мамврийскою листвою,
 Стоят стога, что Моисеев стан.
 И раз в году, Крещенскою порою,
 Моя речушка — тоже Иордан.
 («О Господи! Своим Благословеньем...»)

Таким образом, посредством художественной проекции в нашу современность глубоко прочувствованной и осмысленной поэтом древней традиции символики водной стихии в Книге Бытия, Псалтири, Евангелии, произведениях православного богослужения, и. Роман (Матюшин-Правдин) создал за более чем половину века грандиозный корпус стихотворений, представленных здесь лишь самой малой частью. Внутренне очень стройный, последовательный, гармоничный, этот корпус стал современной *религиозно-философской и поэтической моделью соборной души человечества* в ее драматичном становлении и развитии, падениях и восстаниях на трудном, часто катастрофическом пути от древности до наших дней. Множество образов водной стихии в поэзии и. Романа — дождя, тумана, снега, от океана, грозной пучины, потопа, лавины, неостановимого речного потока до презренной лужи и мельчайшей дождевой капли или росы — представляют собой способ осмысления духовной жизни отдельного человека и целого народа. Так поэт-инок прозревает границы между Добром и злом, Вечностью и временностью, Праведностью и греховностью бытия конкретного человека и народа на многострадальной Земле, указывая единственный путь, ступив на который можно обрести надежду на спасение от духовной гибели.

Литература

1. Ветрово: сайт, посвященный творчеству иеромонаха Романа. URL: <https://vetrovo.ru/about/>.

ВОДЫ ЖИЗНИ И ВОДЫ СКОРБИ: СИМВОЛИКА ВОДЫ В СОВРЕМЕННОМ ХРИСТИАНСКОМ ИСКУССТВЕ

Говоря о современном христианском искусстве, следует уточнить, что речь идет не только и не столько о произведениях, непосредственно связанных с практикой богослужения и пространством храма. Религиозная символика и темы, связанные со Священным Писанием, в настоящее время являются частью светского по сути, но глубоко религиозного по содержанию искусства, выражающего собственный духовный поиск художников, творящих далеко за пределами иконописного канона [3: с. 59]. Наиболее характерен этот феномен для христианства, вне зависимости от конфессиональных различий. Церковь, активно включаясь в общественную жизнь и поощряя духовный поиск прихожан, признает возможным использование религиозных сюжетов и символов в таких видах искусства, как, например, стрит-арт или различные перформативные практики. При этом возникает характерная для современного религиозного искусства ситуация, когда художник «извлекает из Священного Писания иные смыслы, не востребованные культовым искусством» [4: с. 180].

Часто для описания такого вида творчества используется термин «религиозное искусство». Возникая в условиях секулярного мировосприятия, оно приобретает роль посредника между светским и религиозным, превращается в своеобразный вид духовной практики [1: с. 282]. С этим же связан феномен так называемого пророческого искусства — субъективного по сути, выражающего личное религиозное переживание художника через создаваемое им произведение, но использующее узнаваемые религиозные символы.

Отметим, что такое искусство может не только прославлять христианские ценности и идеи, но и выражать критическое отношение к церкви как институту и даже к отдельным положениям Священного Писания, но всё равно остается в символическом и мировоззренческом пространстве христианского мира.

Среди наиболее распространенных символов, используемых религиозными художниками второй половины XX — начала XXI в., выделяется группа образов, связанных с водой. В христианстве вода — один из важнейших «стихийных» символов. Он используется сразу в нескольких зна-

чений. Вода — это стихия, из которой появляются все живые существа (Быт. 1:20–21). Одновременно это символ скорби и страданий: «...воды дошли до души моей. Я погряз в глубоком болоте, и не на чем стать; вошел во глубину вод, и быстрое течение их увлекает меня» (Псалт. 68:1–2), образ вселенской стихии, орудие Божьего гнева (Великий потоп). Но одновременно это и символ очищения, что отражается и в том же образе Всемирного потопа, и особенно актуально в контексте новозаветных образов. Вода связана с крещением, то есть духовным очищением и рождением к новой жизни. Кроме того, текущая, «живая» вода символизирует истину, которую несет Христос, и сам он является источником, из которого могут пить все жаждущие (Ин. 7:37). Эта живая вода противопоставляется воде стоящей, неподвижной, о чем говорит сам Иисус, обращаясь к самарянке, встреченной им у колодца: «...всякий, пьющий воду сию, возраждет опять, а кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Ин. 4:13–14). Таким образом, вода — это еще и символ искренней веры, текущей в сердце человека. Христос, усмиряющий воды, дарует спасение людям, поэтому также с водой связаны возникшие еще в раннехристианский период символы спасения — корабль, якорь и др.

Именно это значение воды — как образ истины и духовного спасения — становится наиболее актуальным для религиозного поиска второй половины XX — начала XXI в. Можно отметить большое количество церковных общин, не связанных друг с другом, возникающих с конца 1980-х гг. в США, Канаде, странах Азии, которые используют этот символ в своем названии («Церковь живой воды», «Церковь вод», «Живые воды», «Храм исцеляющих вод» и др.). Большая часть этих общин относит себя к христианству (конкретнее — к протестантизму), хотя в некоторых из них христианство смешивается с кельтской мифологией, буддизмом, мистериальными практиками. Вода в их богослужебных практиках выступает как символ истины, надежды и исцеления.

Эта же тематика превалирует в изобразительном искусстве, причем не только в работах профессиональных художников, но и в творчестве любителей, в том числе в пророческом искусстве [6: с. 31].

Еще раз подчеркнем, что современные художники, используя сюжеты и символику, однозначно считываемые как христианские, могут довольно далеко отходить от канона в тех произведениях, которые не связаны с литургическим пространством. Создавая эскизы для постеров, схемы для вышивки, открытки, произведения мелкой пластики и т.д., художники почти не используют устоявшиеся канонические сюжеты и образы. С одной стороны, это позволяет четко отделить такое искусство от иконы, избежать профанации сакрального. С другой — это отражает стремление создать

новые образы, отвечающие религиозному переживанию современного человека, создать образ, вдохновляющий и несущий в себе мощный духовный посыл. При этом в творчестве

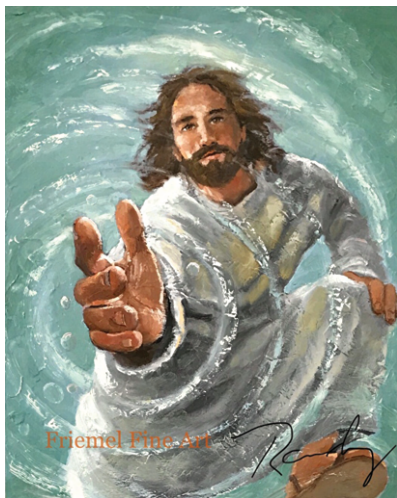


Рис. 1. Рэнди Фримель (Randy Friemel) «Мое спасение идет от Господа» // Randy Friemel Artworks Gallery.
URL: <https://www.randyfriemel.com/workszoom/4079395/my-help-comes-from-the-lord-giclee#/>

художника могут параллельно существовать литургические и «светские» произведения. Так, американский художник Рэнди Фримель (Randy Friemel) в своих работах по оформлению церковных пространств точно придерживается канона росписи христианского храма. В то же время одна из самых известных его картин, «Мое спасение идет от Господа» (рис. 1), — это яркий пример нового религиозного искусства. Христос, стоящий на поверхности воды, протягивает руку зрителю, помогая ему выбраться из-под толщи воды на свет. Изображая евангельский сюжет о спасении Христом апостола Петра, художник отходит от традиционного для этой сцены приема, когда мы видим происходящее с позиции стороннего наблюдателя, и помещает зрителя на место тонущего Петра. Динамичная композиция, необычный ракурс, эффектный жест, акцент на раскрытой руке Христа, несущей спасение и помощь, — всё это при-



Рис. 2. Томас Кинкейд (Thomas Kinkade) «Покоряя шторм» // Thomas Kinkade Studios.
URL: <https://thomaskinkade.com/shop/limited-edition-art/seascapes/conquering-the-storms-limited-edition-art/>

звано служить созданию мощного духовного переживания. Вода в этом образе — символ стихии, губительной для человека, но покорной воле Спасителя. Такая трактовка этого сюжета в целом характерна для современного религиозного искусства, особенно для пророческой живописи.

Подобный же образ бурных вод как губительной для человека, но подчиняющейся божественной воле стихии, мы видим в творчестве еще одного

американского художника, Томаса Кинкейда (Thomas Kinkade). Сам автор описывал один из своих пейзажей, «Покоряя шторм» (рис. 2), как «аллегорию в красках, вдохновенное утверждение великого дара Веры, которая позволяет нам принять величие Господа как источник внутренней силы» [5]. На картине изображено бушующее море, волны которого разбиваются о скалы, и каменный утес со стоящим на нем маяком символизирует нерушимость веры, спасающей человека. Другое произведение художника, миниатюрная скульптура «Для Бога всё возможно», изображает Христа, идущего по бушующим волнам, которые расступаются перед ним. И образ, и текст из Евангелия, включенный в композицию,



Рис. 3. Джеймс Несбит (James Nesbit) «Хождение по водам» // Prophetic Art of James Nesbit. URL: <https://jnesbit.com/products/walking-on-water>

призваны напоминать о том, что вера человека должна помочь ему пережить любые трудности. В картине Джеймса Несбита (James Nesbit) «Хождение по водам» (рис. 3) мы видим обращение к тому же сюжету. Христос идет по бесконечной глади воды, и исходящий от него свет проникает в глубину, и к этому свету тянется косяк рыб — еще один христианский символ, который в данном случае может читаться как уловляемые Христом — спасаемые — души.

Другой комплекс образов связан с изображением Христа как источника живой воды. Здесь опять мы видим отход от традиционных сюжетов, в частности образа Христа и самарянки у колодца. Южнокорейский художник Ким Ёнсон (Yongsung Kim) в картине «Живая вода» (рис. 4) использует уже виденный нами прием, ставя зрителя на место самарянки, в руки которой из кувшина, который

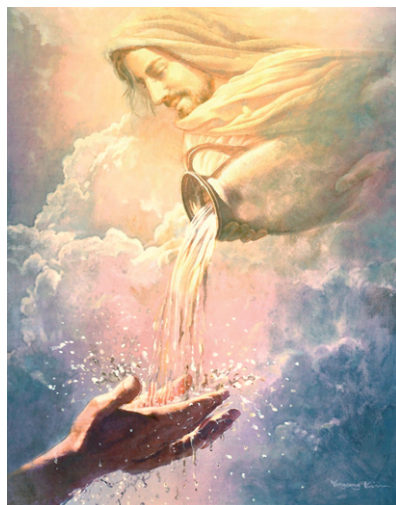


Рис. 4. Ким Ёнсон (Yongsung Kim) «Живая вода» // Jesus Christ Gallery. URL: <https://store.christ.org/products/water-of-life-print-canvas?variant=31467384897611>

держит Христос, бесконечным потоком льется прозрачная чистая вода. Вода, стекающая с ладоней Христа как символ вечной жизни, истинной

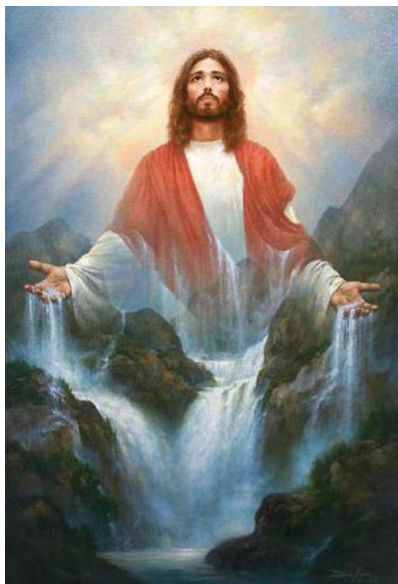


Рис. 5. Расс Докен (Russ Docken) «Река жизни» // Lord's Art. URL: <https://www.lordsart.com/rioflibyrudo.html>

веры, — это символ, используемый многими художниками, часто дополняемый еще одним символом — изображением голубя, то есть Святого Духа [2: с. 427]. Таковы картины «Каскад милости» Тодда Томаса (Todd L Thomas), «Излию от Духа Моего» Дэвида Соренсена (David Sorensen) и др. Часто сам Христос предстает в образе источника, отсылая нас к уже упоминавшейся евангельской цитате, как в картинах «Живая вода» (рис. 5) Дэнни Хальбома (Danny Hahlbohm) или «Река жизни» Расса Докена (Russ Docken), где тело Христа, возвышающегося над сотворенным миром, становится истоком водопада, орошающего и оживляющего все на Земле. Струя прозрачной воды, омывающая протянутые руки человека, окруженного бушующим штормом, на картине Джессики Острандер (Jessica Ostrander) также является символом спасения и света истины.

Таким образом, мы видим, как в современном искусстве переосмысливается и заново открывается символика воды, и традиционное значение образа передается новыми приемами и сюжетами, по-новому передавая центральную для христианства идею спасения.

Литература

1. Павлова О.Б. Обращение к христианским образам в современном искусстве // XXVIII международные Рождественские образовательные чтения: «Великая победа: наследие и наследники». М.: Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2020. С. 282–285.
2. Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке: Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2019. 504 с. — (Природный мир в пространстве культуры).
3. Сухорукова О.А. Религиозный смысл искусства // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Философские науки. 2019. № 2 (30). С. 57–63.

4. *Тульпе И.А.* Религиозное в светском искусстве // Восток — Россия — Запад: мировые религии и искусство: международная научная конференция: тез. докл. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2001. С. 179–183.
5. *Conquering The Storm* by Thomas Kinkade. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=M5c79OGKoTE> (дата обращения: 01.06.2021).
6. *Harries R.* *The Image of Christ In Modern Art.* London, New York: Routledge. 158 p.

ГЛАВА 3. СЕМАНТИКА И СИМВОЛИКА ВОДЫ В ФОЛЬКЛОРНОМ ТЕКСТЕ

В.Е. ДОБРОВОЛЬСКАЯ

ВОДА В РУССКОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКЕ

В традиционной культуре вода осознается как одна из важнейших стихий, источник жизни, средство магического очищения. В ряде фольклорных жанров она осмысливается как граница, место контакта с персонажами из «иног» мира, пространством, где возможны магические превращения; именно у водных источников происходят наиболее знаковые встречи персонажей. Вода активно используется в гадательных и лечебных практиках, является средой обитания многих мифологических персонажей русского фольклора. В ней живет водяной, прячутся сезонные нечистые духи.

Магические свойства воды подробно рассмотрены во многих исследованиях. Вода является чужим и опасным пространством, в то же время ее природные свойства (прозрачность, свежесть, быстрота течения и т.д.) наделяют воду очистительной, апотропейной и продуцирующей семантикой, которая раскрывается в многочисленных обрядовых формах — пускание по воде, обмывание, купание и т.п. (подробнее о ритуально-магических свойствах воды и ее семантике см.: [3: с. 386—390; 4: с. 32—60; 26: с. 130—145] и библиографии к этим работам). Осознание опасности, исходящей от воды, и уважительное отношение к ней проявляются и в магических запретах. Так, нельзя было плевать и мочиться в воду, ругаться у источника и т.д. Особую группу составляют нормативы, регулирующие ежедневное бытовое действие — принесение воды в дом для хозяйственных нужд и питья. Данные предписания в значительной степени сохраняют элементы мифологической семантики. Вода в них осознается одушевленным существом, способным обидеться или рассердиться, забрать душу или судьбу человека, если тот не соблюдает правил обращения с ней. Несоблюдение правил при хождении за водой опасно не только для самого человека и его близких, но и для жизни сельского социума в целом (подробнее см.: [7: с. 67—68]).

Сказка также активно задействовала мифологические представления, связанные с водой. В русских волшебных сказках вода наделяется множеством различных функций.

Прежде всего она может стать средством личной трансформации. Вода влияет на внешний облик и физические качества персонажей. Наиболее известный случай — вода из копытца или лужи, превращающая мальчика в животное, меняющая на время биологический вид персонажа. Вода из копытца как особое средство превращения героя в животное представлена в сказках СУС 450 «Братец и сестрица». В указателе сказочных сюжетов зафиксировано 28 вариантов данного сюжетного типа, но совершенно очевидно, что это не все существующие публикации, а помимо того, не учтены архивные материалы. Анализ сказочных материалов последнего времени свидетельствует о том, что данный сюжет относится к ядру русской сказочной традиции и привлекает внимание как сказочников, так и слушателей в значительной степени таинственным превращением мальчика, выпившего воду из копытца.

Безусловно, вода является одним из самых сильных магических средств, но в данном случае сказочный текст удержал одно из древнейших мифологических представлений о влиянии одного существа на другое через использованный первым некий предмет или субстанцию. Вода в данном типе сказок опасна не сама по себе, а как носитель животного (козьего) начала, возникающего в результате употребления этой воды козами. В некоторых вариантах сказок данного типа эта семантика выражена более ярко: сестрица запрещает братцу пить из козлиного, лошадиного, овечьего копытцев: «Хочет братец напиться, а сестра и говорит: — Сестрица Аленушка, я напьюсь из лошадиного копытца. — Не пей, братец, а то лошадью будешь» [18: с. 166–171]; «— Сестрица, я пить хочу. Конину копытце полно водицы. Я попью. — Нет, Иванушка, не пей, сделаешься жеребеночком» [13: с. 30–32].

Иногда эта семантика более размыта: «...шли-шли и видят: пасется у воды стадо коз. “Ах, сестрица, я напьюся”. — “Не пей, братец, а то будешь козленочком”» [19: № 260]; «Идут, идут, захотел Ванюшка пить — воды нигде нет. Нашел на дороге в копытчке козлином водички и попил. Машенька ему не давала пить — “Нет, я пить хочу”. Попил и оборотился козленком» [25: № 56].

Встречаются тексты, где мотивировка запрета и вовсе отсутствует: «Хочет Иванушка водицы напиться, а Аленушка говорит: — Не пей, братка, теленочком будешь» [16: № 76]. Однако совершенно очевидно, что сестрица в любом случае знает причину запрета, и связана она не с питьем воды, а с ее использованием другими существами, следствием чего является перенесение их облика на братца Иванушку.

Вода выступает здесь как посредник, своего рода растворитель (неразличимого в ней) вредоносного начала, — как и в реальной жизни (с замещением реального вредоносного компонента фантастическим).

В сказочных текстах мифологическая семантика утрачивается и приобретает волшебную, присущую только сказке окраску. В сказке вода из копытца не связана ни с какими особенными персонажами, определяющими ее необычайные свойства, а обладает ими сама по себе, в то время как в рамках мифологии эти свойства были определены именно связью с соответствующими мифологическими существами.

Второй разновидностью средства личной трансформации является вода, которая изменяет физические качества героя. Действительно, в сказке вода может делать персонажа сильным и слабым, молодым, здоровым, красивым; она может возвращать зрение; под ее воздействием у героя или героини отрастают отрубленные руки и ноги; наконец, она может умерщвлять человека.

Так, в сказках типа СУС 301 А, В «Три подземных царства» появляется такая предметная реалья, как *сильная* и *бессильная вода*. Генетически этот образ восходит к мифологическому образу воды как источника жизненной силы и самой жизни. Именно от воды зависят в сказке жизнь героя и смерть его противника — сильная вода делает героя еще сильнее, а бессильная лишает силы антагониста: «...в одной кади — сильная вода, в другой бессильная; кто первым напьется — будет сильномогучим богатырем, а кто второй изопьет — совсем ослабеет... Весь свет Вихорь вылетал, уморился и начал спускаться; спустился прямо-таки в погреб... и давай пить бессильную воду, а Иван-царевич кинулся налево, напился сильной воды и сделался первым могучим богатырем во всем свете. Видит он, что Вихрь совсем ослабел» [19: № 129]. Иногда вода заменяется другой жидкостью — вином, водкой и т.п.: «Ну, ёна принуждена уж с правой руки ёму вина дать. Ёны взяли и выпили, одна выпила с левой руки, другой с правой. И ён так был силен, а тут еще гораже стал сильней» [17: № 79].

Сильная и бессильная вода создают в сказке волшебный мир, в котором вроде бы обычная вещь может придавать герою силы. Сам образ сильной и бессильной воды, безусловно, является поэтическим. Эпитеты «сильная» и «бессильная» выделяют необычные свойства у реального, на первый взгляд, предмета.

Еще одной разновидностью средств, изменяющих внешность героя, являются вода и молоко, встречающиеся в сказках типа СУС 531 «Конец-горбунок». Как мифологический источник жизни вода могла влиять на внешность человека. Достаточно вспомнить различные обрядовые омовения и умывания, например на Крещение или на Чистый четверг [1: с. 547–555; 2: с. 555–558; 5: с. 667–672].

Несколько иную семантику имеет *молоко*. В мифопоэтических системах мира оно олицетворяет изобилие. У русских молоко было не только одним из главных видов пищи, но и объектом многих магических ритуалов. В обрядовых действиях, связанных с увеличением надоев, молоко часто уподобляется воде [24: с. 284–288].

Безусловно, в сказке прослеживается связь воды и молока с изобилием, но лишь опосредованно: изменение внешности с помощью воды и молока обеспечивают герою не только богатство, но и иной социальный статус. В целом, однако, нам не кажется возможным говорить о мифологической нагрузке этих образов. Скорее, это поэтизация предметов реального мира, используемых для улучшения внешности (умывание молоком и сывороткой для отбеливания кожи, умывание водой, в частности взятой на расвете в Чистый четверг, обливание крещенской водой и т.д.).

Таким образом, в сказке происходит усиление приписываемых воде и молоку в реальной жизни свойств вследствие магических действий, совершаемых над ними представителем «иногo» мира. Необходимо отметить, что фантастические свойства усиливаются вследствие определенного (и не присущего им в природе) агрегатного состояния воды и молока (кипящие), что придает реальному мотиву купания характер испытания, которое выдерживает лишь герой сказки. Выкупавшись в кипящих молоке и воде, он превращается в красавца, в отличие от противника, который умирает, обварившись кипятком. Иногда ситуация превращения осложняется дополнительными мотивами, например мотивом разрезания на куски: «Та, как была хитрая волхидка, велела поставить на дворе чан, изрубила своего мужа в мелкие куски, в чан сбросила и велела кипятить. Поставила к тому чану двенадцать человек и дала им капель, чтобы с двенадцати часов каждый через час капнул в этот чан по капле. Когда двенадцать человек капнули по капле, ожил Иван — крестьянский сын и стал таким красавцем и молодцом, что зрел на него царь, очей не сводил» [20: т. 1, № 37].

Если герой меняет свой облик с помощью воды, то для его коня средством изменения внешности является *роса*. В русской традиции роса осознала собой некой особой небесной влагой, обладающей сакральной силой, способной влиять на урожай, очищать от порчи, лечить болезни, придавать силу, здоровье и красоту [6: с. 470–474]. Так, например, на Вологодчине существовал обычай в Иванов день «черпать росу». Этой росой умывались, чтобы не было прыщей и угрей. В Пензенской губернии росу использовали в качестве оберега от клопов и тараканов. Во Владимирской области в день Флора и Лавра коней водили по росе, чтобы их шкура блестела. В Орловской губернии «верят в Юрьеву росу, т.е. ... когда еще не высохла роса, выгнать скот со двора, особенно коров, чтобы они не болели и больше давали молока» [15: с. 152].

Чтобы превратиться в богатырского коня, «паршивый жеребеночек» должен три (девять, тридцать) ночных (вечерних) или утренних зорь «кататься» и «валаться» по росистой траве (реже — пить росу). Роса как одна из ипостасей воды обладала мифологической семантикой последней, в сказке реальное действие (ночной выпас коней) переосмыслилось как использование волшебных свойств росы. Заметим, что «катание по росе» широко использовалось в косметической магии. Считалось, что это действие обеспечивает здоровье и силу. Необходимо отметить, что важна не только связь роса/вода, но и роса/трава/земля. Конь получает свою магическую силу не только от воды, но и от земли.

Роса как целебное средство встречается в сказках лишь по вариантам. Чаще всего функцию лечебного средства выполняет вода. Однако в сюжете СУС 613 «Правда и Кривда» герой возвращает себе зрение именно с помощью росы, хотя в аналогичных случаях в сюжетах СУС 519 «Слепой и безногий» и СУС 706 «Безручка» будет использоваться вода.

Магическое использование воды необычайно распространено. Она выступает идеальной средой для любого влияния. Так, в заговорах присутствует «непитая» или «молчанная» вода, т.е. такая, которой никто не касался, не пил, не стоял, не говорил рядом с ней. В то же время в поэтической системе заговоров встречается образ заговоренной или наговоренной воды. Именно через разные типы воды можно снять порчу (т.е. избавиться от последствий негативного воздействия). И сказка использовала образ воды, применяемой в магии.

Наконец, вода в сказке влияет не только на внешний вид героя или на его здоровье, но и на его жизнь и смерть. Постоянные эпитеты воды указывают на ее чудесные свойства (*живая и мертвая*) [14: с. 118–123]. Живая вода не только оживляет человека, но и восстанавливает отрубленные части тела и выколотые глаза (ноги и глаза в СУС 519 «Слепой и безногий» [8: с. 12–27; 9: с. 93–113; 10: с. 15–18; 11: с. 140–154]), и даже срывает разрубленное тело (СУС 550 «Царевич и серый волк»): «Привела к колодцу. Они птичку розорвали и бросили, птичка и улетела. Достали они воды. Мишка примазал Миките руки. Руки приросли. Отвязал пестерь Микита, упал Мишка на землю с пестерём. Примазал себе ноги. Приросли у Мишки ноги» [21: № 143]; «И оне невзначай Ивану-Царевичу снесли голову и изрубили его на мелкие части... И вот оне уехали, а Иван-Царевич всё лежит изрубленный на этой поляне. Но, между прочим, время было слишком жаркое и теплое, то от его уже стал запах, а его яркие очи были выклеваны хищным вороном. И вот вдруг Волк, поднявши морду кверху, услышал запах тела Ивана-Царевича, и он сразу с быстротой молнии побежал к тому направлению, где лежал Иван-Царевич... Как вдруг прилетает ворон со своим вороненком и садится на труп Ивана-Царевича и начинает его клевать, а Серый Волк в один прыжок выскочил из-за куста

и поймал вороненка и сказал старому ворону: “Ты, старый ворон, должен слетать за тридевять земель в тридесятое царство. А тамоди есть два источника воды: один источник с мертвой водой, а другой источник с живой. И ты должен мне оттудова два принеси, два пузырька этой живой и мертвой воды...” <...> И тогда он (Волк) отдал ворону вороненка, а сам зачал складывать все части по делу. Когда он уложил, то sprыснул мертвой водой, и он стал, как был, как будто нигде не раненный, а когда он sprыснул живой водой, то Иван-Царевич выпучил глаза и сказал: “Как я уснул и крепко спал”» [22: № 4].

Как видим, живой воде приписывается только способность оживлять, а функции восстановления и сращивания разделены между «целючей» и мертвой водой. Однако необходимо отметить, что если «целючую» воду можно рассматривать как разновидность живой, то в мертвой воде невозможно увидеть созидательное начало. Вероятно, первоначально живая вода вообще восстанавливала человеческий организм (не только оживляла, но и лечила), а мертвая — разрушала его. Однако нормы сказочной поэтики требовали в сказках типа СУС 550 появления двух типов воды, так как один и тот же предмет не может выполнять в сказке две разнородных и принципиально разноуровневых функции (сращивать и оживлять).

Иногда сказка уточняет, что именно должна вылечить вода. Так, в сказке из сборника Н.Е. Ончукова Иван-царевич достает у Царь-девицы «живу воду и мертву, и глазну». Эта «глазна вода» и возвращает царю-отцу зрение: «...вынул глазную воду, у отца глаза помазал, отец сделалса глазастой» [17: № 8].

С другой стороны, сказке свойственны противопоставления старшие — младший (сыновья), умные — дурак (братья), бедный — богатый (мужик) и т.д., соответственно, известна сказке и оппозиция живая — мертвая вода. Сталкиваясь с необходимостью ввести дополнительный элемент в эпизод оживления героя (прежде чем оживить, надо срастить части тела), сказочное сознание подставляет на место второго компонента мертвую воду. Если же мы обратимся к сказкам типа СУС 519, то заметим, что вода, с помощью которой герои возвращают себе выколотые глаза и отрубленные руки и ноги, либо называется «целючей» (лечебной и т.п.), либо не носит вообще никакого названия — это просто «вода». У нее несколько иное, чем у мертвой воды в сказках типа СУС 550, значение: она не сращивает разрубленные части тела, а выращивает новые, но она все-таки не убивает человека.

Заметим, что в сказках сюжетного типа СУС 706 «Безручка» у воды, от соприкосновения с которой у героини отрастают отрубленные руки, чаще всего не декларируются чудесные свойства [12: с. 145–155]. Это вроде бы обычная вода из колодца, реки или озера, которую героиня не ищет. Она просто хочет пить и наклоняется над встречным водным источни-

ком: «Она стала спускаться (в воду), а у нее и руки приросли по локоть...» [20: т. I, № 39]; «Подошла к реке, пить захотелось. Наклонилась, оперлась култышками, встала, а у нее руки выросли» [18: с. 70–77]. Таким образом, любая вода в сказке потенциально обладает чудесными свойствами.

О том, что мертвая вода опасна для жизни, свидетельствуют тексты сказок СУС 519, в которых побежденный противник сначала ведет героев к источнику с мертвой водой (в которой ветка либо горит, либо засыхает): «Взял сучок сухой, бросил на эту воду, как был сук сухой, так плавают в воде... Тихонечко этот его товарищ бросил сухой сучок в эту реку. В этой реке сучок расцвел разными цветами» [23: № 5].

Таким образом, можно, вероятно, говорить о трех типах воды: живой (обладающей способностью оживлять), характерной для типа СУС 550, «целючей» (сращивающей, выращивающей и приращивающей различные части тела, о чем, возможно, свидетельствует ее название: «целючая» — ‘делающая целым’, хотя возможно и другое значение, ‘исцеляющая’), встречающейся в сказках типа СУС 519, и мертвой (умерщвляющей), встречающейся как средство уничтожения героев в сказке СУС 519. Заметим, что и обычная вода может осмысляться сказкой как лечебное средство.

* * *

Как видно из приведенных примеров, вода в сказках обладает различными функциями. Она может изменять облик человека, добавлять ему сил или, наоборот, лишать их. С ее помощью можно исцелять недуги, возвращать здоровье, зрение, отрубленные части тела. Вода может сделать человека красавцем или изменить его облик до неузнаваемости, превратив в животное. Наконец, вода может просто убить. Использует сказка и другие жидкости, которые выступают как аналоги воды: это прежде всего молоко и роса, которым приписываются многие свойства, присущие воде в различных мифопоэтических системах. Сказка активно использует те ритуально-магические стереотипы, которые зафиксированы для воды в традиции. Она поэтически переосмысляет их, усиливая привычные или мифологические свойства воды.

Литература

1. *Агапкина Т.А.* Чистый понедельник // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под ред. Н.И. Толстого. Т. 5. М.: Международные отношения, 2012. С. 547–555.
2. *Агапкина Т.А.* Чистый четверг // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под ред. Н.И. Толстого. Т. 5. М.: Международные отношения, 2012. С. 555–558.

3. *Виноградова Л.Н.* Вода // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под ред. Н.И. Толстого. Т. 1. М.: Международные отношения, 1995. С. 386–390.
4. *Виноградова Л.Н.* Та вода, которая... (Признаки, определяющие магические свойства воды) // Признаковое пространство культуры. М.: Индрик, 2002. С. 32–60.
5. *Виноградова Л.Н., Плотникова А.А.* Крещение (Богоявление) // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под ред. Н.И. Толстого. Т. 2. М.: Международные отношения, 1999. С. 667–672.
6. *Виноградова Л.Н., Толстая С.М.* Роса // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под ред. Н.И. Толстого. Т. 4. М.: Международные отношения, 2009. С. 470–474.
7. *Добровольская В.Е.* Запреты и предписания, связанные с хождением за водой (по материалам Владимирской области) // Живая старина. 2011. № 4. С. 67–68.
8. *Добровольская В.Е.* Мнимая и реальная инвалидность в русской волшебной сказке в контексте фольклорной традиции // Этнографическое обозрение. 2018. № 1. С. 12–27.
9. *Добровольская В.Е.* Сказка «Слепой и безногий» (СУС 519) в репертуаре русских сказочников: фольклорная реализация литературного сюжета // Вопросы русской литературы. 2018. № 4. С. 93–113.
10. *Добровольская В.Е.* Инвалидность в русской фольклорной традиции // Преподавание истории в школе. 2019. № 7. Т. 2. С. 15–18.
11. *Добровольская В.Е.* Немота и речевые аномалии героев в русских волшебных сказках // Quaestio Rossica. 2019. Т. 7. № 1. С. 140–154.
12. *Добровольская В.Е.* Сюжетный тип СУС 706 («Безручка») в русской сказочной традиции // IV Всероссийский Конгресс фольклористов: Сб. науч. тр.: В 3 т. Т. 3: Комплексные исследования традиционной культуры. М.: ГРДНТ им. В.Д. Поленова, 2020. С. 145–155.
13. Кенозерские сказки, предания, былички / Вступит. ст., сост., примеч. Н.М. Ведерниковой. М.: Ин-т Наследия, 2003.
14. *Коротков С.И.* Живая и мертвая вода в сказках и действительности // Русская речь. 1982. № 1. С. 118–123.
15. *Максимов С.В.* Крестная сила // Максимов С.В. Собр. соч.: В 20 т. СПб., 1912. Т. 17. С. 152.
16. *Митропольская Н.К.* Русский фольклор в Литве / Исследование и публикация Н.К. Митропольской. Вильнюс: Изд-во ЦК КП Литвы, 1975.
17. *Ончуков Н.Е.* Северные сказки. Сборник Н.Е. Ончукова: В 2 кн. СПб.: Тропа Троянова, 1998. — (Полное собрание русских сказок. Предреволюционные собрания. Т. 1).
18. Русские народные сказки / Рассказаны А.Н. Корольковой; Записи Э.В. Померанцевой и др.; Сост., отв. ред. и авт. вступ. статьи Э.В. Померанцева. М.: Наука, 1969.
19. Русские народные сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. Т. I. М.: Наука, 1984; Т. 2–3. М.: Наука, 1985.
20. Русские сказки и песни Сибири. СПб.: Тропа Троянова, 2000. — (Полное собрание русских сказок. Предреволюционные собрания. Т. 3).

21. Сказки и песни Белозерского края: В 2 кн. / Сборник Б. и Ю. Соколовых. СПб.: Тропа Троянова. Кн. 1. 1998. Кн. 2. 1999. — (Полное собрание русских сказок. Предреволюционные собрания. Т. 2).
22. Сказки И.Ф. Ковалева / Записали и коммент. Э. Гофман и С. Минц; Ред. акад. Ю.М. Соколова. М.: [б. и.], 1941. — (Летописи Гос. лит. музей. Т. 11).
23. Сказки Дмитрия Асламова / Сост., предисловие и коммент. Е.И. Шастиной. Иркутск: Восточно-Сибирское кн. изд-во, 1991. — (Сибирская живая старина).
24. *Толстая С.М.* Молоко // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под ред. Н.И. Толстого. Т. 3. М.: Международные отношения, 2004. С. 284–288.
25. Традиционный фольклор Новгородской области. Сказки. Легенды. Предания. Былички. Заговоры. По записям 1963–1999 гг. / Изд. подгот. М.Н. Власовой и В.И. Жекулиной; раздел «Предания» подготовлен А.А. Панченко и С.А. Штырковым; науч. ред. А.Ф. Некрылова. СПб.: Алетейя, 2001. — (Памятники русского фольклора).
26. *Филимонова Т.Д.* Вода в календарных обрядах // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. М.: Наука, 1983. С. 130–145.

*О.А. КАЗЕНАС,
А.Б. ГРИГОРЬЕВА,
А.А. ОСТЯКОВА*

КЛАСТЕР «ВОДА» В НАРОДНЫХ СКАЗКАХ ФРАНЦИИ, АНГЛИИ И ГЕРМАНИИ

Компонент неживой природы в целом и компонент «вода» в частности исследованы на различном языковом материале в работах Л.В. Борисовой, Т.И. Бадмаевой, И.А. Богдановой, О.А. Егоровой, С.С. Сотниковой, однако изучению компонента воды во французских, английских и немецких народных сказках с точки зрения кластерного анализа и сопоставления уделено недостаточно внимания. В этом заключается актуальность настоящего исследования.

Объектом исследования выступают лексические единицы кластера «вода», отобранные из французских, английских и немецких народных сказок.

Мы предполагаем, что кластер «вода» имеет различный состав в сказках народов мира, в том числе и близкородственных, а также по-разному преломляется в структуре народных сказок.

Источниками лексического материала являются сборники французских, английских и немецких народных сказок. Картотека нашего исследования включает в себя 1277 словоупотреблений.

Для решения задач исследования используются методы кластерного и компонентного анализа, контент-анализа.

Для анализа лексического материала в нашей работе используется понятие «кластер». Кластерный анализ был заимствован из области прикладной математики. В лингвистике такой вид анализа применяется прежде всего для классификации множества элементов на однородные группы, или кластеры. Понятие «кластер» (англ. cluster — скопление) определяется как группа объектов, выделенная с помощью одного из методов кластерного анализа по формальному критерию их близости друг к другу [1: с. 455]. В нашем случае таким формальным критерием является наличие семы «вода».

Несмотря на то что кластерный анализ не используется широко современными учеными-лингвистами, по нашему мнению, он имеет ряд преимуществ. В основе данного анализа лежит индуктивный принцип ис-

следования — от частного к общему. Потому он может быть использован для создания новых классификаций лексических единиц, поиска тенденций и закономерностей в больших корпусах текстов, а также для усовершенствования уже существующих классификаций. Мы также полагаем, что представленный подход наглядно показывает лингвокультурные особенности исследуемого материала.

Кроме того, объединение лексических единиц в кластер мы считаем наиболее рациональным, так как картотека нашей работы содержит более 1000 лексических единиц, а кластерный анализ удобен для исследования большого объема данных.

Сущность компонентного анализа состоит в исследовании содержания лексических единиц и разложении значения на минимальные семантические составляющие. Обнаружить минимальные смысловые элементы можно «либо путем исследования словарных статей, либо путем попарного сравнения лексем, либо путем анализа сочетаемости и смысловых связей в тексте» [2: с. 63]. В нашей работе мы воспользовались толковыми словарями французского, английского и немецкого языков для проведения компонентного анализа.

Начнем с компонентного анализа лексического материала, отобранного из сборников французских, английских и немецких сказок.

Нами были исследованы сборник французских народных сказок Женевиэвы Массиньон “*De bouche à oreilles*” [9], который содержит 70 сказок из разных регионов Франции, сборник английских народных сказок Джозефа Джекобса “*English Fairy Tales*” [10], который включает 43 сказки, и 2 сборника немецких народных сказок Братьев Гримм: “*Aschenputtel und andere Märchen*” [5], “*Das tapfere Schneiderlein und andere Märchen*” [6], — в которых содержится 30 сказок.

В процессе отбора лексического материала перед нами стояла цель найти во французских, английских и немецких народных сказках такие лексические единицы, которые можно было бы объединить в кластер «вода».

Основой выборки послужили вокабуляры, опубликованные на порталах: для французского языка — *La Nesque propre* [12] (601 лексическая единица), для английского языка — *Word Associations* [3] (402 лексические единицы), для немецкого языка — *Das Wortassoziationen Netzwerk* [4] (300 лексических единиц).

Методом сплошной выборки было отобрано 112 лексических единиц французского языка, 61 лексическая единица английского языка и 72 лексических единицы немецкого языка. В целом картотека исследования содержит 588 словоупотреблений во французских, 295 — в английских и 394 — в немецких сказках.

Проведенный анализ показал, что не все лексические единицы, представленные в вокабуляре, присутствуют в сказках, что является вполне объяснимым, т.к. большую часть вокабуляров составляет научная лексика, которая не может быть представлена в фольклорных жанрах. С другой стороны, не все лексические единицы, отобранные в ходе контент-анализа сказочного материала, представлены в вокабулярах. Так, во французских сказках из отобранных 112 лексических единиц, входящих в кластер «вода», в вокабуляре содержится 31 единица. Аналогичные результаты получены для английских (24 из 61) и немецких (41 из 72) сказок.

Перечень выбранных единиц и частота употребления представлены в таблице (табл. 1). Мы также попытались объединить лексические единицы по семантической близости.

Таблица 1

**Перечень лексических единиц, принадлежащих к кластеру «вода»
(на материале французских, английских и немецких народных сказок)**

русский эквивалент	Лексические единицы		
	французского языка	английского языка	немецкого языка
Вода и ее разновидности			
вода	une eau (65)	a water (50)	das Wasser (46)
питьевая вода	-	-	das Trinkwasser (2)
вода из-под грязной посуды	-	a dishwater (1)	-
живая вода	-	-	das Lebenswasser (18)
крещенская вода	-	-	das Taufwasser (1)
святая вода	une eau bénite (3)	-	-
вода для засыпания	une eau d'endormie (2)	-	-
Количество воды			
капля воды	une goutte d'eau (4)	a drop (3)	der Tropfen (9)
течение, поток	une ravine (4)	-	der Strom (1)
глоток	-	-	der Schluck (4)
Водные источники			
пруд	un étang (23)	a pond (4) a moat (4)	der Teich (1)
озеро	un lac (1)	a lake (4)	der See (2)
ручьи	un ruisseau (ri) (10)	a stream (2)	der Bach (7)
родник	une fontaine (15) une source (2)	a fountain (1)	die Quelle (3)

Продолжение табл. 1

русский эквивалент	Лексические единицы		
	французского языка	английского языка	немецкого языка
река	une rivière (36)	a river (9)	der Fluss (3)
море	une mer (26)	a sea (16)	das Meer (6)
болото	un marais (4)	-	-
заводь, лужа	une mare (2)	-	die Pfütze (1)
Характеристики воды			
текучий, проточный	-	-	fliessend (2)
кипящий	bouillant, -e (6)	-	-
прозрачный	claire (1)	-	klar (1)
Характеристики, связанные с водой			
испытывающий жажду	-	thirsty (1)	durstig (4)
заморский	-	overseas (1)	-
сухой	sec, sèche (4)	dry (1)	-
влажный	-	wet (1)	nass (1)
промокший	trempe (1)	-	-
ошпаренный кипятком	ebouillanté, e (1) echaudé, e (1)	-	-
Сооружения на водных объектах			
мост	un pont (11)	a bridge (3)	die Brücke (5)
разводной мост	-	a drawbridge (1)	-
колодец	un puits (16)	a well (22)	der Brunnen (18)
дно колодца	un fond du puits (3)	-	-
край колодца	une margelle (1)	-	-
водосток	un égout (5)	-	-
порт	un port (4)	a harbor (1)	-
Водные объекты и их части			
лодка, корабль	un bateau (19) une barque (3) un navire (6)	a ship (15) a boat (1)	das Schiff (8)
на борту	au bord du navire (1)	on board, collocation (2)	-
мостик (на корабле)	un pont du bateau (1)	-	-
парус	une voile (2)	-	-

Продолжение табл. 1

русский эквивалент	Лексические единицы		
	французского языка	английского языка	немецкого языка
Действия, производимые водой			
течь	couler (12)	-	fiessen (5)
литься	-	-	quellen (1)
втекать	-	-	Einlaufen (1)
омывать, смывать	-	to lave (2)	abwaschen (1)
замерзать, замораживать	geler (raide) (2)	-	frieren (2)
охлаждать	-	-	abkühlen (1)
мочить	mouiller (2)	-	-
промокать	tremper (2)	-	-
поток воды, приводящий в движение мельничное колесо	-	a millstream (4)	-
Действия, производимые с водой			
пить	boire (35)	to drink (10)	trinken (58)
выпивать	-	-	austrinken (2)
выпивать до дна	-	-	ausleeren (1)
плавать, купаться	nager (1)	to swim (1)	schwimmen (1)
купать, купаться	se baigner (1) baigner (1)	-	baden (4)
умываться, мыть, мыться	laver (2), être lavé (1), se laver (1)	to wash (to wash oneself) (6)	waschen (5)
лить, наливать	verser (7)	to pour (5)	einschenken (2)
набирать (воду)	-	to draw (water) (3)	-
наполнять	remplir d'eau (3)	-	-
опустошать	vider (4)	-	-
черпать	puiser (1)	-	schöpfen (2)
цедить, наливать	-	-	zapfen (1)
выливать	-	-	begiessen (2)
поливать	-	-	giessen (1)
орошать	-	-	benetzen (2)
опрыскивать	-	-	spritzen verb (1)
плескаться	barboter (1)	-	-

Продолжение табл. 1

русский эквивалент	Лексические единицы		
	французского языка	английского языка	немецкого языка
осушить	-	to drain (1)	-
Действия, производимые на воде			
плыть по воде	flotter (1)	to float (6)	-
плавать на/в корабле	naviguer (1)	to sail (2)	-
грести (веслами)	voguer (1)	-	-
причаливать	aborder (1)	-	-
топить	noyer (2)	-	-
утонуть, тонуть	se noyer (9) être noyé (3)	to drown (6) to sink (4)	-
рыбачить	-	-	fischen (7)
окутать	-	to dip (3)	-
окупание	-	a souse (1)	-
к берегу	-	ashore (3)	-
высаживаться на берег	débarquer (1) mettre le pied à terre (1)	to beach (1)	-
Ландшафт водных объектов			
берег (реки)	une rive (6) un bord (14)	a bank (7)	-
берег	une balme (1)	-	das Ufer (5)
крутой берег	un berge (2) un côté (2)	-	-
береговая скала	un rocher (3)	-	-
пляж	une plage (1)	-	-
остров	une île (10)	-	-
морское дно	un fond de la mer (6)	-	der Meeresgrund (1)
побережье	une côte (1)	a shore (4)	-
Емкости для воды			
ведро	un seau (soillot) (9)	a pail (3)	der Eimer (2)
ванна	-	-	das Bad (1)
таз	-	-	die Waschschüssel (2)
горшок, кастрюля	une marmite (10)	-	der Topf (8)
котел	un chaudron (4) une chaudière (1)	-	der Kessel (1)

Продолжение табл. 1

русский эквивалент	Лексические единицы		
	французского языка	английского языка	немецкого языка
бутылка	une bouteille (3)	a bottle (6)	die Flasche (9)
кувшин	une cruche (2)	a jug (3)	die Kanne (1)
кувшинчик для воды (церк.)	une burette (1)	-	-
бочка	un tonneau (10) une barrique (12)	-	das Fass (12)
кадка	un cuveau (4)	-	-
кружка	-	-	der Krug (9)
стакан	un verre (4)	-	das Glas (8)
миска	une écuelle (2)	a bowl (5)	der Kelch (1)
чаша, бокал	une coupe (1)	-	-
фляжка	une gourde (2)	a flask (1)	-
воронка	-	a whirlpool (1)	-
бак для стирки	un cuvier à lessive (1)	-	-
Люди, связанные с водой			
моряк	-	a sailor (1)	-
судовладелец	un armateur (2)	-	-
паромщик	un passeur (1)	-	-
рыбак	-	a fisherman (3)	der Fischer (4)
прачка	une lavandière (4)	-	-
потерпевший кораблекрушение	un naufragé (1)	-	-
Животный мир водоемов			
мидия	une moule (1)	-	-
кит	-	whale (1)	-
ракушка	un coquillage (2)	-	die Muschel (1)
раковина	-	shell, noun (3)	-
селезень	un canard (3)	-	-
утка	une cane (3)	-	die Ente (5)
лягушка	une grenouille (19)	a frog (froggie) (21)	der Frosch (1)
жаба	un crapaud (2)	a toad (3)	die Kröte (11)
цапля	-	a heron (5)	-
лебедь	-	a swan (3)	-

Продолжение табл. 1

русский эквивалент	Лексические единицы		
	французского языка	английского языка	немецкого языка
молодой лебедь	-	a cygnet, a swanlet (4)	-
рыба	un poisson (11)	a fish (7)	der Fisch (15)
Растительный мир			
тина	une vase (1)	-	-
ива	un saule (4)	-	-
Природные явления, связанные с водой			
шторм, буря	-	a storm (1)	-
волна	une vague (1)	a wave (1)	die Welle (2)
облака	-	-	die Wolken (1)
дождь	une pluie (1)	a rain (1)	der Regen (2)
идет дождь	pleuvoir (2)	-	-
Агрегатные состояния воды			
пар	une vapeur (1)	-	-
лед	une glace (4)	-	-
снег	une neige (3)	-	-
снежинка	un flocon de neige (1)	-	-
пузырь	-	a bubble (1)	-
Занятия и приспособления, связанные с водой			
рыбная ловля	-	-	der Fischfang (5)
невод	-	-	das Netz (1)
Физиологические явления			
слезы	des larmes (4)	-	die Tränen (5)
плакать	pleurer (23)	-	-
жажда	une soif (1)	-	der Durst (11)
испытывать жажду	avoir soif (3)	-	dürsten (3)
Бытовые явления			
варить	cuir (1)	-	kochen (4)
кипеть	bouillir (4)	to boil (7)	-
стирать	faire la lessive (2) laver le linge (1)	-	-
мыть посуду	laver la vaisselle (1)	-	-
Питье			
напиток	un breuvage (1)	a drink (1)	der Trunk (5)

Окончание табл. 1

русский эквивалент	Лексические единицы		
	французского языка	английского языка	немецкого языка
питье	-	-	das Trinken (8)
пиво	-	-	das Bier (7)
	588 словоупотреблений	295 словоупотреблений	394 словоупотребления

Из таблицы мы видим, что во всех трех языках наиболее частотными являются лексические единицы, обозначающие непосредственно саму воду: *eau* во французских сказках (65 словоупотреблений), *water* в английских сказках (50 словоупотреблений) и *das Wasser* в немецких сказках (46 словоупотреблений). Однако разновидности воды уже свидетельствуют об особенностях мировосприятия народов. Если в английских сказках речь идет о воде из-под грязной посуды (*a dishwater*), то во французских и немецких сказках находит отражение религиозный аспект, представленный лексемами *das Taufwasser* (*крещенская вода*) и *une eau bénite* (*святая вода*), несмотря на единичность употребления. Кроме того, показательным для немецких сказок является употребление лексемы *das Lebenswasser* (*живая вода*), которая встречается достаточно часто (18 словоупотреблений) и полностью отсутствует в исследуемых французских и английских сказках.

Общими для сказок рассматриваемых языков являются лексемы, обозначающие названия водных ресурсов, количество воды, природные явления, которые, между тем, могут отличаться частотностью употреблений в сказках в том или ином языке. Так, например, лексема *море* является наиболее частотной среди названий водных источников в английских сказках. Между тем лексемы *пруд*, *ручей*, *родник*, *река* являются более частотными во французских сказках. Особенностью французских сказок является также употребление такой лексемы, как *un marais* (*болото*).

Частотность употребления лексемы *море* обуславливает наличие лексем, относящихся к морю: водные объекты и их части (*корабль*, *лодка*, *парус*); животный мир (*мидия*, *кит*, *ракушка*); ландшафт водных объектов (*остров*, *пляж*, *побережье*), которые по-разному представлены в сказках трех исследуемых народов.

Только в английских сказках персонаж может быть *моряком*, в то время как в исследуемых французских сказках нет *рыбаков*, но есть *судовладельцы*, *паромщики* и *потерпевшие кораблекрушение*. И только во французских сказках среди персонажей встречаются *прачки*.

Во французских сказках вода встречается в различных агрегатных состояниях: *la neige* (*снег*), *la glace* (*лед*), *la vapeur* (*пар*). Хотя в немецких сказ-

ках используется глагол *frieren* «замерзать». Употребление лексемы *дождь* является характерным для сказок всех трех народов.

Богатый и разнообразный, животный мир сказок отражает особенности природы того или иного народа. Кластер *вода* в английских сказках представлен большим количеством наименований животных и птиц (*toad, heron, swanlet, cygnet* и др.). Во франкоязычном кластере мы обнаруживаем такие наименования животных, как *моллюск, мидия*, которые не включены в английский и немецкий кластер. Общим для сказок всех трех языков является употребление лексем *лягушка* и *жаба*.

В отличие от животного мира, растительный мир представлен только во французских сказках лексемами *une vase (тина), un saule (ива)*.

Для всех сказок характерно употребление большого количества глаголов: *высаживаться на берег, плыть по воде, плавать на корабле, осушить, литься, втекать, выпивать до дна, черпать, выливать, поливать, орошать* и т.д.

Кластер *вода* представлен также лексемами, обозначающими предметы быта, а именно наименованиями емкостей для воды. И снова мы можем увидеть как общие, так и специфические черты, которые нашли отражение в сказках. Так, общими для исследуемых сказок являются лексемы *ведро, бутылка, кувшин* и *миска*. Специфика немецких сказок заключается в употреблении лексемы *der Krug (кружка)*, французских — *un cuveau (кадка)* и *un cuvier à lessive (бак для стирки)*, английских — *a whirlpool (воронка)*.

Следует также отметить более детализированное представление окружающего мира во французских сказках: мы можем увидеть не просто *колодец (un puits)*, но и его *дно (un fond)*, и край (*une margelle*), несколько разновидностей берегов.

Особенностью немецких сказок является употребление такой лексемы, как *das Bier (пиво)*, которая отражает реалии немецкой повседневной жизни, сохранившие свою актуальность вплоть до сегодняшних дней.

Если говорить о соотношении «словоупотребление/сказки», на одну немецкую народную сказку приходится 13,13 словоупотреблений, на английскую — 6,86 и на французскую — 8,4. Количественные данные подтверждают сделанный нами вывод о том, что кластер *вода* имеет разный состав и по-разному преломляется в структуре французских, английских и немецких народных сказок, что свидетельствует о расхождении в миропонимании народов, являющихся «географическими соседями».

Представленное исследование не является окончательным. В частности, мы не затрагивали вопрос о причинах выявленных особенностей кластера *вода* во французских, английских и немецких народных сказках. Кроме того, представляется интересным проведение подобного исследования на материале сказок других народов Европы, в том числе русских народных сказок, с целью сопоставления.

Литература

1. *Нургалеева Н.Х.* Кластерный подход в лингвистическом анализе (на материале корпуснолингвистического анализа заимствований из английского языка (англицизмов) в немецком языке) // Вестник Башкирского университета. 2013. Т. 18. № 2. С. 454–460.
2. *Цветков Н.В.* К методологии компонентного анализа // Вопросы языкознания. Вып. 2. М.: Наука, 1984. С. 61–71.
3. Associations to the word “water” // Word Associations Network. URL: <https://wordassociations.net/en/words-associated-with/Water?start=0> (дата обращения: 05.04.2021).
4. Assoziationen mit dem Wort “Wasser” // Das Wortassoziationen Netzwerk. URL: <https://wordassociations.net/de/assoziationen-mit-dem-wort/wasser?button=Suchen> (дата обращения: 05.04.2021).
5. *Brüder Grimm.* Aschenputtel und andere Märchen. СПб.: КАРО, 2015. 192 с.
6. *Brüder Grimm.* Das tapfere Schneiderlein und andere Märchen. СПб.: КАРО, 2015. 224 с.
7. Dictionnaire Français // URL: <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/> (дата обращения: 05.04.2021).
8. Duden Wörterbuch // URL: <https://www.duden.de/woerterbuch> (дата обращения: 05.04.2021).
9. *Geneviève Massignon.* De bouche à oreilles. Berger-Levrault, coll. Territoires, 1983. 415 p.
10. *Joseph Jacobs.* English Fairy Tales. New York: Grosset & Dunlap, 1895. 314 p.
11. Oxford Learner’s Dictionaries. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com> (дата обращения: 05.04.2021).
12. Vocabulaire de l’eau // LANESQUE PROPRES. URL: <https://www.lanesquepropres.com/373+vocabulaire-de-leau.html> (дата обращения: 05.04.2021).

ВОДНАЯ СТИХИЯ И СКРЫТЫЕ СОКРОВИЩА В РУССКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ПРОЗЕ

Вода, будучи одной из фундаментальных стихий мироздания, занимает столь важное место и играет столь разнообразные роли в народной культуре в целом и в фольклоре в частности, что, несмотря на многочисленные исследования в этой области¹, всегда остается актуальным предметом изучения. В данной главе впервые была поставлена задача рассмотреть рассказы о скрытых сокровищах в русском фольклоре в аспекте отражения связей образа клада с водной стихией.

Водные объекты стоят в ряду наиболее распространенных локусов присутствия кладов, в том числе и вполне реальных. Сокровища оказываются спрятанными рядом с известными в конкретной местности ручьями, реками, озерами, болотами, колодцами и т.д. или погруженными в них. Одним из направлений, в котором разворачивается мотив наличия скрытого в воде богатства, становится объяснение, кто и каким образом оставил после себя клад в данном месте.

Появление кладов в водных объектах может связываться с историческими событиями или лицами, а также народами, чьи образы вошли в местные фольклорные традиции². При этом могут указываться определенные точки местного ландшафта, его элементы, необычные предметы и другие реалии, подтверждающие изложенные в рассказе события.

В водных источниках, обычно озерах, скрываются сокровища, оставленные чудью, панами и литвой, например: «Близ погоста Николы Лапотного есть гора и ручей, где <...> лошадины кости, и потому, кто кости найдет, тот все и деньги найдет. От поклада время нашествия литвы, то есть польского короля Костюшки» [17: с. 84–85].

Причиной сознательного погружения ценностей в воду во многих случаях служит желание скрыть их от неприятеля при боевых действиях, уберечь от разграбления или, наоборот, — спрятать награбленное: «Ну,

¹ В связи с выбранной темой см., например, по акватической мифологии фундаментальное исследование Н.А. Криничной «Мифология воды и водоемов» [16], соответствующие статьи в этнолингвистическом словаре «Славянские древности», многочисленные работы, посвященные водным духам, начиная со статьи Э.В. Померанцевой о русалках [29]; работы по почитанию водных источников, например, нижегородских коллег [23] и др.

² Подробнее см.: [14: с. 254–257].

чудь-то не хотела отдать свое богатство наседающим на нее новгородцам. Сделали так: золото сложили в две огромные бочки, бочки соединили то ли цепью, то ли какой-то прочной связкой. Скатили к самому узкому месту на городище и с силой столкнули в противоположные озера. Бочки были очень тяжелые, цепь с огромной силой врезалась в землю и образовала ров» [11: с. 75]; «Когда у новгородцев и чуди был бой, то чудь все свое золото (деньги) спрятала в речке Поганке <...> В этой речке есть плита бетонная метра три, в нее вделано кольцо, в воде она лежит» [11: с. 77]; «Во время одной из побед наших паны имевшееся у них золото <...> спрятали в дула своих ружей, которые бросили в реку Сить, именно близ того Кобылья болота, на котором они жили» [17: с. 85].

Многие клады, расположенные в водных источниках или около них, обязаны своим происхождением разбойникам. В какой-то степени это объясняется тем, что большое число разбойников промышляло речным пиратством. Но и многочисленные сухопутные лихие люди использовали водные объекты для захоронения кладов. Речь обычно идет об озерах, которые на момент рассказа почти заросли, но никому не отдали своих сокровищ, например: «А еще за Прелкой есть озеро. Называется оно Круглое. Оно, и правда, круглое, как будто там метеорит упал. Озеро старое и заросло почти всё травой. Только одно окно осталось в самой серединке. Вот, говорят, туда Сеня и опустил клад в то время, когда разинцы в леса под Сяву пришли» [21: с. 300], см. также: [30: с. 362; 24: с. 52; 20: с. 300].

При военных действиях, набегах разбойников и местные жители, монахи, богатые люди прятали свои ценности в воде [17: с. 293; 32: с. 9; 17: с. 152].

Рассказы о сокровищах, затопленных с целью уберечь их в ходе различных социальных потрясений, могут отражать и события вполне обозримого прошлого. Например, нами в ходе обычной застольной беседы несколько лет назад был зафиксирован рассказ городского жителя, услышанный им от жены покойного друга. У этого друга был дед, который перед смертью рассказал ему как единственному внуку, что, «когда шло раскулачивание, был у них помещик, или кто там, очень зажиточный. И уже ходили по домам, а он в работниках у него был, этот дед, помещик попросил помочь, и они ночью два бочонка золота скинули в пруд».

Если вести речь о сокровищах, оказавшихся в воде в ходе набегов неприятеля или разбойников, нельзя не сказать отдельно о колоколах. Они имели особую ценность, поскольку обладали, с одной стороны, высоким семиотическим статусом в традиционной культуре, служили и служат одним из важнейших христианских символов, с другой — представляли собой реальное сокровище. Колокола могли быть спущенными в воду как сами по себе, так и служить тарой для других ценностей [17: с. 155, 177; 18: с. 61].

У рассказов о затонувших колоколах обнаруживается значительная область пересечения с рассказами о кладях. Колокола топят, чтобы уберечь при набегах врагов, например: «Стояла это, стояла обитель — и вдруг прошел слух, что швед идет на нее. Иноки сейчас скот угнали в горы, сокровища свои все зарыли, колокола бросили в реку и завалили их камнями. И доле на дне реки Нивы, в Куйке, виднеются уши большого колокола» [17: с. 152–153]. Топят разбойники или неприятель, разоряя церкви: «Вот наши старики рассказывали, что литва шла. Вот... с Павлова шли... эта литва. И вот до нас, до Веснина дошли, и колокол сняли вот с часовенки-то, и бросили в реку. И их ослепило. И так, мама говорит, не знаем, как они развели, куда пошли... эта литва» [38: с. 221].

Рассказы об опускании колоколов в воду привязаны к историческим событиям, но притягивают и мотивы, которые отсылают нас к мифологической сфере народных воззрений, например: «...в монастыре с давних пор хранилась заветная святыня — дивного звона серебряный колокол, висевший на колокольне. Боясь, как бы враги не добрались до их сокровища, монахи собрались ночью и, сняв колокол с его обычного места, с пением молитв и со свечами в руках понесли его к Ниве. Они хотели на время спрятать колокол под водой, чтобы достать его после ухода англичан. Но произошло нечто неожиданное: как только колокол скрылся в реке, тотчас же, откуда ни возьмись, над этим местом встал огромный камень, и вокруг камня завилась, забурлила водоворотом вода. Много раз после ухода англичан пытались и монахи, и рыбаки достать заветное сокровище — никому это не удавалось» [17: с. 153]¹. Защита сокровища с помощью большого камня — очень распространенный мотив фольклорной прозы о кладях, в том числе мифологического характера: [15: с. 220]. Над камнем к тому же образуется водоворот — «место обитания демонов», сверхъестественные свойства которого по народным представлениям определяются не только его принадлежностью к водному пространству — пути в иной мир, но и связью с магией кручения и верчения [20: с. 395].

Оказываясь в водной стихии, колокол, как и другие скрытые в ней сокровища, попадает во власть иных сил: черти просят за возвращение колокола две головы, водолазов отпугивает от колокола громадная лягушка [33: с. 4].

Мотив погружения богатства в воду встраивается в сюжеты о самоуничтожении чужого народа, например панов: «А паны-те варили кашу да вместо пены-то, кровь косами заходила: оне и узнали, что гибель скоро

¹ Тот же сюжет может быть развернут и в сторону социально-утопических чаяний: «И пошел с той поры у стариков завет — беспременно колокол вытащить. Как его опять на колокольню здынут, да звоном своим серебряным он зазвонит — тут всё снова постарому и пойдет» [17: с. 154].

приходить. Тут, сколько денег, богатства их было, — все в котель сложили и утопали в Тородишном озере: а над котломъ поставили плотъ из слегъ (длинных бревен), на плот наносили земли да и плот на котел утопили. А потом и сами в этом же озере уходились» [12: с. 79].

Сокровища могут оказываться в воде и помимо воли их владельцев. Рассказы о ценностях, утонувших при переправах в ходе отступлений при боевых действиях, могут иметь под собой вполне реальные основания. Можно вспомнить до сих пор широко тиражируемые сюжеты о наполеоновских кладах в р. Березине [2: с. 618]. Мотив непреднамеренного погружения сокровища в воду связывается и с народами, жившими ранее, особенно при интерпретации их образов как грабителей. Например: «Деревню Чублак так называли, потому что здесь раньше чудь жила, народ варварский — они грабили. Говорят, они клад закопали, где сейчас кладбище, там находят старинную посуду. Рассказывают, будто они хотели золото через речку переправить, нагрузили много и утопили. Река зарастать стала, а в том месте лужа глубокая осталась в виде лодки» [11: с. 74]. Упомянутый в рассказе элемент местного ландшафта — лужа в форме лодки, — который можно увидеть своими глазами, служит рассказчику средством подтверждения достоверности своего повествования, с одной стороны, и актуализирует воспроизведение данного объяснительного сюжета — с другой.

Память о скрытых в воде сокровищах часто поддерживается связью со значимыми «узелками» местной традиции, закрепившимися в местных онимах: известных фамилиях, названиях элементов ландшафта и т.д. «Фамилия Зарембо, поляк. Отсюда пошла эта самая, фамилий тут очень много Зарембо, от него пошли. И когда он убежал отсюда, говорят, что он в Рудинец опустил клад. Но это озеро бездонное: кто бы туда ни нырял (ныряли туда), дна никто не достиг» [30: с. 107].

Присутствие под водой сокровищ может служить объяснением происхождения местных гидронимов: «Вот Серебряное озеро у нас тоже, по легенды, по легенды называется *Серебряное*. Там, говорят, тоже с серебром. Бочка серебра опущена в какого-то господина <смеются>» [30: с. 98], а также некоторых особенностей местных водных объектов: «Есть в Виноградовском районе река Пянда. Цвет воды ее желтый. Это объясняется очень просто: вода из болота. Но местные жители рассказывают, что в давние времена река была очень широкой. По ней плавали корабли, и наши, и заморские. Однажды шел огромный корабль, набитый драгоценностями из золота. Произошла течь, и он начал тонуть. Все люди спаслись, но драгоценности утонули. А корабль вынесло в расщелину между берегами. Сейчас это место называют Могильником. А золото пролежало уже много лет и дало свой цвет воде в реке. А то место, Могильник, считают опасным» [10: с. 69].

Одной из причин появления сокровищ в воде является такое часто описываемое в устных рассказах явление, как провал, на месте которого образуется водный источник. Этот легендарный мотив прикрепляется к различным фольклорным персонажам, например панам. В одном из преданий на месте панских сокровищ чудесным образом оказывается ручей. История такова: олонецкий крестьянин для спасения своих односельчан, как Иван Сусанин, водил польских панов с места на место. «Наконец настала ночь. Блуждая в темноте, крестьянин нечаянно пришел на равнину. Панам показалось, что тут деревня, а потому они забыли мужика и повозки и бросились опретью к гладкой равнине. Вдруг, к удивлению крестьянина, не стало ни одного пана, а гладкое место, на которое собрались они, превратилось в круглое озеро, которое с того времени и получило название Панского. Оправившись от удивления, мужик наш хотел было поживиться сокровищами, которые оставили паны, но лишь только приблизился к повозкам, как они исчезли, и на месте их образовался ручей, который и до сих пор называется Панским» [17: с. 157–158].

В воде вследствие провала оказываются и сокровища, награбленные разбойниками, прежде всего такими знаменитыми своими злодеяниями, как Кудеяр. В рассказах о них превалирует мотив наказания за грехи. «Дремучий же лес канул в вечность, а полянка, где совершилось много преступлений, где пролито было много человеческой крови, провалилась, и на месте ее появилось бездонное озеро. Предание говорит, что и награбленное добро, и сами разбойники провалились, а атаман их Кудеяр и до сих пор жив, не принимает его земля, и сильно, и жестоко Кудеяр мучается и будет мучаться до тех пор, пока не сыщется смельчак, который не побоится и в Светлое Христово Воскресение придет на Городище и возьмет награбленное золото, так как в то время Городище растворяется на две половины, и показывается золото, которое может достаться в удел смельчаку» [13: с. 73].

Мотив «расступившиеся воды» в мировом фольклоре обычно, как и в Ветхом Завете, связывается с сюжетами, где герою необходимо преодолеть водную преграду [4]. В данном случае этот мотив существует в контексте рассказов о провалах, связан с темой греха и прощения и в какой-то степени сближает это повествование с легендами типа китежской, несмотря на то что озеро Городище скрывает не святые церкви, а разбойничье поселение и клад.

Материалы А.И. Иванова показывают, что сюжет о невозможности смерти для Кудеяра, пока его богатства никем не найдены, порождает дочерние рассказы о встрече человека с этим легендарным разбойником, который жив и терпит наказание за свои грехи — двенадцать змеев бьют его крыльями и сосут его кровь; о явлении около прежнего местопребывания разбойников кладов в обликах различных животных; о золотой

красавице, которая выходит к людям; о старике, стерегущем клад, и т.д. Таким образом, водная стихия и скрытые сокровища в основном сюжете в большей мере включены в контекст христианских воззрений, а в дочерних рассказах реализуются уже не только легендарные, но и мифологические валентности этих образов.

Не могут умереть, пока кто-нибудь не найдет их сокровища, находящиеся под водой, и не использует с благими целями, не только такие известные персонажи, как Кудеяр или Степан Разин, но и простые разбойники. «Только раз приснилось нашей барыне, что приходит к ней старец и говорит, что все его братья померли, один он умереть не может: грех-де тяжелый у него на душе; много народа извел он в жизни и много набрал добра, а пользы от того добра никому нет; так авось, коли он добро-то доброму человеку выдаст, то сподобит его Господь-Бог умереть. Да и рассказал барыне, что-де клад зарыт в Чернолиговском яру, в пяти шагах от старого дуба, в ручье, под черною дубовою доскою». Далее следует рассказ о неудачной попытке достать клад из ручья. Неудача объясняется тем, что «не хотел лукавый дать добро в христианские руки» [8].

Тема наказания за грехи переводит в легендарную сферу и другие рассказы о происхождении разбойничьих кладов. В одном из них причиной того, что клад оказался в воде, становится затопление колокола вследствие разорения села и церкви. Степан Разин, чтобы избавиться от болезни ног, послушался черемиса и, чтобы угодить Кремете, разорил село Успенское, а колокол сбросил в озеро Черемберчихское. Когда Степана поймали, он воспринял это как божье наказание и велел другу и сыну бросать в озеро бочонки с золотом и серебром, пока не пойдет колокольный звон, означающий его прощение. «И бросили разбойники казны величество до самого до гула колокольного, а гул тот был в Успеньев день». Клад остался в озере [33: с. 3].

Сокровища, скрытые когда-то в земле или в воде, начинают, по народным представлениям, жить своей жизнью рядом с человеком, взаимодействовать с ним и окружающим его миром.

Наличие клада коррелирует с необычными свойствами водного объекта. В обычной, казалось бы, деревенской канавке образуются волны: «От идём. И взглянули на эту канавку. Как по канавки гонит бочонок! Обручи-то такие хорошие набито. Бочонок, и закубренный. Он по волнам. Откуда волны взялися — знай, и речка-то не тякла, эта канавка! Как гонит, гонить...» [36: с. 286]. Желаящие найти не предназначенный им клад не могут обнаружить весьма солидные бочонки с цепями в имеющем ограниченный объем мочиле: «И там такое мочило есть, около кладбища <...>. И в этом мочиле, опять же, зарыт бочонок. Какой бочонок там — неизвестно. Кто говорит, вядра два, кто говорит, три. Золота этот полный бочонок. И даже от этого бочонка... Он перевязан золотой цепью. Чтоб

тащить этот бочонок. Так вот, сколько ни пытались, искали в этом мочиле — и никак не найти. Ни цепь не найти, ни бочонок не найти. А он уже, видимо, положен, может быть, на тысячу лет, на какого человека заветование сделано» [30: с. 96].

В свою очередь, связь с водной стихией оказывается очень существенной составляющей образа клада в его мифологической проекции. Выше мы уже рассматривали сюжет о разбойнике, стерегущем свои сокровища. В большинстве случаев он реализуется в рассказах, близких легендарной прозе. Но если речным пиратством занималась женщина и от преследований она скрылась под водой, то ее образ обретает черты, свойственные женским водным демоническим персонажам, а сюжет соединяется с мотивами быличек о русалках, шишигах и т.д. Например, рассказы об известной на р. Ветлуге атаманше бабе Степаниде: «Добытые ими сокровища спрятаны в этой горе, которую она долго защищала от нападений окрестных жителей, но при последнем нападении все разбойники были убиты, а Степанида бросилась в реку и до сих пор жива и стережет клад, выходя по ночам на гору; неоднократно видели, как она сидит на обрыве и расчесывает волосы. Поэтому никто и не смеет раскапывать Бабыю гору» [28].

Важным свойством кладов, которое роднит их с различными мифологическими персонажами, является способность к оборотничеству. Клады, находящиеся в воде, могут принимать самые разнообразные облики. Это может быть:

- *человек*, например: «В одном месте поехал рыбак рыбачить и видит — выходит из воды старичок, и не мокрый, сухой. Говорит рыбаку: “Толкни меня!”» [32: с. 7]; «Мама моя, еще девчонкой, ходила в соседнюю деревню заговаривать зубы. И на обратной дороге, когда шла мимо болота, смотрит: стоит солдат, навалился на винтовку, от него лучи идут» [27: с. 281];
- *животное*, например: «На Ивана Купала искали клад. Вот тут есть ручей, а в ручью курган, и привидение есть. То собака пробежит, то еще что. А она-то и есть этот самый клад. На кладбище ходили многие искать» [26: с. 104];
- *предмет*, например, сундук: «На этом озере иногда выплывал сундук с кладом. И соответственно на этом сундуке была надпись, что этот клад вытащит тот, кто соберет двенадцать петухов и вывезет его в пряжке» [3: с. 54–55]; см. также: [32: с. 9, 10]; корабли [32: с. 18].

Сокровища показываются из воды и в виде предметных реалий, в которых присутствуют сочетания этих типов: «Что-то смотрю... Мои коровы забунтовались. Морды выставили (там у нас зовется Ручей) — к Ручью. Ну и нюхают. Я и смотрю — что такое? Смотрю: из-за этого ручья выезжает... ну как раньше каберлетки. Колеса так и перливаютца! Кони оба серые, яблочистые — тоже так в глазах мятуютца!» [36: с. 284].

Но излюбленным обликом кладов, связанных с водной стихией, является бочонок или бочка, которые могут быть перевязаны цепью, иногда золотой, или прикованы к ней и т.д. «Глядь, на сосны от такая висит... ну, как бы вам сказать, бочка, но бочка деревянная. Клад! Никто не мог яго взять! Так он подойдет — она счас “Бух!” . И в воду! И опять... Опять вылязла. На следующий день приходим в ягоды — она опять висит на етой ёлки. Но ниhto не мог яё взять, никак! Так она и осталась у воды, наверное...» [36: с. 285].

Клады, принимающие вид бочки или бочонка, при общении с людьми меняют свой облик по ходу развития сюжета и оборачиваются то человеком, то предметом: «Ишшо про клад. От одному, значит, такой давался клад. Он рыбу удил на Ловати. И плывет бочка... Не, сидит девушка на берегу. Молодая девушка. На яго и говорит: „Пацалуи мяня!” А он и говорит: „Что ты, — говорит, — я ведь старик, а я тебя буду, молодую, целовать!” — „Ну, — говорит, — будешь каецца!” И стала бочка! В воду плёхнулась ета девочка, стала бочка и поплыла. Ето золото, значит, яму давалось. Он бы поцаловал бы яе, и рассыпалось бы золото коло яго...» [36: с. 285].

Такая же метаморфоза зафиксирована в записи из сборника В.Н. Добровольского, которая старше приведенной выше более чем на 100 лет, что говорит о традиционности данного сюжета: «Раз 10 мужикоу — руднякоу сидят водли Хмары. Выходит к им девица, выить, чито ниhto не бярет яе замуж. Падходит к иднаму мужичку: „Возьми мяне замуж!” — „Да я жинат”. (Быў жа йон удоў и жинат на другой жонки). Три раза пуўтарила свае слава девица, потэм скрылась у гаре, и из гары после таго выкатилась бочка; она прарячйла: „Лижала тридцать лет в гаре, таперь паляжу тридцать лет в Хмаре”» [9: с. 163].

Особым локусом, связанным и с реальными водными объектами, и с мифологией воды, имеющим непосредственное отношение к фольклорному образу клада, является мост. Мосты упоминаются, например, в кладовых записях, рассказывающих, где были спрятаны сокровища: «да на реке Буромле сделан мост, в конце моста поставлен котел прикован железным ретязом»; «меж мосты поставили бочку серебра пол-осьмины Ливенской меры, да чеверть талерей, в берегах положил дуб плотовой и тую бочку приковали к тому дубу двумя цепями и зарушили землею» [22: с. 9].

В рассказах о кладах актуализируется мифологическое значение моста как сооружения, соединяющего земное и потустороннее пространство, и места контактов человека с мифическими существами [6: с. 303]. Появление на мосту или другой переправе через воду также роднит клад с иными представителями низшей демонологии, например в ходе беседы о русалках был зафиксирован такой сюжет: «Идет одна женщина через плотину. И выходит голая девка и говорит: “Скажи моей-то сестре, что мамка умерла!” Она приходит домой, а шла из другой деревни в родную, гово-

рит: “Надо ж, чего я сейчас пришла, иду, говорит, по плотине там, девка вылазит и говорит: «Скажи там моей сестре, мамка умерла!»”. Из-за печки выбегла девка тоже такая и заплакала» [35: с. 464].

На мосту может появиться, а затем исчезнуть в воде клад, создающий перед взором человека целую жанровую сценку, в которой задействованы и человек, и животное, и предметы: «Смотрят — по мосту едет мужик на лошади. В телеге сундук. Мужик тот машет им рукой. Они подошли, а мужик им новорит: “Смотрите, у меня колесо сломалось”. Они смотрят, но не трогают. И тут наступила ночь, и сундук, и мужик, и лошадь под воду ушли. А если бы доторонулся отец — клад его был бы» [25: с. 135].

Даже там, где, казалось бы, моста не должно быть — на озере — он появляется в повествовании, как локус, подходящий для того, чтобы клад в каком-либо облике мог показаться человеку: «И вот бабушка нам рассказывала. На этом Денежном озере... Там, действительно, мостик кокой-то был, ходит бычок. Мы говорим: “Баб, а что бычок-то?” — “Это вот разбойники утопили в этом Денежном озере котел с богатством. А он в виде бычка показывается <...> Бык, бык, бык — теленок вроде. И ходит по этому мостику. А вот как кто подойдет, он, значит, уходит» [34: с. 489].

Водное пространство отделяет тот свет от этого [37: с. 56], служит границей между ними, одним из путей, по которым приходят и уходят обратно различные духи, появляясь на земле на определенный период только в некие временные отрезки: шиликуны и подобные существа — в Святки, различные женские персонажи — в весеннее-летний период (подробнее см.: [7: с. 216–217]). В этот ряд мифологических персонажей, сложным образом связанных с водой и вовсе не обязательно живущих в ней постоянно, необходимо поставить и клады, а также сущности, их охраняющие.

В определенные сроки клады выходят на свет, чтобы «сушиться», они «пересушиваются», см., например: [30: с. 94; 36: с. 283 и др.]. Л.Н. Виноградова, анализируя демонологический мотив «русалки сушатся» на славянском материале, отметила, что действие «пересушивание» приписывается также утопленникам и вообще всем покойникам, даже не связанным с водой, и предположила, что общее для этих мотивов и мотива «клад сушится/проветривается» значение: «выход на землю из мокрого хтонического мира» [5: с. 33]. Мотив «пересушивания» связывает клады и с такими мифологизированными животными, как змеи, которые уходят под землю [19: с. 413–414]. Клады выходят «проветриться» или их сушат в различные календарные сроки, но наиболее часто это Пасха или Иванов день, например монеты даже присутствуют в костре, который жгут на Иванов день, в виде угольков, а потом они уходят «на свое место», о котором ничего не сказано в тексте [30: с. 95].

В рассказах может прямо указываться на связь процесса просушивания с демоническими силами, выходящими из воды: «На Быковском озере му-

жик, который пришел с котомкой сухарей лесовать, видел — на сучьях развешаны деньги — “они” их “сушили”, а лестница дубовая к озеру» [32: с. 9].

В воде исчезают принимающие необычайные облики сокровища, сокрытые в земле, в пещерах и т.п., или их охранники. «И теперь многие в слободе убеждены, что в этой горе есть огромный выход, наполненный разными сокровищами. Однажды жители слободы С. сговорились разрыть эту гору и уже сделали начало, но неизвестно почему оставили это дело без дальнейших последствий. Старожилы уверяют, что они не продолжают работы потому будто, что под этой горою летом в темные ночи являлись очень нередко огненные метеоры. Рассказывают, что однажды два мужика видели вылетевшего из-под горы огненного петуха необыкновенной величины; в другой раз три духовные особы, ехавшие над рекою, увидели большую огненную полосу, вырвавшуюся из-под горы же, просвистевшую почти над самыми их головами и исчезнувшую в реке» [1].

О глубинной связи фольклорного образа клада с водой заставляет говорить и тот факт, что вода фигурирует в вербальной формуле, с помощью которой нужно зачурить клад, показавшийся человеку в каком-либо облике, чтобы он рассыпался деньгами: «Не, это было золото. Золото лежит в земле, оно хочет тебе даться. А кому не хочет, тому не покажется. Надо чурачить, когда увидишь: “Чур, мой клад. С Богом пополам. Ни в воду, ни в землю”. Три раза повторить. Клад тогда и рассыплется. Его тогда и брать можно» [30: с. 134].

Все клады, согласно мифологическим представлениям, не принадлежат земному миру¹. Водная стихия — часть того иного пространства, представители которого вступают в контакт с людьми, желающими овладеть скрытыми сокровищами. Поэтому, например, жертву требуется закопать в землю, а за это вода отдаст свое богатство: «задумал сделать попытку добыть клад, не пожалел и сына. Корабли уже стали показываться из воды, когда он закапывал сына, но прибежала мать ребенка, успела вытащить его из ямы, — и корабли вновь на глазах у всех погрузились в озеро» [32: с. 18].

И наоборот, с водой связаны и условия, которые необходимо выполнить человеку, чтобы клад вышел из-под земли — почерпнуть воды из определенного водного источника: «...в Кудеяровой пещере лежит тоже богатый клад, но его достать может только тот, кто из *Ужиного озера* почерпнет воды» [24: с. 37]; вычерпать родник [24: с. 33].

Вода может выступать как своеобразный охранник клада. Такое богатство лежит под плитой, которая служит своеобразной преградой: «В четвя-

¹ Б.А. Успенский писал о религиозно-магическом характере кладоискательства как общения с поусторонним миром: [37: с. 56].

рых там ходили... Дошли оны, копали-копали, плиту докопали. Вода помчалася, так и бросили копать [30: с. 103]; «если плиту открыть, то из-под нее выйдет столько воды, что она затопит всю Васьяновскую Волость» [17: с. 89].

Итак, выявление в русской фольклорной несказочной прозе сюжетов и мотивов, в которых отразились связи образа скрытых сокровищ с водной стихией, и их анализ позволяют сделать ряд заключений. Рассказы о том, как клады оказались в воде, наиболее часто связаны с образами исторических лиц, народов и событий, фигурирующих в местных фольклорных традициях. Возможно, потому, что вода может скрыть даже очень крупные предметы, например колокола, кареты, бочки и др., очень быстро, что бывает необходимо при различных социальных потрясениях и других экстремальных ситуациях. Некоторые из сюжетов о затопленных или затонувших богатствах сопрягаются с легендарными мотивами. В повествованиях, реализующих мифологическое значение образа клада, обнаруживаются глубинные органические связи с водой в различных ее ипостасях: как с магической субстанцией, особой природной стихией со своими хозяевами, частью иного мира или его границей, одним из путей миграций демонических существ, появляющихся на земле в некие периоды на определенные сроки.

Литература

1. *Алферов И.* Слобода в Соловках, она же Фёдоровка Валуйского уезда // Воронежские епархиальные ведомости. 1867. № 1.
2. *Альбовский Е.* Клады по берегам реки Березины // Исторический вестник: историко-литературный журнал. 1898. Февраль. С. 617–621.
3. *Беломестнова А.С., Королёва С.Ю., Чуйкина Е.В.* Петух на чудском городище (об орнитоморфных мотивах в русских и коми-пермяцких преданиях о кладах) // Филологические заметки. 2018. Т. 2. № 16. С. 53–71.
4. *Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н.* Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. (J42. Расступившиеся воды). URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (дата обращения: 28.08.2021).
5. *Виноградова Л.Н.* Об одном демонологическом мотиве «русалки сушатся» // Живая старина. 2011. № 4. С. 31–34.
6. *Виноградова Л.Н.* Мост // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка) / Под общ. ред. Н.И. Толстого. М.: Междунар. отношения, 2004. С. 303–307.
7. *Виноградова Л.Н.* Фольклорная демонология Русского Севера: диалектные особенности и славянские параллели // Славянский альманах 1999. М.: Индрик, 2000. С. 211–219.
8. Воронежские губернские ведомости. 1864. 27 июня, суббота. № 26. Часть неофициальная.

9. *Добровольский В.Н.* Смоленский этнографический сборник. Ч. 1. СПб.: Тип. Е. Евдокимова, 1891. 716 с.
10. *Дранникова Н.В.* Фольклор Архангельского края (из материалов архива Лаборатории фольклора). Архангельск: Поморский университет, 2001. 79 с.
11. *Дранникова Н.В.* Чудь в устной традиции Архангельского Севера. Архангельск: Поморский университет, 2008. 148 с.
12. *Едемский М.Б.* Из кокшеньгских преданий // Живая старина. 1908. Вып. I. С. 75–83.
13. *Иванов А.И.* Верования крестьян Орловской губернии // Этнографическое обозрение. Кн. XLVII. 1900. № 4. С. 68–118.
14. *Котельникова Н.Е.* Кто клад кладет, а кто находит (Человек в русских фольклорных рассказах о кладах) // Демонология и народные верования: Сб. науч. ст. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2016. С. 253–266.
15. *Котельникова Н.Е.* Стабильные повествовательные компоненты в несказочной прозе о кладах // Русский фольклор: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1999. 568 с.
16. *Криничная Н.А.* Мифология воды и водоемов. Былички, бывальщины, поверья, космогонические и этиологические рассказы Русского Севера: Исследования. Тексты. Комментарии. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2014. 390 с.
17. *Криничная Н.А.* Предания Русского Севера. СПб.: Наука, 1991. 325 с.
18. *Криничная Н.А.* Северные предания (Беломорско-обонежский регион). Л.: Наука, 1978. 257 с.
19. *Левкиевская Е.Е.* Змеи // Народная демонология Полесья: Публикация текстов в записях 80–90 гг. XX века. Т. 4: Духи домашнего и природного пространства. Нелокализованные персонажи / Сост. Л.Н. Виноградова, Е.Е. Левкиевская. 2-е изд. М.: Издательский Дом ЯСК, 2020. С. 365–433.
20. *Левкиевская Е.Е.* Водоворот // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 1: А (Август) – Г (Гусь) / Под общ. ред. Н. И. Толстого. М.: Междунар. отношения, 1999. С. 394–396.
21. Легенды и предания Волги-реки: Сб. / Сост. В.Н. Морохин. Нижний Новгород: Изд-во «Нижегородская ярмарка», 1998. 543 с.
22. *Марков Е.Л.* Клады Старой Северицыны. Местные заметки на древнюю рукопись о кладах // Памятная книжка Воронежской губернии на 1902 г. Воронеж, 1902. Отд. 111. С. 1–18.
23. Местные святые в нижегородской устной народной традиции: родники, часовни при них / Сост. М.М. Белякова, А.О. Дюкова и др.; Отв. ред. Ю.М. Шеваренкова; Под общ. ред. К.Е. Кореповой. Н. Новгород: Растр-НН, 2003. 106 с.
24. *Минх А.Н.* Народные обычаи, обряды, суеверия и предрассудки крестьян Саратовской губернии (Собраны в 1861–1888 годах). СПб.: В типографии Безобразова и комп., 1890. 152 с.
25. Мифологическая проза славянского населения Красноярского края: Хрестоматия: В 2 т. Т. 2: Рассказы о духах природы, нечистой силе, кладах, предсказаниях / Сост. Н.А. Новоселова, С.В. Калинина. Красноярск: Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева, 2017. 244 с.

26. Мифологические рассказы и легенды Русского Севера / Сост. и авт. коммент. О.А. Черепанова. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1996. 209, [2] с.
27. Мифологические рассказы и поверья Нижегородского Поволжья / Сост. К.Е. Корепова, Н.Б. Храмова, Ю.М. Шеваренкова. СПб.: Тропа Троянова, 2007. 496 с.
28. *Поливанов А.П.* О находках в Макарьевском уезде Нижегородской губернии // Нижегородские губернские ведомости. 1890. № 4. Часть неофициальная.
29. *Померанцева Э.В.* Русский фольклор о русалках // Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1970. Т. 19. С. 303–318.
30. Предания Псковской области (по матер. фольклорного архива Псковского государственного университета) / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. Л.А. Юрчук. Псков: Псковский гос. ун-т, 2014. 304 с.
31. *Садовников Д.Н.* Сказки и предания Самарского края // Записки РГО по отделению этнографии. Т. 12. СПб.: Тип. Министерства внутренних дел, 1884. 390 с.
32. *Смирнов В.* Клады, паны и разбойники: Этногр. очерки Костромск. края. Кострома: [б. и.], 1921 ([1-я Гос. (ком.) тип.]). 49, [2] с. — (Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Вып. 26).
33. *Смирнов В.* Потонувшие колокола // Третий этнографический сборник. Кострома: 1-я Гос. (коммунистич.) тип., 1923. 25 с.: табл., нот. — (Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Вып. 29).
34. Традиционная культура Гороховецкого края: В 2 т. Т. 2. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2004. 632 с.
35. Традиционная культура Муромского края. Экспедиционные, архивные, аналитические материалы: В 2 т. Т. 1. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2008. 536 с.
36. Традиционный фольклор Новгородской области Сказки. Легенды. Предания. Былички. Заговоры (по записям 1963–1999 гг.) / Подгот.: М.Н. Власова, В.И. Жекулина. СПб.: Алетейя, 2001. 542 с.
37. *Успенский Б.А.* Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточно-славянском культе Николая Мирликийского). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 245 с.
38. *Штырков С.А.* Предания об иноземном нашествии: крестьянский нарратив и мифология ландшафта (на материалах Северо-Восточной Новгородчины). СПб.: Наука, 2012. 228 с.

ВОДА В СИМВОЛИКЕ БОГОРОДИЧНОГО КУЛЬТА: АПОКРИФИЧЕСКИЕ ЕВАНГЕЛИЯ, ГИМНОГРАФИЯ, ИКОНОГРАФИЯ И ФОЛЬКЛОР

Почитание Девы Марии традиционно связано у разных народов с посещением водных источников — нерукотворных ключей и родников. Обоснованием их особого статуса часто становятся рассказы о явлении в этих источниках или вблизи них богородичной иконы. Такие источники по умолчанию наделяются теми характеристиками Девы Марии, которые в народной культуре считаются наиболее важными. Особенно привлекают всех проходящих целебные свойства воды из того места, которое Богородица отметила своим посещением, поскольку в народной культуре она является прежде всего исцелительницей всех недугов.

«Издревле заложенные связи культа святых источников и почитания Божией Матери» [9: с. 374] исследователи отмечают, обращаясь к самому разному материалу. Так, Н.П. Кондаков заявлял о них, хотя и в плане гипотезы, внутри исторического рассмотрения изображений Девы Марии в христианском искусстве. И действительно, народные представления и основанные на них обряды, соединяющие Богородицу с водной стихией, на протяжении столетий не только находили отражение в произведениях христианской книжности и искусства, но и черпали в них же дополнительные импульсы к упрочению этих смысловых связей.

В настоящем исследовании мы обратимся к нескольким примерам, наглядно показывающим, какую роль играют *вода* и связанные с нею образы — такие, как *источник (ключ, родник), колодец, купель, чаша*, — в создании вокруг Девы Марии предметного мира, позволяющего более наглядно представить себе обстоятельства ее земной жизни, с одной стороны, и в выстраивании системы уподоблений и характеристик, подчеркивающих ее догматическое значение, — с другой. Одновременно нас будет интересовать фольклорная рецепция этих символических параллелей.

§ 1. Изображение Девы Марии, черпающей воду из источника, известно в христианском искусстве. Оно присутствует в стенописях и на иконах, но всегда в тех памятниках, где раскрываются события жизни Богородицы, предшествовавшие рождению Иисуса.

Благовещение у кладезя, так же как и значительно более распространенное благовещение с рукоделием, имеет своим источником эпизод

протоевангелия Иакова, подробно разработавшего внешнюю канву событий, лишь намеченных у евангелиста Луки (Лк. 1: 26–38). Иакову удалось наполнить описание жизни Девы Марии в доме Иосифа, заботам которого ее поручили, определенным колоритом, создать некое подобие бытового фона происходящего, что оказалось чрезвычайно продуктивно для изобразительной традиции:

«<...> и вземши кобльь изиде / почертъ воды и се гл(с)а к не / и ра(д) ися обрадованная / г(с)ь с тобою. блг(с)вна ты в / жена(х). и озрѣся оде / сную и ошуюю. отку / ду есть гл(с)а и убоявши / ся иде в до(м) свои. и поста / влеше водонос. вземъ / ши порфиру сѣде на пре / столѣ своем. и скаше / и се аггель г(с)нь ста пре(д) нею / гля. не боися мрие обрѣ / ла бо еси блг(д)ть пре(д) б(ого)мь. / зачнеши бо и родиши снь / его» [10: с. 745–746]¹.

Древнерусские книжники хорошо знали этот эпизод. Достаточно вспомнить, что на него ссылается игумен Даниил, который во время своего путешествия в Святую Землю в начале XII в. посещает «кладязь чуден и глубок, и студен зѣло» вблизи Назарета, над которым к тому времени была создана церковь во имя Архангела Гавриила. Нельзя не заметить, что паломник обстоятельно, с добавлениями пересказывает соответствующее место из протоевангелия Иакова:

«Есть же отъ града Назарефа вдале яко дострѣлити добрѣ до кладязя того святаго: у того бо кладязя бысть пръвѣе благовѣшение святѣй Богородици от аряггела. Пришедши бо ей по воду, и яко почерпе водоносъ свой, възгласи ей аггель невидимо и рече: “Радуйся, обрадованнаа, Господь с тобою!” Озрѣвса Мария сюду и сюду, ни видѣ никогоже, но токмо глас слыша, и вземше водоносъ свой, идяше, дявляшися во умѣ своем, рекущи: “Что се будетъ глас, еже слышах, никогоже не видѣхъ?” И вниде в Назарефъ, и вниде в дом свой, и сѣде на прежереченномъ мѣстѣ, и начат скати кокнить; и тогда явися архаггель Гаврииль явѣ, стоя на прежереченномъ мѣстѣ. Тогда ей благовѣсти Рождество Христово» [16: с. 104].

Обрашались к благовещенской главке протоевангелия и византийские мастера, расписывавшие древнерусские храмы. Так, благовещение у кла-

¹ Фрагмент памятника приводится по публикации славянской рукописи XV в. (РГБ. Ф. 218. № 864) в передаче средствами гражданской графики с сохранением деления на строки. См. перевод Л.Н. Смольниковой на современный русский язык по тому же изданию: «<...> взяв сосуд, пошла зачерпнуть воды. И вот [слышит у колодца] голос, [говорящий] ей: “Радуйся, обрадованная, [ибо] Господь с тобой. Благословенна ты в женах”. И, посмотрев направо и налево, откуда [слышался] голос, и, испугавшись, пошла [Мария быстро] в дом свой. И, поставив водонос и взяв нить багряную, спряденную из червляницы [то есть багряную пряжу], села на сиденье свое и стала свивать [несколько нитей]. И вот ангел Господень встал перед нею, говоря: “Не бойся, Мария! Ибо обрела ты благодать перед Господом. Поэтому зачнешь и родишь сына Его [то есть Господа]”» [10: с. 755].

дезя присутствует среди фресок Иоакимо-Аннинского придела Софийского собора в Киеве (1040-е) [13: с. 39, 42]. В дальнейшем охотно откликались на этот сюжет и древнерусские изографы, в частности, встречается он в прославляющих Деву Марию сценах Акафиста — фреска «Ангел предстатель с небесе послан бысть...» в росписях собора Рождества Богородицы ФерAPONTOVA монастыря (1502) (рис. 1), позднее — в росписях Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире (1647–1648) [13: с. 481–489, 671].

Среди икон праздников, посвященных Богородице, в клеймах которых присутствует житийный цикл праведных богоотцев Иоакима, Анны и Девы Марии, благовещению у кладезя также находится место. Ярким примером здесь может служить храмовая икона собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде (середина XVI в.) [8: с. 10 и далее]. В ее клеймах мы видим две сцены благовещения, которые, воплощая традиционное для них символическое содержание, одновременно создают достоверный рассказ о повседневной жизни Девы Марии в доме Иосифа — с заботой о его дочерях и обычными женскими занятиями по дому (рис. 2).

«Предблаговещение», как обычно именуют исследователи благовещение у кладезя [12: с. 108], безусловно, иносказательно, как иносказательно и благовещенское прядение пурпура для завесы Ие-

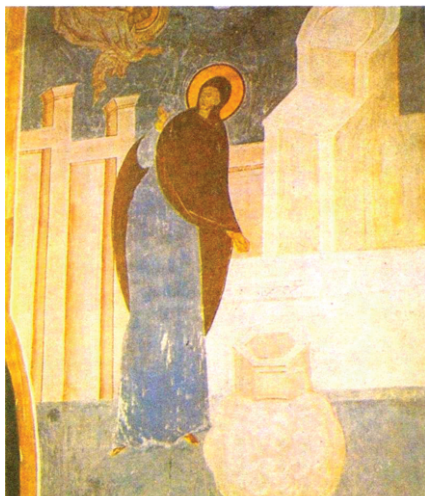


Рис. 1. Фреска «Ангел предстатель с небесе послан бысть...» в росписях собора Рождества Богородицы ФерAPONTOVA монастыря. Воспр. по изд.: Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: Просвещение, 1993. С. 62



Рис. 2. Благовещение у кладезя, клеймо иконы Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде (середина XVI в.). Собрание Новгородского государственного объединенного музея-заповедника [8: с. 38]

русалимского храма (тракуется как таинственное прядение плоти младенца в чреве его матери). Однако символика его, на наш взгляд, может быть прочитана по-разному.

Я.В. Чеснов предлагал рассматривать его в контексте возрастного символизма как один из традиционных поведенческих «жестов», зафиксированных в фольклоре разных народов. Он высказывал предположение (к сожалению, насколько мне известно, он нигде не написал об этом), что изображение Девы Марии у кладезя в момент первого явления ей архангела Гавриила символизирует ее готовность к браку точно так же, как готовность к браку передают эпизоды встречи у колодца девушки и ее суженого/возлюбленного в лирических песнях. Возможно, такое сопоставление покажется смелым, однако в контексте подготовки темы материнства Девы Марии оно представляется достаточно убедительным. Не стоит забывать, что протоевангелие Иакова, к которому восходит эпизод «предблаговещения», обычно оценивается комментаторами как собрание и обобщение ранних устных легенд. Следовательно, отражение в нем стереотипов народной культуры вполне возможно.

Другая гипотеза, связанная с символизмом благовещения у воды, побуждает нас обратиться к еще одному эпизоду благовещения из протоевангелия Иакова, — явлению ангела, прорицающего Анне рождение Марии. Предваряют это прорицание сетования Анны, которой всё, что она видит вокруг, говорит о невозможности для нее иметь дитя и продолжить свой род:

«И огорчилась очень Анна, но ... украсила свою голову, надела одежды брачные и пошла в сад, гуляя около девятого часа, и увидела лавр, и села под ним и начала молиться Господу... <...> И, подняв глаза к небу, увидела на дереве гнездо воробья и стала плакать, говоря: Горе мне, кто породил меня? Какое лоно произвело меня на свет? <...> Горе мне, кому я подобна? Не подобна я птицам небесным, ибо и птицы небесные имеют потомство у тебя, Господи. Не подобна я и тварям бессловесным, ибо и твари бессловесные имеют потомство у тебя, Господи. Не подобна я и водам этим, ибо и воды приносят плоды у тебя, Господи. Горе мне, кому подобна я? Не подобна я и земле, ибо земля приносит по поре плоды и благословляет тебя, Господи. И тогда предстал пред ней ангел Господень и сказал: Анна, Анна, Господь внял молитве твоей, ты зачнешь и родишь, и о потомстве твоём будут говорить во всем мире...» [3: с. 117–118].

В христианской иконографии благовещение Анны — значительно более редкий сюжет, нежели присутствующее в каждом храме Благовещение Пресвятой Богородицы. Однако в мозаиках храма монастыря Хора (Кахрие-Джами, 1321) в Константинополе оно присутствует, при этом почти буквально повторяя иконографию благовещения Девы Марии у кладезя. И дело здесь не только в осознанном параллелизме, который, несомненно,

имели в виду создатели изобразительной программы храма, но и в том, что среди уподоблений, к которым согласно тексту протоевангелия прибегает Анна, говоря о *птицах, животных, земле*, есть и *вода* («не подобна я и водам этим, ибо и воды приносят плоды»).

В контексте размышлений о возможности/невозможности будущего рождения вода читается как символ жизни и плодovitости. Именно вода трактуется как животворящая сила — подательница жизни, ведь и земля может принести плод, только будучи наполнена водой. Как не вспомнить в связи с этим столь важные для сознания крестьян-земледельцев представления о *Матери Сырой Земле*? В этой же логике прочитываются и ветхозаветные пророчества, в частности слова пророка Исаи, которые в дальнейшем христианская традиция будет соотносить с Богородицей: «Возвеселится пустыня и сухая земля, и возрадуется страна необитаемая... великолепно будет цвести и радоваться, будет торжествовать и ликовать... ибо пробьются воды в пустыне, и в степи — потоки. И превратится призрак вод в озеро, и жаждающая земля — в источник вод» (Ис. 35: 1–2, 6–7).

Именно поэтому одним из устойчивых поэтических символов, воплощающих догматическое значение образа Девы Марии, становится «колодезь вод живых» (Песн. 4, 15). И совсем не случайно на уже упоминавшейся здесь храмовой иконе из Антониева монастыря иконописец изображает колодезь в центральной сцене Рождества Богородицы, дополнив таким образом традиционную иконографическую схему этого события (рис. 3).

§ 2. Для христианского искусства ассоциативность поэтических образов, способность приблизиться к по-



Рис. 3. Рождество Богородицы с житием. Икона из собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде (середина XVI в.). Собрание Новгородского государственного объединенного музея-заповедника [8: с. 11]

ниманию одного явления через уподобление его другому становится одним из основополагающих эстетических, как, впрочем, и познавательных принципов. Именно поэтому С.С. Аверинцев характеризовал загадку, а точнее парафразу и метафразу, как один из основных принципов поэтики ранневизантийской литературы, в рамках которой «теолог так же мало доверяет каждому отдельному слову нести в себе адекватный смысл, как поэт не склонен предназначать каждой отдельной метафоре выразить собою адекватный образ» [1: с. 145–146]. Поэтика загадки, будучи «тысячей нитей» связана с фольклорными традициями» [1: с. 147], ставила во главу угла поэтическое иносказание во всем многообразии его смыслов и возможностей истолкования.

Концентрическая структура уподоблений, объединенных вокруг одного центрального лица или понятия, становится основой Акафиста Пресвятой Богородице (созданного не ранее конца V в., первые славянские переводы — не ранее X в.) — торжественного песнопения, которое исполняется на утрене праздника Похвалы Богородицы в субботу пятой седмицы Великого поста. Исследователи указывают, что исторически акафист служил кондаком на Благовещение, это подтверждается его содержанием, и был первоначально связан с богослужением во Влахернском храме Константинополя. В русском переводе акафиста среди ста сорока пяти уподоблений Девы Марии встречаем «камень, напоивший жаждущия жизни» (икос 6), «купель», «баню, омывающую совесть» и «чашу, черплющую радость» (икос 11). Создатель гимна прибегает и к описательным характеристикам, говоря о Богородице: «из нея же течет мед и млеко» (икос 6), — а в одном из хайретизмов¹ обращается к ней: «Радуйся, яко многотекущую источаещи реку» (икос 11) [2: с. 43, 45].

Очевидно, что символика воды живой в данном случае соотнесена с учением Христа, Дева Мария же выступает именно как вместилище и проводник этой несущей жизнь воды — *колодезь, источник, купель и чаша*. Вспомним в связи с этим евангельский эпизод о беседе Иисуса с самарянкой у колодезя Иаковлева, где Иисус говорит женщине, пришедшей почерпнуть воды, о том, что он обладает водой живой, которая для того, кто пьет ее, может стать «источником воды, текущей в жизнь вечную» (Ин. 4: 10–14).

Однако значительно более важной для нас в данном случае становится иконография Живоносного (или живоприемного) источника (греч. Ζωοδόχου Πηγή), также рожденная византийской традицией [17]. Импульсом к ее возникновению стало почитание жителями Константинополя целебного источника, вблизи которого был основан посвященный Богородице храм и монастырь, ставший одним из важных святилищ

¹ Строк-приветствий, начинающихся словом χαῖρε — радуйся.

столицы Византийской империи. М.Б. Плюханова подробно рассматривает, как постепенно через поэтические образы гимнографии, в частности «Последование на Пресвятую Госпожу Владычицу Богородицу живоприемный источник» Никифора Каллиста Ксанфопула (первая половина XIV в.), этот образ закрепляется в греческой традиции, затем переходит на Русь, где содействует упрочению связи символики воды с почитанием Богородицы [11].

В иконографическом типе Живоносного источника Пресвятая Дева обычно представлена с младенцем, стоящей или сидящей в фонтане-чаше, через отверстия которой в бассейне извергается вода. Иногда композиция ограничена этим символическим изображением (рис. 4), но чаше



Рис. 4. Тихон Горинский. Богоматерь Живоносный источник. 1715 г. Из Муромского Благовещенского монастыря. Ныне — в собрании Муромского историко-художественного музея [14: с. 334]



Рис. 5. Богоматерь Живоносный источник, XIX в. Центральная Россия. Воспр. по изд.: Традиго А. Иконы православной церкви: Справ. изд. / Пер. с итал. М.А. Юсим. М.: Омега, 2010. С. 194

разрабатывается более подробно — с припадающими к водам людьми, среди которых есть епископы, князья, иноки, есть и недужные. Среди пришедших к источнику обычно изображают жаждущих прозрения слепых и родственников умершего, принесших его в надежде на то, что воды воскресят его из мертвых (рис. 5).

Насколько серьезно русская традиция восприняла и саму иконографию Живоносного источника, и характерные для нее легенды и формы народного почитания, нередко переходящие в повседневный быт, наглядно показывает, к примеру, история деревянной часовни, некогда освященной в честь этой богородичной

иконы в городе Муроме. Часовня была поставлена в овраге под Воеводской горой, где было множество родников. В этом месте решено было устроить колодец, в котором, по преданию, соединялись воды тринадцати святых ключей, а уже над ним, вероятно в 1864 г., возвели часовню. Согласно местному краеведу А.А. Епанчину, вода из колодца, освященного в честь Богородицы Живоносного источника, питала целый город, поступая в городской водопровод (рядом также в начале 1860-х гг. была сооружена водокачка) [6: с. 118; 14: с. 333, 335]. Случай этот при всей уникальности места и его образа, зафиксированного в топонимике и преданиях, весьма типичен для культуры старого русского провинциального города.

Таким образом, и в греческой и в русской традиции находит свое наглядное выражение мысль о Богородице как о дающей воду жизни — ср. с указанием на икону Божьей Матери Вододательницы, имя которой встречается и в исследовании Н.П. Кондакова [9: с. 375 (примеч.)].

§ 3. Предпринятый нами обзор не был бы полным, если бы мы коротко не коснулись вопроса о связи фольклорного образа Богородицы с водой и ее источниками. Нельзя не заметить, что эта обширная тема в произведениях фольклора в немалой степени обусловлена влиянием христианской книжности и иконографии. Однако наряду с этим в фольклоре обнаруживают себя сюжеты, не имеющие прямой связи с рассмотренными нами произведениями.

Так, для целого ряда этиологических легенд, объясняющих происхождение тех или иных природных объектов, характерен мотив хождения Богородицы по земле. В них появление ручьев и ключей может связываться с ее слезами. Таково, в частности, весьма характерное объяснение, данное мне Ниной Прокофьевной Чечневой, 1927 г.р., жительницей д. Юрово Гороховецкого района Владимирской области:

«А родниковая водичка, ключевая водичка, она считается как у нас?.. Ведь, говорят, Пресвятая Богородица, когда ее сына распяли на кресте, она горько плакала. И вот эти слёзы падали... <...> Слёзки ее падали, и пронзили всю вот эту землю. И появились ручьи...» [15: с. 463 (№ 781)].

Таким образом, вода оказывается поставлена в связь не с семантикой рождения и жизни, а с семантикой боли и страдания — со страстями Христа и скорбями Богородицы. Заметим, что подобные легенды включают воду в один ряд с травами и цветами — плакун-травой, ландышем, гвоздикой, горохом и др., происхождение которых у восточных славян имеет сходное объяснение [5: с. 41].

При этом, согласно народным загадкам, Богородица роняет на землю не только слезы, но и ключи, которые в действительности оказываются каплями росы, дождя и даже грозowymi молниями: «Мать Мария по полю ходила, ключи обронила, а солнце взяло» — *роса* (Перм. губ.); «Марья-Мария по воду ходила, ключи обронила» — *молния* (Тобольск)

[7: с. 299 (№ 1935 е), 302 (№ 1957)]. Подобные примеры свидетельствуют о расширении набора атрибутов-символов Богородицы, имеющих водную или огненно-водную (грозовую) природу, а следовательно, и об усилении ее смысловых связей со стихией воды, что, безусловно, характерно для народных верований и, как следствие, для фольклорной поэтики (на общеславянском материале это последовательно доказывал А.Н. Афанасьев [4: т. 1, с. 486; т. 2, с. 127, 143, 171, 401, 414–415]).

* * *

Подводя итог нашего небольшого экскурса, отметим, что многозначность символики, разработанной внутри богородичного культа, делает рассмотрение заявленной темы не только чрезвычайно сложным, но и практически неисчерпаемым. Обретая в каждой национальной традиции свои специфические, даже уникальные черты, почитание Девы Марии не только сохраняет, но и транслирует их в другие традиции христианского мира. В конечном итоге обращенные к ней тексты и обрядовые практики образуют своеобразный культурный синтез, выражающий себя в богатом многообразии форм и текстов. Диалог византийской и русской традиции, на примере которого мы говорили сегодня о роли водной символики в почитании Богородицы, является лишь одним из наиболее заметных проявлений этого процесса.

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: CODA, 1997. 343 с.
2. Акафист Пресвятой Богородице // Акафистник: В 2 т. / Вступ. ст. М. Козлова. М.: Изд. Московской патриархии, 1992. Т. 1. С. 41–48.
3. Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии / Авторы переводов, исследовательских статей, примеч. и коммент. И.С. Свенцицкая, М.К. Трофимова. М.: Мысль, 1989. 336 с.
4. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М.: Индрик, 1994. Т. 1. 800 с.; Т. 2. 784 с.
5. Восточнославянские этиологические легенды. Энциклопедический словарь / Под общ. ред. Г.И. Кабаковой. М.: Неолит, 2019. 480 с.
6. *Епанчин А.А.* «Господь поставил меня собирателем». Из краеведческого архива А.А. Епанчина. Муром, 2002. 129 с.
7. Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач / Составил Д. Садовников. М.: Совр. писатель, 1995. 400 с. — (Славянский мир).
8. *Игнашина Е.В., Комарова Ю.Б.* Пресвятая Богородица. Житие в иконе. М.: Гранд-Холдинг, 2009. 64 с.
9. *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери: В 2 т. Т. 2. М.: Паломник, 1998. 462 с.

10. *Мильков В.В.* Древнерусские апокрифы. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1999. 896 с. — (Памятники древнерусской мысли. Исследования и тексты; Вып. 1).
11. *Плюханова М.Б.* Богородица как Живоносный источник в ранних русских службах чудотворным иконам // Живоносный источник. Вода в иеротопии и иконографии христианского мира. Сб. матер. Междунар. симпозиума / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.; Ярославль: Филигрань, 2014. С. 101–105.
12. *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.
13. *Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С.* История древнерусской живописи. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный ун-т, 2007. 750 с.
14. *Сухова О.А.* Богоматерь Живоносный источник // Иконы Мурома. М.: Северный паломник, 2004. С. 333–335.
15. Традиционная культура Гороховецкого края: В 2 т. Т. 2. М.: Гос. респ. центр русского фольклора, 2004. 630 с.
16. Хождение Игумена Даниила / Подгот. текста, перевод и коммент. Г.М. Прохорова // Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 1997. Т. 4: XII век. С. 26–117, 584–599.
17. *Шевченко Э.В.* «Живоносный источник» // Православная энциклопедия / Под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 19. М.: Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2008. С. 175–177. См. также: URL: <https://www.pravenc.ru/text/182259.html> (дата обращения: 03.09.2021).

«С МОСТА В РЕЧЕНЬКУ ГЛЯДЕЛА...»: ФОЛЬКЛОРНЫЙ ОБРАЗ РЕКИ В КРОСС-ЖАНРОВОМ АСПЕКТЕ

Антуан де Сент-Экзюпери в «Планете людей» писал о воде: «Ты не просто необходима для жизни, ты и есть жизнь». В традиционном мировосприятии и культуре всех народов вода осмысливается как исток, первоначало жизни, одна из первых стихий мироздания. Воде приписывалась благотворная — живительная, очистительная, апотропейная и продуцирующая, плодотворяющая — семантика [2: с. 386, 389]. Водные источники у славян были особым сакральным предметом почитания в дохристианский период, на них же ориентировались и по христианскому обычаю при выборе места для постройки церкви или часовни.

Известны также древнеславянские космологические представления об особой *огненной реке* (*огненном потоке*), связывающие стихии воды и огня. Многообразная рефлексия этих поверий в разных жанрах фольклора и изобразительном искусстве (легендах, заговорах, сказках, апокрифических текстах, духовных стихах, иконографии и др.) отмечена А.Л. Топорковым [14: с. 406–407].

Река — главная водная артерия земли. Казалось бы, «водная артерия» — не более чем красивая метафора, однако она тоже порождена фольклорно-мифологическими представлениями: «Согласно этиологическим преданиям и легендам, реки — это кровеносные “жилы” земли» [4: с. 416]. Река — один из самых древних и естественных человеческих путей, главная водная дорога. Значимость реки как водного источника и пути для России трудно переоценить. Для русского менталитета река носит жизнеустроительный характер: она, будучи природным и географическим объектом, обладает исключительной важностью для социума, определяя место расселения людей, организуя освоенное человеком пространство, формируя не только хозяйственные и транспортные стратегии, но и культурный ландшафт. Анализируя севернорусский (континентальный) фольклорный и языковой материал, А.А. Иванова пишет о реке как центре культурного ландшафта, подтверждая ее значение «разветвленностью и иерархической упорядоченностью топонимических систем, посвященных речным гидрообъектам, частым фигурированием их в культурных текстах и разработанностью лексико-грамматических рядов с семей ‘река’» [7: с. 22].

Доминирующее положение реки, по справедливому мнению исследователя, «определяет жанровый и сюжетный состав фольклорной традиции, образный и поэтический строй многих текстов, а также способствует обретению ими в глазах местного сообщества статуса “локальных”» [7: с. 30].

В то же время река осмыслялась и как граница между мирами, путь в загробный мир, «расположенный на другом берегу реки или на острове посреди моря, в которое впадает река» [14: с. 406], место обитания душ умерших людей. Древние общемировые представления об уходе души покойника в мир иной через воду, переправе через реку, о проводах души на Забыть-реку с «забытной водой», о ладье и мифическом перевозчике, об «утопании» в реке и т.п., отраженные в мифологии, славянских похоронно-поминальном и свадебном обрядах, гаданиях, снотолкованиях, волшебной сказке, подробно рассмотрены в известной монографии В.И. Ереминой «Ритуал и фольклор» [6: с. 149–165] и других работах. Так, А.А. Плотникова указывает на широкое распространение поверий «о невозможности преодоления водной преграды в обратном направлении...» [11: с. 11]. В славянской народной традиции мотив переправы через воду символизирует как смерть, так и свадьбу (тоже переход в иной мир), а пространство «за рекой» — соответственно как загробный мир, так и семейную, замужнюю жизнь для девушки. Это отражено, например, в двояком толковании известного подблюдного гадания о живущих *за рекой* богатых мужиках, гребущих лопатами золото/жемчуг, которое пророчит гадающей либо скорую смерть (оно было знакомо А.С. Пушкину, судя по его ремарке в романе «Евгений Онегин»: «*но сулит утраты сей песни жалостный напев*»), либо свадьбу. Зафиксированный же собирателями прямой вариант толкования — к богатству — признается исследователями поздним искажением традиции.

Стихия воды в народной культуре исконно и вполне оправданно признавалась сильной, побеждающей в борьбе со стихией огня, что лаконично и глубоко выражено в русской загадке: *Сестра сильней брата (вода и огонь)* [16: с. 214]. Из-за этой практически неуправляемой и зачастую разрушительной силы она весьма опасна для человека, что выражено в пословицах: *Жди горя с моря, беды от воды; Вода и мельницу ломает; Где вода, там и беда; От воды всегда ждать беды; Воды и царь не уймет*. Звучные рифмы «море — горе», «вода — беда» укрепляют эти ассоциации. Впрочем, со всеми стихиями, за исключением земли, народ советовал держаться осторожно: *С огнем, с водой не поспоришь; С огнем не шути, с водой не дружись, ветру не верь* [10: с. 765].

Горе, беда, которую несет неуправляемая водная стихия человеку, вселяют в него страх — это и страх реальной опасности, в том числе смертельной, и страх смерти как наследие и следствие тех самых представлений о пограничном статусе реки, разделяющей «этот» и «тот» свет. Л.Н. Вино-

градова отмечает: «Река воспринималась как опасная стихия. Сплавляться по реке значило отдать себя на волю судьбы. Ср.: “Плывать по реке — быть в Божьей руке”» [4: с. 417]. Так, в загадках находим:

Еду, еду — следов нету,
Оглянусь — смерти боюсь (вода) [16: с. 210];

Еду, еду —
Ни пути, ни следу.
Смерть подо мной,
Бог надо мной (лодка) [16: с. 213]¹;

Гола Матрёна
Для всех страшна,
А лубком покрыта —
Для всех ходка (река зимой) [16: с. 209].

Интересно, что в третьей из приведенных загадок, уводящей в сторону от отгадки своей слегка озорной антропоморфной образной заменой, потенциальная опасность реки смягчается: ей предложена альтернатива. В этом можно усмотреть этнокультурную особенность народов Севера и средней полосы: вода под прочным льдом (покрытая, одетая) не так опасна, а потому не так страшна, как без него (голая). Река, покрытая льдом, позволяет человеку по себе ходить, соединяя берега, подобно мосту, недаром в других загадках лед на реке уподоблен природному, нерукотворному мосту: *Мостится мост без досок, без топора, без клина (вода подо льдом)* [16: с. 211].

Как известно, мост через реку, по народным представлениям, также соединяет «земное и потустороннее пространство», преодоление пути по мосту приобретает «символическое значение перехода человека в новое состояние», что отражено в похоронно-поминальной и свадебной обрядности, заговорах, гаданиях, колядках, волшебных сказках и былинах (подробнее см.: [3: с. 303–304]).

Вода, по представлениям наших предков, опасна и тем, что это среда обитания демонологических персонажей, «нечистой силы». Или, скорее, наоборот: исходящая от нее опасность персонифицировалась в ее грозных «хозяевах». В.В. Виноградова обоснованно считает демоническими водными локусами прежде всего омуты, водовороты, полыньи [4: с. 418]. Однако, как известно, даже *в тихом омуте* черти водятся, и обычная речка

¹ Подробнее о дороге, пути и средствах передвижения (в том числе о реке как дороге) в загадках разных народов мира см.: [12].

(быстрая по определению, поэтому в русском фольклоре «быстрая» — постоянный эпитет к слову «река») может стать угрозой человеку, если он не будет осторожен с ней. «Из двух топофобных персонажей (водяной и леший. — *И.Р.*), — пишет А.А. Иванова, — северяне более опасным считают “хозяина” воды, поскольку с ним устойчиво связывается поверье о неизбежности ежегодной человеческой жертвы...» [7: с. 25]. С водой вообще, и рекой как водным объектом в частности, в традиционной культуре русских связано множество поведенческих мифологических нормативов (примет, запретов и предписаний), имеющих ярко выраженный гендерный характер. Их подробно анализирует В.Е. Добровольская [5: с. 35–44]. Она приходит к выводу, что женщина у воды, согласно народным представлениям, должна была оставаться почти не замеченной, чтобы не побеспокоить «хозяина» этого локуса [6: с. 37].

Устойчива в традиционной культуре ассоциация рек и более мелких водных источников со слезами. Думается, в ее основе лежат и реальное физическое сходство, и представление о таких общих свойствах, как текучесть (речной поток — поток слёз), чистота, способность очищать (в случае слёз — душу), и та же отрицательная семантика воды, о которой говорилось выше. Река или ручей, увиденные во сне, толкуются как предвестники слёз, а следовательно, горя, от которого сновидец будет плакать. «Быстрые речки» нередко упоминаются невестой в свадебном причитании, повествуя об увиденном накануне свадьбы вещем сне — удивительном насыщенном символическими природными образами сновидении, когда *мало спалось, да много виделось*. Невеста объясняет, что этот образ предвещает ей горькие/горючие слезы. Можно понимать их как знак неминуемого брака (невесте предстоит и далее плакать, причитать, что было ее обязанностью в традиционном обряде), и как — на более отдаленную перспективу — будущие слезы, сопровождающие невзгоды замужней жизни:

Мне ночесь мало спалось,
 Мне во сне много виделось:
 Мне привиделось, молоденьке,
 Всё горы-то крутые,
 Всё *речки-то быстрые*,
 Всё леса-то темные,
 Всё звери-то лютые!
 Что горы-то крутые —
 Мое горе-кручинушка,
 Что *реки-то быстрые* —
 Мои *горючи слезы*,
 Что леса-то темные —
 Чужа сторона,

Что звери-то лютые —

Чужи люди незнамые! (курсив мой. — *И.Р.*) [9: с. 138]

Кстати, здесь с горем по другой фонетической ассоциации связывается не море, как в пословицах, а горы.

О женских слезах по покойнику или уходящему на службу рекруту говорится в пословице, которая сравнивает их с водными объектами: *Мать плачет, что река льется; жена плачет, что ручей течет; невеста плачет — как роса падет; взойдет солнце — росу высушит* [10: с. 311]. Посредством троичной градации водных потоков по убывающей мощности (река — ручей — капля росы) образно представлено народное психологическое наблюдение: мать скорбит по ушедшему в мир иной (или призванному на войну) сыну наиболее интенсивно и долго, вдова (жена) по мужу — меньше, невеста по жениху — совсем мало.

Обратимся к такому позднему жанру народной лирики, как частушка. В фольклоре не бывает ничего случайного, любая новизна и простота лишь кажущиеся, все жанровые формы взаимосвязаны и глубоко укоренены в традиции. На наш взгляд, семантика и символика фольклорного образа реки своеобразно претворилась в этих лирических миниатюрах: частушечные реки, речки, ручейки, берега, переправы, мосты, броды сохраняют традиционную фольклорно-мифологическую основу, но приносят в нее новые краски или, если воспользоваться «водной» метафорикой, свежую струю.

«Основная функция поэтической системы частушек, — замечает А.В. Кулагина, — ассоциативная связь человека с окружающими людьми и объектами природы» [8: с. 265]. Природные образы, по наблюдениям исследователя, участвуют здесь в создании психологического (и художественного) параллелизма, а также антитезы, сравнения, метафоры, метонимии. При всей широте тематики, пестроте отраженных жизненных ситуаций и человеческих характеров, богатстве эмоционального спектра частушек, на наш взгляд, «гидротекст» этого жанра наиболее ярко представлен в группе миниатюр о перипетиях и нюансах любовного чувства, любовных отношениях девушки и парня, то есть, собственно говоря, тематическом ядре жанра. Эта группа преобладает даже количественно: так, в обширной и авторитетной антологии «Частушки» Ф.М. Селиванова большой раздел «Любовь: радость и горе, надежды и разочарования» включает в себя множество подразделов: «Сбывшиеся мечты», «Пересуды, сплетни, “слава”», «Сомненья и раздумья», «Разлука при любви», «Разлука: конец любви», «Измена», «”Повторительная” любовь», «Без взаимности» и «Характеры» [15].

Нескончаемое и быстрое течение реки, чистая и свежая проточная вода в ней, ее извилистое русло, разная глубина, два берега с возмож-

ностью или сложностью переправы, основательность или ненадежность мостов и мостиков, питающие реку журчащие ручьи, ледоход с плывущими хрупкими льдинками — всё это и многое другое стало источником для символизации.

Силу неразделенного чувства, острое желание быть рядом с возлюбленным частушка передает, сравнивая его с ощущением невозможности живому существу обходиться без воды:

Горевала я по вам,
Словно пташка по лесам,
Живая рыба — по воде,
А я, милёнок, — по тебе [15: с. 414].

«Формула невозможного» с парными образами рыбы и воды существовала гораздо раньше возникновения жанра частушки — в заговорах на любовь. Она могла развертываться детально, например: «Рыба карась или плотица, как тебе тошно на желтых песках, без воды и без грязи, тошно тебе в горячей и кипучей воде, так бы было тошно рабе (имя рек) по рабу (имя рек)...» [1: с. 13–14]. В частушке же формула лаконична, отгочена. Интересно, как душевная открытость девушки выражается здесь в случайной оговорке: она обращается к милёнку вначале «на Вы», а в финале текста — «на ты», как, очевидно, делала это мысленно, подобно пушкинской героине, вдруг заменившей *«пустое вы сердечным ты»*.

То же чувство острой необходимости в любви передается с помощью параллелизма, в котором лирическая героиня жалуется на невозможность простого утоления жажды:

Мне не пьется, не глотается
Холодная вода,
Не сидится, не гуляется,
Хороший, без тебя [15: с. 415].

Если здесь холодная вода символизирует естественные человеческие потребности, то в следующей частушке, построенной на параллелизме, она, ассоциируясь с охлаждением чувств (ср. с «остудой» в заговорной традиции), предвещает разлуку с милым:

Голубые-то цветы
Цветут у самой воды,
У воды холодненькой, —
Разлука с тобой, родненькой [15: с. 428].

Героиня на мосту (вспомним о символическом значении переходности у этого локуса) глядит в речку (ср.: *как в воду глядела*), мечтая о перемене к лучшему, о счастье с любимым, но видит одно лишь свое страдание. Ручейки бегут, питают речку, жизнь продолжается, но ей от этого не легче:

С моста в реченьку глядела,
Как бежали ручейки.
Ягодиночка не знает,
Как страдаю вечерки [15: с. 413].

В следующей частушке звучит риторическое обращение к быстрой реке, героиня прямо обвиняет ее в разлуке с милым:

На реке, на бережку
На колени пала:
Куда, быстрая река,
Милого девала? [15: с. 433]

Эта, казалось бы, простая фигура речи — отголосок архаичной славянской «магии текучей воды»: верили, что полноводная река может своим течением как унести болезни, страдания, самого суженого, так и принести их [4: с. 418]. Ср.: в любовном заговоре девушка просит быструю реку унести «тоску тоскучую» и сухоту, как в народе называли страдания неразделенной любви: «...чтобы спала с моего лица белая сухота плакучая, а из ретива сердца тоска тоскучая; и понеси ты, быстра реченька (название реки), свою быструю струю, и затопи ты ее в своих валах глубоких, чтобы она никогда ко мне (имя рек) не приходила» [1: с. 22]. И вновь подчеркнем: предельный лаконизм частушки не менее экспрессивен, чем детальная конкретика заклинания с перечислением подробностей — телесных, пейзажных, персональных.

Еще более лаконичны частушки-дистихи, относящиеся к типам «Страдания» и «Семёновна». В них локус «у реки» становится неким рубежным пространством, в котором, например, принимается обоюдное решение о перемене в отношениях — расставании:

Мы свыкалися у горы крутой,
Расставалися у реки быстрой [13: с. 123].

Расставаться пойдем к речке —
Поплывут наши словечки [15: с. 289].

Речка способна унести своим течением и «словечки» — наверное, обидные слова, упреки, высказанные друг другу сгоряча в этой ситуации. Слова

поплывут, как бы «вливаясь» в реку, делая ее более полноводной и звучной. Здесь можно усмотреть симильную магию: журчание реки — ее природная речь. Многие народы уподобляли звуки реки звукам человеческой речи, а в русской традиции это подобие подкреплено фонетической близостью слов («речка» — «речь»). «Словечки», сказанные при ссоре, уплывут от людей, о них надо забыть и начать новый этап жизни.

Интересно, что в ироничном варианте этой частушки фигурирует не река, а пруд:

Расставаться пойдем к пруду,
Ты топись, а я не буду [15: с. 289].

Образ искусственного водоема, нередко мелкого и грязного, комично сочетается с идеей ухода из жизни из-за несчастной любви, дискредитирует ее. В другом «Страдании» говорится:

Эх, хорошо страдать у пруда:
Далеко ходить оттуда [13: с. 126].

Вероятно, частушка намекает, что, пока возвращаешься, можно успеть успокоиться, прийти в себя. А в следующем тексте расставание показано еще более естественным, даже благотворным, уподобляясь весеннему освобождению реки от сковавшего ее льда:

Расстается лед с водою,
А мы, миленький, с тобою [15: с. 289].

Лед на реке, как говорилось выше, — устойчивая этнокультурная деталь в фольклоре Севера и средней полосы России. Прочный или хрупкий лед, таяние льда, льдинки, плывущие по реке, как лодочки, раскрывают в лирических миниатюрах множество смысловых и эмоциональных нюансов. Это и та же сердечная холодность, как в случае с холодной водой, выраженная сравнением или метафорой:

Милый в новом пиджаке,
Сам как ягодиночка.
Зазнобил мое сердечко,
Как на речке льдиночка [15: с. 418].

На моем на ретивом
Вода холодная со льдом.
Она не тает, не бежит —
На моем сердце лежит [15: с. 418].

Но это и хрупкая надежда на встречу, понимание, соединение — от берега до льдинки, от льдинки до другого берега:

Ягодиночка на льдиночке,
А я на берегу.
Перекинь, милый, тесиночку¹ —
К тебе перебегу [15: с. 416].

Скоро, скоро снег сойдет,
По нашей речке лед пойдет.
Сяду я на льдиночку,
Спроведаю кровиночку [15: с. 436].

Если в заговорах и гаданиях на суженого девушки на льдинах «сплавляли» по течению реки мелкие подарки, а с ними как бы метонимически передавали свое чувство и просьбу о взаимности (В.В. Виноградова сообщает: «На Русском Севере девушки во время ледохода клали на льдины какой-нибудь предмет (коробочку, кисет и т.п.) и трижды просили: “Льдинка, возьми, суженому отнеси!”...» [4: с. 418–419]), то, как мы видим, в частушках героиня действует более решительно, отправляясь к милому сама — по тонкой доске или на льдинке.

Вообще, мотив переправы через реку довольно устойчив в частушках и уже практически освобожден от представлений о переходе в загробный мир, в то же время и не сводится к матримониальной семантике. Здесь значима более общая семантика переходности, готовности к решительной перемене в отношениях, причем, как правило, к лучшему или с надеждой на лучшее. Обычно влюбленные в частушке находятся по разным берегам реки («за рекой» уже вовсе не «тот» свет, а «этот»), и происходит или предстоит их встреча, воссоединение. Интересно, как богата частушка на изображение способов переправы. Можно просто перейти речку вброд, если уверена и в речке, и во взаимности чувств:

Через речку в лаптях сухо,
Там живет моя засуха [13: с. 124].

О путешествии на льдинке уже говорилось. Вот немногим более практичный способ — мостик из бруса, который наскоро бросает девушка, не без юмора предлагая опробовать его юноше:

¹ Тесиночка — уменьш.-ласкат. от «тесина» — одна доска тёса, получаемого путем раскалывания бревна вдоль с помощью клиньев с последующей обтёской; тонкая доска.

Через речку брошу брус —
Ходи, дролечка, не трусь,
Через быструю — другой —
Ходи почаще, дорогой! [13: с. 176]

Можно выстроить более основательный, «внесезонный» мостик (вспомним выражение «наводить мосты») — это долше, но надежнее. И тоже милому предоставить право переходить по нему:

Через речку быструю
Я мосточек выстрою.
Ходи, милый, ходи, мой,
Ходи летом и зимой [13: с. 175–176].

Есть в частушках и реалистичная лодочка («лёгонькая» — девичья), но, избирая такой надежный способ переправы, девушка оставляет за собой и право дальнейших активных действий:

Дайте легонькую лодочку,
Поеду за реку.
За рекой ребята баски,
Одного позавлеку [13: с. 153].

Дайте легонькую лодочку,
Мотор, мотор, мотор —
Перееду на ту сторону,
Где милый ухажер [13: с. 176].

А в этой миниатюре представлена даже избыточность способов переправы (есть и мост, и возможен перевоз), но лирическая героиня кокетливо позволяет ухажеру перенести ее на руках:

Через речку, через мост
Я кричала: «Перевоз!»
Меня душечка-Ванюшечка
На ручках перенес [13: с. 167].

Наконец, можно плыть через реку без специальных средств на свой страх и риск — страх утонуть и риск обмануться в любви:

Ой, девчоночки, что делать —
Или плыть, или тонуть?

Или он любви не верит,
Или хочет обмануть? [15: с. 410]

Отметим, что танатологические мотивы, связанные с образом реки, в частушке редки. Это или размышление о вероятности утонуть, как в вышеприведенном тексте, или шутивное обещание — если уж топиться, то вместе с милым:

Милый мой, дак я твоя,
Куда хошь девай меня,
Хошь под воду с камешком
Со любезным со дружком [13: с. 169].

Кстати, с таким водным объектом, как море, более опасным, «чужим», чаще сочетается мотив утопления. Однако и в этом случае частушка не изображает трагических ситуаций, а, например, использует метафору «любовь тонет», то есть героине приходится забыть о ней:

Я стояла и смотрела
С берега красивого,
Как любовь моя тонула
Среди моря синего [15: с. 448].

Конечно, отказ от любви — тоже не веселая ситуация, но в этом тексте по-пушкински «*печаль светла*», она смягчается красивым пейзажным видом и созерцательной позицией лирической героини.

Вообще, русским частушкам, как молодому и молодежному жанру, при всем их элегическом характере — наследии традиционной протяжной лирической песни — в целом свойственны светлое приятие мира, ирония и самоирония, смягчающие изображение тяжелых жизненных ситуаций, нередко задор и оптимизм. Такое мировосприятие подчеркнуто обилием (на наш современный взгляд, даже избытком) диминутивов: *речка, реченька, бережок, мосточек, льдиночка, лодочка, словечки, дружок, на ручках, холодненький, миленький, легонький* и т.п. В поэтическом «гидротексте», как и в самой жизни, речка не остановится — не иссякнет и человеческая способность любить и потребность быть любимым:

Быстро реченька бежит,
Бежит не остановится.
Мое ретивое болит,
Болит не успокоится [15: с. 418].

Неужели в самом деле
В речке высохнет вода?
Неужели в самом деле
Милый бросит навсегда? [15: с. 423]

И на эти два риторических вопроса подразумевается один ответ: «нет, это невозможно». Лексические повторы, воспроизводя повышенную эмоциональность речи, в то же время передают ощущение повторяемости ситуаций, бесконечности жизненного цикла. Будут новые и новые свидания, за расставаниями — встречи, потому что природу, любовь, стремление к счастью, к продолжению жизни не отменить:

У реки стоять не буду,
Вдоль по бережку пойду.
Если я гулять задумаю,
Залёточку найду [13: с. 152].

Течет речка, край плескает,
Придет милый, приласкает [13: с. 125].

Да течешь, речка, ручеёчком.
Придешь, милый, вечерочком [13: с. 125].

Итак, фольклорный образ реки — один из центральных гидрообразов традиционной культуры русских, вобравший в себя множество важных архаических общемировых и древнеславянских представлений. Он имеет кросс-жанровый характер, обладает семантической и символической многомерностью и в то же время этнокультурной целостностью. Относительно молодой лирический жанр частушки представляет определенный этап в развитии образа речки и связанных с ним образов, мотивов, смыслов. Наиболее ярко и эмоционально «речная» символика реализована в лирических миниатюрах о перипетиях любви, тонко воспроизводящих чувства лирической героини, девушки.

Литература

1. Великорусские заклинания. Сборник Л.Н. Майкова. СПб.: Изд-во Европейского Дома, 1994. 216 с.
2. *Виноградова Л.Н.* Вода // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 1: А–Г / Под общ. ред. Н.И. Толстого. М.: Междунар. отношения, 1999. С. 394–396.
3. *Виноградова Л.Н.* Мост // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 3: К–П / Под общ. ред. Н.И. Толстого. М.: Междунар. отношения, 2004. С. 303–307.

4. *Виноградова Л.Н.* Река // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 4: П–С / Под общ. ред. Н.И. Толстого. М.: Междунар. отношения, 2009. С. 416–419.
5. *Добровольская В.Е.* Поверья, связанные с освоением природного пространства // Природные стихии в русской словесности / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Ленанд, 2015. С. 33–44.
6. *Еремина В.И.* Ритуал и фольклор / Отв. ред. А.А. Горелов. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1991. 207 с.
7. *Иванова А.А.* Река в культурном ландшафте севернорусской деревни // Природные стихии в русской словесности / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Ленанд, 2015. С. 22–32.
8. *Кулагина А.В.* Поэтический мир частушки. М.: Наука, 2000. 303 с.
9. Обрядовая поэзия: Кн. 3: Причитания / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ю.Г. Круглова. М.: Русская книга, 2000. 512 с., ил. (Б-ка русского фольклора; Т. 3).
10. Пословицы русского народа: сборник В. И. Даля. 3-е изд., стереотип. М.: Рус. яз.–Медиа, 2007. 814 с.
11. *Плотникова А.А.* Переправа через воду // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 4: П–С / Под общ. ред. Н.И. Толстого. М.: Междунар. отношения, 2009. С. 11–13.
12. *Райкова И.Н.* Народные метафорические загадки о дороге, пути и средствах передвижения: межкультурные параллели // Kalba ir kontekstai [Language in different contexts] / Mokslo darbai 2018 m. VIII (1) tomas [Research papers 2018. Vol. VIII (1)]. Vilnius: LEU, 2018. С. 210–219.
13. Русская частушка. Фольклорный сборник / Авт. вступ. ст. и сост. А.В. Кулагина. М.: ГРЦРФ, 1992. 240 с.
14. *Топорков А.Л.* Река // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. 2-е изд. М.: Междунар. отношения, 2002. С. 405–407.
15. Частушки / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф.М. Селиванова. М.: Сов. Россия, 1990. 656 с., ил. (Б-ка русского фольклора; Т. 9).
16. Чудеса в решетке. Вся русская загадка / <Сост. Д. Н. Садовников>. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2015. 304 с., ил.

М.В. СТРОГАНОВ,
М.К. МЕДВЕДЕВА

БОЛЬШАЯ СЛАВА МАЛЕНЬКОЙ РЕКИ

Где бы человек ни родился, где бы он ни жил, он всегда гордится этим местом, дорожит им. Эта высокая оценка своей малой родины находит разное выражение в народном сознании, прежде всего в осознании причастности своего места к общезначимым событиям народной жизни. Нам уже приходилось писать о чувстве приобщения к большой истории, выразившемся в пословице, в которой про тот или иной провинциальный (маленький) городок местные жители говорят, что он «Москвы уголок». В настоящей работе мы хотели бы обратить внимание на идеологическое осмысление маленьких рек и речек обитателями их берегов. Рассмотрим это явление на материале рефлексии над гидронимами жителей Оленинского муниципального округа (бывшего Оленинского района) Тверской области¹. Это самый обычный и в этом смысле один из самых показательных регионов Центральной России. Район находится достаточно далеко от областного центра, поэтому он представляет собой «глухую» провинцию, пространство с низким социальным статусом. И вместе с тем он находится в небольшом удалении от Москвы, принадлежит как бы «сердцу России», что повышает его социальный статус и придает ему специальное значение. Подобная тема уже затрагивалась некоторыми исследователями, в частности М.Ю. Тимофеевым, писавшим о проблеме образов и знаков морей, озер и рек в семиосфере наций, о значимости их общенационального статуса [14: с. 59]. Однако нас интересуют не большие, а малые водные ресурсы и семиосфера не нации, а небольшого региона, локального сообщества. Насколько нам известно, аналогичных работ не существует.

Оленинский район, с одной стороны, является провинцией и не может претендовать на центральное место в пространстве России. Вместе с тем, как и некоторые другие близлежащие районы Тверской области, он выделяется среди всех других. Дело в том, что реки на территории района принадлежат бассейнам двух больших водных систем — Волги и Западной Двины / Даугавы. А в непосредственной близости к Оленинскому району находится исток Днепра и его многочисленных притоков.

¹ Далее мы будем использовать именование *район* как более привычное и короткое понятие.

Вся эта территория относится к Валдайской возвышенности, к так называемому Оковскому лесу, упоминаемому как исток Волги, (Западной) Двины и Днепра еще в «Повести временных лет». В условиях современного стремления к брендированию территорий Валдайскую возвышенность называют иногда великим водоразделом [1]. Термин этот приходится писать, вопреки традиции, со строчной буквы, так как на территории России находят еще как минимум четыре великих водораздела: между Северным Ледовитым и Атлантическим океанами [16], между Северным Ледовитым и Каспийским морем [2], между Северным Ледовитым и Тихим океанами («Главный водораздел Земли») [3] и между Атлантическим, Северным Ледовитым океанами и Каспийским морем [4]. Исток, начало, колыбель реки воспринимается как самая главная, центровая часть всей реки в целом, да и не только реки, но и океанов. Ни устье, ни тем более всё основное течение реки не осознается как главная, определяющая часть. В этом принципиальное отличие символического значения реки от символического же значения города. Пословица «Тверь (Тула, Елец, Шенкурск) городок — Москвы уголок ('часть')» связывает две точки на карте в воображаемом пространстве [13]. И пословица «Киев (потом Москва) — всем городам мать» означает, что провинциальный город принадлежит семье, во главе которой стоит город столичный, это одновременно подчиненность провинциального города столичному и приобщенность провинции к жизни столицы. Аналогичная пословица «Волга — все рекам мать» [12] имеет иное значение. Нельзя сказать, что Кама, Ока и любой (до самого мелкого приток Волги) — Волги уголок, 'часть'. Здесь иные формы приобщения к большой истории. Поэтому Волга — река самая большая, заглавная, но она не порождает свои притоки, а, наоборот, живет и питается водами своих притоков; младшие реки кормят старшую.

§ 1. Исток как родина великого

Однако ни сама Волга, ни Западная Двина, ни Днепр по территории Оленинского района не проходят. Здесь протекают только притоки Волги и Западной Двины, причем далеко не самые главные и известные. А исток и притоки Днепра находятся «где-то рядом». Между тем пространство района воспринимается как родина этих трех больших рек, а любой, даже самый незначительный приток их или приток второго и третьего порядков (приток притока, приток притока притока) воспринимается как она сама, только названная другим именем.

Такое восприятие рек-притоков, обусловленное водораздельным характером местности и принадлежностью рек к разным речным и морским бассейнам, наиболее отчетливо запечатлено в ряде стихотворений местных непрофессиональных поэтов. Евгений Васильевич Кулагин (род. 1936,

пос. Мостовая) публиковал свои стихотворения в районной газете «Наша жизнь», он участник литературной гостиной «Свеча горела...» на базе читального зала Оленинской центральной библиотеки [7: с. 3], в которой собираются любители поэзии и самодеятельные поэты, представляющие свои стихотворения на ежегодных мероприятиях, посвященных Дню поэзии. Среди стихов Е.В. Кулагина есть стихотворение «Оленинские истоки» (2006):

Меж собой договорились
здесь, в Оленинском лесу,
и пустились: Сишка — в Волгу,
а Берёза в Лучесу.

Солнце в заводи глядится,
раки ползают на дне.
Ток оленинской водицы
слышен в Западной Двине.

Волочет по Волге грузы
лодку, баржу, теплоход.
Астраханские арбузы
пьют из Лезвинских болот.

В здешней школе без амбиций,
без напыщенных речей
просветляет детям лица
чистый знания ручей.

Все обязаны истокам,
каждый жизненный причал.
Там дела идут потоком,
здесь — начало всех начал [7: с. 13].

Созданный автором образ пространства не соответствует географическим реалиям.

Во-первых, река Берёза не впадает в реку Лучеса, но обе они текут «параллельно» друг другу в одном направлении и впадают в реку Межа, приток Западной Двины. Нарушение географической истины вызвано тем, что автору в стихотворении нужно было создать рифму к словосочетанию «в Оленинском лесу». Но, нарушая истину географическую, автор оказывается прав фактически: «Ток оленинской водицы / слышен в Западной Двине».

Во-вторых, *Лезвинские болота*, о которых говорится в стихотворении, Лезвинскими называются только в словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона: «Холмистая северо-западная часть уезда> перерезана довольно значительными низинами, занятых болотами; из последних более значительны: <...> на з<ападе> — Лезвинское (800 дес<ятин>) и Завидовское (500 дес<ятин>)» [19: с. 672], на окраине болот находится деревня Лезвино. Современное же население района называет их Шалаевскими или Козинскими (д. Шалаевка не сохранилась; д. Козино еще существует), указывая, что в этих болотах берет начало река *Сишка* [10], что тоже не вполне верно, поскольку исток Сишки очень туманен, но в Сишку впадает ручей Милочкин, который точно вытекает из болот. И однако, хотя всё это не очень точно, можно сказать, что астраханские арбузы действительно *пьют из Лезвинских болот*.

В данном стихотворении ошибочные (если не заведомо ложные) географические данные используются для самоидентификации, для причисления себя и своего пространства к чему-то более значительному, более великому, чем обозримое, — в данном случае к большим рекам, одна из которых течет через всю страну, а другая даже выходит за пределы страны. В порыве любви к малой родине автор говорит, что воды Сишки, Берёзы и Лучесы движут и поят Волгу и Западную Двину, без Сишки, Берёзы и Лучесы ни Волги, ни Западной Двины не было бы. Но в этом он, как мы уже говорили, совершенно прав.

Проблеме водораздельного характера посвящено и стихотворение профессионального поэта Петра Алексеевича Кучукова (1939, д. Романово — 01.05.2001, д. Мясница) «Третий полюс». П.А. Кучуков был членом Союза писателей СССР, автором более десяти поэтических сборников («Вечерние росы», «Высокие ветры», «Исповедуемся, господа», «Зеленые ручьи» и др.) В 1960-х гг. работал в редакции Оленинской районной газеты «Путь Ленина», позже — в московской «Строительной газете» [11: с. 3]. Стихотворение имеет следующий эпиграф: «Совсем близко от истока Днепра начинаются и речки, затем впадающие в Волгу и Западную Двину». Вот это стихотворение:

Не на северном и не на южном,
А на третьем полюсе земном
Я родился в феврале завьюженном,
Вся земля спала глубоким сном.

А когда зазеленели рощицы
И запахло медом тополя,
Я увидел, как весна полощется
В синих речках, сердце веселя.

Справа — Обша,
 слева — речка Каменка,
Лучеса,
 Вазуза,
 ручейки...
Из-под каждого куста и яблоньки —
Чистоты небесной родники.

Те к Днепру,
 а эти — к Волге катятся,
Эти речки — дочери Двины...
Катятся-покатятся —
 спохватятся
Под крылом большой морской волны.

Растворятся в море речки-капельки,
Как снежинки в солнечной весне.
Только память Лучесы иль Каменки
Облаками прилетит ко мне... [8: с. 78].

Если обратиться к географическим реалиям, упомянутым в стихотворении, то и здесь мы увидим серьезные неточности. Во-первых, Вазуза (приток Волги) не протекает по территории Оленинского района, исток ее также находится не здесь. Во-вторых, ни одна река Оленинского района не входит в бассейн Днепра.

В другом стихотворении П.А. Кучукова, «Речка Обша», мы видим иной поворот соотношения реки и притока:

Июнь над Обшей,
Как июнь над Волгой —
Цветут цветы на тихом берегу.
Моя соседка,
Непоседа Ольга,
Ромашки собирает на лугу.
Цветы срывает
И поет беспечно,
Цветы и песни вьет в один веноч:
Про Волгу песня
И про Обшу песня...

Ах, Оля, Оля — певчий василек!
Мне хочется, чтоб Обшею,

Как Волгой,
Прославилась родная сторона,
Чтоб, провожая в дальнюю дорогу,
Мне пела песню тихая волна,
Чтоб вслед за мной
Летел зеленый ветер
И обе песни нес во все края...
Над речкой Общей опустился вечер.
Ой, речка Обша, молодость моя! [11: с. 8]

Героиня стихотворения поет «про Волгу песню и про Обшу песню». Обша (Обша — приток второго порядка, не самой Западной Двины, а только ее притока Межи) уравнивается с Волгой. И автор пишет: «Мне хочется, чтоб Обшею, / Как Волгой, / Прославилась родная сторона». Малая река окончательно уравнивается с большой рекой, малая река самоценна, она имеет значение не как приток, а как река как таковая.

О принадлежности реки Лучесы к бассейну Западной Двины пишет и Нина Ивановна Сидоренкова (род. 24.02.1935) [6: с. 192] в стихотворении «Лучеса», хотя и у нее не обходится без неточностей — Лучеса у нее впадает непосредственно в Двину:

Меж колхозных полей и кусточков
В свете солнца блестит полоса.
Это лентой неброской и скромной
Вьется речка моя Лучеса.

Небольшая, спокойная, мирная,
Катит воды неспешно в Двину.
Не одно поколение детства
Измеряло ее глубину.

Испытавшая пламя пожарищ,
Что с собою война принесла,
Дым и горечь соседки-деревни,
Как солдат, на себя приняла.

<...>

Ясный месяц плывет над рекой,
Всё в объятьях ночной тишины.
И качаются тени деревьев
На горбинках бегущей волны.

В черном бархате сонной воды
Отраженье мерцающих звезд.
Или память вечной застыли
Серебристые капельки слез [6: с. 199–200].

Для Н.И. Сидоренковой, родная деревня которой сгорела во время войны и не была потом восстановлена, Лучеса становится символом малой родины, что отражается и в стихотворении «Река детства»:

Место для дома отец выбирал,
Чтоб были довольны и стар и мал.
И приглянулась округа-краса,
Где воды катила река Лучеса.
Был сад-огород у крутого обрыва,
А сколь же жгучей крапивы там было!
Чтоб искупаться, бежали мы к броду,
С пологого берега — и прямо в воду.
Наш лягушатник, дно каменистое,
Течение спокойное, не очень быстрое.
Трусливо смотрели стайки рыбешек
На появленье ног и ладошек.
Трава под водою тихо шевелится,
Косою распушенной ровно так стелется,
Будто русалка ее разметала,
Рыбкам постельку мягко устлала.
Прелесть какая — ногой наступить,
Мягкость и нежность самой ощутить.
А изумрудная зелень в лучах
Восторг вызывала в детских глазах.
Деревню военные вихри снесли,
Лишили нас детства, родимой земли.
В ранах глубоких природа-краса.
Осиротела река Лучеса [6: с. 198–199].

§ 2. Река и «заграница»

В процессе изучения гидронимов Оленинского района мы брали интервью у местных жителей (см. об этом: [9]). Эти интервью дают новый поворот нашей темы: малая река, связанная с большим пространством, выводит человека к новой, большой жизни. Отчасти, впрочем, именно на этом построено постоянное именование в рассмотренных выше стихотворениях притоков второго и третьего порядков притоками первого

порядка. В устной традиции это представление встречается чаще и выражено отчетливее.

Например, Николай Семёнович Комаров (1961 г.р., урож. д. Швецово, образ. ср. проф., бухгалтер; зап. в пос. Оленино 04.02.2021) так рассказывал о жизни до 1917 г.: *«Берёза течет через два района и везде называется одинаково. Имеет очень широкую пойму, которая в свое время являлась пастбищем или сенокосом. То есть по берегам сильно было развито животноводство. Рассказывали, что по вешним водам проходил и сплав леса, гоняли плоты в Ригу, обратно более 600 км шли пешком. <...>*

Была бригада, состоящая из вдовцов и бабылей. Нанимались и молодые мужики, которым не на что было строиться после женитьбы. Сходив в Ригу, на вырученные деньги могли построить дом. Точнее, строили сами, а на деньги покупали всё необходимое».

Ему вторит Евгений Александрович Петров (1970 г.р., урож. д. Волково, образ. ср. проф., тракторист-машинист широкого профиля, работник лесопитомника, член общественной организации «Хранитель края»; зап. в пос. Оленино 06.02.2021): *«Волок из Западной Двины в Тудовку проходил. Деревня Перевоз есть. Занимались перевозом грузов из одного бассейна в другой. Из Тудовки в Межу».*

И те же самые сведения, хотя более обстоятельно, повторяет Виктор Васильевич Лыкошев (1957 г.р., урож. пос. Оленино, образ. высш. историческое, пенсионер, член общественной организации «Хранитель края»; зап. в пос. Оленино 06.02.2021): *«По речке сплав был. Раз в год по вешней воде, потому что речка ровная, она быстрая, но ровная, порогов нет. Народ собирался... действительно, плоты в Ригу гоняли, потому что она часть системы Даугавы, то есть Западной Двины нашей. Мой прадед гонял плоты в Ригу. И действительно, да, хорошие заработки были, но раз в год. По весне. То есть зимой они лес готовили, весной сплавливали, шли на этих плотах. В Риге биржа, то есть приемник этого леса, там расчет — и оттуда пешком обратно. Кто ходил, за два сезона обычно мог поставить хозяйство, денег хватало. Беда в другом была: запивали... Мужики в основном холостые, и как раз пока обратно доходили, то нужно к новому походу готовиться <смеётся>. А кто похозяйственней, тот действительно запивался с этих походов. <...>*

Как реки использовались... А использовались они под мельницы, мельницы были на всех. Кстати, по Тудовке баржи из Волги дотаскивали почти до Молодого Туда. Ниже Молодого Туда — деревня Привалье, Приездово. Дотаскивали туда.

Реки, озера, родники — они же, кроме всего прочего, были и путями сообщения, а не только места жительства. По рекам шло сообщение туда-сюда. Есть интересное такое предание, я читал его в исторической литературе, но я не уверен, что у нас через льнозаводскую гору и территорию Оленино был волок. То есть в древние времена на ладьях поднимались по Волге, выше

Ржева, в Сишку, и из Сишки волокли в Берёзу. А по Берёзе уходили уже в Балтику. Вот такая простая история».

В этих трех рассказах мы видим довольно необычную ориентацию пространства. Жизнь жителей нынешнего Оленинского района (до 1917 г. это территория Ржевского уезда Тверской губернии и Бельского уезда Смоленской губернии) сориентирована не на север или юг, не на восток, как обычно бывает у жителей Центральной России, а на запад. Понятно, что до 1917 г. (да и при Советской власти) Рига входила в состав России (Советского Союза). Но в то время, когда мы брали интервью, Рига воспринималась не просто как запад, но как «заграница» (Запад). Маленькие речки, по которым начинался сплав леса до Риги, оказывались большими дорогами к достатку и счастливой жизни. Собственно, здесь мы видим ту же самую конструкцию, что и в стихотворных текстах: вода маленькой речки поит и кормит большую реку жизни. Но эта конструкция переориентирована теперь на жизнь человека.

Ориентация жизни на запад обусловлена особым качеством данной местности. С одной стороны, это район Центральной России, с другой — с исторической точки зрения — это пограничная территория, граница с балтийскими народами и с Великим княжеством Литовским. Всё это мы находим и в рассказах наших информантов.

Е.А. Петров говорит: *«Тудовка так называется из-за балтского имени, я полагаю. Балтское имя — Туд. Тудовляне — вообще народность интересная. Тут и белорусы, и поляки, и литовцы. По Тудовке проходила граница с Великим княжеством Литовским. Река Витка пересекает Торонецкий тракт в районе д. Московки. В XIX в. называли тудовлян тудовлянами. Сами они себя никак не называли. <...> Место впадения Тудовки в Волгу — местность Великого княжества Литовского. В крови нашей балтское есть что-то.*

Лучеса — балтское название. Ассоциация — лучистая вода, отражает солнце».

И то же самое находим в рассказе В.В. Лыкошева:

«У нас много достаточно в языке корней польско-белорусских и даже литовских, которые нам сейчас уже трудно отыскать, — это во-первых, а во-вторых, русифицировались немножечко так.

Каждый имел название, действительно, и родник, и ручей. Но я уже их не знаю. Я помню только отдельные места. Вот, допустим, Лучка возле деревни Казаково. Ну, само название Казаково — это наличие границы. Казаки, ну... вот на Витке деревня Подострожье. Ясное дело, что на холме, а она под холмом, на холме стоял острог, то есть сторожевой пост. А это граница с Великим княжеством Литовским. Там уже за Виткой раньше было Смоленское княжество, а не Тверская земля. Вот Тверская земля, вот она последняя. За Виткой всё, смоляне. А Смоленск — то к Литве, то к нам.

Название Витки я не могу сказать. Не потому, что она вьется. У нас все речки вьются. Вот. Скорее всего, что-то с литовским языком связано. <... >

А там уже дальше начинается Западнодвинская низина, там уже темные места пошли. Это Тверская область кончается. Здесь же граница, причем у нас граница-то, она двигалась. Смоленская область у нас была и за Виткой, и за Берёзой, то есть Татево — это не Тверская земля, это Смоленская. Это после уже советских перекроек она стала Тверской, Калининской сначала, областью. А так вот, за Сидоровом — это уже Смоленская земля. И Мостовая — уже Смоленская земля. Вот такой угол у нас получается. <... >

А Тудовка на границе Валдая протекает, к тому же вообще уникальная природа Валдайская начинается, и там богатейшее разнотравье».

Обратим внимание, что информанты постоянно повторяют слово *граница*, даже там, где нет большой необходимости, они вставляют это слово («граница Валдая»). При этом они воспринимают Смоленщину как исторически не вполне русскую территорию, подчеркивая зыбкость, подвижность границы между собственно Россией и Западом (Литвой, Польшей). В разные периоды исторической жизни земли Оленинского района действительно входили в Великое княжество Литовское.

Названия рек Лучеса и Тудовка объявляются балтскими по происхождению, а название реки Витка связывается с литовским языком, хотя второй и третий гидронимы являются собственно славянского происхождения, и только Лучеса может быть соотнесена с балтскими корнями. Если следовать словарю М. Фасмера, то в гидрониме *Тудовка* содержится морфема *tud-*, которая имеется и в слове *студеный* [18: с. 786—787]. В гидрониме *Витка*, согласно тому же словарю, корень тот же, что и в слове *вить* [17: с. 322]. Формант *-ка* тот же, что и у Тудовки, что свидетельствует о древности гидронима: его возникновение относится к тому же времени, что название Тудовки, то есть ко времени балтов, в понимании В.Н. Топорова — 3-е тыс. до н.э. И только название Лучесы (Лучоса) является, согласно В.Н. Топорову, балто-славянским по происхождению. Название это сопоставимо с гидронимами лит. *Laukesa*, латыш. *Lausesa*, при этом выделяется типично балтский суффикс *-esa* [15: с. 194—195].

Таким образом, заключение информанта, что «у нас много достаточно в языке корней польско-белорусских и даже литовских», оказывается некорректным, потому что ни один из приведенных гидронимов не является субстратным. Все они имеют балто-славянское происхождение, во-первых, а во-вторых, собственно языка, из которого они могли бы быть заимствованы, в те времена еще не существовало.

В XIII—XV вв., во времена существования Великого княжества Литовского, никаких литовцев в современном понимании не было — его населяли жемайты и аукштайты. Естественно, никакого древнелитовского

языка тогда тоже не существовало. Первые письменные памятники литовского языка датируются XVI в., когда Смоленское княжество уже вышло из состава территории Великого княжества Литовского. К тому же на этой территории даже в период ее вхождения в Великое княжество Литовское жили не «литовцы», а потомки тех, кто в X в. создавал курганы, то есть кривичей. А кривичам любую речку тоже нужно было как-то называть, потому что любая река — это в первую очередь дорога, и вся тогдашняя жизнь происходила по ее берегам. Таким образом, в рассказах наших информантов Литва и Великое княжество Литовское выступают своеобразными культурными героями, которые дали «темным славянам» название реки.

Между тем предания о влиянии Великого княжества Литовского на оленинскую гидронимику становятся всё более популярными. В настоящее время народное сознание находится под сильнейшим воздействием телевидения и Интернета. С появлением Интернета усилилась потребность узнать что-то о себе и о той местности, в которой живет человек. Особенно приятно, конечно, когда находишь статью о своей, казалось бы, Богом забытой деревне: человек стремится передать эту информацию кому-то еще, рассказать, что о его деревне есть статья в Интернете или даже целая книга, о чем раньше никто не подозревал.

Кроме того, предания о пришедших литовцах, даровавших гидроним, гораздо убедительнее этиологических легенд, так как они опираются на определенные исторические и лингвистические разыскания, вследствие чего приобретают наукообразную форму и начинают восприниматься не как предания, а как реальные факты, как более правдоподобное и логичное объяснение гидронима, чем этиологическая легенда.

Наконец, современный человек с большим удовольствием верит не в то, что какой-либо гидроним оказался продуктом его языка, а в то, что он является заимствованием, поскольку Европа воспринимается с позднего советского времени как носитель более высокого качества во всех отношениях. Вследствие этого выведение этимологии гидронимов из литовского языка приобретает больший авторитет среди населения. С помощью этих преданий и этимологии человек начинает приобщать себя к «цивилизации» Европы, но вместе с тем отчуждается от своего исконного, отрицает свою «самость».

Всё это психологически вполне оправданно. Если признать территорию русской, то получается, что она окраинная, периферийная. Если признать ее польско-литовской, то она «заграничная», и хотя чужая, но зато «более качественная». Информанты при этом постоянно подчеркивают, что «более качественной» территория была раньше: литовцы здесь были раньше, лес в Ригу сплавляли раньше, а сейчас на этой территории только мерзость запустения. Сейчас Рига как «заграница» оказывается недоступ-

ной, несмотря на близость и наличие у всех машин. Поэтому люди, ходившие в Ригу, помещаются в героическое время и оказываются сродни былинным богатырям. Создается аналогия с эпическим временем: путешествие в Ригу изображается подобно событиям былин, происходящим в эпическом прошлом — сходил один раз и разбогател. Выход за пределы России, который совершают даже не сами информанты, но их предки и их река, позволяет им поднять собственную ценность в своих глазах. И в этом процессе «заграничная» этимология гидронимов приобретает особый вес.

Таким образом, наши наблюдения позволяют сделать следующие выводы. Локальная поэзия приобщает меньшее и конкретное пространство к пространству большему и воображаемому, одного конкретного человека — к воображаемому обществу, к большой истории, или, как в случае с реками, маленькие речки — к большим рекам. Авторы (не прямо, конечно, но вполне внятно) говорят о том, что без речек Оленинского района, о которых они пишут, не было бы таких рек, как Волга и Западная Двина. В патриотическом порыве самодеятельные поэты порой пренебрегают географическими реалиями и сообщают ошибочные сведения, но делают это с целью подчеркнуть значение маленьких речек, сказать, что именно они кормят Волгу-мать.

Тот же посыл можно видеть и в высказываниях жителей Оленинского района. Они также стремятся показать, что важны не только большие города и великие личности, но и маленькие населенные пункты с их маленькими, на первый взгляд, жителями. На деле же эти «маленькие» люди являются потомками кривичей, о которых знают все со школьной скамьи. Но еще информанты приобщают себя к потомкам неких «литовцев», которые жили некогда на территории современного Оленинского района, где теперь и живут наши информанты. Наконец, современные жители Оленинского района считают себя наследниками тех полумифических богатырей, которые сплавляли лес в Ригу до 1917 г., что также выводит их в большую жизнь, даже за границы современной России.

Собственно говоря, рассуждая о реках своей малой родины, самодеятельные поэты и любители своего края говорят, что с маленькой реки и с маленького человека начинается Родина.

Литература

1. Валдай — Великий водораздел // Фонд «Охрана природного наследия». URL: <http://www.nhpfund.ru/nominations/valdai.html>; Великий водораздел // Радио Свобода. URL: <https://www.svoboda.org/a/24196145.html>.
2. «Великий водораздел» появится в Шекснинском районе. URL: https://vologda-oblast.ru/novosti/velikiy_vodorazdel_poyavitsya_v_sheksninskom_rayone/.

3. Великий Исток. URL: <https://livingheritage.ru/brand/zabajkalskij-kraj/velikij-istok>; *Руденко Ю.* История с географией. «Великий водораздел» против «Великого истока». URL: <https://baikal24.ru/text/26-03-2010/istoriya1/>.
4. Вологодская область. Вытегорский район. Великий водораздел трех морей — Атлека. URL: https://guide-israel.ru/130001138-_volgodskaya_oblast_-_vytegor-skijj_rajjon-_velikijj_vodorazdel_trekh_morejj_-_atleka/.
5. *Жукова Е.В., Новикова С.И., Весенкова М.Г.* А.В. Ланской // На Калининском фронте Великой войны: Стихи и судьбы / Всероссийский историко-этнографический музей. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 119–129.
6. *Жукова Е.В., Новикова С.И., Весенкова М.Г.* Н.И. Сидоренкова // На Калининском фронте Великой войны: Стихи и судьбы / Всероссийский историко-этнографический музей. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 192–202.
7. *Кулагин Е.* Росная капля. Оленино: Оленинская центральная библио-тека, 2003. 37 с.
8. *Кучуков П.А.* Зори вербные: Стихи. М.: Современник, 1979. 112 с. — (Новинки «Современника»).
9. *Медведева М.К.* Гидронимы Оленинского района Тверской области: народная этимология и топонимические предания // Живая старина. 2021. № 3. С. 37–39.
10. Подробная карта Оленинского района Тверской области с деревнями. URL: <https://kartarf.ru/rajon/oleninskiy>.
11. Соль земли Оленинской. Стихотворения поэтов Оленинского района. Оленино: Оленинская центральная библио-тека, 2003. 44 с.
12. *Строганов М.В.* Большая Волга в русском фольклоре // Фольклор Большой Волги: Сб. науч. ст. М.: РОСКУЛЬТПРОЕКТ, 2017. С. 310–329.
13. *Строганов М.В.* Москвы уголок // Текст пространства: материалы к словарю. Тверь: СФК-офис, 2014. С. 81–83.
14. *Тимофеев М.Ю.* Использование гидронимов в семиосфере российской нации // Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. 2012. Вып. 5. С. 58–65.
15. *Топоров В.Н., Трубачев О.Н.* Лингвистический анализ гидронимов Верхнего Поднепровья. М.: Изд. АН СССР, 1962. 271 с.
16. Уникальные природные объекты. URL: <http://www.kenozero.ru/o-parke/prirodnoe-nasledie/unikalnye-prirodnye-obekty/>.
17. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1986. Т. 1: А — Д. 576 с.
18. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1987. Т. 3: Муза — С. 832 с.
19. Энциклопедический словарь / Под ред. проф. И.Е. Андреевского. СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1899. Т. 26А: Резонанс и резонаторы — Роза дитиволи. 4, II, 481–960; II, 2 с., 13 л. ил., карт.

ОБРАЗ «МОРЯКА-МАТРОСА» И СИМВОЛИКА ВОДЫ В РУССКОМ НАРОДНОМ РОМАНСЕ

В русском традиционном фольклоре символика воды связана прежде всего с речной и озерной стихией. В прозаических жанрах образ водной стихии есть в сказках, встречается в быличках, реже — в легендах и преданиях. Изображение водной стихии мы можем найти в традиционных лирических песнях, былинах, балладах. Помимо включения «сведений» о водных источниках в сюжеты, часто эта символика используется в первой части психологического параллелизма. Так, в песенных зачинах появляются водные реалии: море, река, лодка, корабль.

Как на море было, на море синеем,
Лебедь с орликом всё купались... [2: с. 180, № 121].

Или:

Из-под камушка, камня белого,
Протекала тут река быстрая;
Как по той ли по реченьке
Плыла легка лодочка;
За той ли за лодочкой
Плыл там корабличек... [2: с. 172, № 113].

В современном варианте романса:

Тихо стонет сине море,
Тихо зыблется волна,
Спят все рощи и долины,
В чистом поле тишина... [9: с. 55, № 41].

С водной стихией связаны образы гостей-купцов, разбойников, вольных людей, гуляющих по морю, по Волге-матушке. На наш взгляд, в фольклорных текстах традиционных жанров былин, баллад, песен с течением времени появляется образ «морехода», плававшего по реке, реже ходившего по морю.

В России только после реформ Петра Первого формируются профессиональные группы «моряков» и «матросов», так как в это время началось интенсивное развитие русского флота. Ранее использовались слова «мореход», «мореплаватель».

Моряк — человек, который служит или работает на корабле. В зависимости от выполняемых функций или специализации моряки могут быть разделены на более точные профессии, например: капитан, старший механик, штурман, лоцман, матрос.

Матрос — младшее воинское звание в военно-морском флоте, соответствующее званию «рядовой» в других родах войск. Матросы — это строевые нижние чины низшего класса во флоте. У каждого из них была своя специализация, например *марсовые*, *рулевые*, *сигнальщики*, *матросы-комендоры*, *матросы-минёры*, *матросы-гальванёры*.

В гражданском флоте матрос — это, прежде всего, некий специалист рядового состава на судне, как правило, он выполнял самые неквалифицированные работы, в том числе на палубе.

В русском народном сознании понятия «моряк» и «матрос» как бы «слились» в единый образ, так как долгое время Россия была преимущественно страной, в которой использовались речные транспортные артерии, а не морские. Далее мы будем употреблять термин «моряк-матрос», который, на наш взгляд, наиболее адекватно отражает народное восприятие этого феномена.

Символика морской стихии и образ «моряка-матроса» в XVIII–XIX вв. основательно входят в фольклор и литературу. Можно отметить, что в первом русском романе «Гистория о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флорентийской земли» главным героем является молодой дворянин, ставший матросом: «Василий же, взяв от отца своего благословление, прииде в Санктпетербурх и записался в морской флот в матросы. И отослали его на корабль по определению; на корабле призываше его по обыкновению матросскому зело нелестно и прочих всех матросов; в науках пребываше и у всех персон знатных в услужении полюбился, которого все любили и жаловали без меры» [8: с. 50]. В этом романе неизвестный автор уже приводит некий «романс», в котором появляется морская тема:

Ах, дражайшая, всего света милейшая, как ты пребываешь,
А своего милейшего друга в свете жива зрители не чаешь!
Вспомни, драгая, како возмог тебе от морских разбойнических рук свободити,
А сеи злы губители в глубину морскую утопити! [8: с. 57–58]

В поэзии XVIII–XIX вв. мотивы «морской стихии» также стали популярны, особенно в так называемой романсной лирике или в «русской

песне». Неизвестный автор живописует морскую стихию, матросов, которым трудно управлять снастями:

Буря море раздымает, ветер волны подымает,
Сверху небо потемнело, кругом море *почернело*¹,
Во полудни, как в полночи, ослепило мраком очи,
Один молний свет блистает, туча с громом *наступает*,
Волны с шумом бьют тревогу, нельзя смечать и дорогу.
Ветру стала перемена, везде в море *кипит пена*
Начальники все в заботе, а матрозы все в работе,
Иной летит сверху к низу, иной лезет *с низа кверху*,
Тут парусы подбирают, там веревки прикрепляют,
Нет никому в трудах спуска, ни малейшего *отпуска*.
Одолела жажда, голод, бессонница, нужда, холод,
Неоткуда ждать подпоры, разливные *валят горы*.
<...>

Если кто сему не верит, пускай море сам измерит,
А когда в том искусятся — в другой *мысли очутится* [б: с. 195].

Эта песня, известная в 60 вариантах, была опубликована Н.Г. Кургановым в «Российской универсальной грамматике, или Всеобщем письмословии...».

Также в XVIII в. известный «поэт-песенник» Н.П. Николев уже связывает мотив морской стихии с мотивом разлуки и смертельной обиды на милого:

Чтобы с милым повидаться,
Бурно море преплыву;
Чтобы с милым мне расстаться,
Смерть я жизнью назову [б: с. 126].

В первой половине XIX в. мотивы морской стихии и борения с ней связаны с романтической эстетикой. Море — символ свободы, а не только разрушающая стихия. Герой этих песен, романсов противостоит стихии, например, в известной песне «Пловец» Н.М. Языкова:

Смело, братья! Ветром полный,
Парус мой направил я:
Полетит на скользки волны
Быстрокрылая ладья! [б: с. 320]

¹ Курсивом выделены слова, повторяющиеся в пении.

В этой связи можно говорить о том, что образы «морской стихии» проникают в русскую культуру через освоение западноевропейской литературной традиции, которую воспринимали не только образованные писатели, но и массовая литература городских низов.

Отрывок из драмы В.С. Межевича «Артур, или Шестнадцать лет спустя» стал популярной народной песней. В драме Хор (в песне партии Хора стали припевом) выражает идеи морской вольной стихии, «легкой» жизни моряка:

Хор

Что за жизнь моряка!
 Как привольна, легка!
 О земле не грустим,
 Словно птица летим —
 По волнам, по морям —
 Нынче здесь, завтра там!

В песне появляется мотив понимания намерений моряка девушкой — та не желает быть брошенной женой, а сама может найти другого, то есть речь идет об измене девушки:

Артур

Я моряк... Хорош собою,
 Мне лишь двадцать лет:
 Хочешь быть моей женою?..
 Что ж она в ответ?
 Муж моряк — уедет в море,
 А жену оставит в горе!
 Нет, нет, нет, нет, нет!..
 <...>

Ты, моряк, уедешь в море,
 Полюблю другого с горя,
 Без любви веселья нет... [6: с. 524–525, № 405].

В процессе бытования и переработки это стихотворение стало популярной песней, вот один из ее вариантов:

Ты, моряк, красивый сам собою,
 Тебе от роду двадцать лет.
 Полюби меня, моряк, душою,
 Что ты скажешь мне в ответ?
 <...>

«Ты не плачь, моя Маруся, —
Я морскому делу научуся.
И не стоит плакать и рыдать,
Меня так часто вспоминать» [3: с. 190, № 199].

Таким образом, появляются национальные прецедентные феномены, на их основе формируются и используются клише сюжетов, мотивов, образов (стереотипы водной стихии, моряка, матроса, шкипера, капитана). Под влиянием стереотипов восприятия бушующего, беспокойного моря и «моряка-матроса» складывался своеобразный свод мотивов, формул — на наш взгляд, это отражает не индивидуальный опыт, а вскрывает общеизвестные факты или общезначимую сущность прецедентных фактов. Можно сказать, что социальный стереотип — это чаще всего схематизированный, упрощенный образ какого-либо явления социальной действительности, фиксирующий в себе лишь некоторые, иногда важные или несущественные его черты [7: с. 357].

Образ «моряка-матроса» в фольклорных текстах всё же имел некоторую дифференциацию. Особенно в позднем фольклоре, например, в городских песнях и романсах. Образы «моряка-матроса» становятся феноменами не только фольклора, но и массовой литературы, которая являлась своеобразным «донором» для романсового творчества.

Стереотипы иногда выявляют оппозиции, которые дополняют или раскрывают некоторые «скрытые» черты. Так, в народных городских романсах возникает мотив противопоставления «романтическое, морское — приземленное, сухопутное». Благодаря романтическим ассоциациям, связанным с морской стихией, и представлениям о разлуке при относительно длительных морских путешествиях, образ «моряка-матроса» в различных литературных и песенных произведениях наделяется обычно такими чертами, как отвага, мужество. Еще одно качество — это неприспособленность к сухопутной жизни, так как его стихия — море.

Море требовало сильных, мужественных людей, способных выносить все тяготы морского похода, тяжелой работы на судне. Так складывался особый тип людей — моряков, которые представлялись в массовом сознании людьми сильными физически и морально. Однако моряк «обветренный, просоленный» в массовом сознании казался не только суровым, но и грубоватым, таким его и запечатлели в народном романсовом творчестве: «Девушку из маленькой таверны / Полюбил суровый капитан», «Он (капитан. — *В.П.*) ушел суровый, безмятежный...», «Капитан, и родина его — Марсель / Он обожает ссоры, ругань, драки; / Он курит трубку, пьет крепчайший ром...», «Там капитан испанец был Карузо, / Любил играть он в карты, любил он пить вино, / Любил девчонок страстно, девчонок и кино...», «Из-за пары распущенных кос / С оборванцем подрался матрос».

В фольклоре выразилась психология социально-профессиональной среды «моряков-матросов», а также гендерные составляющие. В романах появляется определенный социальный стереотип сознания и поведения «моряка-матроса», в которых он «вольный» человек, не связанный никакими «обязательствами» перед девушками/женщинами.

В народном романсе женский взгляд на «моряка-матроса» чаще всего транслировался через отношение женщины к нему, этому способствовали особенности фольклорного знания и исполнения. Однако матросы, капитаны для молодых девушек и женщин, с одной стороны, были возвышенным идеалом, овеянным романтикой моря, дальних плаваний, надеждами связать свою судьбу с сильным мужчиной. С другой — это образы сильных мужчин, которые обольщали и бросали девушек, так как «моряк-матрос» не был расположен обременять себя семьей, создавать свой дом. Семью и дом «моряку-матросу» заменяли море, корабль, корабельная команда.

В массовом сознании девушек/женщин образ «моряка-матроса», отраженный в романсе, представлялся не только «грубым, обветренным», но и как некий «идеальный юноша-принц», который приплывает к берегу на корабле за девушкой. В таких романсовых мотивах проявляется женское начало — нежное, возвышенное, незащищенное, противопоставленное бурному морю, бушующей водной стихии.

Девушка/женщина противопоставляется или «моряку-матросу», который силой, обманом увозит ее, или «моряку-матросу», который увозит девушку, предлагая в будущем «прекрасную жизнь». Так происходит в романсе «Морячка», в котором называется «звание» моряка — шкипер. Он предлагает девушке пойти на корабль за шелком. Однако девушка не принимает предложения простого моряка-шкипера, говоря о том, что две ее сестры вышли замуж за графа и герцога:

А я, всех младше и красивей,
Простой морячкой быть должна?

В этом романсе, однако, счастливый финал, так как шкипер на самом деле является сыном короля:

«Не беспокойся, дорогая,
Оставь печальные мечты,
Ты не морячкою простою,
А королевой будешь ты.
Я восемь лет искал повсюду
Тебя, прекрасная моя, —
Я всей Британии великой
Считаюсь сыном короля» [3: с. 116–117, № 106].

На наш взгляд, в этом стремлении к «большой любви», к «хорошему, счастливому» финалу с появлением благородного «моряка-матроса», превратившегося в сына короля Британии, проявляется взгляд представителей «третьей культуры», стремящихся «подняться» по иерархической лестнице. Эстетика «третьей культуры» предполагает не только проникнуть в «глубину» чувств, но «чувствовать, любить», как чувствуют и любят представители высшего класса. Так в романах появляется образ не просто «моряка-матроса», а капитана, командира корабля.

Однако чаще всего в городских романах можно видеть мелодраматический сюжет: «моряк-матрос соблазняет девушку и бросает ее». Так, в известном романсе капитан романтичен, суров, «просолен», «благороден», однако он не идеален в поведении с девушкой. В таких мотивах раскрываются прецедентные феномены, за которыми стоят повторяющиеся в жизни ситуации. Например, в романах важен сам факт самоубийства в морской воде, а детали события могут только уточнять его и создавать эмоциональный фон:

На берегу сидела Лиля,
А рядом с нею капитан:
«Поверь ты, Лиля, дорогая,
Поверь, что я люблю тебя».
Я завтра, Лиля, уезжаю
И через годик приплыву...

Как правило, девушка не дожидается своего капитана. В этом романсе появляется тема самоубийства от несчастной любви:

Выйди, выйди, луна ночная,
И освети морское дно:
Красотка Лиля утонула,
Ее не видно всё равно [3: с. 168, № 173].

Как отмечал Е.А. Костюхин, «в мире жестокого романа главная ценность — любовь. Когда она рушится, жизнь теряет всякий смысл. Причины трагедии не столь уж важны (они даже и не всегда названы), хотя, разумеется, чаще всего это измена. Почему милый изменил, опять-таки не всегда объясняется, а если объяснение и дается, то очень приблизительное, примитивное: забыл милую в разлуке, забыл данную клятву, а то и просто из природной подлости или легкомыслия пошел гулять с другой, как в знаменитой “Коломбине”. Но над всем этим стоит универсальная причина — рок, судьба» [5: с. 496–497].

Не только «моряки-матросы» бросают обманутых женщин. В романах есть мотив, в котором девушка/женщина не дождалась своего моряка

и отец отдает ее за другого. Однако бывает иначе: девушка в шутку говорит о том, что она не любит моряка, но моряк не принимает ее шутки и вершит свой суд, бросая ее в море:

Семнадцать лет, как поневоле
 Моряк всё плавал по морям.
 Моряк увидел край родимый,
 Он якорь бросить приказал...
 <...>
 «Ты скажи, скажи, красотка,
 Скажи, ты любишь ли меня?»
 Она как будто нарочно
 Ему сказала: «Не люблю!»
 А моряк-то да рассердился,
 Красотку бросил через борт... [9: с. 139, № 102].

В жестоких романах водная стихия может стать местом упокоения для обманутой девушки, плода несчастной любви. Этот мотив выделял еще Я.И. Гудошников в учебном пособии «Русский городской романс» (1990). Исследователь писал, что «жестокие романы развивают драматизм повествования элегических до трагических пределов, проявляют особое пристрастие к фабулярному принципу поэтики и доводят его до предельной детализации» [4: с. 68].

И с тех пор с апрельскими ветрами
 Из далеких, из волшебных стран
 Белый бриг, наполненный коврами,
 Не привел суровый капитан.
 И никто не знает, как в июне —
 Даже сам хозяин кабака —
 Девушка в ту ночь, как накануне,
 Бросилась в море с маяка... [3: с. 173–174, № 178].

В сознании народа мать является своего рода «предсказателем», она предвидит будущую беду, что вполне объяснимо, так как мать обладает жизненным опытом.

Идет годик, идет два,
 Идет дочь уныло.
 На руках она несет
 Матросенка-сына.

Обманутая «моряком-матросом» девушка возвращается к матери, которая заранее предупреждала:

«Матрос в замуж не возьмет,
Он тебя обманет...»

Мать не принимает дочку с «матросенком», это своеобразный отклик создателей романса на жесткие нравственные правила в семье. Девушка в отчаянии отправляется к «синю морю» — лишь оно одно примет их с сыном:

«Пойдем, сын, пойдем туда,
Здесь нас не примают.
Сине море глубоко,
Оно нас ожидает» [9: с. 78–80, № 59].

Утопление девушки с малюткой на руках воспринимается как общеизвестная модель поведения обманутой девушки, которую фиксирует романс, и этот мотив становится клишированным. Однако и поведение «моряка-матроса» тоже отражает стереотип восприятия человека, который не обременен никакими обязательствами:

А на палубе матрос
Уж с другой смеется.
Есть гора, на той горе
Всё растут тюльпаны.
Не любите моряков,
Они хулиганы [9: с. 78–80, № 59].

Как писал М.М. Бахтин: «Человеческий поступок есть потенциальный текст и может быть понят (как человеческий поступок, а не физическое действие) только в диалогическом контексте своего времени (как реплика, как смысловая позиция, как система мотивов)» [1: с. 424]. В романсах о «моряках-матросах» место самоубийства — как правило, водная стихия — связано с обидчиком девушки, а с другой стороны, с тем, что море, вода скрывает самоубийцу. Чаще всего обманутая женщина бросается с берега, со скалы в море.

Стояла долго и мечтала
И к синю морюшку пошла.
На все сторонки поглядела,
Потом малютку обняла.

На берег стала, зарыдала,
Бушует ветер над водой;
Свою малютку целовала
И скоро скрылась под волной [3: с. 168–169, № 174].

Представляет интерес и диахроническая вариативность развития стереотипа у различных неформальных групп, объединенных на основе психологической мотивации: симпатии, близости взглядов, антипатии и т.д. (например, у морячек, рыбачек, жен и детей морских офицеров, девушек, ожидающих моряков). Общая ситуация для многих лирических сюжетов романа оказывается близка женщинам. Женщина является заложницей этических норм: любовь к «моряку-матросу» может обернуться трагедией (чаще всего так и случается), но мужская сила, красота, обаяние притягивают ее, заставляют обманываться в ожиданиях. Так возникает внутриличностный конфликт — столкновение между равными по силе, но противоположными интересами, влечениями.

Социальная роль «моряков-матросов» служит для их характеристики, всегда носит отпечаток общественной оценки: положительной или отрицательной. В фольклоре социальная роль «морского сообщества» проявляется в связях между стратификационными и ситуативными отношениями, которые обусловлены стереотипами сознания. При произнесении слова «моряк-матрос» сразу возникает определенный национальный инвариант представления. Когнитивная база (в частности, восприятие образа «моряка-матроса») со временем подвергается переструктуризации: индивидуальные представления могут стать коллективными, а некоторые коллективные могут вытесняться.

Так, с изменением социальной роли моряков и с идеологическим воздействием на стереотипы восприятия в советское время в массовой песне «моряк-матрос» предстает в основном как защитник родины. Такая трактовка маскулинности моряков нашла широкое отражение в песнях Великой Отечественной войны:

О чем ты тоскуешь, товарищ-моряк,
Гармонь твоя стонет и плачет.
И ленты повисли, как траурный флаг,
Скажи нам, что всё это значит... [9: с. 237, № 205].

В послевоенный период подобное восприятие продолжает развиваться, однако появляются песни шуточного характера, в которых образ «моряка-матроса» лишается идеологизированной трактовки:

Капитан был очень мил
И на танец пригласил.
А я дурочкой была
И на танец не пошла.
Капитан был очень мил
И в каюту пригласил.
А я дурочкой была,
С ним в каюточку пошла.
<...>
Капитан был очень мил
И развода попросил.
А я умная была
И развода не дала [9: с. 331–332, № 279].

Владение знаниями и представлениями об образе «моряка-матроса», входящими в когнитивную базу и имеющими надличностный инвариантный характер, позволяют носителю фольклора (индивиду) ориентироваться именно в определенном сегменте пространства национальной культуры и действовать по ее законам.

Анализ массива песенных текстов с «морской» тематикой показывает некоторые закономерности: изображение «моряков-матросов», «морского сообщества», водной стихии, на наш взгляд, обусловлено ситуативными и субкультурными факторами, также появляется пестрота трактовки жизненных фактов (прецедентных ситуаций). Каждый «автор» представляет свою интерпретацию и оценку водной стихии, мира «моряков-матросов», связанные с ними мелодраматические сюжеты. Фольклорные произведения и произведения народной литературы, взаимопересекаясь на разных уровнях, создавали особую поэтику — поэтику народного романса.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари, 2002. 800 с.
2. Великорусские народные песни. Изданы А.И. Соболевским. СПб., 1895. Т. 1. 658 с.
3. Городские песни, баллады и романсы / Сост., подгот. текста, коммент. А.В. Кулагиной, Ф.М. Селиванова; Вступит. ст. Ф.М. Селиванова. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1999. 624 с.
4. *Гудошников Я.И.* Русский городской романс: Учебное пособие. Тамбов: Тамб. гос. пед. ин-т, 1990. 90 с.
5. *Костюхин Е.А.* Жестокий романс // Современный городской фольклор. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. С. 492–502.
6. Песни русских поэтов: Сб.: В 2 т. / Вступит. ст., биогр. справки, сост., подгот. текстов и примеч. В.Е. Гусева. Л.: Сов. писатель, 1988. Т. 1. 668 с.

7. Психологический словарь / Под ред. В.В. Давыдова, А.В. Запорожца, Б.Ф. Ломова и др. М.: Педагогика, 1983. 448 с.
8. Русская литература XVIII века: [Хрестоматия] / Сост. Г.П. Макогоненко. Л.: Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1970. 832 с.
9. Современная баллада и жестокий романс / Сост. С. Адоньева, Н. Герасимова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996. 416 с., ил.

ОБРАЗ ВОДЫ В ПРИМЕТАХ, ГАДАНИЯХ, ВЕЩИХ СНАХ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ И ПОСЛЕВОЕННЫХ НАРРАТИВАХ

В устных нарративах о Великой Отечественной войне вода оказывается не только одной из жизненно важных стихий, но и необходимой составляющей различных действий, благодаря которым народ стремился узнать о будущем, а иногда — даже изменить его. Это объясняется различными свойствами воды, реальными и приписываемыми ей, в том числе магическими.

Вода в различных агрегатных состояниях появляется *в вещих (пророческих) снах*. Причем последующие события могут быть связаны как с судьбами всех жителей страны (начало и конец войны), так и с будущим конкретных людей (как правило, родственников сновидца или с ним самим). Помимо осадков (дождя, града, снега и т.п.), наводнения (ассоциирующегося со всемирным потопом), водоема (озера, реки и проч.) вода может быть явлена в необычных формах.

Перед войной снится *потоп* [9: с. 72]. *Озеро*, по которому плывет муж рядом с горящим синим и красным огнем курганом, связанным с гибелью многих людей, предвещает как начало войны, так и смерть мужа сновидицы [33]. Надвинувшаяся с луга *черная туча* появляется перед ранением дочки сновидицы [9: с. 231]. Женщине в 1944 г. приснилось, что ее бабушка упала в *колодец*, который вскоре разрушился, на нем появился красный крест с надписью о конце войны [18: с. 163]. Перед войной во сне женщина потеряла кольцо, а незнакомец сказал, что его вымоет *талая вода*, — мужа в армию забрали [16: с. 14]. Кольцо связано с семейными узами, поэтому его потеря символизирует утрату (смерть) любимого человека (мужа/жены).

Вода фигурирует *в приметах*. Водная стихия — неотъемлемая часть бури, грозы. *Страшнейшую грозу* накануне войны старики связывали с надвигающейся бедой [6: с. 14], равно как и *сильную бурю* [14: с. 83]. Когда мужчины уходили на фронт, была *плохая погода*, поэтому женщины решили, что их мужья не вернуться, — и для многих примета сбылась [31].

Изменение цвета и состояния воды также вызывает определенные ассоциации: красный цвет связывается с цветом крови. На Крещение выпал

красный снег [17: с. 50]. *Вода* в некоторых реках *покраснела*, что, на самом деле, объяснялось избытком глины в ней [11: с. 13].

Появление воды там, где ее не должно быть, связано с ее текучестью, свойством уносить предметы далеко от их изначального местонахождения. Это также трактуется символически. Так, появившийся посреди деревни ручей «в каждом доме унес по покойнику» [3: с. 16].

Вода фигурирует и в *запретах*, как *имеющих практическое применение, так и суеверных*.

Проводы солдата на войну связаны с обычаями сборов в дальний путь. *После отъезда в армию 3 дня не мыли пол* [12: с. 97]. Нарушение запрета, по устойчивым народным верованиям, грозит бедой уехавшему. «Если из дому кого-то провожаешь, что *уезжают из дома, значит, пол нельзя мыть в тот день* (здесь и далее курсив в полевых записях мой. — А.Л.), ни пол, ничего не надо делать. А она пришла ко свекровке — вот проводила мужа только, — а свекровка заставила ее пол мыть. Ну, и в марте пришла похоронная» [34].

Вода является проводником энергии, информации, чем пользуются гадалки, знахарки, колдуны, «заряжая» воду. В связи с этим во многих *гаданиях* фигурирует вода как один из важных компонентов процесса. «Значительная роль воды в гаданиях связана с ее осмыслением как границы между “здешним” и “нездешним” миром, а также среды обитания духов, способных предсказать будущее» [15: с. 389].

Вода используется в наиболее распространенном *гадании с кольцом в стакане*. Чаще всего так поступали солдатские жены, не получавшие долгие месяцы и даже годы писем. При этом, как правило, воду следовало набирать в полночь [5: с. 12]. Могла подойти любая проточная вода, не обязательно колодезная.

Цыганка, положившая соль, пепел *в стакан с водой* и вызывающая «из-за синих морей, из-за черных...» образы близких людей, показала в стакане изображение живого солдата, а потом долго не могла прогнать видение. Вскоре от солдата пришла долгожданная весточка [13].

«Моя мама гадала на брата, пропавшего без вести. Брался стакан, *тонкий стакан. Наливалась туда вода* и пускалось обручальное кольцо. И вот в обручальном кольце они видели изображение... И вот они так гадали на брата всегда... Ну, там что-то они спрашивали, смотрели там... может, мысленно, может, еще как... Вот они загадывали — брат жив или не жив. Вот он долгое время... они в кольце его видели живым. А он пропал без вести. Он попал в плен. А все пленные были...» [21].

«Дедушка долго ждал сына с войны: шесть лет воевал в Молдавии, был в плену. Решил погадать у цыганки. Вот тут погадал. Мы тоже просили: “Дедушка, расскажи, как”. Часто просили: повтори, да. Он что рассказал: “*Налила она в блюдце воды* и сказала: «Смотри в блюдце»”. Дедушка смот-

рел в это блюдце — а видел берег, *плещется волна*. Вот. И сказал: “Стоит дядя Вася, живой, в рваной шинели”. Как придумает, да. Как она ему это всё обсказала — он живой, он вернется» [29].

Гадали не только о судьбах мужей и сыновей, но даже на войне не забывали традиционные гадания на жениха. Иногда гадали и мужчины.

«А она говорит так. Налей в тарелку воды. И лучинки наскоплай и вот так положь лучинку: просто нагороди. Где у тебя голова... Под кровать, где головой спишь, поставь. И скажи: “Суженый-ряженный, *переведи* мене *через реку* или *дай напиток*. И дай Бог знать, как тебе звать”. Это так сказать. Эти слова. Ну, я это сделала. И мой сон этот сбился — и всё» [26].

«Ясное дело, что были озабочены, кто вернется, кто не вернется. Как-то *на тарелку*. Как-то *вода была*. Я тогда не понимал этого...» [36]

По-прежнему гадания в крещенский вечер считались наиболее верными. «...Например, у меня мама тоже сама гадала. На Крещение ставила зеркало: по эту вот, две свечки, *стакан с водой*, в стакан — *кольцо*, которое носишь на руке. И вот, чтобы никого не было. Вот смотришь в эту... серединку этого кольца, смотришь. Она говорит: я сидела, девчонки были на кухне, а я сидела. Вдруг мне в этом показался мужик: перевязана голова. Во время войны это она гадала. Перевязана голова. Я, говорит, крикнула — и всё исчезло. Что бы показало. Ну, она вот потом в марте получила похоронку» [34].

Некоторые виды гадания оказываются известны только в пределах семьи или небольшого населенного пункта: «А бабушка у нас, она колобков напекла, бабушка Поладья, *чугуник с водой*, уж не знаю, с какой — с кипяченой ли, не с кипяченой: “Ну-ко, у меня Вася живой ли? Живой — дак колобок наверху буде, а как погиб-то — дак он оседет”. Колобок-то сразу ко дну» [28].

Всем известно о казни генерала Д.М. Карбышева, облитого нацистами на морозе водой. В народе говорят также, что целителя Порфирия Иванова *на морозе обливали ледяной водой, которая становилась теплой*. В результате выжившему после пыток человеку дали справку как русскому богу. «Мне бабушка рассказывала о святых. Их *немцы водой в мороз обливали*. Они друг о друга грелись. Выросла не на сказках» [30].

В нарративах о войне фигурирует и **обычная вода**, с которой, тем не менее, оказываются связаны различные изменения.

Во фронтовой жизни и даже в быту всегда находилось место подвигу: «Машинисты Петр Воронцов и Борис Строчка, *облившись водой*, влезали в горячие топки своих паровозов и *ремонтировали* неисправные колосники. На охлаждение топок ушло бы несколько часов, а это задержало бы воинские поезда» [7: с. 90].

Чтобы *морякам вызвать ветер*, нужно *царапать мачту ножом, обливать паруса водой, бултыхать швабру за бортом судна, выбрасывать за борт какой-либо предмет* в дар морским богам [6: с. 43].

Святая вода придавала сил и веру в возможность выжить на войне. Священник освятил самолет, окропил его *святой водой* и сказал летчику, что тот выживет, даже если самолет собьют [20: с. 224].

Мертвая вода упоминается в эсхатологической легенде (возможно, как непригодная для питья жидкость) о войнах как знак грядущего конца света. «По небу будут летать железные птицы и бросать на землю железные яйца. От действия этих яиц люди не будут находить себе спасения ни на земле, ни под землей. Многие водоемы будут испорчены, их *вода станет мертвой*» [35].

Представители поисковых отрядов, занимающиеся эксгумацией и идентификацией погибших красноармейцев, нередко говорят о том, что нечто похожее на услышанное от ветеранов и жителей близлежащих к местам раскопок деревень происходит с ними при выезде в леса. В связи с этим вода фигурирует и в поверьях, быличках, легендах, преданиях, бытующих в среде поисковиков (следопытов).

Интересно топонимическое предание: «А про *Георгиевский колодец* слышали? Под Старой Руссой есть. Попьешь из него воды — к тебе *перейдет сила павших солдат*. Раньше он вроде назывался Богородичным, и легенда была какой-то другой» [24]. «Насчет обряда перед Вахтой — у нас такого не замечала, а вот после Вахты под Старой Руссой есть обычай — непременно *выпить воды из колодца в деревне Пенно*. Считается, что через это ты *получишь силу погибших в этих местах на будущую жизнь*» [32].

Здесь реализуется одно из природных свойств воды — не только очищать, но и сохранять и передавать силу, энергию.

В то же время «вода — среда обитания нечистой силы и душ умерших людей» [15: с. 386]:

«Присел у *ручья* набрать воды, со спины четко услышал голос: “Волода”. Встал, обернулся — никого. Вернулся в лагерь. Наши все у костра, в лес никто не ходил. На следующий день пошел в ту сторону, откуда был голос, а там яма, из которой солдат поднимали. Ботинки стопкой лежат» [25].

Погода меняется локально (иногда — непредсказуемо) на участке местности, где проводятся раскопки. При обнаружении бойца в лесу или во время захоронения начинает *моросить дождь*. Это рассматривается как *скорбь, плач природы*. Порой дождь объясняется *нежеланием темных сил отдать останки бойцов*: «Иногда кажется, что лес нелегко расстается с солдатами» [10]. Традиционно считается, что *дождь символизирует очищение, плач матери-земли или неба по погибшим воинам*. «И вот когда покойника везут, тожé дожжичек идет — моросит. Когда *покойник и мо-*

росит дождь — тоже к хорошему эта примета... А если пасмурно и хоронят — дак это ничего, хорошо, что покойник уйдет с дождиком, убраться — это хорошо» [4: с. 6].

Также известна примета: *если во время похорон или отъезда идет дождь или снег, значит, природа прощает с хорошим человеком*, его дальнейший путь (в мире этом или ином) будет удачным. Внучка ветерана вспоминает, что в сентябре на его похоронах пошел снег: *«Бабуля сказала, что это хорошая примета — значит, душа была светлая, чистая»* [1: с. 8].

Поисковики считают, что *осадки посылаются высшими силами*. Внезапно выпавший летом снег под Можайском в 2007 г. копатели трактовали как благодарность поднятых ими красноармейцев, решивших *показать, в каких условиях они воевали* (солдаты погибли зимой) [27]. Также поисковики воспринимают *дождь как очищающий погибших людей и поисковиков от грехов, как на последней исповеди* [27].

В целом образ воды в нарративах о событиях Великой Отечественной войны (в том числе имеющих отголосок в настоящем) важен и интересен, что связано с восприятием воды в народной культуре. Он встречается в различных фольклорных жанрах — от примет до гаданий.

Литература

1. *Веселова Ю.* Умирать — дурная примета // Смоленская газета. 2013. № 16. С. 8.
2. *Забьлин М.* Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1997. 544 с.
3. *Запорожец В.В.* Знамена войны // Живая старина. 2005. № 2. С. 16.
4. *Запорожец В.В.* Из пошехонских материалов. Приметы и поверья // Живая старина. 2020. № 1. С. 5–6.
5. *Иванова А.А., Соловьева Я.Ю.* Калужский фольклор во время оккупации // Живая старина. 2013. № 3. С. 10–13.
6. *Илясова Т.* Будринский почтальон // Устьянские вести. 2015. № 28. С. 14.
7. *Катков Р.В.* По «зеленой улице» // Война. Народ. Победа. 1941–1945. (Статьи, очерки, воспоминания). Кн. 1-я. М.: Политиздат, 1976. С. 90.
8. *Киневич А.Ю.* Суеверия в рядах бойцов времен Великой Отечественной войны // Молодой ученый. 2020. № 27.1. С. 42–43.
9. *Лазарева А.А.* Толкование сновидений в народной культуре. М.: РГГУ, 2020. 257 с.
10. Могила известного солдата (2014). Документальный фильм ВВС.
11. *Петракова А.* Мистика на войне // Рабочий путь. 2017. № 170–171. С. 13.
12. *Подюков И.А., Поздеева С.М., Хоробрых С.В., Черных А.В.* В каждой деревне чё-то да разное. Из кунгурской семейной традиции (двадцатый век). Пермь, 2007. 284 с.
13. *Поташова Анна Павловна*, 1936 г.р., д. Загривочная, Усть-Цилемский р-н, Респ. Коми // Война в фольклоре и устных рассказах (по материалам

- Фольклорного архива СГУ им. Питирима Сорокина). URL: <https://territory.syktso.ru/etnokulturnoe-nasledie/voyna-v-folklore/PotashovaAP/>.
14. *Разумова И.А.* Семейные военные рассказы // Фольклор Великой Отечественной войны: Сб. науч. тр. / 60-летию Победы в Великой Отечественной войне посвящается / Под ред. О.Е. Лебедевой и М.В. Строганова. Тверь: Золотая буква, 2005. С. 83–84.
 15. Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 1: А (Август) — Г (Гусь) / Под ред. Н.И. Толстого. М.: Междунар. отношения, 1995. 575 с.
 16. Спустя полвека. Народные рассказы о Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. / Сост. В.Н. Бекетова. Курган: Парус-м, 1994. 96 с.
 17. *Чайкина М.А.* Рассказы о предзнаменованиях войны в Себежском районе Псковской области // Живая старина. 2020. № 2. С. 51–53.
 18. *Чистов К.* Преодоление рабства. Фольклор и язык остарбайтеров 1942–1944 / Сост. и текстология Б.Е. Чистовой и К.В. Чистова. М.: Звенья, 1998. 196 с.
 19. Чудеса на дорогах войны: Сборник рассказов. М.: ПолиграфАтельеПлюс, 2004. 236 с.
 20. *Шаповал Н.И.* В небе над Ржевом. Ржев: филиал БАО «ТОТ Ржевская типография», 2011. 432 с.

Информанты

21. *Азова Татьяна Александровна*, 1943 г.р., с. Карачарово Владимирской обл. АГРЦРФ.
22. *Андреева Татьяна Васильевна*, 1984 г.р., Респ. Коми. ЛАЛ.
23. *Брагина Надежда Сергеевна*, 1988 г.р., г. Петрозаводск. ЛАЛ.
24. *Васильев Александр Сергеевич*, 1978 г.р., г. Великий Новгород. ЛАЛ.
25. *Волков Владимир Сергеевич*, 1978 г.р., г. Уфа. ЛАЛ.
26. *Гурова Зинаида Яковлевна*, 1924 г.р., пос. Бетлица Куйбышевского р-на Калужской обл. АКФ.
27. *Дзюбенко Михаил Васильевич*. 1992 г.р., г. Москва. ЛАЛ.
28. *Дрочнева Александра Ивановна*, 1938 г.р., д. Ёркино Пинежского р-на Архангельской обл. АКД.
29. *Евстратова Нина Ивановна*, 1943 г.р., д. Уйта Виноградовского р-на Архангельской обл. ЛАЛ.
30. *Иванова Елена Александровна*, г. Томск. ЛАЛ.
31. *Киселева Валентина Абрамовна*, 1935 г.р., д. Вожгора Лешуконского р-на Архангельской обл. АКД.
32. *Кузьмина Ирина Викторовна*, 1975 г.р., г. Старая Русса Новгородской обл. ЛАЛ.
33. *Назарова Анна Михайловна*, 1914 г.р., д. Вожгора Лешуконского р-на Архангельской обл. АКД.
34. *Синицкая Римма Николаевна*, 1945 г.р., д. Синики Устьянского р-на Архангельской обл. ЛАЛ.
35. *Стороженко Эдуард Анатольевич*, 1976 г.р., г. Смоленск. ЛАЛ.
36. *Шуляков Василий Афанасьевич*, 1932 г.р., г. Смоленск. ЛАЛ.

Сокращения

АГРЦРФ — Архив Государственного республиканского центра русского фольклора.

АКД — Архив кабинета диалектологии кафедры русского языка филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

АКФ — Архив фольклорных экспедиций кафедры русского устного народного творчества филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

ЛАЛ — Личный архив А.Ф. Лицаревой.

МЕТАФОРИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ КОНЦЕПТОВ ‘FEUER’ / ‘ОГОНЬ’ И ‘ВОДА’ / ‘WASSER’ В РУССКИХ И НЕМЕЦКИХ ЗАГАДКАХ

Номинации *огонь* и *вода* (именно в таком порядке слов используется данная дихотомия в русском языке) служат объектом исследований на материале отдельных языков и в сопоставительном плане достаточно часто. В этиологических рассказах об огне сохранились мифы о творении огня или его похищении. Согласно некоторым из них, первый огонь изобрели бесы, изгнанные Богом с неба, по другим, — огонь был послан людям в молнии самим Богом [11: с. 135–136]. Много легенд описывают появление огня на земле: он добывался из дерева, камня, железа, из земных недр, воды и с неба, от солнца или непосредственно от божества, с ним связанного. В добывании огня участвовали животные и птицы, иногда они были хранителями огня [5: с. 374]. Поклонение огню занимало большую часть древнейших культов. Но костры на Масленицу или в ночь на Ивана Купалу — обряды поклонения солнцу, а не огню. У славян сохранились мифы, общие с индоевропейцами, — свидетельство огнепоклоннической стадии их культов. Богом огня у славян был Сварожич. Огнепоклонство сохранялось у славян до XIX в. Зажигали огонь с молитвой, ругаться в это время было нельзя, т.к. огонь нельзя гневить. Верили, что огонь явился с небес и очищает всякую скверну, имеет целебную силу. Следы этих мифов встречаем в сказках с Бабой-ягой, связанной с миром мертвых. Ему принадлежал и огонь. Бабе-яге служат ночь, день и солнце в облике черного, белого и красного всадников [1: с. 104]. Несколько мифов о добывании огня сохранилось и в других сказках, где он имеет образ огненного цветка/жар-птицы. Огонь связан с миром мертвых/предков, поэтому подвиги героев совершаются «на том свете». В легендах похищению огня аналогична добыча волшебного цветка папоротника в ночь на Ивана Купалу. Цветок охраняет нечистая сила [19: с. 11]. Эта ночь — древнейший языческий праздник, связанный с культом плодородия, солнца, огня.

В неолитической мифологии солнце было детищем бога преисподней, а огонь — его атрибутом. Факты говорят, что почитание огня, его участие в обрядах не связываются с мифологизацией солнца. Бог преисподней был жестоким и ненасытным, требовал постоянных жертв, в том числе и человеческих. Древние погребения под очагами были жертвоприноше-

ниями богу преисподней. Представление об огненной природе владыки загробного мира распространилось далеко за пределы европейско-переднеазиатского региона. Различные факторы привели к тому, что бог преисподней воплощался в огне:

- 1) вулканы извергали огонь и магму, демонстрируя стихию огня;
- 2) на закате небо охвачено заревом, как при пожаре, что могло представляться отблеском подземного огня. Считалось, что вход в подземный мир находится на западе;
- 3) одно из характерных воплощений бога преисподней — змей; молния считалась огненным змеем, поднявшимся из своего подземного обиталища в небо. «Огонь почитали не потому, что он был злым (уничтожал имущество при пожаре) и не потому, что он был благодетельным (давал тепло, возможность готовить пищу и обрабатывать металлы), а потому, что он считался воплощением божества. И это был бог не солнца, а преисподней» [3: с. 31–32].

Целью работы является выявление и построение типологической структуры ММ (мифометафор) для описания первостихий «огонь» и «вода» в русских и немецких народных загадках.

Как отмечалось выше, *огонь*, будучи величайшей загадкой для древних людей, приобрел статус Чуда (ср. ие. **ag-* «огонь», но др.-сев. *uki* «чудо»; ие. **prei-* «гореть», но арм. *hrašk* «чудо»), а позже и статус Божества [10: с. 235]. С наблюдением процессов горения огня связан эффект *numen'a*. Огонь — самый суггестивный объект, возбуждавший воображение древних людей. В созерцании огня складывалась судьба разума, который породил поэзию и науку. Огонь дает мечтателю урок глубины в становлении: пламя исходит изнутри ветвей. В целом огонь, пламя — мощный образорождающий фактор, источник важных метафор, таких как метафоры чистоты и очищения огнем, «комплекс Прометея» (огонь = запретное), «комплекс Эмпедокла» (амбивалентное влечение к жизни и смерти) [6: с. 401]. Символика огня двойственна во всех архаических культурах: образ пламени, грозящего уничтожением, и стихия очищающего пламени, несущего свет, тепло, творческое начало. Огонь — посредник между человеком и божеством. В немецком *Feuer* предстает как «божественный и творческий» и как «демонический и разрушительный»: он «пожирает» всё созданное, возвращая его к первоначальному состоянию [2: с. 309].

Этимология слова *огонь*: др. *огнь*, ст.-слав. *огнь*, блг. *ógnь*, чеш. *ohen*, словц. *ohen*, пол. *ogień*. Происходит из **ognis*, родственного лит. *ugni s*, лтш. *uguns* (*u-* — результат редукции *o-*, судя по лит. *agnis* «огненный»), ди. *agnis* «огонь», лат. *ignis* из **egnīs* (ЭСФ). Номинация *Feuer* соотносится с ие. корнем **peu-zer-* «огонь», а также с ие. **peu-* «тереть, бить» > «высекать огонь» > «огонь» (букв. «высеченный посредством трения или удара»). Ти-

пологически ср. *ak- «бить» и *ak-/*ag- «огонь; гореть». Значение «огонь» соотносится со значением «родить»: ср. ие. *per- «родить»; ср. р. *зной*, но лат. *gen- «родить»; валл. *tan* «огонь», но ди. *tanayati* «родить»; ие. *bher- «гореть», но н. *ge-bären* «родить» [9: с. 134].

Огонь тесно связан с водой: они составляли две стороны одной и той же мифопоэтической диады: ср. ие. *cer- «огонь; гореть», но тох. *A war* «вода»; ие. *eus- «огонь», но ие. *au- «вода»; кельт. *mog- «огонь», но р. *мокрый* [10: с. 235]. В словаре Фасмера приводится этимология р. *вода*: укр., блр. *водá*, др., ст.-слав. *вода*, блг. *водá*, чеш. *voda*, слвц. *voda*, пол. *woda*. Родственно лит. *vanduo*, двн. *wa ar* «вода», гот. *watō*, арм. *get* «река», ди. *udakám*, *uda-*, *udán-* «вода», *unátti* «бить ключом», «орошать». Н. *Wasser* «вода» соотносится с ие. *aud-, *ced-, *d- «Wasser» < *au- “benetzen, befeuchten, fließen” < *au- “flechten”. Слова со значением «вода» часто соотносятся со значением «черный, темный» [9: с. 564].

Загадки об огне и воде имеют в своей основе различные типы ММ. Единична мифомодель, объединяющая обе номинации, с **астральной ММ**: *В небо дыра, в землю дыра, посередь огонь да вода* (самовар). Стихии здесь — неотъемлемые элементы космоса, без них невозможна жизнь. В немецком материале подобной ММ нет. Обширны по составу **биоморфные ММ**, представленные наибольшим количеством загадок. Огонь мыслился как ничем не сдерживаемая божественная стихия. Для славян огонь — существо с очень своенравным характером. Он ел,пил (не имея рта) и спал, как человек, а, рассердившись, мстил пожаром. Биоморфные признаки огня показаны в загадках: *Белое ест, черное роняет* (огонь на лучине); *Без рук, без ног, а на елку лезет*; *Без рук, без ног... бежит*; *По деревне прошел, ничего не осталось; ...не жую, а всё пожираю*. Биоморфная ММ есть и в немецких загадках: *Wer erweckt mit zwei Töten einen Lebendigen?* (Der Feuer anschlägt). Огонь — существо ненасытное, и чем больше еды оно получает, тем сильнее возрастает его аппетит. Когда он сжирает всё, успокаивается и умирает: *Es frißt ohn Maul: / Wenn es frißt, so lebt es; / Wenn es trinkt, so stirbt es. Je mehr es bekommt, desto hungrier wird es. / Hat es aber alles gefressen, so stirbt es; Je mehr es bekommt, je mehr es will, / hat ,s alles gefressen, wird ,s tot und still*. Но вода покоряет огонь: *Was muss sterben, wenn es Wasser trinkt? Zu manchem bist du wohl getreten / Und hast um Höflichkeit gebeten, / Daß er es möchte doch dir geben. / Trotzdem wird es dich nicht beglücken, / Gibt jemand es aus freien Stücken; Ich weiss ein Ding, das bald erschreckt und bald erfreut, / das ohne Zunge leckt und ohne Zahn und Magen / doch unersättlicher als manches Raubtier frisst. / Es frisst, so lang etwas zu fressen ist; / sobald es trinkt, erlischt sein gluterfüller Blick und es stirbt im Augenblick. Was wohl ist das Mittel gegen den Schnee?* — огонь побеждает воду. Для русских ММ огня характерны ненасытность, настырность, быстрое движение; для немецких — ненасытность, смерть от пресыщения и воды.

'Огонь' входит в мезоконцепт «стихия», конституирующий имена всех первостихий и фиксирующий представления «о космогонии мира с четким пафосом превращения хаоса в космос» [14: с. 73]. Квартет стихий в немецких загадках лакунарен, т.к. для него релевантны только *Wasser* и *Feuer*. Большое наличие их в немецких загадках объясняется их ролью в жизнедеятельности человека. И если воздух и земля доступны каждому, то за огонь и воду всегда боролись [14].

Зооморфная ММ. Народ осознал разные характеристики животных: дикость, ненасытность, свирепость, ловкость и т.п.:

1) *Еще коня не запрягли, а он уже хвост поднял* (огонь и дым); *Бык железный, хвост кудельный*; *Овечка в хлевочке, а хвостик на порошке* (дым в избе); *Мышка ходит по брусочку...* (огонь на лучине); *Дрожит свинка, золотая щетинка* (Светлый бог объезжал небо на борове с золотой щетиной, собирая жертвоприношения людей. Аналогично вспоминают и «свинку — золотую щетинку») [13: с. 150]); *Красенький котик по шесточку бежит...* (то же); ... *плывет щука золота* (огонь подкладывают). В древности конь — предмет жертвоприношения [10: с. 299]. (О символике *Быка* см. выше). *Овца* — жертвенное животное, символ духовной чистоты (тох. *A kappi* “purity”), угодный божеству (тох. *A kar* «желать») [10: с. 296]. *Свинья* — символ нечистых желаний, в христианстве — символ дьявола [17: с. 149]. В древности свинья была излюбленным предметом жертвоприношения: ср. а. *swine* «свинья» < ие. **su-* «гореть» [10: с. 302]. Есть мотив соотнесения *мыши* с нечистой силой. Мыши — символы смерти, предвещают голод, войны, катастрофы, это *огненные* животные [18: с. 20]. Ср. да. *mūs* «мышь», но а. диал. *to mose* «гореть», ие. **geli-* «мышь», но ие. *ghel-* «гореть» [7: с. 119]. *Рыба* — символ опоры, ось Мироздания (Вселенная покоилась на трех рыбах-китах): ср. а. диал. *fish* “a flat piece of iron or other substance laid upon another to protect or strengthen it” (цит. по: [10: с. 309]).

2) В орнитонимах зооморфные признаки присутствуют в концептуальных структурах номинаций *петух, тетерочка, сова, утка*: *Красный кочеток по жердочке бежит*; ...*по дереву пошел, как сокол полетел*; *Золотая тетерочка по жердочке бежит* (огонь на лучине); *Летела сова из Красна села ...* (то же); ... *стеклянные берега, / Плавает утка, горит голова* (огонь в лампе). *Петух* — символ берега (ср. ие. **keu-k* “do protect”), а также достатка и благополучия (ср. лит. *kàkti* “genūgen”). Петух ассоциировался с красным цветом — символом мужского начала, огня, энергии, богов солнца и войны [7: с. 132]. *Сокол* — образ силы, небесного покровительства [18: с. 187]. Он связан с жестокостью и быстротой движения, был посланником богов, ассоциировался и со смертью, т.к. эти птицы выступают переносчиками душ умерших на небо [7: с. 34]. *Сова* — символ ночи, смерти, но и мудрости [18: с. 186]. *Утка* символизировала Богиню-Мать (ср. гот. *aiPei-* «мать», динд. *adi* «начало», гот. *ada* «яйцо») [7: с. 145].

3) Инсектонимы: *Красенький жучок по течинке шел* (огонь на лучине). В примерах животных с отрицательной и положительной оценкой проявляется двойственность огня, создающего и разрушающего. В немецком материале зооморфная ММ обнаружена только в одной загадке, приведенной ниже среди загадок с антропоморфным кодом (*das türkische Pferd*). (Ср. с рус. *конь* выше.)

4) В антропоморфной ММ огня выделяем признаки родства: *Сама бела, а дитятко красен* (свеча) — возрастные данные. *Сестра сильней брата* (вода и огонь), где огонь — родной брат воды¹; *Отец не успел родиться, а сын пошел в солдаты* (огонь и дым): дым в паремиях, предшествующий огню, — сын огня, а здесь — дочь: *Мать толста, дочь красна, / Сын кудреват, отец горбоват* (печь, огонь, дым, кочерга); *Мать толста, дочь красна, / Сын храбер, под небеса ушел* (печь, огонь, дым). Ср. в немецкой загадке: *Kaum ist der Vater geboren, / hängt der Sohn schon am Dach!* (Feuer und Rauch) *Es ist ein zartes Kind, zum Sterben auserkoren, / doch wird aus seinem Tod die Mutter neu geboren* (der Rauch, ohne welchen kein Feuer brennt und mit welchem alle Feuer angeschüret werden) — огонь может возродиться из дыма.

5) Антропоморфная ММ немецких загадок тоже основана на признаке родственных связей: Огонь и вода — два из четырех элементов — источников жизни: *Es sind vier Brüder in der Welt, / sie haben sich zusammengestellt, / der eine läuft und wird nicht matt, / der zweite frisst und wird nicht satt, / der dritte trinkt und wird nicht voll, / der vierte singt, das klingt nicht wohl* (Wasser — Feuer — Erde — Wind), где огонь — брат воды, поэтому ее образ тоже антропоморфен. Ср. также: *Bin ich am Dache, so heiss' ich ein Dieb; / Bin ich im Ofen, so hast du mich lieb* — подчеркнута двойственность огня. Но вода сильнее огня, гасит его: *Das erste ist ein Element, / Das zweite ist ein Instrument; / Durchs Ganze macht ein Element / Dem ersten häufig schnell ein End'* (Feuerspritze).

6) В этой ММ огня есть и признаки социальной принадлежности: *Едет барин в кошеве...* (огонь в лампе). Есть примеры возрастных и гендерных метафор: *Маленький мальш...* (пожар); *Девка красивая...* (огонь); *Сугорбья дядя...* (огонь на лучине). В немецких загадках огонь — важный компонент жизненного мира человека. Здесь 'Feuer' — рассказчик, личность, предписывающая другим правила обращения с собой: *Einen Mund habe ich nicht, aber fressen kann ich; gib mir Branntwein, so fresse ich es; gib mir Wasser, so sterbe ich, Wenn du mich festhältst, werde ich dein Sklave sein, wenn du mich loslässt, werde ich dein Grab graben*. В загадке 'Feuer' — активное начало, важное для «мирного сосуществования» с человеком. В ином случае активируются качества, представляющие:

¹ В других загадках огонь уподоблен странному живому существу, которое ест всё, но умирает от питья / от воды [16: с. 27].

- а) серьезную угрозу для человека (**зооморфная ММ**): *Wohin das türkische Pferd schreitet, wächst kein Gras mehr* (здесь «турецкий конь» олицетворяет Османскую империю, завоевав большую территорию Европы);
- б) способность полностью разрушить жизненный мир человека: *Der eine isst und isst sich nicht satt, der zweite liegt und liegt nicht genug, der dritte geht weg...* (Feuer, Asche, Rauch) [14: с. 74].

Огонь размягчает твердые сущности и делает мягкие твердыми, может сделать человека как бедным, так и богатым. Его любят, но не приближают к себе, т.к. вблизи он опасен, уничтожает всё и угрожает смертью: *Ich mache hart, ich mache weich, / Ich mache arm, ich mache reich. / Man liebt mich, doch nicht allzunah: / Zu nah wird alles von mir aufgezehrt, / Und alles stirbt, wo man mich ganz entbehrt* (DRB) (**антропоморфная ММ**). Огонь одинок, спит в золе, влачит жалкое существование, любит разрушения. Затушить огонь может зола: *Der Tote begräbt den Lebendigen* (Asche und Feuer). Но зола и питает огонь, прячась в печи: *Wer ist der Einsame, / der schläft in der Asche, / von Steinen gemacht? / Vaterlos, mütterlos, / der Schadengierige, / fristet er dort sein Alter* (RSF). Речь идет о сверхъестественном рождении — саморождении огня. Однополое зачатие в древнегерманской космогонии ассоциируется с первочеловеком Имиром. Число 'один' в немецкой загадке — *der Einsame* — указывает на уникальность огня, переносит его изображение как атрибута быта в космогоническую плоскость, где он был одним из первоэлементов [20: с. 48, 56–58]. Еще авторская загадка: *Wer nennt mir das Kloster von festem Stein, / Drin wohnen viel goldene Jüngferlein; / Ein eiserner Ritter klopft aus Haus, / Gleich springen drei, vier oder mehr heraus; / Sie tanzen um ihn, sie glühen so rot, / Doch tanzen sich alle zusammen bald tot* (Feuerstein) — показана **антропоморфная ММ** огня (искры).

Итак, **антропоморфная ММ** огня в обоих языках реализуется через метафору родства; в русском языке — через возрастные и гендерные признаки концепта; в немецком — через физические свойства огня и «способность сделать человека богатым или бедным», признак огня как деятеля (включая 'проживание', двойственность, стремление нанести ущерб человеку).

Артефактная/архитектурная ММ огня — одна из древнейших: *Пришел молодец, раскинул шатер...* (свет от светца). Образ *шатра* связывают с символом покровы, завесы как скрывающих облик вещей, но и как знака небесного покровительства [18: с. 228]. *...колокольня бела, / Под маковкой черно, маковка золота* (свеча). *Колокол* — связующее звено между землей и небом, ассоциируется с небесами, символ высшей созидательной силы. Колокол и всё, что с ним связано, вошли в число национальных русских символов [21: с. 43]. В загадке *Горенка нова, головка черна, шапочка золоченая* (свеча) огонь соотносится с верхней частью дома. В немецкой загадке нарисованный огонь неопасен: *Was für ein Feuer ist ohne Hitz?.. — das abge-*

malte Feuer... . Печной огонь сравнивается с золоченой рукояткой шпаги, а ночной — с кучкой земли, разрытой кротом, вероятно, это кучка золы: *Tags wie ein goldener Knauf, / nachts wie ein Maulwurfsauf* (Herdfeuer). Итак, **вещная ММ** огня в русских загадках чаще реализуется через метафору дома, строения, в немецком языке данных образов почти нет.

* * *

Перейдем к анализу загадок с отгадкой «**вода**». По древнегерманским представлениям, космогонический процесс можно представить в виде «цепи превращений»: ‘(набухшая) капля’ & ‘порыв жара (от огня)’ = ‘капли жизни’ > Имир. Начальный пункт — *капля*, частица *воды*, потенциальная способность которой к «продуцированию жизни — набуханию, увеличению в объеме» — реализуется под влиянием стихии *огня*, выступающего креативной силой, давшей толчок развитию «косной Мировой бездны» [20: с. 58, 61]. Идея порождения жизни первозданными *водами* релевантна для древнегерманской космогонии, в соответствии с чем ассоциируется исходное состояние всего сущего. *Вода* в различных ее ипостасях неоднозначно воспринималась в эддической и заговорной традициях: это отрицательные коннотации воды как стихии, враждебной человеку, представляющей угрозу для него, но сформировались и положительные, относящиеся к иным стадиям развития мышления. Если в эддической модели мира на улучшение имиджа *воды* повлияла ее роль в космогенезе, то в заговорах аналогичную роль сыграло христианство, «освятившее» воду [20].

В архаической мифологии *вода* — опора, на которой держится земля, источник жизни, магического очищения. В то же время водное пространство — граница между «тем» и «этим» светом, это путь в загробное царство, в воде обитают нечистая сила и души умерших. В космогонии вода ассоциируется с первобытным хаосом. Концепт ‘*Wasser*’ — точка пересечения большого числа символов. В культуре древних германцев вода также — символ души. Как полагают некоторые ученые [4: с. 450–454], слово *Seele* (душа) произошло от созвучного с ним слова *See*, *ahd. sē(u)la* <die zum See Gehörende>, что связано с представлением, будто души нерожденных и умерших людей обитают в воде (DW).

Примеры русских загадок, где реализуются **биоморфные ММ** воды:

- 1) *Не конь, а бежит...* (река); *...течет — не вытечет, ...бежит — не бежит* (река); *Без языка, а говорит, без ног, а бежит; на гору ползет* (вода прибывающая); *Зимой шепчет, а летом шумит; День и ночь кричит, а голос не устанет* (водопад).
- 2) Вода не удержиима, не умолкая, шумит (звуковой код). В немецких загадках вода в реке тоже сравнивается с самыми быстрыми существами: *Wer läuft mit dem Flinksten um die Wette / Und liegt zur selbigen*

Zeit im Bette? / Wer ist bald hier und ist bald dort / Und bleibt doch stets an demselben Ort? (Fluss). Общий КП биоморфной ММ в обоих языках — «постоянное быстрое движение»; в русском языке также — «шум (говорение, крик)», «зимний сон».

На основе этих признаков отражаются физические свойства воды:

- 1) текучесть: *в руках не удержать; в решете не унесешь; из двора не выгонишь; в гору не выкатить; Мету, мету — не вымету, / Гоню, гоню — не выгоню, / Еду, еду следу нету* (река);
- 2) шум от постоянного движения: *Что у нас без умолку?* (река);
- 3) способность менять свое агрегатное состояние (жидкое или твердое): *Зимой ходят, а летом ездят* (по реке); *На дворе горой, а в избе водой* (лед); *Я вода, да по воде же и плаваю* (лед); *Мороз трескучий, вода плескуча, / А красны девицы купаются* (ведра с водой).

Физические свойства воды (Ich-Form) отражены в антропоморфной ММ немецких загадок: *Bald läufst du aus mir, als wär' ich von Stein, / Bald läuf' ich selber, als wär' ich ganz Bein; / Bald ruh' ich gar friedlich und dehne mich breit, / Bald tob' ich / Als wie mit mir selber im Streit; / Bald flieg' ich hinauf in das lustige Blau, / Bald fall' ich herab auf die blumige Au; / Bald seh' ich aus wie der niedliche Ball, / Bald schein' ich ein Bild vom unendlichen All* (das Wasser [als Eis, Bach, ruhiger und stürmischer See, Dampf, Regen, Gau und Meer]). В загадке представлены разные агрегатные состояния воды: лед, пар, жидкость; разновидности воды (от ручья до моря); дождь: *Was ist das? / Wenn es regnet, ist es naß. / Wenn es schneit, ist es weiss. / Wenn es friert, ist es Eis* (Wasser).

Вода квалифицируется и как концепт-гипоним. По реке перевозят товары: *Ich weiss etwas, das trägt einen Wagen Heu, aber keine Nähnadel* (Wasser). Поясним вышесказанное на примере использования биоморфной ММ: *Es hat nicht Arm noch Beine und kann sich doch flink regen...* (Wasser). «Воду» рассматривают и как гипероним разных видов и форм (Meer, Quelle, Nebel, Schnee, Regen, Tau, Eis) в загадках: *Es fliegt und hat keine Flügel, Es sitzt und hat kein Gesäß (Schnee); Fällt vom Himmel, / macht dich nass...* (Regen). Одно из агрегатных состояний воды — лед: *Welches Wasser lässt sich in einem Sieb tragen?* (Gefrorene). Метафора *Wasser* подчеркивает чаще положительные свойства концепта, обозначенного этим словом. Наглядно это показано в загадке (реализующей антропоморфную ММ) *Die Mutter gebar mich, ich gebäre die Mutter* (Wasser — Eis, Eis — Wasser), где вода-мать рождает лед, а лед рождает воду, т. е. вода сравнивается с матерью [14]. В русской загадке тоже видна идея необычного, самопроизвольного рождения: ср. *Меня рождает мать, которую я рождаю* (лед) [20: с. 48].

Зооморфные ММ есть только в русских загадках: *Между гор... бежит конь вороной* (река); *Бурко бежит, а оглобли стоят* (река и берега); *Бежит бычок, золотой рожок...* (ручей); *Конь бежит, а шкура лежит* (вода подо льдом); *Сивко бежит, только грива мельтешит* (вода под мельницей);

Пятьдесят поросят в один голос голосят (вода кипит); *Рыжка во дворишке ржет и хохочет...* (вода кипит); *Дерется пет с орлом, / Прилетел коршун с хвостом / Разнимать...* (то же); *В осиновом колке воют волки...* (каменка в бане шипит от воды) — в загадках отражены образы поросенка, коня, быка, петуха, символика которых описана выше. Символика орла подобна символике сокола. Орел считался посланником богов, он часто идентифицировался с богом войны [7: с. 34–35]. Волк в древности олицетворял небесного властителя: ср. ирл. *fael, faol* «волк», но тох. *A wäl* «царь». С другой стороны, волк — солярный символ: ср. ди. *vřka* «волк», но ди. *vřka* «солнце, луна» [7: с. 96].

Антропоморфные ММ воды выражены через:

1) **антропонимы**: *Иван бежит, а сам кричит и всех на себе носит* (река); *Долга, долги Олена одной шубой покрылась* (лед на реке); *Гола Матрена для всех страшна...* (лед на реке); *Идет Егор с высоких гор, ковром покрыт, скобой прибит; ...Разодрался Лука с Петром, / Помутилась вода с песком...* (вода кипит). Последняя паремия передает версию загадки с устойчивым мотивом борьбы, схватки персонажей, в результате чего «помешалась вода с песком». Персонажи эти обычно поименованы и, очевидно, символизируют человеческие руки, которые месят тесто или затирают кисель. Но «некоторая неопределенность текстов и наличие версии загадки с отгадкой “вода кипит” не позволяет поместить их в разделе антропонимических заместительных номинаций» [22: с. 75]. Мотив выбора имен собственных неясен. А. В. Юдин замечает только, что *Лука* и *Петр* — имена весьма значительных и популярных в народе фигур: апостола-евангелиста и «первоверховного» апостола [22: с. 75];

2) признаки **родства** (см. выше): *Два брата через мать друг на друга глядят* (река и берега); *...Он от матери рожден, сам ее рождает* (лед); *Кабы ты не родилсь, и я бы не помер* (вода и лед). Ср. аналогичную немецкую загадку: *Ich bin von meiner Mutter gekommen / und habe meine Mutter wieder geboren* (Wasser und Eis);

3) **динамические** признаки: *Один говорит: «Побежим, побежим!» / Другой: «Полежим, полежим!» / А третий: «Пошатаемся!»* (река, берега, трава); *В нее льется, из нее льется, сама по земле плетется* (река);

4) **особенности «поведения»**: *Зимой скрываюсь, весной появляюсь, / Летом веселюсь, осенью спать ложусь* (река). В загадке река — человек со строгим жизненным распорядком в определенные времена года;

5) **этноним**: *Старая мордовка лубком покрыта* (лед на реке). **Антропоморфная ММ** воды выделяется в немецких загадках с Ich-Form: *Ohne Füße um die Wette / Eil' ich fort im schnellen Lauf, / Höre Tag und Nacht nicht auf, / Und bin doch fast stets im Beete* (Fluß). Однако такие разнообразные мифообразы, как в русских загадках, в немецких отсутствуют. (См. также загадки с **биоморфными ММ**.)

Вещные ММ: *По какой дороге полгода ездят и полгода ходят?* (река); *Сани бегут, а оглобли стоят* (река и берега); **Чан-молчан** — *серебряна покрывшка* (лед на реке); *Старо лукошко, новый покррой* (то же); *Посреди поля лежит зеркало...* (пруд). Вода как артефакт представлена дорогой и предметами передвижения¹, сосудами-вместителями, зеркалом, являющимся как образом мира и Бога, истины, так и образом обманчивости.

В следующей немецкой загадке также реализована **артефактная ММ:** *Ich kenn' ein Haus gar wohl erbaut, / Das klingt und tönnet hell und laut, / Du hörst von fern sein Rauschen; / Viel Gäste spielen drin umher, / Von vielen wirst du nimmermehr / Nur einen Ton erlauschen. / Es wandelt stets von Ort zu Ort, / Die Gäste wandeln mit ihm for t...* (Wasser). Здесь вода имеет мифообраз дома, заполненного многочисленными играющими гостями. Отмечаем единичность данного кода в немецких загадках.

Итак, анализ русских и немецких народных загадок с отгадками *огонь/euer* и *вода/Wasser* показал, что данные концепты являются космогоническими, мирообразующими первоэлементами природы и несут в себе следы божественных образов, особенно это касается зооморфной ММ. В концептуальной структуре этих номинаций существуют положительно и отрицательно оцениваемые признаки, что подтверждает амбивалентность значений исследуемых лексем в обеих традициях (у *Wasser* — в меньшей степени). Чаще всего встречается антропоморфная ММ (в загадках на тему воды — в русской и немецкой культуре, на тему огня — в немецкой); в русских загадках на тему огня более частотна зооморфная ММ, что свидетельствует о сохранении в языке элементов тотемизма и теротемизма. Основная характеристика огня в обоих языках, — «ненасытный», воды — «бежит неустанно». Отметим отсутствие некоторых мифомоделей в немецком материале при сравнении с русским: лакунарность зооморфных, ограниченность артефактных и антропоморфных ММ воды; ограниченность зооморфных и артефактных ММ огня, о чем говорится в комментариях при сопоставлении ММ. В обоих языках в анализируемых загадках отразились признаки анимизма. Идея «саморождения» огня и льда принадлежит к одной из старейших космогонических идей.

Литература

1. *Афанасьев А.Н.* Древо жизни. М.: Современник, 1983. 464 с.
2. *Батуева А.А.* Понятие огня как основа значений «хороший — плохой» в германских языках (на индоевропейском фоне) // *Новое в когнитивной лингвистике.* Кемерово: КемГУ, 2006. С. 305–309.
3. *Голан А.* Миф и символ. М.: Русслит, 1993. 375 с.

¹ Подробнее о дороге, пути и средствах передвижения (в том числе о реке как дороге) в загадках разных народов мира см.: [15].

4. *Довгополая Е.С.* Концепт WASSER и его символы // Труды по когнитивной лингвистике. Кемерово: Изд-во КемГУ, 2008. С. 450–454.
5. *Завьялова М.В.* Балто-славянский заговорный текст: лингвистический анализ и модель мира. М.: Наука, 2006. 563 с.
6. *Зенкин С.Н.* Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012. 537 с.
7. *Киндря Н.А.* Названия животных в индоевропейских языках: Лингвоонтология. М.: ЛЕНАНД, 2014. 200 с.
8. *Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: ВЛАДОС, 1996. 416 с.
9. *Маковский М.М.* Этимологический словарь современного немецкого языка: Слово в зеркале человеческой культуры. М.: Азбуковник, 2004. 415 с.
10. *Маковский М.М.* Индоевропейская этимология: Предмет — методы — практика. М.: Либроком, 2009. 352 с.
11. *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. М.: Книга, 1989. 176 с.
12. *Митрофанова В.В.* Введение // Загадки / Сост. В.В. Митрофанова. Л.: Наука, 1968. С. 5–17.
13. *Платов А.* Магические искусства Древней Европы. М.: София, ИД «Гелиос», 2002. 480 с.
14. *Приходько А.Н.* Немецкая народная загадка и ее концептосистема // Изменяющаяся Россия и славянский мир: новое в концептуальных исследованиях. Севастополь: Рибэст, 2009. С. 70–79.
15. *Райкова И.Н.* Народные метафорические загадки о дороге, пути и средствах передвижения: межкультурные параллели // *Kalba ir kontekstai [Language in different contexts] / Mokslo darbai 2018 m. VIII (1) tomas [Research papers 2018. Vol. VIII (1)].* Vilnius: LEU, 2018. С. 210–219.
16. *Райкова И.Н.* Живое и мертвое, человек, природа и вещный мир в танатологических образах загадки // История и современность филологических наук: Сб. науч. ст. по матер. Междунар. науч. конф. XVI Виноградовские чтения (г. Москва, 5–6 марта 2020 г.): В 2 т. Т. 2. М.: Книгодел; МГПУ, 2021. С. 24–34.
17. Русское культурное пространство: лингвокультурологический словарь. Вып. 1 / Под. ред. И.В. Захаренко, В.В. Красных, Д.Б. Гудкова. М.: Гнозис, 2004. 318 с.
18. Словарь символов и знаков / Авт.-сост. В.В. Адамчик. М.: АСТ; Минск: Харвест, 2006. 240 с.
19. *Телегин С.М.* Словарь мифологических терминов: Учеб. пособие. М.: УРАО, 2004. 100 с.
20. *Топорова Т.В.* О древнеисландских космологических загадках как феномене языка и культуры. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 236 с.
21. *Черепанова О.А.* О чем звонит колокол (мотив колокола в древней и новой словесности) // Культурная память в древнем и новом слове. СПб.: Изд-во С-Петербургского ун-та, 2005. С. 43–64.
22. *Юдин А.В.* Ономастикон восточнославянских загадок. М.: ОГИ, 2007. 120 с.

ГЛАВА 4. РУССКИЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ «АКВАТЕКСТ»

С.А. ДЖАНУМОВ

СТИХИЯ ВОДЫ В ПОЭМЕ А.С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

Как известно, у древнегреческих философов стихия — один из основных элементов природы (вода, земля, воздух, огонь), лежащих в основе всех вещей. Так, согласно учению Гераклита (около 544 — около 483 до н.э.) (см. его сочинение «О природе»), Космос был, есть и будет вечно живым огнем, мерами загорающимся и мерами погасающим, причем в первом случае всё снова становится огнем («мировой пожар»), а во втором — «воздух живет огня смертью», «вода живет воздуха смертью», «земля живет воды смертью».

И все указанные выше стихии так или иначе присутствуют в «Медном Всаднике» (в меньшей степени огонь, хотя и он не забыт: «Но торжеством победы полны, / Еще кипели злобно волны, / Как бы под ними тлел *огонь*...¹» [15: с. 17]).

По справедливому суждению Ап. Григорьева, Пушкин — «заклинатель и властелин многообразных стихий» (статья «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (впервые: «Русское слово». 1859. № 2; цит. по: [7: с. 84]). Правда, чуть выше в той же статье Григорьев подчеркивал, что «наши великие, бывшие доселе» писатели забывали порою, «что не всегда можно пускать на свободу эти порождения душевной бездны. Стоит только стихии вырваться из центра на периферию, чтобы, по общему закону организмов, — она стала обособляться, сосредоточиваться около собственного центра и получила свое отдельное, цельное и реальное бытие...» [7: с. 83].

Как отметил С.Г. Бочаров в статье «Заклинатель и властелин многообразных стихий» (1999), используя в названии статьи «гениальную», по его определению, «формулу» Аполлона Григорьева, «*стихии* (здесь и ниже

¹ Здесь и далее при цитировании произведений и писем Пушкина, за исключением особо оговоренных случаев, курсив мой. — С.Д.

курсив С.Г. Бочарова. — *С.Д.*) — вот важное слово, которое он (Ап. Григорьев. — *С.Д.*) этой формулой ввел в национальную пушкинологию и от которой она никак не может потом отделаться <...>. *Стихии как органические силы жизни, которым дает язык поэзия.* Два слова у Григорьева определяют отношение поэта к этим затопляющим и питающим его стихиям: *сочувствия и борьба*» (цит. по: [5: с. 21]).

С одной стороны, в «Медном Всаднике» стихия, казалось бы, побеждена, как это утверждается в предпоследнем фрагменте Вступления:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия.
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия... [15: с. 11].

По-видимому, выражение «побежденная стихия» Пушкин заимствовал из стихотворения С.П. Шевырева «Петроград» (1829), одна из строф которого кончается словами: «То дары Петру несет / Побежденная стихия» (цит. по: [15: с. 136]).

М.И. Аронсон в статье «К истории “Медного Всадника”» указал еще на ряд «близких совпадений» «между “Петроградом” и Вступлением к “Медному Всаднику”» [3: с. 221]: «...есть у Пушкина словарные совпадения с Шевыревым. Город возникает, по Шевыреву:

...Из неплодных *топей блат*...
(здесь и ниже курсив М.И. Аронсона. — *С.Д.*)

У Пушкина:

...Из тьмы лесов, *из топи блат*...» [3: с. 225].

И далее М.И. Аронсон задается вопросом: «Между тем, почему же “побежденная стихия”? Ведь пафос пушкинского Петербурга — не в борьбе Петра с природой, как у Шевырева и Мицкевича, а в истории, в шведской войне, в выходе к морю. Это шевыревский Петр строит Петербург на зло “дерзостному морю”; а пушкинский — “на зло надменному соседу”. Самое наводнение у Пушкина на всем протяжении поэмы ни разу (в авторской речи) не является такой стихийно революционной силой. Пушкинское наводнение — это “несчастье невских берегов”, “злое бедствие”, без всякого отвлеченного толкования» [3: с. 225].

Н.В. Измайлов дополняет наблюдения М.И. Аронсона следующим суждением: «При всей художественной несоизмеримости поэмы Пушкина и стихотворения Шевырева знаменательна эта общность проблема-

тики обоих произведений, имеющая, очевидно, глубокие корни. Однако же видеть в стихотворении Шевырева “источник” “Медного Всадника”, как это делают некоторые комментаторы, безусловно, нет никаких оснований» [15: с. 135].

Наконец, современный исследователь творческого наследия С.П. Шевырева кандидат философских наук, доцент Санкт-Петербургской духовной академии И.Б. Гаврилов в большой содержательной статье «Степан Петрович Шевырев о “русском воззрении”» (2016), сравнивая стихотворение «Петроград» с «Медным Всадником», отмечает: «Предвосхищая поэму Пушкина “Медный всадник”, Шевырев раскрывает образ Петра в стихотворении “Петроград” (“Море спорило с Петром”), написанном 9 августа 1829 г. Петр здесь показан как сила не просто противоположная морской стихии (“Сдайся, дерзостное море”), но сила, побеждающая ее своим гремящим словом (“Но сбылось Петрово слово”). Петр, как божественный демиург, творит “чудо-град”, а “побежденная стихия” приносит дары победителю» [6: с. 242].

О победе «человеческой воли» над природными стихиями Пушкин писал ранее и в незаконченном романе «Арап Петра Великого» (1827): «Ибрагим с любопытством смотрел на новорожденную столицу (ср. в “Медном Всаднике”: “И перед младшею столицей / Померкла старая Москва”. — С.Д.), которая подымалась из болота (ср. в “Медном Всаднике”: “Из тьмы лесов, из топи блат / Вознесся пышно, горделиво”. — С.Д.) по манию самодержавия. Обнаженные плотины, каналы без набережной (ср. в поэме: “К решеткам хлынули каналы...”. — С.Д.), деревянные мосты (ср. в поэме: “Мосты повисли над водами”. — С.Д.) повсюду являли недавнюю победу человеческой воли над супротивлением стихий» [16: VIII: с. 10].

И хотя здесь, вроде бы, говорится обобщенно о победе «человеческой воли» «над супротивлением стихий», но мы понимаем, что Пушкин имел в виду волю конкретного человека, а именно Петра I. Не случайно концовка первой фразы из приведенной выше цитаты: «по манию самодержавия». Не случаен и тщательно подобранный эпиграф к роману (из множества других альтернативных (из произведений Е.А. Баратынского, В.К. Кюхельбекера, Г.Р. Державина и других писателей), взятый из стихотворной повести Н.М. Языкова «Ала» (1824): «Железной волею Петра / Преображенная Россия» [16: с. 1].

В.Д. Сквозников в монографии «Пушкин. Историческая мысль поэта» (М., 1998) видит переключку этих двух стихов из поэмы Н.М. Языкова с фрагментом второй части «Медного Всадника»: «С этими стихами, запомнившимися Пушкину по альманашной публикации отрывка из поэмы Языкова, безусловно переключаются позднейшие строки в “Медном Всаднике”:

О мощный властелин судьбы!
 Не так ли ты над самой бездной
 На высоте уздой железной
 Россию поднял на дыбы?

Пушкин в примечании к этим стихам отсылает к Мицкевичу... <...>. По этому вопросу существует специальная литература, но нас здесь занимает не несогласие Пушкина с Мицкевичем, а его согласие (или совпадение) с Языковым — здесь в образах “железной воли” и “железной узды”» [20: с. 51].

Если же говорить о самом событии, или, как пишет Пушкин в предисловии к «Медному Всаднику», «происшествии», положенном в основу сюжета поэмы, то первоначальное шутливо-ироническое отношение к петербургскому «потопу» (отразившееся в письме к брату Л.С. Пушкину от 20-х чисел ноября 1824 г.), по мере получения новых известий и осознания истинных масштабов этого стихийного бедствия, существенно изменилось. И уже 4 декабря того же 1824 г. Пушкин пишет брату Льву и сестре Ольге совсем в ином тоне: «Этот потоп с ума мне нейдет, он вовсе не так забавен, как с первого взгляда кажется». И далее Пушкин просит брата оказать помощь простым людям, пострадавшим от наводнения, в том числе и за счет денег, полученных от издания первой главы «Евгения Онегина». При этом Пушкин особо оговаривает, что он не хотел бы фигурировать в качестве благотворительного лица: «Если тебе вздумается помочь какому-нибудь несчастному, помогай из Онегинских денег. Но прошу, без всякого шума, ни словесного, ни письменного» [16: XIII: с. 127].

Сначала несколько слов о пушкинском предисловии к поэме. Оно многократно цитировалось исследователями поэмы, но мы выделим курсивом несколько слов из него, чтобы показать, насколько Пушкин трепетно относился к точности и правдивости деталей в изображении этого стихийного бедствия — наводнения: «*Происшествие*, описанное в сей повести, основано на *истине*. Подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов. Любопытные могут справиться с *известием*, составленным *В.Н. Берхом* (курсив Пушкина. — *С.Д.*)» [15: с. 8].

Сразу обращают на себя внимание слова: «происшествие», «истина», «известие», на которых Пушкин настаивал и позднее при воссоздании и точной передаче любых, даже, казалось бы, незначительных подробностей, событий и фактов. Так, в конце своей статьи «Об истории Пугачевского бунта» (1836) он писал: «Политические и нравоучительные размышления, коими г. Броневский украсил свое повествование, слабы и пошлы и не вознаграждают читателей за *недостаток фактов, точных известий и ясного изложения происшествий*» [16: IX: с. 392].

А в третьем примечании к своей «петербургской повести» Пушкин, отмечая, что «Мицкевич прекрасными стихами описал день, предшествовавший Петербургскому наводнению, в одном из лучших своих стихотворений Oleszkiewicz» (имеется в виду стихотворение «Олешкевич», входящее в «Отрывок», или «Добавление» («Ustep») к III части поэмы Адама Мицкевича «Дзяды» (“Dziady”, то есть «Поминки», или «Предки»). — *С.Д.*), тут же упрекает великого польского поэта в отдельных неточностях при характеристике атмосферных явлений накануне наводнения: «Жаль только, что описание его не точно. Снегу не было — Нева не была покрыта льдом. Наше описание вернее, хотя в нем и нет ярких красок польского поэта» [15: с. 24].

Комментируя это примечание автора «Медного Всадника», Д.П. Ивинский в монографии «Пушкин и Мицкевич: История литературных отношений» (М., 2003) справедливо замечает: «Комплиментарный характер первого и последнего предложений (третьего примечания к поэме. — *С.Д.*) несколько противоречат полемическому характеру второго предложения. Значение этого примечания, конечно, не исчерпывается фенологическими поправками. Требование фактической достоверности, которая оказывается важнее “ярких красок”, усиленное ссылкой на “известие” В.Н. Берха, должно было послужить дополнительным аргументом в пользу концепции “Медного Всадника”» [11: с. 289].

Безусловно, «не исчерпывается», но для Пушкина, как явствует из предисловия к его поэме, важны и «подробности наводнения», заимствованные «из тогдашних журналов». И не только из журналов, но и из личных впечатлений, поскольку поэт не раз был свидетелем других петербургских «потопов», хотя, может быть, не столь ужасных и разрушительных, как наводнение 7 ноября 1824 г.

В поэме Пушкин воспринимает это наводнение, прежде всего, как стихийное бедствие и отчасти как кару Петербургу и его основателю за вызов, брошенный природе. Отсюда проходящая через всю поэму тема «зла» и «злобы».

Задумываясь над «общим философско-историческим смыслом» поэмы, И.З. Серман писал в статье «История и стихия в “Медном всаднике”» (2000), что это «повторяющееся понятие (имеется в виду “зло” и производные от этой основы слова: “назло”, “злоба”, “злость”, “злой”, “злодей”, “злобно” и пр. — *С.Д.*) <...> превращается в ходе сюжета в словесную тему и оказывается организующим ее началом» [19: с. 130]. И далее на многочисленных и конкретных примерах И.З. Серман приводит различные вариации этой темы «зла» в пушкинской поэме, разумеется, каждый раз в определенном контексте и в связи с определенной сюжетной ситуацией. Так, например, «носителем неутраченной злобы (здесь и ниже курсив И.З. Сермана. — *С.Д.*) становятся финские “волны”, то есть море,

стихия, неукротимая и неподвластная государству и вообще человеческой власти» [19: с. 130–131].

Но мы не будем далее цитировать эту полную тонких наблюдений статью, а перейдем к тому выводу, к которому приходит ее автор: «“Роковая воля” Петра осуществляет историческую необходимость — выход России к морю, к части мирового океана. Историческая необходимость побеждает *злую* силу природы. Разум торжествует над слепой стихией» [19: с. 140].

Развивая мысли И.З. Сермана о различных вариациях темы “зла” в пушкинской поэме, А.И. Иваницкий отмечал в книге «Чудо в объятиях истории (Пушкинские сюжеты 1830-х годов)» (М., 2008): «В работах последних десятилетий (далее следует перечисление ряда работ современных исследователей, посвященных “Медному Всаднику”. — С.Д.) пушкинский “сосед”, “назло” которому закладывается город, также соотнесен не со шведами (не действующими в поэме вообще), а с водой — “старинным пленом финских волн” и их “тщетной злобой”, и отсюда — с будущим наводнением. Закладка города “назло надменному соседу” отзывается “злым бедствием” “гневной Невы”, подобной “злодею”, с ее “тщетной злобой” “злых волн”, которые “вставали ...и злились”, “кипели злобно”, неся “пену разъяренных вод”. Стихия “возвращает” городу его “зло”» [10: с. 159–160].

Нам представляется такое истолкование пушкинской строки «назло надменному соседу» несколько произвольным. Обычно у Пушкина слово «надменный» связано с реальным человеком, проникнутым гордостью, высокомерием, или — шире и обобщенно — с кичливым народом: «Троекуров, *надменный* в сношениях с людьми самого высшего звания, уважал Дубровского, несмотря на его смиренное состояние»; «Все завидовали сogleасию, царствующему между *надменным* Троекуровым и бедным его *соседем...*» (роман «Дубровский») [16: VIII: с. 162]; «Сразились. — Русской — победитель! / И вспять бежит *надменный* Галл...» («Воспоминания в Царском Селе» [16: I: с. 106]; «Что далеко преступны виды / Старик *надменный* простирал...»; «Он сам, *надменный* вольнодумец, / Сам точит на себя топор» («Полтава») [16: V: с. 25, 31].

В.С. Непомнящий в книге «Пушкин. Избранные работы 1960-х — 1990-х гг. Т. II» (М., 2001) пытается примирить, совместить различные мнения исследователей по поводу того, как истолковать слова Петра I о «надменном соседе»: «Стоит воздвигнуть город — прекрасный, любимый и самим автором, — но воздвигнуть его “назло”, неважно кому, надменному ли соседу или “Божией стихии”, — как сотрясаются основы земли, и на беззащитный город обрушивается *зло* (здесь и далее курсив В.С. Непомнящего. — С.Д.) — “злые волны”, столь же своевольные в разрушительной мощи, сколь своевольна была созидательная сила; и вот уже человек,

обездоленный и обезумевший, “как обуянный силой черной” *грозит* (“Отсель грозить мы будем...”) кулачком бронзовому истукану и, “злобно задрожав”, шепчет угрожающее слово, страшный перевертыш: “Добро, строитель чудотворный...”. И снова, как по цепной реакции, в ответ на злобу несчастного, “назло” которому оказался построен дивный град, мертвый металл возмутился — как возмутились неодушевленные волны — и сдвинулся со своего места, и погубил окончательно бедного Евгения... И какая разница, наяву это произошло или в помраченном сознании: истина остается истиной — “назло” есть “назло”, и ничего сверх этого, и отвечает за это “венец творения» [14: с. 125].

Обычно в пушкинской поэме всё внимание исследователей было сосредоточено на образах Евгения и Петра, в которых, начиная с В.Г. Белинского, видели символы двух начал — «частного» и «общего», «личности» и «исторической необходимости». На наш взгляд, это противостояние «маленького человека» и воплощенной в памятнике Петру на Сенатской площади имперской мощи очень точно выразил в емкой, лапидарной формуле один из крупнейших пушкинистов XX в. С.М. Бонди: «В поэме в обобщенной образной форме противопоставлены две силы — государство, олицетворенное в Петре I (а затем в символическом образе ожившего памятника, “Медного всадника”), и человек в его личных, частных интересах и переживаниях» [17: с. 465].

На присутствие в поэме «третьей, безликой силы», третьего «действующего лица» обратил внимание видный русский историк-медиевист, культуролог, публицист Г.П. Федотов в статье «Певец империи и свободы» (Впервые: «Современные записки». Париж, 1937. Т. 63): «В “Медном Всаднике” не два действующих лица, как часто утверждали, давая им символическое значение: Петр и Евгений, государство и личность. Из-за них явственно встает образ третьей, безликой силы: это стихия разбушевавшейся Невы, их общий враг, изображению которой посвящена большая часть поэмы» (цит. по: [18: с. 360]).

И если Г.П. Федотов считал, что «стихия разбушевавшейся Невы» — общий враг Петра и Евгения, то у С.Г. Бочарова (статья «Петербургский пейзаж: камень, вода, человек» (2003)) несколько иное мнение: «Стихия — природный враг Петрова дела, однако в конечном счете обе огромные силы действуют против малого человека заодно. Между двумя надличными силами истории и природы в их между собою борьбе Евгений гибнет как *человек* (курсив С.Г. Бочарова. — *С.Д.*). Его с Парашей смыкают обе стихии вместе — петербургское наводнение и стихия истории» [5: с. 365].

Действительно, на первый взгляд, стихия, казалось бы, выступает только против Петра и основанного им города. С этим взглядом согласуется и концовка Вступления:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо как Россия.
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра! [15: с. 11].

Другой современный исследователь И.Л. Альми в статье «Образ стихии в поэме “Медный всадник” (Тема Невы и наводнения)» из ее книги «Статьи о поэзии и прозе» (Владимир, 1998), полагает, что жертвой стихии становится в поэме только Евгений: «Потеряв свое “бедное богатство”, герой становится жертвой стихии в абсолютном смысле этого понятия: в отличие от остальных он не в силах вернуться к прежнему порядку вещей» [1: с. 95]. Правда, в указанной работе чуть выше И.Л. Альми утверждает, что «оба: и Евгений, и Петр-Всадник — не только противостоят стихии; они “заражаются” ею, вовлекаются в нее вопреки “запрограммированной” жизненной функции. <...> В парадоксальном союзе с разрушительной стихией они оказываются неожиданно для себя, почти невольно. Особенно Евгений» [1: с. 95]. Аргументируя свое суждение, что и Евгений, и Петр «заражаются» стихией, автор статьи ссылается на фрагмент гимна Вальсингама из «Пира во время чумы» («Есть упоение в бою, / И бездны мрачной на краю...» и т.д.) и заявляет, что «здесь читателю дано почувствовать всегдашнее пушкинское» [1: с. 94].

С этим утверждением трудно согласиться. Мы уже имели случай в своем учебном пособии «“Маленькие трагедии” А.С. Пушкина как авторский цикл» (М., 2013), анализируя гимн Вальсингама, опровергать убежденность некоторых исследователей в том, что «позиция Председателя пира, безусловно, совпадает с жизненной позицией Пушкина» [8: с. 125]. В противовес таким, довольно широко распространенным, суждениям мы утверждали, что «Пушкин не только провозглашает устами Вальсингама гимн смелости, но и показывает, что гордое “упоение”, больше того, опьянение, бравоирование чувством опасности посреди всеобщего несчастья приводит в конце концов к нравственной глухоте, к освобождению от нравственных и человеческих норм бытия» [8: с. 127].

Конечно, мысль И.Л. Альми о сближении жизненных и нравственных координат самого автора «Пира во время чумы» и Вальсингама не столь прямолинейна, как у некоторых толкователей гимна Председателя пира. Но всё же нельзя экстраполировать сюжетные ситуации одного произведения на другое без ущерба для выявления идейного замысла и художественного воплощения в них обоих. Да, Евгений и «Петр-Всадник» всё время

соотнесены с наводнением, больше того, вовлечены в страшную и порой неодолимую игру стихии. Но это не означает, что они «заражаются» ею».

Сначала рассмотрим «взаимоотношения» Петра как исторической личности и Медного всадника со стихией. В начале Вступления в поэме явственно присутствуют, если воспользоваться дефинициями Гераклита, стихии воды и земли, причем почти как у древнегреческого философа-материалиста «земля живет воды смертью»:

На берегу пустынных волн
Стоял Он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца
Кругом шумел [15: с. 9].

Стихии воды и земли как будто уравновешены, занимают почти одинаковое место в образном пространстве этой строфы, хотя с незначительным перевесом водной стихии: «пустынных волн», «река неслася». Этой водной стихии как бы противостоит земная: «на берегу», «по мшистым, топким берегам», «лес». Казалось бы, ничто не может противостоять полноводной, несущейся реке и «пустынным волнам», разве что «мшистые, топкие берега» и темный «лес, неведомый лучам». Но у автора поэмы иное мнение. Да и у «Него» (Петра) тоже. В результате великих дум Петра земля в конечном счете будет отвоевана у воды.

Здесь, как нам представляется, к месту привести обширную цитату из статьи С.Г. Бочарова «Петербургский пейзаж: камень, вода, человек», который, с обильными ссылками на Феофана Прокоповича, К.Н. Батюшкова, П.А. Вяземского, малоизвестного поэта пушкинского времени В. Романовского, А.А. Блока, показывает, как этот «герродефицит» (очень точное и метко найденное слово автора статьи) будет трансформироваться в «каменные твердыни», а также (если забежать несколько вперед и обратиться к следующему фрагменту того же Вступления) в «юный град», в «громады стройные», «в гранит», в «темно-зеленые сады», в «острова»: «Отсутствие земли в пейзаже, в диком еще пейзаже (имеется в виду первый фрагмент Вступления. — С.Д.) (когда, по Батюшкову, обозревались первые берега дикой Невы), было отмечено в первом же описании Феофана Прокоповича: "...а между лесами оными мало нигде сухой земли, везде

мокрота и грязь...»¹. Земля присутствует в виде болота и грязи, в смеси с водой. Город, основанный “на просторах болот” — как принято говорить о земных просторах. *Болотный кряж окаменел* — так будет описываться в поэзии пушкинской поры превращение болотного хаоса в архитектурный космос. Еще раз вспомним и Вяземского — *Громады вечных скал, чтоб разостлать твердыни...* Разостлать на хляби каменные твердыни, как землю» [5: с. 352–353].

Рассмотрим, как описывается в поэме одна из стихий — стихия воды. В кандидатской диссертации У.М. Дмитриевой «Стихия воды в лирике А.С. Пушкина» (Новосибирск, 2009) отмечается, что «из всех природных стихий вода в лирике Пушкина наиболее полно представлена как на лексическом, так и на мотивном уровне» [9: с. 6]. И хотя указанная проблема исследуется на материале лирики Пушкина, У.М. Дмитриева не могла не обратиться к пушкинской поэме: «Изображение стесненной стихии развернуто в “Медном всаднике”». <...> Стихия в поэме полиморфна: наводнение на метафорическом уровне описывается четырьмя сравнениями — с больным, со зверем, с разбойничьей шайкой и с конем после битвы. Как в “Обвале” (имеется в виду стихотворение Пушкина “Обвал” (1829). — С.Д.), Нева оказывается перед каменной преградой, но сражается не с одной, а с двумя стихиями — камня и ветра. Одна из преград — природная (сила ветра), другая — рукотворная (гранитные берега). Она создана человеком и является символом не природной стихии, а цивилизации» [9: с. 10].

Годом ранее на переключку некоторых фрагментов «Медного Всадника» с пушкинским стихотворением «Обвал» обратил внимание в книге «Чудо в объятиях истории...» А.И. Иваницкий: «Наводнение же, поглощающее смиренную жизнь на берегу, рождается опять-таки из погружения камня в море; это раскрывается в “Обвале”». Не Терек разрывает каменную клетку, а камень, подавляя воду, “выдавливает” ее вверх, навстречу себе. Совпадение с “Медным всадником” почти полное...» [10: с. 170].

И ниже в подтверждение своей мысли А.И. Иваницкий сопоставляет некоторые места «Обвала» с отдельными фрагментами «Медного Всадника». После этого автор книги «Чудо в объятиях истории...» делает следующий вывод: «В результате в обоих случаях встречными движениями камня и вытесняемой им воды поглощается патриархальный мир, оказавшийся “...Близехонько к волнам / Почти у самого залива”» [10: с. 171].

Далее вновь следует цитата из «Обвала», начинающаяся словами «И путь по нем широкий шел...» и кончающаяся стихотворной строкой «Небес жилец». Обращаясь от этого фрагмента пушкинского стихотво-

¹ Здесь и далее в построчных сносках у С.Г. Бочарова указаны источники цитат, но мы отсылаем читателя к соответствующим страницам статьи. — С.Д.

рения к «Медному Всаднику», А.И. Иваницкий заключает: «Эта картина страшных последствий разлития Терека практически повторена у Пушкина в прозе, в “Путешествии в Арзрум”... Таким образом, как будто противоестественная воля Петра изоморфна естественному и извечному, хотя и катастрофическому ходу жизни» [10: с. 171].

При сопоставлении этих двух произведений Пушкина исследователи уделяют преимущественное внимание борьбе водной стихии с природной («мрачные скалы», «свои берега», «обвал / Неталой грудой» — в стихотворении [16: III: с. 197]) или рукотворной (гранитные берега — в поэме), то есть борьбе стихии воды и стихии камня. Но не только. Предметом их внимания являются и пенящиеся «валы», «рев» Терека в «Обвале» или его свирепая игра, сопоставимая со свирепостью зверя в другом стихотворении лирической дилогии Пушкина 1829 г. — «Кавказ»: «...Где Терек играет в свирепом весельи; / Играет и воет, как зверь молодой...» [16: III: с. 196] (ср. в «Медном Всаднике»: «...Любуясь брызгами, горами / И пеной разъяренных вод»; «Погода пуще свирепела, / Нева вздувалась и ревела...»; «И вдруг, как зверь остервенясь, на город кинулась» [15: с. 14]).

(Отметим в скобках, что образ «ревушего», «разъяренного» зверя, — привычный, давно знакомый для поэтики Пушкина, равно как и сравнение разбушевавшейся водной стихии со зверем. Вот только несколько примеров: в стихотворении «Земля и море» (1821): «Когда же волны по берегам / Ревут, кипят и пеной плещут...» [16: II: с. 162] (ср. в «Медном Всаднике»: «Любуясь брызгами, горами / И пеной разъяренных вод» [15: с. 14]); в стихотворении «Меж горных <стен><?> несется Терек...» (1829): «Как зверь живой, ревет и воет...» [16: III: с. 201]; в «Путешествии в Арзрум...» (1835): «...овраг <...> превосходил в своей свирепости самый Терек, тут же грозно ревевший» [16: VIII: с. 482]; в «Пире во время чумы» (1830): «И в разъяренном океане, / Средь грозных волн и бурной тьмы...» [16: VII: с. 180].)

Но нам представляется нелишним отметить и отличие «Кавказа» и «Обвала» от «Медного Всадника» при изображении сходных природных явлений. В упомянутой выше дилогии как бы нет человека, оба стихотворения с полным правом можно отнести к так называемой пейзажной или описательной лирике, хотя, как известно, в любом лирическом произведении чувствуется авторское присутствие, присутствие личности поэта. В «Медном Всаднике» — несколько иное. Здесь наводнение тесно связано с мечтами и судьбами людей: с великими думами, с исторической «волей роковой» Петра, с опрокинутыми, несбывшимися надеждами Евгения на счастливую семейную жизнь с Парашей.

В книге «О поэзии и прозе» И.Л. Альми замечает: «В “Медном всаднике” наводнение — ядро поэтического сюжета, стержень, определяющий судьбу героя. Его описание занимает треть стихотворного пространства в самом центре произведения. По сути же место, отведенное наводнению,

еще значительнее: “излучения” катастрофы пронизывают всю поэму в целом. Только “Вступление” — с его высокой и светлой патетикой — не связано непосредственно с историей “злого бедствия”. Но и оно в конце концов смыкается с темой бунтующей природы. При этом слова о “побежденной стихии”, хотя они и не вытекают прямо из смысла пушкинской “оды Петербургу”, не кажутся неожиданными» [1: с. 89].

Говоря о «побежденной стихии», И.Л. Альми, по-видимому, имеет в виду уже цитировавшийся нами выше один из заключительных фрагментов Вступления: [15: с. 11]. Но и часть первая поэмы убеждает в том, что стихия не побеждена окончательно, а только на какое-то время. Последнее слово все-таки остается за ней. Об этом говорит и начало второй части «Медного Всадника». После окончания наводнения Евгений, чтобы хоть что-нибудь узнать о судьбе своей невесты, «спешит, душою замирая, / В надежде, страхе и тоске / К едва *смирившейся* реке». Казалось бы, Нева «смирилась». Но сразу же вслед за этим читаем:

Но торжеством победы полны,
(ср. во Вступлении: «Или *победу* над врагом / Россия снова *торжествует...*». — С.Д.)

Еще кипели злобно волны,
Как бы под ними тлел огонь,
Еще их пена покрывала,
И тяжело Нева дышала,
Как с битвы прибежавший конь [15: с. 11].

И.Л. Альми не одинока в своем понимании стихии, побежденной Петром. Е.Н. Купреянова в четырехтомной «Истории русской литературы» (т. 2) в главе о творчестве А.С. Пушкина с полной уверенностью утверждает: «Так или иначе, но несомненно одно: катастрофическому для Евгения и бедственному для “града Петра” буйству стихии противостоит в поэме несокрушимая, но тяжелая и грозная, застывшая в металле мошь Медного всадника “с простертою рукою”, как бы парящего “в неколебимой вышине Над возмущенною Невою”» [12: с. 304].

Кстати, для сравнения: ранее, в «Стансах» (1826), Пушкин, как мы помним, с искренним уважением, даже с восхищением говорил о «самодержавной руке» Петра: «Самодержавною рукой / Он смело сеял просвещение / Не презирал страны родной: / Он знал ее предназначенье» [16: III: с. 40]. Там же встречаются слова и образы, которые затем перешли в «Медный Всадник», правда, в другом контексте и в другом качестве: «Начало славных дней Петра / Мрачили *мятежи* и *казни*» (ср. в поэме: «*Мятежный* шум / Невы и ветров раздавался / В его ушах»; «Народ / Зрит божий гнев и *казни* ждет» [15: с. 19, 15]).

В литературе о «Медном Всаднике» уже не раз подчеркивалось значение и самое противоречивое толкование «простертой руки» Петра, выброшенной вперед для усмирения бунта «возмущенной Невы». Так, Д.Д. Благый наиболее отчетливо выразил точку зрения исследователей, которые видят в Петре защитника основанного им города от бунтующей стихии: «В “неколебимой вышине” <...> высится — “стоит” <...> Он — во вступлении зодчий, здесь — защитник воздвигшегося по его замыслам города, как бы преграждая путь возмущенной стихии властно простертой вперед рукой...» [4: с. 183].

Другой исследователь пушкинской поэмы, Г.П. Макогоненко, видит в «простертой руке» несколько иной, расширительный, карающий образ-символ: «Подлинный смысл пушкинского символического образа “распростертой руки” с особой наглядностью и значительностью проявляется в сцене преследования Евгения: Петр гонит мятежника по улицам и площадям столицы: “И, озарен луною бледной, простерши руку в вышине, за ним несется Всадник Медный...”. Когда Евгений сказал свое злобное — “Ужо тебе!..”, лицо царя возгорелось гневом, он сорвался со скалы и погнал мятежника, и рука императора была рукой карающей власти» [13: с. 183–184].

Но даже если, с большим допущением, считать Петра победителем возмущенной стихии, то Евгений — ее бесспорная жертва. Даже после окончания наводнения он весь, и уже навсегда, находится в ее власти:

Но бедный, бедный мой Евгений...
Увы! Его смятенный ум
Против ужасных потрясений
Не устоял. Мятежный шум
Невы и ветров раздавался
В его ушах. Ужасных дум
Безмолвно полон, он скитался.
Его терзал какой-то сон [15: с. 19].

Показательно, что Пушкин в поэме дважды использует слово «смятение», говоря о состоянии сильной взволнованности, беспокойства, крайнего замешательства Евгения после постигших его бедствий: «Его *смятенный* (здесь и ниже курсив мой. — С.Д.) ум <...> не устоял»; «И с той поры, когда случилось / Идти той площадью ему, / В его лице изображалось / *Смятенье*». С одной стороны, это состояние объясняется «ужасными потрясениями», которые испытал Евгений. С другой — смятение присуще у Пушкина не только безумцам, но и поэтам, также в состоянии сильной взволнованности, внезапно постигшего их вдохновения: «Бежит он, дикой и суровый, / И звуков и *смятенья* полн, / На берега пустынных волн, /

В широкошумные дубровы...» («Поэт») [16: III: с. 65] (ср. в «Медном Всаднике»: «И взоры *дикие* навел / На лик державца полумира»; «На берегу *пустынных волн* / Стоял Он, дум великих полн...» [15: с. 21, 9]).

Размышляя о «теме Евгения» в поэме, Н.П. Анциферов в монографии «Быль и миф Петербурга» (1924) писал: «Между двумя борющимися силами: безликого хаоса водной пучины — начала разрушительного — и сверхличного гения, определяющего судьбы народов, — начала творческого — отдельный человек с его мечтой о личном счастье утрачивает всякую историческую реальность. И нам < ...> Евгений кажется далеким призраком. Но его трагичная судьба и связанная с ней общечеловеческая проблема не только не утратили своего значения, но приобрели <...> небывалую остроту» [2: с. 77].

Эта «небывалая острота» трагической судьбы Евгения проявляется в поэме на всех уровнях: и в его мыслях и поведении до, во время и после наводнения, и в его угрозе «строителю чудотворному», и в его бегстве «стремглав» от Медного Всадника по пустынным улицам города, и в его смирении и смятении при последующих встречах с «горделивым истуканом» на «площади Петровой», и, наконец, в его тихой и незаметной кончине на «острове малом». Но, как убеждает Пушкин, всё это было следствием «ужасных потрясений» от «потопа».

Таким образом, вопрос о том, побеждена ли водная стихия решимостью человека, волей Петра-строителя, основателя города «под морем», в поэме остается открытым. В «Медном Всаднике» рвущаяся на свободу вода непрестанно вступает в схватку с недвижимым камнем, с «огражденным Петроградом», ей тесно «в своей ограде стройной». И эта борьба двух стихий — «волны и камня» (если вспомнить стих из второй главы «Евгения Онегина»), как показывает Пушкин, вечна, и победа одного из них не окончательна.

Литература

1. *Альми И.Л.* Статьи о поэзии и прозе. Кн. 1. Владимир: Изд-во ВГПУ, 1998. 263 с.
2. *Анциферов Н.П.* Быль и миф Петербурга. Репринт. изд.: Петроград: Брокгауз — Ефрон, 1924. М.: Книга, 1991. 84, [3] с. На обл. загл.: Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Петербург: Брокгауз и Ефрон, 1922. 227 с.; Петербург Достоевского. Петербург: Брокгауз — Ефрон, 1923. 107 с.; Быль и миф Петербурга. Петербург: Брокгауз — Ефрон, 1924. 87 с.¹. Прилож. к репр. воспр. / Вступ. статья Д.С. Лихачева. Сост. и коммент. К.А. Кумпан, А.М. Конечно-го. М.: Книга, 1991. 103 с.

¹ Под одной обложкой переизданы три монографии Н.П. Анциферова. Каждая имеет свою нумерацию страниц.

3. *Аронсон М.И.* К истории «Медного всадника» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. С. 221–226.
4. *Благой Д.Д.* От Кантемира до наших дней: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1979. 511 с.
5. *Бочаров С.Г.* Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. 656 с. (Studia philologica).
6. *Гаврилов И.Б.* Степан Петрович Шевырев о «русском воззрении» // Христианское чтение. 2016. № 1. С. 229–289.
7. *Григорьев А.А.* Искусство и нравственность / Вступ. статья и коммент. Б.Ф. Егорова. М.: Современник, 1986. 351 с.
8. *Джанумов С.А.* «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина как авторский цикл: Учебное пособие. М.: МГПУ, 2013. 144 с.
9. *Дмитриева У.М.* Стихия воды в лирике А.С. Пушкина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2009. 21 с.
10. *Иваницкий А.И.* Чудо в объятиях истории (Пушкинские сюжеты 1830-х годов). М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. 473 с.
11. *Ивинский Д.П.* Пушкин и Мицкевич: История литературных отношений. М.: Языки славянской культуры, 2003. 432 с. (Studia philologica).
12. История русской литературы: В 4 т. / АН СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом). Т. 2: От сентиментализма и романтизма к реализму. Л.: Наука, 1981.
13. *Макогоненко Г.П.* Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1833–1836): Монография. Л.: Худож. лит., 1982. 464 с.
14. *Непомнящий В.С.* Пушкин. Избранные работы 1960-х — 1990-х гг. Т. II: Пушкин. Русская картина мира. М.: Жизнь и мысль, 2001. 496 с.
15. *Пушкин А.С.* Медный Всадник / Изд. подгот. Н.В. Измайлов. Л.: Наука, 1978. 288 с. (Лит. памятники).
16. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. (Т. 17 — Справочный: Дополнения и исправления. Указатели). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949 (1959). В тексте нашей статьи в квадратных скобках римскими цифрами указан том, арабскими — страница этого издания.
17. *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 3: Поэмы. Сказки / Примеч. С.М. Бонди. М.: Худож. лит., 1975. 488 с.
18. Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX в. / Сост., вступ. ст., библиогр. справки Р.А. Гальцевой. М.: Книга, 1990. 527 с.
19. *Серман И.З.* История и стихия в «Медном всаднике» // Московский пушкинист — VIII. Ежегодный сборник / Сост. и науч. ред. В.С. Непомнящий. М.: Наследие, 2000. С. 130–142.
20. *Сквозников В.Д.* Пушкин. Историческая мысль поэта. М.: Наследие, 1998. 232 с.
21. *Шевырев С.П.* Об отечественной словесности / Сост., вступ. ст., коммент. В.М. Марковича. М.: Высшая школа, 2004. 304 с.

ВОДНЫЕ СИМВОЛЫ ВОСТОКА И ЗАПАДА В ЛИРИКЕ Н.М. ЯЗЫКОВА

Проблема встречи с иной культурой для русских писателей традиционная и корнями уходит в древнерусскую эпоху: автор «Слова о Законе и Благодати» уже стоял перед выбором культурного самоопределения народа.

Поиск ответа на вопрос о направлении культурного развития Руси начался задолго до Петровских реформ, а с XVIII в. возникли поиски русскими писателями, философами осмысления пути России между Востоком и Западом [6].

Проблема взаимодействия с иной культурой характерна для развития русской философской и художественной мысли; внимание и творчество русских писателей и философов заострено на этой проблеме на протяжении столетий как внутри страны, населенной разными народами, так и в конкретной плоскости взаимодействия России и Запада, России и Востока. Писатели первой половины XIX в. в силу сложившихся исторических условий особенно остро ощутили необходимость освещения проблемы взаимодействия России и Запада и отразили ее в художественных образах и в хронотопе произведений. Отечественная война 1812 года обострила внимание к проблеме. Запад воспринимался и как отступник от истинной веры, и как источник технических и культурных (цивилизационных) знаний. К этой эпохе русские путешественники сделали уже много интересных наблюдений, а в литературе конца XVIII — начала XIX в. вопросы «чужебесия» русского дворянства (Иванушек, не помнящих родства, захватывающих только внешние признаки европеизации) не сходили со страниц русских журналов. Одни деятели русской культуры (Ломоносов, Державин, Фонвизин, Крылов) стремились сохранить духовное наследие отечественной культуры, другие в большей степени ориентировались на опыт Западной Европы, многоплановое освоение которого происходило на протяжении всего XVIII в. (С. Полоцкий, Ф. Прокопович, Н.М. Карамзин).

Идейно-художественные поиски в создании образов Востока и Запада продолжались и в поэтике художественных произведений, которые опирались на приемы исторической поэтики.

Символика водной стихии занимала ведущее место в истории культуры с древнейших времен, являясь «фундаментальной стихией миро-

здания, одним из важнейших четырех элементов мироздания. Целебная, очистительная и вещая сила воды и даже “суд Божий... водою” были обобщены и представлены во всем многообразии А.Н. Афанасьевым. А.Н. Афанасьев в мифологии и фольклоре отметил *поэтическую точку*, соединяющую разные части света у всех народов, — точку «всесветного океана», заставляющего «думать, что заходящее солнце скрывается на ночь в морские воды и совершает в них ежедневное омовение». Такое убеждение, по мнению Афанасьева, разделяли греки, римляне, древние скандинавы, литовцы и славяне [2: с. 64–128]. Вода (реки, моря, океаны, озёра, ключи, ручьи и т. д.) персонифицировалась богами и духами у многих народов, ее мифопоэтическое значение было понятно русским поэтам начала XIX в.

Николай Языков, внимательный наблюдатель, человек с ярко выраженной индивидуальностью, искренний в своем творчестве, не мог не обратиться к проблеме взаимоотношения Европы и России, россиянина и европейца. Эти вопросы занимали умы многих его современников, а он сам волею судеб оказался на рубеже Запада и России в Дерптском университете. Интересы Языкова были многоплановы, вопрос о взаимоотношении Европы и России не находился в центре его мировоззренческих поисков, но всё же занимал заметное место в его размышлениях и поэтическом творчестве. Внимание к проблеме формировалось постепенно в течение жизни. Благодаря судьбе он увидел Западный мир своими глазами и создал, одним из первых, его художественный образ в русской поэзии, привлекая символику водной стихии для сопоставления Запада и Востока в своих поэтических поисках и открытиях. Русская и западная культурные модели соединяются в поэтических образах воды, представленных и в лирике Языкова, и позволяют выявить типологические приемы в характеристике двух миров, через мореплавателей, рыбаков, их чудесный улов рыбы или посмертное чудо Святителя Николая Чудотворца (небесного покровителя поэта), который, явившись тонущим рыбакам, усмирил бурю, обезвредив волны.

Работы, в которых образы воды у Н. Языкова (моря, реки, ключи) в символах Запада и Востока получили бы целостную интерпретацию, неизвестны, их только предстоит создать. Отдельные вопросы о водной стихии в лирике поэта были поставлены современными исследователями. Попытку рассмотреть систематически образы Н. Языкова, связанные с водой, делает Е.В. Косинцева в кандидатской диссертации, где есть глава, посвященная картинам водной стихии. Справедлив вывод автора: «Картины природы, образ моря и реки выступают в поэзии Языкова воплощением его национально-патриотических впечатлений и размышлений» [3]. А. Соболева изучает традиции, привлекающие Н. Языкова, в этой связи и семантику образа пловца [4; 5].

Система взглядов Н.М. Языкова определяет особенности восприятия Запада и способы его художественного отображения в лирике [1].

В размышлениях Языкова большое место занимает оценка западноевропейской культуры и образованности в сопоставлении с русской. Это проявляется и в переписке с родными, друзьями, и в художественном творчестве. При всем интересе к западной культуре он уже в 20-х гг. XIX в. для себя избрал путь радения за развитие русской культуры:

Я давно простился с вами,
 Незабвенные края!
 Под чужими небесами
 Отцветет весна моя;
 Но ни в громком шуме света,
 Ни под бурей роковой
 Не слетит со струн поэта
 Голос родине чужой.

«Чужбина» (начало 1823) [7: с. 72]

Противопоставление Запада и России через образы водной стихии характерно для поэтических особенностей лирики Н. Языкова. Для поэта символическим воплощением России всегда была Волга:

Краса полуночной природы,
 Любовь очей, моя страна!
 Твоя живая тишина,
 Твои лихие непогоды,
 Твои леса, твои луга,
И Волги пышные брега,
И Волги радостные воды –
 Всё мило мне, как жар стихов,
 Как жажда пламенная славы,
 Как шум прибрежной дубравы
 И разыгравшихся валов¹.

«Родина» (январь 1825) [7: с. 157–158]

В художественном мире Языкова обращение к водной стихии, природным образам, связанным с метафорами жизни, занимает существенное место и проходит через всё творчество. Не случайно один из ярких образов его поэзии — образ пловца. Лирический герой Н. Языкова соревнуется с водной стихией и побеждает ее (см.: «Нелюдимо наше море...» [7: с. 281],

¹ Здесь и далее в цитатах курсив мой. — Д.А.

«Воют волны, скачут волны!» [7: с. 320], «Еще разыгрывались воды...» [7: с. 353]). Аллегорические романтические картины единоборства пловца с громадой вод, бездной сменяются надеждой: «Смолкнут бездны громогласны, / Их волнение падёт!» — и завершаются для пловца деятельным рассветом под дремлющими, светлыми и спокойными небесами. Плавание описывалось во многих литературных произведениях средневековья, где каждый эпизод-рассказ раскрывает новые стороны своеобразного путешествия. Изучая историю и мифологию северных народов, Н. Языков был знаком с подобными описаниями путешествий, где герои, преодолевая соблазны реальности, приходят к чудесному христианскому очищению через смирение. Три стихотворения о пловце в этой парадигме, учитывая мировоззренческую эволюцию поэта, предстают как клейма на иконе, рассказывающие через внутреннее лирическое преобразование о трудном пути к смирению через противоборство, бунт, непокорность, сопротивление.

Водная бездна, стихия у Языкова — олицетворение опасности: отпавшие от Бога ангелы стали «ангелами сатаны», «ангелами бездны», бесами, управляющими стихиями. Победа над водной стихией, над бездной хаоса, рекой забвенья — важное целенаправленное лирическое героя. Реки, море, буря, дождь, волны (разыгравшиеся валы), как и в народной поэзии, олицетворяются в его лирике, а простор и воля ассоциируются с образами громады вод, валами, укрощенной бездной, которую одолел человек в своем плавании.

Мой челн в реку забвенья мчал;
Но наконец гроза промчалась,
Блеснул животворящий свет...

Метафорический язык народной поэзии воспринят Языковым в характеристике природных образов воды:

«Где твоя родина, певец молодой?»
— Где берег уставлен рядами курганов;
Где бились славяне при песнях баянов;
Где *Волга, как море, волнами шумит...* [7: с. 67].

Н.М. Языков, будучи знатоком народного творчества, собирая песни, был прекрасно осведомлен о семантическом значении образа Воды в народной поэзии. Вера в небесное происхождение земных вод сохранялась в фольклоре многих народов. По утверждению Афанасьева, «у славян, наравне с другими индоевропейскими племенами, наибольшим религиозным почетом пользуются родники (ключи, студенцы, криницы) и реки, вытекающие из горных возвышенностей; им приписывается та же свя-

тость и та же чудодейственная сила, что и дождю» [2: с. 89]. Это древнее типологическое схождение у разных народов представлений о реке дает возможность развить олицетворенные образы рек. Реки у поэта обладают этой чудодейственной силой.

Не случайно в поэзии Н.М. Языкова, *волжанина*, как он себя сам определил, реки стали воплощением, символом двух миров: родного — Волга, западного — Рейн («К Рейну») [7: с. 367].

Обе реки наделены в поэзии Языкова чудодейственной народной силой. Родная Волга для поэта — колыбель, источник силы:

Я волжанин: тебе приветы Волги нашей
Принес я. Слышал ты об ней?

Для Н. Языкова вопрос этот не праздный: он со времен учебы в Дерпте удивлялся тому, что иностранцы не знают Россию и не интересуются ею. Поэт стремился рассказать этому закрытому миру о своей родине, как это свойственно русскому человеку с открытой душой и распростертыми объятьями, не предполагая равнодушия.

В этом стихотворении коммуникативная направленность лирики Языкова выражается в обращении к реке, к Рейну, который являлся символом для Запада. По мнению лирического героя, именно эти символы, Волга и Рейн, могут передать чувства поэта, связанные со своей Родиной и Волгой. Главная задача лирического героя — познакомить с этими образами читателей. Для поэта важно, что он был на берегах Рейна, видел сам, как бегут его «зелены волны», качался на этих ласковых волнах:

Я видел, как бегут твои зелены волны:
Они, при вешнем свете дня,
Играя и шумя, летучим блеском полны,
Качали ласково меня;
Я видел яркие, роскошные картины:
Твои изгибы, твой простор,
Твои веселые каштаны и раины,
И виноград по склонам гор,
И горы, и на них высокие могилы
Твоих былых богатырей,
Могилы рыцарства, и доблести, и силы
Давно, давно минувших дней! [7: с. 367]

Реки — свидетели *тысячелетней истории*, они текут по земле, героическое былое отразилось и в водах Рейна, и в великолепных природных образах Волги. Река воспринимается Языковым как символ жизни

живущих на ней народов. Виды и Рейна, и Волги связаны с семантикой жизни людей, с природным ландшафтом, с былой доблестью, с величием и своеобразием страны и мира, с многовековой памятью, с народом. По-эту важно сравнить между собой две реки, которые, по его мнению, определяют и национальный характер народов, на них живущих, и их разнобразную историю:

Велик, прекрасен ты! Но Волга больше, краше,
Великолепнее, пышней,
И глубже, быстрая, и шире, голубая!
Не так, не так она бурлит,
Когда поднимется погодка верховая
И белый вал заговорит! [7: с. 368]

В духе мифов поэт именно Волгу называет «властительницей вод», поскольку образ реки характерен для отображения могущества всей России: «По царству и река!», наша *северная река «Державная!»*, а *Рейн* — «Князь многих рек»:

...Тебе привет заздравный
Ее, властительницы вод,
Обширных русских вод, простершей ход свой славный,
Всегда торжественный свой ход,
Между холмов, и гор, и долов многоплодных
До темных Каспия зыбей! [7: с. 368]

Лирический герой в образе Волги выражает восхищение всей Россией, создавая образы притоков Волги, показывает жизнь простого люда, его труды: здесь и тысячи судов, идущие «красивыми толпами», и звучное пение пловцов, и «храмы древние с лучистыми главами», и заветный голос старины, раздающийся в благовесте над волнами.

Языков и в этом, позднее по времени создания (1840) стихотворении, стремится в образе Волги и ее притоков сохранить представление о духовном наследии отечественной культуры. В то же время, создавая образ Рейна, не отрицает и заслуг народов, живущих на его берегах, и опыта Западной Европы, выражая злободневную и до сегодняшнего дня мысль о мирном сосуществовании двух разных, но созидательных культур Запада и России. Это поэтическое предвидение с новой актуальной силой звучит в наше время:

*Приветы я принес тебе!.. Теки со славой,
Князь многих рек, светло теки!*

*Блистай, красуйся, Рейн! Да ни грозы военной,
Ни песен радостных врага
Не слышишь вечно ты; да мир благословенный
Твои покоит берега!*

Да сладостно, на них мечтая и гуляя,
В тени раскидистых ветвей,
Целуются любовь и юность удалая
При звоне синих хрусталей! [7: с. 369]

Эти призывы лирического героя русского поэта XIX в. к миру благословенному на берегах Рейна не были услышаны или были забыты, и «звон синих хрусталей» рейнских вод в XX в. не помог избежать новой войны. Эти строки напоминают по форме заклинание, молитвенный призыв стяжать «мир благословенный» на берега Рейна, учитывая особенности славного хода «обширных русских вод», которые могут «заговорить» иначе: «Когда поднимется погодка верховая / И белый вал заговорит!» Белоголовый вал Волги для поэта был всегда свидетельством постоянства, верности традиции, крепости, что нашло отражение в его мольбе перед таинственными вратами:

Молю святое провиденье:
Оставь мне тягостные дни,
Но дай железное терпенье,
Но сердце мне окамени.
Пусть, неизменен, жизни новой
Приду к таинственным вратам,
Как Волги вал белоголовый
Доходит целый к берегам
«Молитва» (1925) [7: с. 370]

Неизменный «Волги вал белоголовый» символизирует упорство, умение собраться и лирического героя, и всего русского народа. В семантическом поле образа воды появляются метафоры, связанные с реальностью: буря представляется в образе великой силы готовых к бою полков («Буря», 1839).

Языков в своих жанровых поисках не мог не прийти к жанру песни, поскольку песня — любимый жанр народного творчества, к которому поэт обращался и в собирательской работе, и в творческой практике. Одну из значимых авторских песен поэт посвятил тоже водам, но балтийским. «Песня балтийским водам» создана в Ганау 20 ноября 1841 г. Поэт на чужбине, образ балтийских вод помогает передать и в этом случае прошлое, настоящее и будущее стран и людей, живущих на Балтике. Архетипиче-

ская составляющая балтийских вод (моря) переплетается с их символическим, эмоциональным звучанием, лирический герой восхищается красотой, зеркальностью, светом и спокойствием, исходящим от вод Балтики:

Пою вас, балтийские воды! вы краше
Других, величайших морей;
Лазурно-широкое зеркало ваше
Свободнее, чище, светлей:
На нем не крутятся огромные льдины,
В щепы разбивая суда,
На нем не блуждают холмы и долины
И горы полярного льда,
В нем нет плотоядных и лютых чудовищ
И мерзостных гадов морских... [7: с. 373].

Экзистенциальная значимость этого моря связана с прелестными и милыми сокровищами, вкуснейшими рыбами, историей разных стран. Воды слышали песни победные скальда и буйные крики войны, носили на своей лазури «станции норманских ладей». Русь встречалась здесь с иноплеменниками. Балтийские воды помнят и об удалом Гаральде (впоследствии король Норвегии), полюбившем русскую княжну, дочь Ярослава Мудрого, Елизавету. Н. Языков увлекался еще со студенческих времен мифологией и историей Дании, читал о ней Маллета, изучал сказания Норвегии. В создании образа балтийских вод поэт синтезирует мифологические и исторические познания. Это тот самый «всесветный океан», объединяющий народы.

Балтика — это связующий образ для Запада и Востока, именно здесь происходит встреча русских с северными соседями. Географическое понятие приобретает новый художественный символический смысл, вбирает в себя вековую традицию общения человека и природы, стран и народов.

Воды текут во времени и связывают, и противопоставляют времена и деяния людей одновременно. Балтийские воды соединяют северные страны с Русью, история которой интересовала поэта в первую очередь:

Носили вы древле и грузы богатства
На Русь из немецкой земли,
Когда, сограждане ганзейского братства,
И Псков и Новгóрод цвели;
И ныне вы носите грозные флоты:
Нередко, в строю боевом,
Гуляют на вас громовые оплоты
Столицы, созданной Петром,

И тысячи, тьмы расписных пароходов
И всяких торговых судов
С людьми и вещами, всех царств и народов,
Из дальних и ближних краев [7: с. 373].

Символика воды, водной стихии, реки в лирике Н. Языкова может быть прочитана по-разному. Вода в творчестве поэта отличается многогранным изображением, которое еще предстоит изучить в каждом конкретном проявлении. Художественные поиски в создании образов Востока и Запада в его лирике опирались на приемы исторической поэтики, в которой символика водной стихии занимала одно из ведущих мест. Повторяющиеся образы реки, моря превращаются в символы: Волга и Рейн стали символами двух миров, а вода и воплощала мифопоэтические смыслы — первобытный хаос, обузданный пловцом, и олицетворяла внутренние силы поэта и народа. «Волги вал белоголовый» доходит целым к берегам, сохраняя архетипическую глубину и волшебную силу воды. Образы воды в разных конкретных поэтических проявлениях романтической и реалистической эстетик концептуально важны для восприятия лирики Н. Языкова, не случайно именно балтийским водам адресовано: «Мой стих вам и честь отдаёт!»

Литература

1. *Абашева Д.В.* Н.М. Языков и немецкая культура // По царству и поэт: Матер. Всерос. науч. конф. «Н.М. Языков и литература Пушкинской эпохи» / Сост. и отв. ред. А.П. Рассадин. Ульяновск: Средневожский научный центр, 2003. С. 190–206.
2. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. 2. М.: Индрик, 1995.
3. *Косинцева Е.В.* Национально-патриотические и духовные основы поэзии Н.М. Языкова: Автореф. ... дис. канд. филол. наук. М., 2006.
4. *Соболева А.А.* Тема пловца в стихотворениях Н.М. Языкова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2012. № 5. С. 127–131.
5. *Соболева А.А.* Образно-символическая параллель водная стихия — время в лирике Г.Р. Державина и Н.М. Языкова // Художественная словесность: теория, методология исследования, история: Коллективная монография. М.: Литера, 2018. С. 277–286.
6. Повесть о российском матросе Василии Кориотском // Русская историческая библиотека. URL: <http://rushist.com/index.php/literary-articles/5318-rovost-o-rossijskom-matrose-vasilii-koriotskom-analiz>.
7. *Языков Н.М.* Полн. собр. соч. / Вступ. ст. и примеч. К.К. Бухмейера. М.-Л.: Сов. писатель, 1964.

ЕВРОПЕЙСКИЕ МОРСКИЕ ПЕЙЗАЖИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.М. ЯЗЫКОВА

В творчестве Н.М. Языкова (1803–1846) символика воды представлена очень широко. Это и описание реки, озера, моря в пейзажной лирике, и мотив Кастальского ключа как символа творчества, и образ родной реки как источника поэтического вдохновения и, шире, Волга как символ России, национального характера, это и известные стихотворения под названием «Пловец», тематически примыкающее к ним стихотворение «Водопад», в которых плавание является символом жизни человека, символом преодоления препятствий на пути к заветной цели. Данная тематика не раз становилась предметом исследования литературоведов [3; 5; 6; 7].

Рассмотрим стихотворения, написанные Языковым в конце жизни, на основе его впечатлений от путешествия по Европе. Николай Михайлович отправился за границу, будучи больным, надеясь на лечение на курортах. Естественно, события путешествия и настроение поэта нашли отражение в его лирике. Д.В. Абашева отмечает, что «Языков посвятил многим городам, в которых он бывал, и их достопримечательностям свои замечательные стихи, и это не столько “западные пейзажи”, сколько размышления, навеянные теми или иными городами, ситуациями, встречами с людьми и пейзажами» [1: с. 86]. О произведениях этого периода К.К. Бухмейер пишет: «В 1839–1841 годах появляются у Языкова произведения, как правило, с пейзажной основой, в которых очень сильно были выражены простые, обыденные чувства: “кручина”, “тоска неугомонная”, томление и скука человека, которого злые обстоятельства всё держат и держат на ненавистной чужбине. В этих стихотворениях нет уже лирического героя. Перед нами сам поэт в конкретной жизненной ситуации» [4: с. 36]. Признавая справедливость сделанного исследователем замечания, мы должны отметить, что замечание нельзя отнести ко всем произведениям Языкова указанного периода.

В стихотворении «Переезд через Приморские Альпы» (1839) путешественники радуются, что в конце трудного пути достигли берега моря:

Все угнетало нас. Но берег! День встает!
Италийский день! Открытый неба свод
Лазурью, золотом и пурпурами блещет,
И море светлое колыхнется и плещет! [8: с. 518]

Во-первых, море описано на рассвете, а рассвет всегда ассоциируется с возрождением, надеждой. Во-вторых, море «светлое», и его движения едва заметны. Торжественность пейзажу придает описание неба, которое, как это часто бывает в стихотворениях Языкова, объединено с водной стихией одним настроением. Стихотворение имеет под собой реальную основу. Вот что рассказывает В.В. Афанасьев о путешествии Петра и Николая Языковых: «В Турине узнали мы, что переезд через горы, стоящие на дороге к предмету нашего пути, невозможен — горы завалило глубоким снегом, — пишет Языков Александру Михайловичу. — Вскоре снег растаял и сделалась непролазная грязь. Братья всё же двинулись в путь, он оказался трудным» [2: с. 120]. Вполне понятна радость путешественников, преодолевших трудную дорогу.

В стихотворении мы видим нагнетание невзгод, неприятностей, новые и новые испытания выпадают лирическому герою, терпение его уже на исходе. Море предстает как неожиданная радость, долгожданное отдохновение. До появления моря в описании нет ни одного цвета. «Серебро» при описании нетопленных гостиниц стоит рядом с «хрусталем», «мрамором» и «фарфором», и, очевидно, служит метонимическим именованьем дорогой посуды; оно ассоциируется с холодом и не характеризует цвет, в отличие от «лазури», «золота» и «пурпура» итальянского неба на рассвете. «Хлад», «горы», «мгла», «мрак» физические и душевные заканчиваются, когда перед путешественниками возникают «открытый неба свод», «море светлое».

Те же настроения — и в стихотворении «Ницца Приморская» (1839) [8: с. 522–523], лирический герой которого обрел желанные «блага»: «уединенный сад, вид моря и малага». Снега и бури русской зимы противопоставляются «ярко-голубым», «по-весеннему» сияющим небесам, садам и лесам, которые «открыто нежатся при шуме вод морских». «Мирные приморские досуги» радуют гостей из разных стран.

Социальный характер имеет стихотворение «Морская тоня», написанное в Ницце в 1839 г. Поводом к написанию стихотворения послужили реальные впечатления поэта. Подтверждения этому находим в дневнике П.М. Языкова, который путешествовал вместе с братом: «Мы нигде не встречали столько бедных, как здесь, посреди этого земного раю, — нельзя выглянуть в окошко, чтобы кто-нибудь на улице вам не кланялся и не просил подавания, везде таскаются в оборванных фраках старики, в лохмотьях, без рубашек мальчики, женщины-вдовицы с детьми, едва одетыми. Выйдите на берег моря посмотреть, как тянут сеть рыболовную, заговорите с рыбаками, и они у вас будут просить подавания. <...> Земля здешняя истощена с незапамятных времен... скота содержать нет средств за недостатком корму» [9: с. 253]. Д.В. Абашева отмечает: «Сочувствие народу заметно в письмах молодого Языкова к братьям. <...> Документаль-

ных свидетельств взаимоотношений Языковых со своими крепостными сохранилось не очень много, но и они свидетельствуют о том, что Языковы были довольно гуманными помещиками» [1: с. 61]. Радостный пейзаж, возникающий перед глазами читателя в первой строке стихотворения «Море ясно, море блещет», сменяется описанием возможных опасностей и сокровищ, таящихся в пучине. Однако «тяжкий труд» рыбаков вознаграждается весьма скудно («От сокровищ бездны строгой // Нет подарков дорогих!»). В конце стихотворения возникает еще одно противопоставление:

Море стихло, море ясно;
В хрустале его живом
Разыгрался день прекрасной
Златом, пурпуром, огнем <...>

Пейзажем любитесь толпа туристов — очевидно, людей обеспеченных, которым мешают просящие милостыню рыбаки:

<...> И канючат, денег просят:
Беднякам из бездны вод
Сети длинные выносят
Непитательный доход! [8: с. 518–520]

Противоречивые впечатления Ницца вызвала ранее и у В.К. Кюхельбекера. В стихотворении «Ницца» (16 марта 1821) Вильгельм Карлович противопоставляет мирную природу и общественную жизнь человека.

Другое стихотворение Языкова, написанное, как и предыдущие, в 1839 г. в Ницце, также посвящено морской тематике и называется «Буря». В нем образ моря олицетворяется, оно представлено как армия воинов, вступающая в схватку с тучами за «блистательный день», который эти тучи скрывают. Море названо «синей бездной», в нее тучи «спустились глубоко», в ней «улеглася тяжелая тень», но морю «хочется света». Олицетворение в первую очередь выражено глаголами, ряды которых показывают действия и нарастающее эмоциональное напряжение. Причем во втором четверостишии «бездна» «негодует», «ропщет», «станет», «забушает», а в третьем она уже строит полки, из моря поднимаются головы «валов-великанов», читатель видит их нахмуренные «смуглые лица», «они // Идут». Военные приготовления видит и противник:

В черных тучах блеснули огни,
И гром загудел. Начинается буря [8: с. 521].

Во многих стихотворениях Языкова небо и море (озеро, река) объединены общим настроением («Развалины» (1829), «Переезд через Приморские Альпы» (1839)), часто небо отражается в воде («Мечта» (1824), «Как живо Геспер благосклонный...» (1825), «Две картины» (1825)), стихии выступают как союзники («Маяк» (1839)).

18 декабря 1839 г. в Ницце был написан «Корабль», где лирический герой любуется видом корабля, который продолжает свой путь, несмотря на грозу:

<...> победитель волн, громов и непогод,
И смел и горд своею славой,
Корабль в даль бурных вод уходит величаво! [8: с. 522]

Как и в стихотворении того же года «Маяк», корабль символизирует героя, готового вступить в противоборство со стихией, не теряющего самообладания даже в минуту опасности.

В послании 1840 г. «К.К. Павловой» («Забыли вы меня! Я сам же виноват...»). Николай Михайлович сначала представляет краткий рассказ о природе и людях тех стран, по которым он путешествует, мрачные и радостные картины при этом быстро сменяют одна другую. Последнее описание — Ницца:

Вот Ницца — вот где я! Вот город и залив,
Приморские сады лимонов и олив,
И светлый ряд домов с заезжими гостями,
И воздух сладостный, как мед! [8: с. 531]

Заключительная картина обещает путешественнику блага, но поэт подводит грустный итог своим странствиям по Европе в «длинный, черный год»:

Скитаюсь по водам целебным и — увы!
Еще пью чашу вод! Горька мне эта чаша!
Тоска меня томит! Дождусь ли я Москвы? [8: с. 532]

Название лечебной процедуры совпадает с образным выражением, говорит о жизненных испытаниях. В письме к брату А.М. Языкову из Ниццы от 10 марта 1840 г. поэт восклицает: «Щастлив, трикрат щастлив, кто никогда не выходил за рубеж отеческий!» [9: с. 254]

Вернувшись в Россию, Н.М. Языков писал П.В. Киреевскому в августе 1843 г.: «Наконец возвратился я на родину, на место: в Москву белокаменную, из немецкого люда и быта. Могу сказать, что я вышел

на берег с океана вод, по которому пять лет носился, подобно утлой ладье!» [9: с. 277]

17 июня 1840 г. Языков написал стихотворение «Морское купанье». Если в «Буре» творческое воображение поэта превращало в богатырей вздымающиеся морские волны, то в «Морском купании» таким богатырем предстает сам лирический герой. Море снова олицетворяется, оно «раздумывает», как поступить с героем. Волна — блестящая «подвижная громада кристалла» — охватывает купающегося: «Кружит, и бросает, и душит, и бьет!»

И стихла. Мне любо. Из грома, из пены
И холода, легок и свеж, выхожу <...>

Подкрепление физических сил меняет и душевное настроение:

Вольнее дышу, веселее гляжу
На берег, на горы, на светлое море.
Мне чудится, словно прошло мое горе <...> [8: с. 532].

В «Альпийской песне» (1840) [8: с. 535–536] настроение вовсе не радостное. Лирический герой тоскует по «родимому селу», его не вдохновляют окружающий горный пейзаж и свирепая река. Прилагательное «плохое» задает тон всему описанию, и далее ряд слов, называющих отрицательные явления, продолжается: «бездна», «ущелье», «зверь свирепый», «ревет», «вертепы», «шум», «стон»... Здесь нет того, что Языкову безусловно нравится, — нет моря.

В «Песне балтийским водам» (1841) [8: с. 582–583] используются многие мотивы поэзии Языкова, характерные для разных жанров. Начинается произведение торжественно: «Пою вас, балтийские воды...» Поэт восхваляет светлое море, не угрожающее путешественникам и хранящее «много прелестных и милых сокровищ». Кроме того, Балтийское море представлено как арена исторических и современных автору событий. В конце Языков описывает случай, послуживший поводом к написанию данного произведения, — спасение Елагиных. «Лазурно-широкое зеркало» моря меняет бушующая непогода. «Громады живого стекла» поднимаются со дна и угрожают судам. Обычно стекло не ассоциируется с движением, но Языков называет стеклом волны, которые шумят, качаются, двигаются. Они разбивают суда, хотя чаще стекло само разбивается, а не разбивает. Поэт благодарит балтийские воды за то, что они «уважили» его друзей, чье путешествие закончилось благополучно. Именно поэтому балтийские воды для поэта «краше // Всех южных и северных вод».

В пейзажном стихотворении «Вечер» (1841) [8: с. 579] описано угасание «божьего дня, веселого и прекрасного». Тишина и умиротворение царят в последние мгновения перед заходом солнца, «огнистый пурпур и золото» которого отражаются в «чистом стекле необозримых вод».

В 1842 г. Николай Михайлович создал всего несколько стихотворений, среди них — «Море» [8: с. 587], написанное в Венеции. Первоначально стихотворение было опубликовано в «Москвитянине», 1843 год, ч. V, № 9, с разночтением в первой строке: «Струится и плещет...» [8: с. 837]. Подтверждением того, что автор не раз возвращался к работе над стихотворением, в том числе над его композицией, служит история его публикаций. Сначала в «Москвитянине», 1843 год, ч. IV, № 7, было опубликовано стихотворение «Корабль» (без заглавия). В том же журнале, 1843 год, ч. V, № 9, напечатали «Море». В издании стихотворений 1844 г. Языков объединил под общим заглавием «Корабль» эти два стихотворения (сначала текст «Моря», затем «Корабля»). В издании 1845 г. автор снова разбивает текст на два стихотворения и дает им заглавия, под которыми произведения публиковались в дальнейшем.

Первые слова были изменены на «Струится и блещет...», что подчеркивает сияние моря, его сравнение с хрусталем: «светло, как хрусталь, // Лазурное море». Присутствует характерное для Языкова описание того, как в воде отражаются свет и цвет: «огнистая даль // Сверкает багрянцем». Однако доброжелательность моря и попутный ветер не должны обманывать кормчего, о чем его предупреждает автор стихотворения: лукавая стихия может за одно мгновение измениться и показать свою «страшную силу», море «расходится» и будет не «струиться», а «кипеть, бушевать // Серdito, свирепо» [8: с. 587]. Поэт советует путешественнику, пускаясь в плавание, убедиться в надежности корабля, что соотносится с настроениями, высказанными в «Пловце» («Еще разыгрывались воды...», 1839). При этом корабль олицетворяется.

Подводя итоги, можно сказать, что море в пейзажной лирике Н.М. Языкова, написанной в Европе, ассоциируется с простором и светом, а бури, как и все жизненные невзгоды, преодолимы.

Литература

1. *Абашева Д.В.* Братья Языковы по материалам переписки 20–40-х годов XIX века. Чебоксары: ЧГПУ, 2000. 148, [2] с.
2. *Афанасьев В.В.* Там, за далью непогоды... М.: Дет. лит., 1990. 236, [2] с.
3. *Батурова Т.К.* Духовный смысл стихотворения Н.М. Языкова «Пловец» // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2006. № 2. С. 188–192.
4. *Бухмейер К.К.* Н.М. Языков // Языков Н.М. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 5–46.

5. *Косинцева Е.В.* Образ реки в поэзии Н.М. Языкова // Шадринские чтения: Матер. Третьей межрегион. науч. конф. по проблемам филологии и культурологии, 23–24 апреля 2008 г. Шадринск: Шадр. Дом печати, 2008. С. 70–76.
6. *Соболева А.А.* Лирика Н.М. Языкова в контексте традиций русской поэзии конца XVIII — начала XIX века: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2016.
7. *Соболева А.А.* Образно-символическая параллель водная стихия — время в лирике Г.Р. Державина и Н.М. Языкова // Художественная словесность: теория, методология исследования, история: Коллективная монография. М.: Литера, 2018. С. 277–286.
8. *Языков Н.М.* Полн. собр. стихотвор. / Ред., вступ. ст. и коммент. М.К. Азадовского. М.; Л.: Academia, 1934. 928 с.
9. *Языков Н.М.* Свободомыслящая лира / Вступ. ст. В. Афанасьева. М.: Моск. рабочий, 1988. 349, [1] с.

ТРЕПЕТ. ТАЙНА. НЕОФОРМЛЕННОСТЬ (ВОДНЫЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ В.Я. БРЮСОВА 1890–1910-х гг.)

В 1923 г. в статье «Vulgata (Заметки о поэзии)» О.Э. Мандельштам сделал следующее заявление: «Воистину русские символисты были столпниками стиля: на всех вместе не больше пятисот слов – словарь полинезийца» [4: с. 300]. Эта намеренная оценочная литота имеет, разумеется, историко-литературные причины, и прежде всего борьбу поэта младшего поколения с «материнской» поэтикой старшего; однако всё же оно содержит и долю истины. Мандельштам был совершенно прав в отношении наиболее частотных лексем в творчестве поэтов-символистов. Действительно, они существовали в ограниченном количестве и, действительно, повторялись, составляя своего рода тезаурус опорных понятий первого русского модернистского литературного течения и всякий раз служа ядром в процессе образотворчества, стимулируя «...развитие сквозных словесно-образных полей» [2: с. 257]. Их можно назвать «возвратными лексико-семантическими единицами» [5: с. 19], словами-образами [2: с. 257], образами-символами или мифологемами [3: с. 299]. Здесь будем пользоваться понятием *образ-символ* как наиболее соответствующим предмету изучения — поэзии русского символиста В.Я. Брюсова, однако не станем исключать и другие термины, например, *мифологему*, как существенно расширяющие радиус действия опорных возвратных лексем. Безусловно, каждый из символистов и все они вместе создавали мифологию двоемирия, в равной степени объясняющую как связь обеих реальностей, так и характер таинственной, непознанной, лишь смутно чувствуемой области бытия.

Ввиду чрезвычайной насыщенности ранней брюсовской поэзии словами с водной семантикой остановим внимание на анализе первой и второй книг поэта — “Chefs d’oeuvre” (1894–1896) и “Me eum esse” (1896–1897). Первую сам автор рекомендовал как «...шедевры среди современной поэзии» [1: с. 571]¹, а вторая, как следует из перевода латинского заглавия: «Это — я», представляет собой, вероятно (хотя этот вопрос в науке пока не ставился и нуждается в тщательном изучении и проработке), один

¹ Сокращения (Ch) и (Mee) в круглых скобках после названия стихотворения введены для обозначения того, в состав какой книги входит текст.

из первых в русской литературе примеров метатекста. Сравнительно большое количество образов-символов этого типа можно объяснить тем, что, как показывает анализ контекстов, вода в брюсовской поэзии появляется как знак особого душевного состояния лирического героя. Его характеристики — неопределенность, неуверенность, неоформленность картины мира, незавершенность внутреннего поиска, не до конца уясненная самому себе перспектива душевного и творческого пути. Всё это связано с основными свойствами воды — ее текучестью и способностью принимать любую форму и любое состояние, от твердого до газообразного. В обеих книгах поэта представлены едва ли не все возможные существительные с водной семантикой, обозначающие действительные реалии: это *влага, река, озеро, ручей, море, океан, волна, прибой, туман, дым, дымка, дождь, снег, метель, радуга, слезы, канал, фонтан, цистерна* и др. Остановимся на трех: это *река, снег* и *туман* (здесь они понимаются именно как *агрегатные состояния воды*, а не как отдельные самостоятельные явления).

В поэзии Брюсова имеет место наложение индивидуально-поэтической картины мира на общеязыковую и в ряде случаев — их совпадение, по крайней мере, в плане водных образов. Так, река может быть обозначена как конкретно (индийская Годавери или, в современной транскрипции, Годавари; французская Сена), так и абстрактно — *вообще* река, *любая* река в ряде других стихотворений. Она является частью, приметой некоторого ландшафта, природного или городского, типичный пример — «Мосты, повисшие над серебром реки» («Львица среди развалин», Ch [1: с. 71–72]). Пейзаж обозначен с помощью деталей и легко реконструируется в воображении читателей, он культурно достоверен и узнаваем; благодаря ему читатель, согласно законам апперцепции, верит в действительность происходящего. Лирический субъект стихотворения или оказывается сам в драматических или трагических обстоятельствах, или наблюдает их и рисует с помощью нескольких деталей. Однако лирическая ситуация стихотворения не прояснена до конца: читатель понимает, *где* происходит событие, но в большинстве случаев не понимает его причин. Если в стихотворении «На журчащей Годавери», Ch [1: с. 67–68] ситуация реконструируется по контексту — скорее всего, героиня, от лица которой написано произведение, молит богиню о помощи в сердечных делах, а река должна донести лист с подношением до святилища (?), и тогда девичье желание сбудется, — то стихотворение «В старом Париже (XVII век)», Ch таких указаний не содержит, равно как и другие тексты со словоупотреблением «река». Что привело к трагедии на Сене? Контекст позволяет понять, что произошло убийство, но не более того:

Холодная ночь над угрюмою Сеной,
Да месяц, блестящий в раздробленной влаге,
Да труп позабытый, обрызганный пеной.

<...> Но труп позабытый, обрызганный пеной,
Безмолвен, недвижим в речном саркофаге.
Холодная ночь над угрюмою Сеной.

<...> И месяц, забыв, как дрожал пред изменой,
Безмолвен, раздроблен в речном саркофаге! [1: с. 73–74]

Дрожание месяца в мелких речных волнах уподоблено нервной дрожи, безмолвие светила происходит будто от ужаса, река в саркофаге набережной вызывает явные ассоциации с захороненным египетским фараоном. Всё это поддерживает идею смерти, выраженную основным образом — позабытым в речном саркофаге мертвым телом. Но что именно послужило причиной, мы не знаем: вполне узнаваемый конкретный ночной пейзаж, т.е. обстановка убийства, — единственное, что автор предоставил читателю.

Что произошло в камышах — тоже непонятно:

Луна в облаках — далека, хороша.
Челнок неподвижен в кустах камыша.

Дробятся лучи в беспокойной реке.
Задумчиво кто-то сидит в челноке.

Сияет венец вокруг холодной луны.
Чьим стоном нарушен покой тишины?

В таинственных далях, как утром, светло.
Чу! кто-то рыдает... упало весло...
«В камышах», Сч [1: с. 83]

Драма или снова трагедия, недоступная нам, разворачивается на фоне достоверно очерченного, вдобавок также и типичного пейзажа: заросли камыша, луна (как и в предыдущем случае), рябь на поверхности воды, также придающая тексту драматизм, и др.

Река как часть ландшафта и средство придать месту события достоверность становится образом-символом, поскольку не только верифицирует непонятную ситуацию, но и принимает активное участие в действии: она несет лист банана, качает и дробит месяц (а не отражение месяца, как в общеязыковой картине мира), дробит лучи, но более того — качает небесные тайны:

Она была в трауре с длинной вуалью;
На небе горели в огне облака.

Черты ее нежно дышали печалью;
Небесные тайны качала река.
«В трауре», Мее [1: 105–106]

Функция реки как собственно образа-символа — подчеркивать в определенном лирическом событии тревожное настроение, ощущение неопределенности, трепета и тайны.

Аналогичным образом употребляется и лексема «снег». Начнем с двух стихотворений в “*Me eum esse*”, в которых снег показан в соответствии с общеязыковой картиной мира, как явление природы:

Стаял снег... земля, камня,
Облака и облака...
«Стаял снег... земля, камня...» [1: с. 109];

Холод ночи; смерзлись лужи;
Белый снег запорошил.
Но в дыханьи злобной стужи
Чую волю вешних сил.

Завтра, завтра солнце встанет,
Побегут в ручьях снега,
И весна с улыбкой взглянет
На бессильного врага!
«Холод ночи...» [1: с. 109].

В более раннем случае словоупотребления снег — активный фон для переживания смерти возлюбленной, он выступает контрастом к черным теням: здесь важно, что контрастируют плотное земное вещество, материя, и тень предметов (могильной решетки и собора), причем снег постоянен и так же мертв, как и возлюбленная в могиле, а тени олицетворены, наделены даже способностью смотреть:

Черные тени узорной решетки
Ясно ложатся по белому снегу.
<...> Черные окна немого собора
Смотрят угрюмо на белое поле.
«Черные тени узорной решетки...», Ch [1: с. 64]

Во всех остальных случаях снег приобретает характер образа-символа. Его истолкование можно вывести прежде всего из стихотворения «Первый снег» (Ch) [1: с 79], где сначала описывается преобразующий обыден-

ность эффект первого снега («Это — область чьей-то грезы, / Это — призраки и сны! / Все предметы старой прозы / Волшебством озарены»), затем определяется процесс обновления целостного мира, в котором природное и культурное равнозначны («Жизнь людей и жизнь природы / Полны новым и святым»), а в итоге характеризуется новый принцип устройства бытия: «Воплощение мечтаний, / Жизни с грезой игра, / Этот мир очарований, / Этот мир из серебра!».

Смысл образа-символа — преобразование мира, переход из обыденной реальности в волшебную измененную, пребывание лирического субъекта на грани действительного и фантастического, наконец, возникновение двоимирия (вчерашняя черно-голая нагота обыденности и сегодняшнее преобразование) и поддержание этого состояния. В прочих стихотворениях снег выступает как опять-таки, с одной стороны, часть ландшафта, а с другой — мистическая субстанция, преобразующая явления действительности, вносящая в них элемент потусторонний, остраивающая, меняющая их структуру, например: «Тянется поле безмолвное, снежное», небо «Странно-неясное, серое, синее, / Замерло, умерло, будто бы снежное» («Глупое сердце», Ch [1: с. 61]).

От произведения к произведению мистический элемент нарастает, ситуация двоимирия упрочивается, хотя в стихотворениях, где встречается образ-символ снега, лирическая ситуация яснее, чем в случаях использования словоупотребления «река». Особенно показательны терцины «Снега», Ch [1: с. 90–91], представляющие собой описание диалога лирического героя с отсутствующей возлюбленной на фоне неподвижной снежной равнины, освещенной голубым мерцанием луны, каскадами струящегося света и в самом конце — сиянием Веги. Ощущение присутствия Марии настолько сильно, что в начале терцин герой переживает его драматическую насыщенность («Зачем, зачем нас в мире двое!»). Реальное пространство заснеженного мира, где он идет один, совпадает с мистическим, где они вдвоем, и диалог происходит в обоих, хотя рождается, безусловно, в сознании героя. Он задает бесконечные вопросы об ушедшей любви, не получает ответов («Ответ вопросам — тишина») и лишь в финале обнаруживает свое одиночество под темным небом и голубым звездным светом:

Зову в безумии. Ни слова.
Гляжу: лишь тень моя, одна,
На ткани снежного покрова.

Наконец, в первом стихотворении книги “*Me eum esse*”, «Как царство белого снега...» [1: с. 99], душа лирического героя сравнивается с холодным снежным царством, и придание душе качеств и свойств снега делает возможным для героя переход в мир неземной красоты. Мечта об этом

мире осуществляется постольку, поскольку душа холодна, как царство белого снега: неземной мир достигим, если холод предохраняет душу от реакций на земные события и ощущения, проходящие мимо, подобно бледным теням.

Снег оказывается волшебным проводником в таинственный мир («Весна» [1: с. 104]). Но он же и закрывает туда доступ: «Мой бедный ум, как зимний пилигрим, / Изнемогал от тщетных напряжений. / Мир помыслов и тягостных сомнений, / Как влажный снег, носился перед ним; / Казалось: ряд неуловимых линий / Ломался вдруг в изменчивой картине» («Сон пророческий», Мее [1: с. 137–138]).

Наконец, образ-символ «туман», в отличие от двух предыдущих, преимущественно выступает как примета тайного мира, хотя могут быть и простые случаи: «Мерцания в лужах, дождливо, туманно» («Измена», Ch [1: с. 58]). Однако в большинстве случаев ситуация иная — туман выступает не как природное явление, но скорее как характеристика сознания: «Кто высек людей из утесов, / Поставил их стражей туманов?» («На острове Пасхи», Ch [1: с. 68–69]); «О туманные ночи в палящем июне!» («Туманные ночи», Ch [1: с. 78]); «Дрожат колокольни туманные, / Кресты у церкви наклоняются. <...> И горестно церкви туманные / Пред ними крестами склоняются» («Подруги», Ch [1: с. 78–79]); «Вокруг стоял мучительный туман, — / В окно несло благоуханье степи» («В вертепе», Ch [1: с. 81]); «Когда былые дни я вижу сквозь туман, / Мне кажется всегда — то не мое былое, / А лишь прочитанный восторженный роман» («Когда былые дни я вижу сквозь туман...», Ch [1: с. 86]); «Пьяные лица и дымный туман... / В дымке туманной лепечет фонтан» («Туман», Мее [1: с. 107]); «Отуманены тайной печалью, / Припомнятся эти мгновенья, / Как будто за белой вуалью / Сверкающий взор вдохновенья» («Софии С., подарившей мне лепесток розы», Мее [1: с. 113]); «Сквозь туман таинственный / Голос слышу вновь, / Голос твой единственный, / Юная любовь!» («Сквозь туман таинственный...», Мее [1: с. 115]); «...Ты будешь верить сам, / Что яркий луч зажег ты над туманом... / Но будет всё — лишь тенью, лишь обманом!» («Сон пророческий», Мее [1: с. 137–138]).

Приведенные контексты позволяют утверждать, что из трех указанных образов-символов туман оказывается наиболее тесно связан с мистической реальностью — своего рода параллельным миром воображения, фантазии, преображения, чуда, тайны, творчества и др. Этот мир, альтернативный обыденности, вовсе не обязательно праздничен и радостен, напротив, он насыщен напряженными переживаниями, присутствие в нем требует и от автора, и от лирического героя известной аскезы в земном существовании.

Можно сделать ряд выводов. Во-первых, одно и то же словоупотребление, как в случае с «рекой» и отчасти со «снегом», может служить как обо-

значением конкретной черты ландшафта (и тем самым верифицировать лирическую ситуацию, в стихотворении неопределенную), так и основой для появления образа-символа. Таким образом, в поэзии символиста Брюсова реальные приметы картины мира далеко не всегда игнорируются: порой обе реальности, обыденная и преображенная, существуют параллельно или даже накладываются друг на друга. Во-вторых, водные образы-символы, прежде всего за счет физических свойств воды и ее способности выступать в разных агрегатных состояниях (что также оказывается основой для создания образов-символов), становятся или фоном для переживаний лирического героя, или проводниками его души в мир неземной, неизменный и прекрасный, хотя и лишенный благополучия, небеспечальный. Интересно, что в дальнейшем водные образы всё реже встречаются в поэзии Брюсова, и связано это, кажется, с тем, что душевное состояние его лирического героя утратило такие характеристики, как неуверенность, неопределенность, неоформленность, и тайна бытия начала воплощаться поэтом с помощью образов иного плана.

Литература

1. *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1973. 672 с.
2. *Кожевникова Н.А.* О тропах в стихотворениях О. Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи международные Мандельштамовские чтения: Сб. ст. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1995. С. 250–265.
3. *Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта: Матер. междунар. науч. конф., посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама. М.: РГГУ, 2001. С. 282–316.
4. *Мандельштам О.Э.* «Vulgata (Заметки о поэзии)» // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Арт Бизнес Центр, 1993. С. 298–301.
5. *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама: Сб. ст. СПб.: Гиперион, 2002. 240 с.

*М.Ю. ПОПОВА,
О.Ф. ЛАДОХИНА*

СИМВОЛИКА ВОДЫ В ЛИРИКЕ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО

Изучая символический мир поэзии Арсения Тарковского, нельзя не заметить, что нередко в нем появляется вода в разных ее состояниях и качествах. Часто образ воды проявлен в лирике автора предельно динамично, в виде дождевой стихии или града, иногда же — в виде реки как символа вечного возвращения, выражая неотвратимое течение человеческой жизни от рождения к смерти. Иногда вода представлена в виде росы, но также и в других физических состояниях.

Рассмотрим образ реки, связанный у Тарковского с воспоминаниями о детстве и с реальным географическим местом — Елисаветградом, где он жил. В стихотворении «Река Сугакля уходит в камыш...» река является участницей действия и символом идиллического хронотопа, знаменующего возвращение лирического героя в в детство:

Река Сугакля уходит в камыш,
Бумажный кораблик плывет по реке,
Ребенок стоит на песке золотом,
В руках его яблоко и стрекоза.
Покрытое радужной сеткой крыло
Звенит, и бумажный корабль на волнах
Качается, ветер в песке шелестит,
И всё навсегда остается таким...

А где стрекоза? Улетела. А где
Кораблик? Уплыл. Где река? Утекла.

(1933) [5: с. 31]

Анализируя разные состояния воды в поэзии Тарковского, нельзя не заметить, что она является не просто некой физической материей, но и средой полумистического в обыденности, скрепляющей бытие. Арсений Тарковский называет ее «слоистая и твердая вода» в стихотворении «Первые свидания» (1962). Само это стихотворение, по мнению исследователя Наума Резниченко, — единственное из несуществующего цикла, в котором

время является союзником влюбленных, умножающим радость их встреч. Но это кажется только на первый взгляд.

На свете всё преобразилось, даже
Простые вещи — таз, кувшин, — когда
Стояла между нами, как на страже,
Слоистая и твердая вода [5: с. 218].

«Ярко и убедительно анализируя “Первые свидания” в контексте христианской символики и православного церковного ритуала, С. Кекова связывает парадоксальные строки о “слоистой и твердой воде” со значением Богоявления как Крещения — праздника, “когда изменяется само естество водной стихии”», — пишет Наум Резниченко в работе «“От земли до высокой звезды”: мифопоэтика Арсения Тарковского» [4]. Он же напоминает о том, что у символического концепта «вода» есть и более архаичные коннотации, относящиеся еще к языческой картине мира, в которой вода понимается как символ необратимого потока времени, и, как следствие этого — потери и забвения.

По мнению Наума Резниченко, строки о «слоистой и твердой воде», которая «стояла между нами, как на страже», означают преграду, практически непреодолимое препятствие. Этот драматический смысл станет еще более очевидным, как только мы соотнесем эти строки с финалом стихотворения, являющимся по отношению к ним почти полным синтаксическим параллелизмом, считает Светлана Кекова. (Ср.: «...когда стояла между нами, как на страже, / Слоистая и твёрдая вода. // ...Когда судьба по следу шла за нами, / Как сумасшедший с бритвою в руке»).

Однако с этим утверждением можно и поспорить, ведь, с одной стороны, эта «слоистая и твердая вода» разъединяет героев, а с другой — она же и объединяет, помещая в особое неоднородное слоистое пространство.

По наблюдениям Наума Резниченко, в мифопоэтике Тарковского «вода» и «судьба» рифмуются. Хотя это «бедная» рифма, но здесь она обогащается контекстуальными ассоциациями: слоистая и твердая вода — бритва. Как символы сверхчеловеческих, непостижимых и неумолимых («твердых») сил, которые всегда «на страже» и идут «по следу», — «вода» и «судьба» семантически эквивалентны в общей «формуле» Бытия. В поэзии Тарковского «вода» также рифмуется с «бедой», и это не формальное созвучие, а переключка на архетипическом уровне:

И вправду чуден был язык воды,
Рассказ какой-то про одно и то же,
На свет звезды,

на беглый блеск слюды,
На предсказание беды похожий.
И что-то было в ней от детских лет,
От непривычки мерить жизнь годами
И от того, чему названья нет,
Что по ночам приходит перед снами,
От грозного, как в ранние года,
Растительного самоощущенья.
Вот какова была в тот день вода
И речь ее — без смысла и значенья [5: с. 185–186].

Заметим также, что далекое от сюжета цикла «Как сорок лет тому назад» стихотворение «На берегу» (1954) включает в себе важнейшие лейтмотивы и образы цикла: «беглый блеск слюды» ассоциативно напоминает «слоистую и твердую воду» «Первых свиданий», а «непривычка мерить жизнь годами» — «каждое мгновенье», что «мы праздновали, как богоявление, одни на целом свете»; «ранние года» окликают «ранние годы» «Песни»... Тема-рифма «вода-беда» открыто звучит и в самом цикле — в стихотворении «Ветер» (1959):

И на цыганской масляной реке
Шатучий мост, и женщину в платке,
Спадавшем с плеч над медленной водою,
И эти руки, как перед бедою [5: с. 215].

Вызывает интерес с точки зрения наблюдения над символикой воды стихотворение «Град на Первой Мещанской» (1935):

Бьют часы на башне,
Подымается ветер,
Прохожие — в парадные,
Хлопают двери,
По тротуару бегут босоножки,
Дождь за ними гонится,
Бьется сердце,
Мешает платью,
И розы намокли.
Град расшибается
 вдребезги
 над самой липой.
Всё же
Понемногу отворяются окна,

В серебряной чешуе мостовые,
Дети грызут ледяные орехи [5: с. 41].

В пространстве этого текста дождь впервые проявляется как активное, агрессивное, мужское начало. Град, «расшибающийся вдребезги», причем это показано в стихотворении даже графически, превращается в «ледяные орехи», которые грызут дети, и здесь трактовка дождя и града как оплодотворения и даже духовного открытия, божественного благословения, предстает перед читателем в неожиданном ракурсе. Концовка этого текста символически позволяет увидеть человечество детьми, познающими что-то новое, чувствующими безусловную благодать...

Аналогичное воплощение концепта дождя находим в стихотворении «Дождь» (1938), в котором это явление природы соотносится с усилием творческой воли автора:

Как я хочу вдохнуть в стихотворенье
Весь это мир, меняющий обличье:
Травы неуловимое движенье,

Мгновенное и смутное величье
Деревьев, раздраженный и крылатый
Сухой песок, щебечущий по-птичьи, —

Весь этот мир, прекрасный и горбатый,
Как дерево на берегу Ингула.
Там я услышал первые раскаты

Грозы. Она в бараний рог согнула
Упрямый ствол, и я увидел крону —
Зеленый слепок грозового гула.

А дождь бежал по глиняному склону,
Гонимый стрелами, ветвисторогий,
Уже во всем подобный Актеону.

У ног моих он пал на полдороге [5: с. 50].

Об изящной форме этого стихотворения размышляет С.Н. Бройтман: для идеи «сплошного движения и превращения состояний природы» («мира, меняющего обличья») поэт находит «идеальную строфическую форму — терцины, создающие образ перманентной незавершенности и перетекания строфических волн, которые могут разрешиться лишь тогда,

когда ритм трехстиший будет оборван и замкнут отдельной строкой». И далее: «Движение-перетекания и метаморфозы создаются и ритмико-синтаксической, и фонической, и словесно-образной, и композиционной (смена планов изображения и точек зрения) структурой “Дождя”» [1: с. 317].

В другом стихотворении, «Да не коснутся тьма и тлен...» (1933), дождевая вода преобразуется в росу, дробится в ее каплях на множестве травинок и лепестков:

Отвесный дождь упал в траву,
И снизу ласточка взвилась,
И этот день был первым днем
Из тех, что чудом наяву
Светились, как шары, дробясь,
В росе на лепестке любом [5: с. 395–396].

Деторождающая семантика травы, окропленной росой, самоочевидна, считает Н. Резниченко. Она хорошо просматривается в другом тексте раннего Тарковского — «Под сердцем травы тяжелеют росинки...» (1933), где «травяной» образ метафорически отождествлен с женщиной, носящей под сердцем ребенка. И в этом свете вполне логично появление в тексте образа ребенка:

Ребенок идет босиком по тропинке,
Несет землянику в открытой корзинке,
А я на него из окошка смотрю,
Как будто в корзинке несет он зарю [5: с. 34].

Итак, рассмотрев водные образы в лирике Арсения Тарковского, мы обнаружили множество примеров, связанных с водной стихией в разных ее видах (река, дождь, роса, град), состояниях («слоистая и твердая вода» может означать преграду и, напротив, объединяющее начало). Вода символизирует вечное возвращение, неумолимое течение времени и жизни; вода связана с благословением и духовным откровением, с рождением.

Литература

1. Бройтман С.Н. «...Мир, меняющий обличье...» (Стихотворение Арсения Тарковского «Дождь») // Вопросы литературы. 2001. № 4. С. 317–324.
2. Волкова П.Д. Арсенин и Андрей Тарковские. Родословная как миф. М.: АСТ, 2017. 272 с.
3. Кадочникова И.С. Синтез искусств и его роль в формировании нового принципа художественного психологизма в русской лирике второй половины

- XX века (на материале творчества Арсения Тарковского) // Вестник Удмуртского университета. 2010. Вып. 4. С. 111–118.
4. *Резниченко Н.* «От земли до высокой звезды»: Мифопоэтика Арсения Тарковского. Нежин — Киев: Издатель Н.М. Лысенко, 2014. 272 с.
 5. *Тарковский А.А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2: Поэмы. Стихотворения разных лет. Проза. М.: Худож. лит., 1991. 270 с.
 6. *Филимонов В.П.* Арсений Тарковский: человек уходящего лета. М.: Молодая гвардия, 2015. 420 с. (ЖЗЛ).
 7. *Царева О.А.* Тема детства в лирике Арсения Тарковского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 7 (49): В 2 ч. Ч. I. С. 198–202.

ТРАКТОВКА ОБРАЗА ВОДЫ В ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГЕ Ю.Д. ЛЕВИТАНСКОГО «ДЕНЬ ТАКОЙ-ТО»

Вода — один из важнейших архетипов, организующих мировосприятие человека, занимающих одно из центральных положений в художественной картине мира [21: с. 575–577; 3: с. 44–45; 4: с. 218; 11: с. 111]. Вызывает интерес воплощение образа воды в поэтической книге Ю. Левитанского «День такой-то» (1976). В полном соответствии с названием она начинается стихотворением о календаре и быстротечности времени: «Давно не открывали календарь, / а вот уже почти перелистали...» Уже в первом стихотворении появляется образ воды, что свидетельствует о его значимости в поэтическом мире Левитанского (о семантически выделенных, «сильных» позициях внутри книги стихов см. подробнее в трудах И.В. Фоменко [22: с. 66–67]). В стихотворении «Давно не открывали календарь...» вода не называется, она описывается перифрастически: «...И снова первый лист перевернуть — / Как с берега высокого нырнуть / В холодное бегущее пространство» [15: с. 102]. Здесь вода вполне традиционно символизирует стихию движущегося времени, стихию непредсказуемого будущего.

Мотив воды соотносится с будущим и в стихотворении «Попытка убыстренья». Здесь необходимо отметить особый прием автора: в книге «День такой-то» названия ряда стихотворений строятся по сходному принципу, например: «Попытка чего-либо», «Попытка убыстренья». Серии «однотипных» названий впервые использовались Левитанским в предыдущей, получившей широкую известность поэтической книге «Кинематограф» [1: с. 15; 9: с. 258; 17: с. 100, 164; 18: с. 115–116; 23: с. 93]. В «Попытке убыстренья» от имени лирического героя сообщается:

Я зимнюю ветку сломал, я принес ее в дом
и в стеклянную банку поставил.
Я над ней колдовал, я ей теплой воды подливал,
я раскрыть ее листья заставил [15: с. 108].

Образ воды воплощает стихию быстротекущего времени и стихию жизни (ср.: мотив раскрывающихся листьев).

В другом стихотворении Левитанского вода символизирует не жизнь, а смерть (соотнесенность образа воды с темой смерти заявлена уже в названии стихотворения — «Гибель “Титаника”»):

Желтый рисунок в журнале старинном — огромное судно,
кренясь,
погружается медленно в воду —
Гибнет «Титаник» у всех на глазах, он уходит на дно,
ничего невозможно поделать [15: с. 111].

Лирический герой Левитанского заново переживает эту трагедию [16: с. 86; 17: с. 175], неслучайно глаголы, используемые поэтом при описании гибели судна, стоят в форме настоящего времени [1: с. 4].

Так в начале книги реализуется традиционная трактовка образа воды в литературе как символа быстротечности времени [3: с. 45], жизни и смерти [24: с. 38; 115].

Если лирический герой стихотворения «Гибель “Титаника”» испытывает чувство вины из-за того, что не может спасти давно погибший корабль, то герой следующего стихотворения, «Попытка оправдания», виноват перед любимой, виноват в том, что отдает время творчеству [23: с. 94]: «О, все эти строки, которые я написал, / и все остальные, которые я пишу, — / <...> не стоят слезинки одной у тебя на щеке» [15: с. 113]. Кроме того, через «водные» («морские») образы характеризуется и процесс творчества, точнее, потенциальная возможность отказа героя от творчества:

Так, может быть, к черту бумагу, и перья на слом,
и сжечь корабли бесполезной флотилии той!
Но что же мне делать с проклятым моим
ремеслом... [15: с. 113].

Думается, что именно фразеологический оборот «сжигать корабли» способствует появлению в этом стихотворении морской тематики (поэт не раз прибегал к «опредмечиванию» фразеологических оборотов, сознательно возвращался к «первому», «прямому» значению слова, например, в книгу «День такой-то» входит стихотворение «Человек, строящий воздушные замки», в котором обыгрывается фразеологизм, заявленный в названии).

В стихотворении «Попытка оправдания» образ воды реализуется в перифрастическом описании слезы героини («всё брошу, приду, осушу — / дрожащую капельку, зернышко горькой росы, / в котором растет укоризна и зреет упрек») сменяется описанием гнева: «О, да, укоризна, всемирный разлад и разлом, / все бури и штормы пяти потрясенных морей...»

[15: с. 114]. Идея усиливающегося негодования героини реализуется через мотив расширения водного пространства: от капельки — к пяти морям.

Гнев героини отождествляется с морской бурей, море как символ человеческой страсти — вполне традиционный поэтический ход, но в универсуме стихотворения Ю. Левитанского благодаря цепочке метафорических «переназваний» (дрожащая капелька, зернышко росы, морская буря) этот образ усложняется, получает дополнительные смысловые коннотации.

Герой стихотворения не может разрешить сложившуюся ситуацию, не может сделать выбор: обида любимой и его собственное предназначение поэта представляются ему равными величинами [8: с. 45; 16: с. 6] — не потому ли в финале используется синтаксический параллелизм? Этот художественный прием традиционно демонстрирует соприродность описываемых объектов [2: с. 44–47]: «Так что же мне делать с проклятым моим / ремеслом / и что же мне делать с горчайшей слезинкой твоей!» [15: с. 114].

Следующее стихотворение Ю. Левитанского примечательно именно тем, что ожидаемый образ моря появляется только в финале. Это «Ялтинский домик», стихотворение о Чехове [17: с. 172; 23: с. 94], о его творчестве, которое представляется Левитанскому моделью человеческой жизни. Оно построено на отсылках к чеховским образам, мотивам, сюжетам, цитатам. А море, неперменная деталь ялтинского пейзажа, присутствует только метонимически и встраивается в ряд чеховских реминисценций: «Тихий, спросонья, гудок парохода в порту. / Зелень крыжовника, вкус кислотный во рту» [15: с. 117].

Далее образ моря опять соотносится с темой любовной страсти:

Было жарко поленьям, и пламя гудело в печи.

Было жарко рукам и коленям сплетаться в ночи.

<...>

Было жаркое пламя, хотел удержать, да не мог.

Остывает залив, засыпает в заливе вода.

И стоят холода, и стоят над землей холода [15: с. 122].

Метафорой любовной страсти в стихотворении Ю. Левитанского становится огонь, а метафорой расставания — вселенский холод. Угасанию любви героя в мире природы соответствует наступление зимы и замерзание (засыпание) моря. Нетрудно предположить, что сочетание таких тем и мотивов, как любовная страсть, пламя и холод, восходит к знаменитой пастернаковской «Зимней ночи».

Образ моря играет важнейшую роль в следующем стихотворении из книги «День такой-то»: «Как зорек от суесловья, как залог / и попытка

мою душу уберечь, / в эту книгу входит море между строк, / его говор, его горечь, его речь» [15: с. 123]. В создании образа моря особая роль принадлежит сравнениям. Тема творчества у Левитанского и ранее соотносилась с темой моря (в «Попытке оправдания», как мы помним, отказ от творчества уподоблялся сжиганию кораблей). Теперь море становится частью книги (оно сравнивается с курсивом, пометками на полях), влияние моря заметно даже в структуре строки и строфы, последняя строка четверостишия почти повторяется в начале следующей строфы, чем имитируется движение волны:

Не спросившись, разрешения не спросив,
вместе с солнцем, вместе с ветром на паях,
море входит в эту книгу, как курсив,
как случайные пометки на полях.
Как пометки — эти дюны, эта даль... [15: с. 123].

Традиционный прибалтийский пейзаж («Бесконечны эти дюны, этот бор, / эти волны, эта темная вода»), сменяется отсылкой к известнейшему литературному тексту: «Где мы виделись когда-то? Невермор» [15: с. 123].

Слово «невермор» отсылает к стихотворению Эдгара Аллана По «Ворон». Словосочетание «больше никогда» является рефреном «Ворона». Напомню сюжет баллады Эдгара По: молодой человек теряет возлюбленную, тоскует об умершей, декабрьской ночью в его комнату влетает говорящий ворон, герой спрашивает у ворона, удастся ли забыть возлюбленную, удастся ли увидеть ее в другом мире, и на все вопросы ворон отвечает: «Больше никогда».

Аллюзия к известнейшему тексту Э.-А. По привносит в стихотворение «Как зарок от суесловья, как залог...» тему любви и вечной разлуки с любимой. В художественном универсуме Левитанского этой проблематике соответствует образ зимнего моря, им и завершается стихотворение: «Это северное море между строк, / его говор, его горечь, его речь» [15: с. 13]. Привлекает и фонетический рисунок стихотворения Ю. Левитанского, в котором повторяются звуки «о», «р», «е» — так море действительно входит в текст.

В следующий раз сочетание образов зимы, снега и моря возникает у Ю. Левитанского в «Белой балладе». От стихотворения «Как зарок от суесловья, как залог...» балладу отделяет один текст, названный «Годы», что весьма симптоматично, ведь «Белая баллада» — это еще одно стихотворение о быстротечности жизни: «Снегом времени нас заносит — всё больше белеем. / Многих и вовсе в этом снегу погребли. Один за другим приближаемся к своим юбилеям, / белые, словно парусные корабли» [15: с. 126].

Традиционная метафора «снега седин» (о специфике генитивной метафоры см. подробнее: [13: с. 307]) трансформируется у Левитанского в образ белого парусника. И далее лирический герой описывает человеческую жизнь через серию «морских» метафор: «Море Терпенья, Берег Забвенья. Бухта Отчаянья» [15: с. 126]. Благодаря заглавным буквам привычные метафоры обновляются, обретая статус топонимов.

Тема снега, зимы как завершения жизни [16: с. 14] проходит сквозь всю балладу: «В белом снегу, / как в белом тумане, / флотилия белая. / Неведомо, сколько кому остается плыть» [15: с. 126]. И, наконец, еще одна ассоциация: в русской поэтической традиции самые известные строки о белом парусе принадлежат М.Ю. Лермонтову, фигура которого является символом юности и противопоставит таким понятиям, как юбилей и старость (сам Левитанский не раз писал о поэте именно в этой связи [10: с. 133–134]). И немаловажная биографическая деталь: молодой Левитанский с гордостью носил прозвище «Лермонтов» [14: с. 328–331].

Итак, традиционное соотнесение мотивов снега (зимы) и седины (старости) в художественном универсуме Ю. Левитанского трансформируются в образы зимнего моря и белых парусников. Подобная метаморфоза позволяет поэту значительно расширить круг поэтических аллюзий и усложнить семантику образов: например, в стихотворении о юбилеях имплицитно присутствует тема вечной молодости, к которой Левитанский будет обращаться неоднократно (ср., например, более позднюю поэтическую книгу «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом» [10: с. 130]).

Если в «Белой балладе» стихия воды представлена образом моря, то в следующий раз «водная» тема реализуется через образ дождя, дождь для лирического героя символизирует интенсивность бытия, свойственную юности: «А прежде, я помню, / день бесконечно длился — <...> / гром вдали погромыхивал, / дождик лился...» [15: с. 135] (наречие «вдали» в данном контексте свидетельствует об удаленности не только в пространстве, но и во времени). Стоит отметить, что образ дождя доминировал над другими «водными» образами в предшествующей книге Ю.Д. Левитанского — «Кинематограф» [9: с. 258].

Вернемся к книге «День такой-то». Следующее стихотворение, в котором снова важен образ моря, начинается с «лингвистического» наблюдения: «Море / по-латышски / называется юра...» [15: с. 140]. Лирический герой (alter ego автора) видит указатель, на котором написано его имя. Собственное имя, увиденное «со стороны», воспринятое извне, заставляет героя задуматься о себе, попытаться определить свое место в мире. «Иностранное» слово на указателе сразу же актуализирует у персонажа воспоминание о войне («как на давних военных дорогах — / названья чужих городов, / не взятых покуда нами» [15: с. 140]). Лирический герой

здесь снова «совпадает» с автором, ведь тема войны — одна из важнейших и одна из сложно интерпретируемых тем в лирике Ю.Д. Левитанского [16: с. 5; 9: с. 260; 10: с. 135].

Лирический герой Юрия Левитанского хочет найти себя в мире и понимает, что ему необходима помощь другого человека («ибо сам не найдешь себя, / если кто-то тебя не найдет»). Примечательно, что во всех стихотворениях, где есть образ моря, рядом с героем угадывается присутствие другого лица (чаще героини, иногда — сотоварищей, как в «Белой балладе»).

Введенный первоначально мотив стрелы-указателя с надписью «юра» способствует тому, что философская проблема поиска себя решается в стихотворении посредством пространственных категорий, в финале герой обретает себя, растворившись в природе (как будто воспользовавшись своим именным «сходством» с морем):

Ищите меня, ищите за той вон горой,
у той вон реки,
за теми вон соснами —
теперь вам уже не удастся
сослаться на то,
что вы просто не знаете,
где я! [15: с. 140]

Можно предположить: в финале текста имплицитно присутствует тема бессмертия. Подобный феномен восходит к поэтике пастернаковского стихотворения «Сосны», где также сочетаются мотивы сосен, моря, желанная героя найти себя в слиянии с природой (о поэтике «Сосен» см. подробнее в статье А.К. Жолковского [7: с. 12], а также в работе В.Н. Топорова [21: с. 586–587]).

Итак, в стихотворении Ю. Левитанского «Море / по-латышски / называется юра...» образ моря соотносится с вполне традиционным набором мотивов, таких как испытание, дружеская помощь и т.п., необычно то, что он здесь принципиально «распредмечен»: в качестве природного объекта море представлено только в начале текста, в дальнейшем же обыгрывается идея «формального», «именного» родства лирического героя и морской стихии.

После стихотворения о поиске себя Ю. Левитанский размещает в книге несколько текстов о поэзии, творчестве. В стихотворении «О свободном стихе» вновь появляется мотив дождя: «Нет, ветер, дождь или трава / свободны по своей природе — / и стих, / он тоже в этом роде, / его природа такова» [15: с. 244]. Дождь, поставленный в ряд с другими явлениями природы, символизирует свободное начало, и этой свободной стихии уподоб-

ляется свободный стих. Можно предположить, что Левитанский следует схеме, предложенной пушкинским импровизатором из «Египетских ночей»: «Затем, что ветру и орлу / И сердцу девы нет закона. / Таков поэт...» [19: с. 244]. Правомерность подобного предположения подтверждается тем, что далее у Левитанского упоминается Пушкин и используется перифраза из пушкинского «Пророка». Примечательно и другое: в поэтической книге «День такой-то» Ю. Левитанский часто использует свободный стих, но стихотворение, названное «О свободном стихе», написано классическим 4-стопным ямбом [16: с. 6].

В следующий раз образ дождя в книге Ю. Левитанского предстает как атрибут осени и имплицитно отождествляется с темой любви (ср. мотив свидания): «Предвестье осени, преддверье сентября. / <...> Дождя и тополя полночное свиданье...» [15: с. 158] (стихотворение «Полночное окно»).

Далее у Левитанского «водная» тема снова реализуется в образе зимнего моря:

Снег под утро реже, реже,
и как промельк в облаках —
белый дом на побережье,
возле моря в двух шагах.

«Реальное», «географическое» море быстро сменяется «морскими» метафорами, описывающими человеческие страсти:

...в этом доме тихом-тихом,
где покой и полумрак,
там свои бушуют бури —
не подумаешь никак.
Грозно пламя бушевало,
грохотал девятый вал —
сам не помню, как, бывало
я на берег выплывал [15: с. 161].

С помощью «морских» метафор (шторм, буря, девятый вал) описывается интенсивная личная жизнь героя, противопоставленная «тишине» внешнего «зимнего» мира.

За стихотворением «Снег под утро реже, реже...» следует стихотворение «Промчался миг, а может, век...», где из хаоса осени (в том числе из стихии дождя) рождается гармоничный зимний мир, мир, подобный раю, и в этом мире героя ожидает грехопадение (любовная страсть).

В следующих стихотворениях всё очевиднее становится стремление автора подчинить композицию поэтической книги логике чередования времен года: осень — зима — весна [16: с. 7] (и в этом, вероятно, вновь сказывается влияние поэтики Б. Пастернака [20: с. 105]). А в стихотворениях Левитанского о весне образ капли (капли дождя, капли воды) становится символом приближающегося будущего: «Пусть тайною тайна пребудет. / Пусть капля на ветке дрожит. / И пусть себе будет, что будет...» [15: с. 167] или: «А день наступает такой и такой-то, / и с крыш уже каплет...» [15: с. 170]. Образ воды соотносился с будущим и в самых первых стихотворениях книги, вспомним «Давно не открывали календарь...» или «Попытку убыстренья».

В последних же стихотворениях книги образ воды («черной воды») символизирует забвение, лирический герой Левитанского хочет забыть свое прошлое:

А я уже принял решенье, и я уплываю —
решил и решился, и я уплываю, прощайте —
по черной воде уплываю,
прощаясь безмолвно
с прошедшими днями, с минувшей печалью мою [15: с. 175].

Но в этом плаванье героя сопровождает черная птица, которая сомневается в том, что ему удастся исполнить задуманное: «И только одна эта странная черная птица / всё смотрит мне в душу насмешливым глазом / печальным» [15: с. 175]. Черная птица, как и мотив желаемого забвения, заимствованы Левитанским у Э. По (тот же сюжет обыгрывался в стихотворении «Как зарок от суесловья, как залог...»), теперь же от героя Э. По лирический герой Левитанского отличается именно решительностью, готовностью к переменам; в тексте, построенном на многочисленных повторах, в чем тоже заметно влияние «Ворона», преобладают слова с корнем «реш»: «решил», «решился», «решенье».

В финале книги снова «водные», а точнее, «морские» метафоры характеризуют отношение лирического героя к творчеству. Герой утверждает, что для гармоничной жизни ему нужен лишь письменный стол, который уподобляется самым важным элементам бытия. В этой «цепочке» уподоблений появляется и «морская» тематика. Но если в начале книги, в стихотворении «Попытка оправданья», с образом моря (морского флота) ассоциировался отказ от творчества, которое мешало выстраивать отношения с возлюбленной, то теперь письменный стол отождествляется со шлюпкой, спасавшей героя от шторма обыденной жизни: «Мой старый стол... / ... мой утлый плот, моя спасительная шлюпка, / над штормовую глубиной девятибалльной / меня несущая...» [15: с. 178]. Очевидно, что стихотворение

Левитанского восходит к известнейшему поэтическому циклу М. Цветаевой «Стол» [8: с. 47]. «Водная» тематика возникла и в цветаевском цикле, но была там факультативна, вода характеризовала интенсивность процесса творчества (о специфике цветаевских метафор, в том числе и метафоры воды, см. подробнее в работе Т.В. Лапутиной [12: с. 38]).

Образы лодки и моря играют значимую роль и в самом последнем стихотворении из книги Ю. Левитанского «День такой-то» — «Если бы я мог начать сначала...». Книга открывается и завершается текстами о быстротечности жизни. В первом стихотворении начало года сравнивается с прыжком в воду, в последнем — жизнь представляется лирическому герою бурным морем, подвергавшим человека испытаниям, но герой благодарен этой жизни и хотел бы, чтоб она повторилась:

Да и сколько жизней не живи —
как бы эту лодку ни ломало, —
сколько в этом море ни плыви —
всё равно покажется, что мало [15: с. 183].

Итак, в поэтической книге Ю. Левитанского «День такой-то» (1976) тема воды реализуется через образы дождя и моря, причем, в отличие от более ранней книги «Кинематограф», поэт отдает предпочтение не образу дождя, а образу моря (начало более экзотическое, требующее особых пространственных атрибутов). Благодаря этому образу в книге «День такой-то» появляются специфические «приморские» (прибалтийские) топосы: побережье, песок, дюны. При этом море у Левитанского трактуется не только как географический объект, чаще оно является метафорой: метафорой жизни, метафорой смерти, метафорой ссоры, метафорой любовной страсти. Подобные трактовки достаточно традиционны, но уникальное объединение «прямого» значения слова и значения метафорического, совмещение архетипических и специфически-авторских интерпретаций [16: с. 12–13] (например, зимнее море как метафора прошедшей любви, белый парус как метафора старости, «топографический» подход к проблеме поиска себя и т.п.), способствуют возникновению новых смыслов, новых поэтических ассоциаций и позволяют Левитанскому создать свой целостный, совершенно неповторимый мир в пространстве книги «День такой-то».

Литература

1. *Болдырев Ю.Л.* Дар поэта // Левитанский Ю.Д. Избранное. М.: Худож. лит., 1982. С. 3–10.
2. *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. 320 с.

3. *Геймбух Е.Ю.* Эффект обманутого ожидания (Смысл названия повести «Вешние воды») // Русский язык в школе. 2013. № 9. С. 44–49.
4. *Данилкова Ю.Ю.* Г. Казак и Е. Замятин: к вопросу о роли мифологических аллюзий в антиутопии // Новый филологический вестник. 2017. № 4 (43). С. 212–222.
5. *Деятова Н.М.* Об образном сравнении и его типологии // Болгарская русистика. 2010. № 3–4. С. 56–64.
6. *Деятова Н.М.* Сходство как сравнительный смысл и его языковые репрезентации // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2011. № 2. С. 7–13.
7. *Жолковский А.К.* Поэтический мир Пастернака // Жолковский А.К. Поэтика Пастернака: Инварианты. Структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение. 2011. С. 10–24.
8. *Кадочникова И.С.* Искусство как одна из форм жизни // Филолог: научно-методический журнал. 2002. № 3. С. 44–48.
9. *Казмирчук О.Ю.* Интерпретация мотива дождя в книге Ю.Д. Левитанского «Кинематограф» // Новый филологический вестник. 2006. № 2 (3). С. 258–261.
10. *Казмирчук О.Ю.* Использование жанрового канона послания Д. Самойловым и Ю. Левитанским // Новый филологический вестник. 2008. № 2 (7). С. 129–134.
11. *Кольшева Е.Ю.* Пространство «вечного дома» в истории текста романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. 2021. № 1. С. 107–118.
12. *Лапутина Т.В.* Индивидуальная метафора в поэтическом тексте М. Цветаевой: Дис. ... канд. фил. наук. М., 2011. 164 с.
13. *Лапутина Т.В.* Особенности индивидуально-поэтической сочетаемости лексических средств в генитивной метафоре // Актуальные проблемы в современной науке: теория и практика: II-я Междунар. науч.-практич. конф. Москва, 14 мая 2018 г. М.: Учебно-методический центр «Триада», 2018. С. 299–308.
14. *Левитанский Ю.Д.* Зеленые звуки дождя: Стихи, письма, дневники. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. 399 с.
15. *Левитанский Ю.Д.* Меж двух небес. М.: ИНФРА-М, 1996. 386 с.
16. *Лицарева К.С.* Творчество Ю.Д. Левитанского в контексте современной поэзии: (Проблематика. Поэтика): Автореф. дис. ... канд. фил. наук. М., 1994. 17 с.
17. *Никулин Д.В.* Проблема циклизации в творчестве Ю. Левитанского: Дис. ... канд. фил. наук. М., 2003. 192 с.
18. *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1991. 200 с.
19. *Пушкин А.С.* Египетские ночи // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. V. М.: Правда, 1981. 450 с.
20. Семантика времен года в русской словесности: Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2021. 408 с. (Природный мир в пространстве культуры).
21. *Топоров В.Н.* О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования

- в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс — Культура, 1995. С. 575–621.
22. *Фоменко И.В.* Книга стихов: миф или реальность? // Европейский лирический цикл. М.: РГГУ, 2003. С. 64–73.
 23. *Чупринин С.И.* Ю. Левитанский: Евангелие от Сизифа // Чупринин С.И. Крупным планом: Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. М.: Сов. писатель, 1983. С. 92–95.
 24. *Якушевич И.В.* Символ «дом» в русском языке и поэтическом тексте. Владимир: Транзит–ИКС, 2018. 183 с.

С.А. ВАСИЛЬЕВ

**«КАКАЯ РОДИНА СЧАСТЛИВАЯ, /
И ЭТО СЧАСТЬЕ ВСЁ ДЛЯ НАС!»
РЕКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ
В.Ф. БОКОВА**

В своем творчестве В.Ф. Боков органично соединил воспоминания, художественные представления о своей малой родине, деревне Язвицы Сергиево-Посадского района Московской области (когда-то — Александровского уезда Владимирской губернии), местных пейзажах, включая и реку Кунью, с обобщенным изображением Родины, России, Руси, в котором русский человек узнает и близкий ему круг деталей природного мира, и их общий смысл, и любовное к ним отношение.

Таково замечательное стихотворение «Какая наша Родина»:

Цветет над тихой речкой яблоня.
Сады, задумавшись, стоят.
Какая Родина нарядная,
Она сама как дивный сад!

Играет речка перекатами,
В ней рыба вся из серебра,
Какая Родина богатая,
Не сосчитать ее добра!

Бежит волна неторопливая,
Простор полей ласкает глаз.
Какая Родина счастливая,
И это счастье всё для нас! [2: т. 2]

За внешней простотой стихотворных строк, имеющих песенную основу, эту простоту и определяющую, скрывается недюжинное писательское мастерство автора. Сад — речка — поле — это и приметы родного для поэта пейзажа, и неотъемлемая часть русской природы, и архетипы, уводящие в глубь истории народа, славян, соединяющие жизнь человека, семьи, ее преобразующую деятельность (сад, поля) и окружающий мир (река и рыба в ней, простор полей). Эти глубокие своей ассоциативно-

стью образы Боков не только включает в контекст своего произведения, но и переосмысляет их, конкретизирует. Его яблоня «Цветет над тихой речкой». Рисуется весенний пейзаж, который мотивирует сравнение-параллель — Родина «как дивный сад», имеющую и фольклорные (зелен сад, сад-виноград), и литературные («Вишневый сад» А.П. Чехова, лирика С.А. Есенина), и библейские (Эдем) корни. Образ «тихой речки» (здесь и далее выделено нами. — С.В.) сменяется более динамичной картинкой — «Играет речка *перекатами*». Ее можно воспринять и как результат более пристального взгляда на родную водную стихию, и как обобщение, в котором читатель может узнать нечто свое. В третьей строфе через синекдоху соединяются мотивы первой и второй строф: есть и динамика, и упоминание о медлительности, тихости движения: «Бежит волна *неторопливая*».

В «записках поэта» «Над рекой Истермой» (она протекает в Боровском районе Калужской области, где поэт жил в ссылке, вернувшись из лагеря, до разрешения проживать в столичном регионе) река, ее древнее, загадочное название, глубоко увязано с русским словом, живой народной образной речью, писательским творчеством. Вот так любопытно осмыслена этимология ее имени:

«Сколько раз за день по имени назовут: Истерма да Истерма, а что это за Истерма, один бобыль Порхов знает, ему все известно, потому как сторожем работает и ночами обдумывает, почему и как.

Он-то, как говорят наши колхозники, и домакушился, что *Истерма* потому так зовется, что *течет из терема*, который стоял когда-то в глубоком лесу» [1].

Живое русское слово, вновь связывающее природу, язык, художественное творчество, характеризует любимую речку: «Речка у нас родниковая, *разговористая*. Ни один мороз ее не приберет к рукам, ни одно время года не убавит красы — зимой в белых сугробах, весной в белых черемухах, осенью в золотых шишках хмеля.

Дивья!

Где поет по-соловьиному, где, как выпь, дует в дудку. *Прислушаешься к ее московскому говору — речь чистая, не картавит, не косноязычит*; не любит она задумываться и медлить, а если где и выбьет омуток или затишь, в каждом из них себе кружевных воротничков навяжет, и, сколько бы вы ни стирали белье, не быть ему белей речной пены» [1].

Признание в любви к реке, соединенное с новыми ее образными характеристиками, становится своеобразной лирической кульминацией записок: «Люблю я лесную овражную Истерму!» [1].

Автор так характеризует жанр своего произведения: «Это не роман, не повесть, не рассказ — это *сердечные отклики на увиденное*. <...> Всё интересовало меня над рекой Истермой — природа, звери, рыба, птицы, язык, которым здесь говорят» [1].

Писатель завершает свою замечательную книгу, над которой работал с 1953 по 1980 г., обращением к теме детства, в которой сливаются воедино и бытовая жизнь семьи, и открытие мира ребенком, и образ природы, водной стихии, ее исконного освоения (рыбалка), и мотивы творчества, как бы внушенного водой, деревенским прудом, сыгравшим для поэта роль «кастальского» ключа, или книжной Ипокрены [5], источника творчества:

«В детстве каждый день приходил для того, чтобы сделать великое открытие. Великое, и не меньше! <...>

Первый пойманный на удочку окунь — открытие. <...>

Первая сплетенная тобой верша — открытие.

Первые четыре строки стихов собственного сочинения — открытие.

Впрочем, верша и стихи остались в моей памяти неразрывно. <...>

В нашем деревенском пруду водились караси. Они не ловились на удочку, зато хорошо шли в вершу. <...>

— Сумеешь ли? — усомнилась мать. <...>

Целый долгий летний томительный день ждал я вечера, чтобы пойти и проверить вершу. <...>

Я вытащил ее, глянул в горлышко и замер от счастья. Там трепетно бились друг о друга настоящие золотистые караси. <...>

На меня хлынула вся красота деревенского пейзажа, душа наполнилась благодным чувством любви к природе.

В этот благословенный миг во мне стали складываться стихи! Никогда ранее я не испытывал подобного блаженства, теперь оно снизошло на меня.

Около ведра с карасями, около моей первой крупной удачи в рыболовстве была и еще одна удача — четыре строки стихотворения.

Они врезались в мою память на всю жизнь. <...>

Мать зачерпнула пригоршню карасиков и засияла:

— Ах, какие красавцы!

Отец тут же сделал кулинарный заказ:

— Жарить в сметане! <...>

А когда все улеглись спать, погасили свет, я не мог уснуть. Я без конца нашептывал сочиненные строки:

Вечер золото веснушек
 Рассыпает в небеса,
 На пруде под кряк лягушек
 Опрокинулись леса» [1].

Кроме родной Куньи и дорогой поэту Истермы, Боков создал образ великой русской реки Волги, он строится с опорой на поэтическую этимологию — «над *волжскою вольницей*» [2: т. 1], которая в значительной

степени определила содержание произведения — изображение реки, воспитавшей главных «бунтарей» — Степана Разина и Владимира Ульянова (Ленина). Упоминаются близкие им по духу (в понимании поэта) литературные персонажи и великие исторические личности, исполненные духом «земного геройства», внушенного его «праматерью и матерью» — Волгой: «Челкаш, и Чапаев, и Горький»; поэту «чудится Чкалов», слышится и шалыпинский бас. Еще одно стихотворение о великой русской реке строится на образе-олицетворении — «Песня реки Волга». Следующее — на поэтическом диалоге с ней: «Волга, Волга, / Разреши / Мне раздвинуть / Камыши» — с дальнейшим описанием купания и таинственного соединения с сакральной водной стихией: «Волга в кровь / Вошла мою». Стихотворение «Волжский залив» рисует Волгу как своеобразную квинтэссенцию русских рек: «Сколько речек воедино / Обнялось, назвавшись — Волгой!» [2: т. 1].

Упоминаются поэтом и сибирский Иртыш, и подмосковные Воря и Якоть, и рязанская Ока, и тамбовская Цна, и вологодская Северная Двина, и архангельская Вычегда, и украинский Днепр, и латвийская Даугава — неотъемлемые, значимые части географии родной страны. Дарьял — литературная аллюзия, связанная с именем М.Ю. Лермонтова. Дон (упоминается и Донец), которому поэт посвятил отдельную книгу, написанную под впечатлением от «поэтического десанта» — выступлений по донским хуторам и станицам возглавляемых Боковым молодых писателей в августе 1964 г., связывается с личностью великого его уроженца — М.А. Шолохова («Встреча с Шолоховым») (подробнее см.: [3]).

Образ реки в некоторых случаях поэт воплощает с озорным юмором, отсылающим к стилистике народной частушки, непревзойденным знатоком которой поэт был [6]:

И решительно и бодро
Речку вброд перехожу,
До какого места мокрый,
Ни за что вам не скажу! [2: т. 1]

Образ реки, водной стихии, тесно связан с лирическим героем поэзии Бокова, формирует его, универсализируется и мифологизируется [4]:

Изо всех текучих рек России
Воду пил я и поил коня [2: т. 1].

В произведениях не просто упоминаются и изображаются многие русские реки, которые хорошо знакомы автору и включаются в контекст образа Родины. Лирический герой пил *изо всех рек* — явная гипербола, от-

сылающая к фольклору. Сюда же можно отнести и плеоназм, моделирование народнопоэтического постоянного эпитета, — *текучих* рек (а какие еще реки бывают? Раз река, значит, течет). Добавляется и конь («поил коня») — деталь, явно выходящая за круг привычных бытовых подробностей, имеющая литературный (и фольклорный, песенный) характер.

Итак, в художественном мире В.Ф. Бокова изображение рек, ключевой составляющей водной стихии в творчестве писателя, сыграло значимую роль. С ними ассоциируются малая родина, семья, начало проявления творческого дара. С реками прочно связывается и образ великой Родины, ее истории, культуры. Река мифологизируется, ее название в некоторых случаях осмысливается с помощью поэтической этимологии, за которой стоит полупоэтический сюжет, она формирует образ лирического героя — живо чувствующего и мыслящего, счастливого от умения ценить и любоваться родной землей и ее богатствами, реками и полями, современника своих читателей и одновременно наследника древних сказителей и богатырей.

Литература

1. *Боков В.Ф.* Над рекой Истермой. Записки поэта // Боков В.Ф. Собр. соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1984. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bokov-viktor-fedorovich/sobranie-sochinenij-tom-3-pesni-poemi-nad-rekoj-istermoj-zapiski-poeta/3> (дата обращения: 07.11.2021).
2. *Боков В.Ф.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1982–1983. Т. 1. URL: https://booksafe.net/read/bokov_viktor-tom_1_stihotvoreniya-220375.html#p23 Т. 2. URL: <https://www.rulit.me/author/bokov-viktor-fyodorovich/tom-2-stihotvoreniya-download-227811.html>
3. *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.
4. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 558 с.
5. Словарь античности / Пер. с нем., сост. Й. Ирмшер, Р. Йоне. М.: Прогресс, 1989. 704 с.
6. Частушка / Предисл. В.Ф. Бокова; Вступит. ст., подгот. текста и примеч. В.С. Бахтина. М.-Л.: Сов. писатель, 1966. 608 с.

ГЛАВА 5. ВОДА КАК ОБРАЗ, СИМВОЛ, ЗНАК В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

М.Б. ЛОСКУТНИКОВА

СМЫСЛОВЫЕ АКЦЕНТЫ АВТОРСКОЙ ТЕЛЕОЛОГИИ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ»: ПОНЯТИЙНО-АЛЛЕГОРИЧЕСКИЕ И ИДЕЙНО-СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ВОДЫ

Цель работы состоит в актуализации одной из сюжетно-характерологических деталей в романном творчестве И.А. Гончарова, а именно в указании на значимость образов воды. Для осознания значения номинации «вода» в отечественной классике сошлемся на семантико-статистический анализ, осуществленный Н.А. Кожевниковой, отметившей, что это слово является одним из семи «основных опорных слов, входящих в состав метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв.» [3: с. 601].

1. Стихия воды в жизни писателя и знаковые особенности ее художнического восприятия и изображения

Гончаров был уроженцем волжских берегов. Личный опыт и знания о природно-климатических условиях, диктуемых Волгой, о ее просторах, «нравах» и хозяйственной гидропользовательской полезности, а также впечатления о красоте и грандиозности великой реки (длина которой в XIX в., до строительства плотин и создания водохранилищ, составляла 3690 км), стали неотъемлемой составляющей в картине мира писателя. С момента же вхождения в трудовую жизнь Гончаров оказался жителем Петербурга — города, пересеченного множеством каналов, и много десятилетий был свидетелем невской стихии. Нева, протяженность которой составляет всего 74 км, является, в терминологии ученых-гидрологов, не рекой, а протокой между Балтийским морем и Ладожским озером (крупнейшим в Европе).

Путь из Симбирска в Москву и далее в Петербург был долгим и сложным. По воспоминаниям приемной дочери родной сестры писателя А.А. Музалевской — Е.П. Левенштейн, из Симбирска плыли сначала вверх по Волге в Нижний Новгород, а оттуда на почтовых лошадях до Москвы и далее в Петербург [4: с. 125]. (С 1851 г., когда было открыто движение между Москвой и Петербургом по Николаевской железной дороге, это последнее обстоятельство существенно облегчило жизнь тех, кто путешествовал, как говорили в XIX в., «по казенной или по личной надобности».)

Образы воды всегда имели для Гончарова особое значение. Они были не только воплощением объектов быто-бытийного наблюдения и средством яркого и выразительно-запоминающегося запечатления пейзажных картин, характерологическим инструментом при создании психологического портрета героя или нюансом в указании предметного ряда в интерьере дома. Животворящая сила воды обрела в творчестве Гончарова очень важное значение: это ее условное понимание, оторванное от конкретики физического мира, — аллегорически-понятийное и символически-идейное [5].

Показательным в этом отношении является уже первый роман писателя — «Обыкновенная история» (1847).

2. Гидроним «вода» и ее естественно-физические образы в представлении провинциальной жизни и провинциального сознания

В родном имении молодого представителя семьи Адуевых, Александра Федорыча, Грачи царит семейно-родственная и одновременно истинно барская идиллия российской провинции 1830—1840-х гг. Маменька Анна Павловна живет жизнью единственного и горячо любимого сына, вследствие чего ее забота не знает, как иронически указывает повествователь, границ. Анна Павловна стремится создать для дорогого Сашеньки условия идеально-безоблачного и, в ее понимании, гармоничного существования. Безудержное желание уберечь сына от тревог и волнений выражается, среди прочего, в том, что Анна Павловна рвется вытирать проснувшегося сыну, уже закончившему университетский курс, «глаза и щеки розовой водой» [2: с. 176].

Как в Грачах, так и в соседских поместьях почитают «святую воду» [2: с. 188, 440]. При этом в ходу не только христианско-православные отправления (молебны, всенощные и др.), но и безусловное следование суевериям: к услугам господ всегда найдется некая женщина, например Никитишна, которая «пошепчет на воду да подышит на спящего человека» — и все хвори, по убеждениям как бар, так и челяди, пройдут, все злоключения минуют [2: с. 444].

В мире провинциальных Адуевых и их крепостных жизнь идет своим чередом. Молодые господа с удовольствием проводят время у озера, когда «глаза невольно зажимались от ослепительного блеска солнечных лучей, сверкавших то алмазными, то изумрудными искрами на воде» [2: с. 425]. Берега озера поросли осокой, в которой «прятались большие желтые цветы, покоившиеся на широких плавучих листьях» [2: с. 425–426], — кувшинки, водяные лилии, а также прекрасные в своей незамысловатой красоте водяные ирисы, калужницы болотные и др. Эти цветы молодые люди дарят барышням, а те хранят их в своих гербариях долгие годы — как знак симпатии и радужных надежд молодости. «Боковыми» лучами авторской телеологии в изображении жизнепорядка провинции освещены сцены из жизни крестьян. В частности, органически присущей приметой быта оказывается такая детализирующая сюжетное строение сцена из деревенской повседневности, в которой объектом наблюдения повествователя становится крестьянка, «несущая воду» [2: с. 427].

В результате, рисуя в завязке романа, а затем в посткульминационных сценах (предшествующих эпилогу) жизнь русской провинции, Гончаров создает картину обыденности и ее неторопливо-размеренного уклада — от простой констатации вековых норм утилитарно-практической организации быта до иронической характерологии бытия как владельцев усадеб, так и их крепостных крестьян. Вода являет свой сакральный смысл как источника самого физического существования человека — вплоть до насмешливой демонстрации повествователем косметологических процедур мелкопоместных дворян.

3. Диалоги Адуева-старшего и Адуева-младшего о литературно-художественном творчестве и его «водном» суррогате

Петербург живет по другим правилам. Определяющие тенденции миропорядка диктуют те, кто добился высокого служебно-общественного положения.

Преамбулой к изображению непосредственного взаимодействия дяди и племянника Адуевых становится чтение Петром Ивановичем писем, привезенных Александром из дома. В реакции Петра Ивановича на представленное в этих посланиях Гончаров закладывает понимание характера Адуева-старшего как трезвомыслящего человека, знающего цену слова, что поведет за собой развитие сюжетно-мотивной линии «Александр и его возможное творческое предназначение».

В жизни Адуева-старшего всё обстоит по-иному, нежели об этом думают его родственники. «Представитель», как писал в автокомментариях к роману «Обыкновенная история» Гончаров, «мотива <...> *труда*, насто-

ящего, не рутинного, а *живого дела*», Петр Иванович Адуев, родной дядя Александра со стороны покойного отца, достиг, уехав семнадцать лет назад из родных мест в столицу, «значительного положения в службе»: «он директор, тайный советник, и, кроме того, он сделался и заводчиком» [1: с. 450]. Адуев-старший, петербургский житель, показан автором провозвестником грядущего истеблишмента как будущего капиталистического строя России, в чем Гончарову виделись «слабые проблески новой зари, чего-то трезвого, делового, нужного» [1: с. 451].

Получив через племянника ряд писем с малой родины, Петр Иванович с изумлением, на которое только был способен, прочел с усилием, с пятого на десятое, письмо бывшей возлюбленной — Марьи Горбатовой: оказывается, он когда-то, «гуляючи около <...> озера», вошел «по колено в воду», чтобы «с опасностью жизни и здоровья» достать для прекрасной девы «большой желтый цветок». А затем, как подчеркивала адресант письма, Петр Иванович зачерпнул «картузом воды», чтобы смыть сок, оставшийся от водного цветка на руках его возлюбленной и на его руках, — и молодые люди были счастливы. Добило «директора, тайного советника <...> и заводчика» то обстоятельство, что «сей цветок и ныне хранится в книжке» Марьи Горбатовой. Прочтя написанное, Петр Иванович «недоверчиво покачал головой» и сидел, «сильно нахмурившись» [2: с. 197].

В итоге вся сцена с чтением Адуевым-старшим этого письма, представленная с уточнениями повествователя, выявляющими эмоциональное состояние героя, окрашена автором уже не просто иронически, а саркастически: нельзя жить вне реальности, только прошлым, и при этом и через двадцать без малого лет оставаясь инфантильным существом, полным всё тех же юношеских восторгов, а главное — давно отживших свое сентиментально-слезливых и умилительно-ложных книжно-романтических чувств.

В речи Петра Ивановича неоднократно звучит слово «вода». Однако всякий раз это обращение не к напитку, или к воспоминаниям о пикнике на лоне природы, или к наблюдениям за невшскими просторами и проч., а к той философско-этической мудрости, которая представлена в имеющихся условно-абстрактное значение оборотах речи.

Объектом этих речей как рекомендаций и напутствий равнодушного и жизненно-опытного человека становится племянник Александр. Так, приехав в Петербург с претензией стать поэтом (поскольку, как замечал в автокомментариях Гончаров, «писание стихов было тогда дипломом на интеллигенцию» [1: с. 452]), Александр оказывается глубоко разочарованным. Читая дядюшке свои лирические опусы, Александр получает в ответ: «Одно и то же в первых четырех стихах сказано, и вышла вода» [2: с. 224]. Иными словами, Петр Иванович, вслушавшись в прочитанное ему, подчеркнул несостоятельность виршей — отсутствие мысли, образ-

ного показа чувства, нюансировки настроения как необходимого жанрового содержания, требуемого в стихотворных строках. В анализе дяди справедливо отмечены выпренность написанного, претенциозность заявленного, стилистические и логические огрехи в каждой фразе. При этом дядя напрямую племянника не остановил: вдруг все-таки «обнаружится талант» — «тогда другое дело» [2: с. 225].

Слушая раз за разом неумелые стихи Александра, дряблые по сути и рыхлые в потугах самовыражения, к тому же полные штампов, безудержно гремящих фанфарами или шепчущих банальности, Петр Иванович иронически советует племяннику жить в соответствии с этими утверждаемыми стереотипами — и забыть о планах укоренения в столице: «лучше построй в горах хижину» — и «ешь хлеб с водой» [2: с. 241].

Проблески в ощущениях Александром реальности в понимании подлинного объема и качества своих дарований и своего предназначения дают о себе знать очень нескоро. Так, считая «свои суждения непогрешимыми» [2: с. 267], Александр написал повесть, в которой героем был он сам. При этом «местом действия избрал он Америку»: «обстановка была роскошная; американская природа, горы и среди всего этого изгнанник, похитивший свою возлюбленную» [2: с. 268–269]. Но из редакции журнала, куда Александр отправил свою рукопись, ему ответили: «всё на ходулях, нигде не видно человека... герой уродлив... таких людей не бывает... к печатанию неудобно!» — и это в то время, когда целые «зимние вечера» петербургская уже возлюбленная Надинька Любецкая так «жадно <...> внимала ему!» [2: с. 268, 269].

Однако Александр начинает с трудом, понемногу осознавать справедливость оценки в суждениях и поведенческих реакциях дядюшки. В том числе и представления Адуева-младшего о воде начинают обретать, как и у Адуева-старшего, абстрактные формы. Так, безусловно расстроившись из-за отрицательной редакционной рецензии, Александр тем не менее «проглотил обиду молча — и концы в воду» [2: с. 269]. Иными словами, молодой человек подошел к пониманию того, что в нем нет несомненного таланта не только поэта, но и прозаика, — и дал себе слово забыть о своих необоснованных амбициях.

Вместе с тем пароксизмы претензий, в том числе претензий на сочинительство, не оставляют молодого человека. Он решается написать еще одну повесть. По свидетельству повествователя (ирония которого показательно-тщательно, но намеренно-явно скрывается Гончаровым-автором), «в этой повести действие происходило уже не в Америке, а где-то в тамбовской деревне», да и «действующие лица были обыкновенные люди: клеветники, лжецы и всякого рода изверги — во фраках, изменницы в корсетах и в шляпках» [2: с. 337]. Иными словами, повествователь, уже не скрывающий своего смеха (что «разрешено» ему Гончаро-

вым-автором), констатирует: «всё было прилично, на своих местах» [2: с. 337]. Для Александра же эта повесть — некое последнее усилие на его сочинительском пути: «За этим, — говорил он тетке <Лизавете Александровне>, — уж нет ничего», поскольку дальнейшая жизнь без литературных надежд и ожиданий понималась молодым человеком как «голая степь, без воды, без зелени, пустыня», в результате чего следовал его обращенный «в пространство» риторический вопрос «что тогда будет жизнь?» [2: с. 337].

Петр Иванович отнесся к повести, которую Александр читал вслух перед ним и Лизаветой Александровной, вполне серьезно, пообещав: «если это что-нибудь дельное, то я скажу свое мнение, а нет — я буду только молчать». Однако уже «в первый вечер, после чтения, Петр Иванович рассказал, к удивлению жены, всё, что будет дальше». На вопрос Лизаветы Александровны «ты почему знаешь?» Адуев-старший дал простой ответ образованного человека, глубоко сведущего в вопросах словесного искусства: «Идея уж не новая, — тысячу раз писали» [2: с. 338]. В результате, убедившись в неисправимом графоманстве племянника, Петр Иванович, дождавшись завершения в чтении представленного беллетристического образчика, молча вышел из комнаты. В ответ на вскрик удерживающей его жены («Постой! постой! <...> что ж ты ничего не скажешь о повести?») Адуев-старший ответил только: «По уговору не следует!» [2: с. 338] — и уже больше никак не стал поучать племянника.

Александра это и в данном случае мало чему научило, и он повторяет себе: «Это недоброжелательство! <...> Он <дядя> хочет втоптать <его, Александра> в грязь». Александр Федорыч по-прежнему прибегает к самоутешительной неправде и самовозвеличиванию: «Все-таки он <дядя> умный чиновник, заводчик — и больше ничего, а я поэт...» [2: с. 338].

Вместе с тем «восторги, экзальтация», в которых, по словам дядюшки, «человек всего менее похож на человека» («и хвастаться тут нечем» [2: с. 233]), начинают отступать. «Вода» как несостоятельное манипулирование словом, как *ничто*, не имеющее субстанциональных оснований из-за отсутствия таланта в пишущем, как подмена широты открывающихся горизонтов громким пустозвонством постепенно становится понятной Александру. Истинный талант, по справедливому выражению Петра Ивановича (что в итоге признает Александр), «не скроешь» — «он блестит в каждой строке <поэта или писателя>, в каждом ударе кисти <живописца>» [2: с. 335].

Окончательное расставание с иллюзиями по поводу возможностей своего литературно-художественного самоопределения произойдет в Адуеве-младшем лишь в непосредственной связи с неумением взглянуть в суть приятельских отношений, а главное — в связи с драматическими любовными историями.

4. Диалоги Адуева-старшего и Адуева-младшего о жизни и о «свежей воде»

Активные и вместе с тем тяжелые поиски Александром самого себя, мучительный самоанализ и распознавание им подлинных свойств и качеств собственной системы мер отнесены Гончаровым ко второй части романа (состоящего из двух частей и эпилога). Началом этого процесса как кульминационного этапа в развитии сюжета становится сцена разговора Александра не только с дядюшкой, но и с его женой Лизаветой Александровной, настаивающей на том, чтобы муж был более корректным в своих высказываниях в адрес Александра. К этому времени Александр уже не просто разочаровался в людях, в дружбе и в любви, а обозлился на весь мир. Он декларирует, любясь собой, свою непогрешимость: «сам я от людей не требовал <...> ни подвигов добра, ни великодушия, ни самоотвержения... требовал только должного, следующего мне по всем правам» [2: с. 328]. Как следствие, молодой человек отвергает весь перечень имен тех, кто к нему, Александру, несомненно, по словам Петра Иваныча, дружелюбно расположен. В длинном списке фамилий оказываются не только друзья юности Пospelов, но и петербургские семьи и петербургские знакомцы (представленные в романе как внесценические лица) — Хозаровы, Лунины, Сонины, Волочков. Все названные в качестве симпатизирующих Адуеву-младшему отвергнуты им, и сделано это молодым человеком жестоко и некрасиво — с уподоблением всех указанных лиц аллегорическим звериным образам из басен Крылова. Такое неуважение и оскорбительные характеристики третьих лиц Петр Иваныч спустить племяннику не может и заявляет ему (уже в присутствии Лизаветы Александровны): «Так ты прав? Вышел совсем сух из воды. Пстой же, я выведу тебя на свежую воду» [2: с. 328].

Эта горькая народная мудрость, смысл которой состоит в том, что некто после произнесения уничижительных слов или совершения недостойных поступков старается выскользнуть из ситуации человеком безупречно-чистым в своих помыслах и действиях («выйти сухим из воды»), имеет в традиционной народной культуре, зафиксированной в речевой разговорной практике, ответный посыл: такого человека следует «вывести на чистую воду». В результате разоблачительным аргументом Петра Иваныча в отношении истинного лица Александра, разбрасывающегося высокими словами, призванными охарактеризовать его самого (как себя любимого), и, напротив, язвительными, бестактно-неприличными словами в адрес окружающих, становится вопрос дяди: «Ну скажи, любишь ли ты свою мать?» [2: с. 330]. Получив от племянника высокопарно-утвердительный ответ, сопровождаемый, как это всегда делал молодой человек, красивыми словами и пышными синтаксическими конструкциями

(«я ее обожаю, я отдал бы за нее жизнь»), Петр Иванович обосновал второй вопрос и затем задал его: «Стало быть, тебе известно, что она живет, дышит только тобою <...> Скажи-ка, давно ли ты писал к ней?» [2: с. 330].

Оказалось, что молодой человек не писал матери уже четыре месяца. Справедливая дядюшкина логика, в очевидности звеньев которой выявлена не кажимость, а нелицеприятная суть дела, заставила Александра глубоко задуматься — и уже о самом себе: «на него будто вылили ушат холодной воды» [2: с. 332]. Устоявшееся языковое сравнение, лишенное самого объекта сравнения (когда не указывается, о каком именно состоянии человека идет речь), ведет за собой необходимое описание повествователем того, что происходит с Адуевым-младшим. В заключение повествователь указывает: Александр «дал себе слово строго смотреть за собой» [2: с. 336].

Адуеву-младшему мучительно расставаться с самопозиционированием в качестве безупречного сына. А от зооморфных уподоблений окружающих Александр Федорыч уже вообще никогда не избавится. В последних оценках есть известная дидактическая правда. Однако в этот круг разоблачительно-сатирической правды (включающий среди прочих не только дядюшку Петра Ивановича, но и поистине светлого человека — тетушку Лизавету Александровну) не входит только он сам.

5. Диалоги Адуева-старшего и Адуева-младшего о любви и умении «ходить пешком по воде»

Дядюшка всей силой своих убеждений старается избавить племянника от иллюзий, уводящих от действительной жизни. Но делает это очень жестко, совсем не считаясь с чувствами молодого человека, поскольку не только не видит в сентиментально-романтических завитушках, кружевах и прочей пене пользы, но всякого рода подобные экзерсисы рассматривает как факт нежизнеспособности воспарений над жизнью.

Так, не видя никакого смысла в воспоминаниях Александра о влюбленной в него Софье, соседке по имению, подарившей молодому человеку в знак вечной верности кольцо и локон своих волос, Петр Иванович, пришедший проведать племянника, завернул эти «вещественные знаки... невещественных отношений», как их характеризует Александр, в лист бумаги — и этот «компактный комок <...> бац в окно». В результате привезенные «за тысячу пятьсот верст» дарения — «залог» вечных чувств — оказались утраченными: комок «упал в канал, на край барки с кирпичами, отскочил и прыгнул в воду» [2: с. 213].

В естественном для ранней молодости состоянии влечений Александр не слышит доводов рассудка, не различая влюбленность и любовь. В стремлении увидеть Надиньку Любецкую, Александр едет, по приглашению ее семьи, на дачу, где летом живут Любецкие, на острова, для чего,

как только в четыре часа дня завершилась работа в департаменте, наскоро обедает и «бежит на набережную Невы», где его ожидает «лодка и два гребца» [2: с. 252]. Приближаясь к даче, молодой человек в нетерпении от встречи с возлюбленной «встал в лодке» и, мысленно подгоняя ее, думал с горечью только об одном: «Ах! если б можно было ходить пешком по воде!» [2: с. 252]. Так страдание по абсолюту, пульсирующее в сознании молодого человека, начинает постепенно корректироваться границами реальности. Однако неуёмное желание как можно скорее встретиться с Надинькой заставляет Александра посулить гребцам «полтинник на водку» (ради чего весла в руках молодцов «так и затрепетали по воде»), а сам он, уже «в забытии» от радости, вступил «ногой в воду вместо берега» [2: с. 252]. В конечном счете молодые люди счастливы: вечером, когда «Нева точно спала», «Надинька долго, в раздумье, смотрела на Неву, на даль, Александр на Надиньку» [2: с. 260, 261]. Завершением дачного эпизода в истории Александра становится введение автором нового иронического взгляда на происходящее, согретого вместе с тем теплотой голоса повествователя. Так, на обратном пути, обнаружив усердие ожидавших его гребцов, Александр скомандовал: «Тише ехать» — «еще полтинник на водку!», в результате чего гребцы «поглядели на него, потом друг на друга <...> и стали шевелить веслами, едва дотрогиваясь до воды», — и «лодка поплыла, как лебедь» [2: с. 264].

Не определившись в жизни, Александр, достигнув 23-летнего возраста, мечтает жениться на Надиньке. Услышав от дяди, что он, 39-летний состоявшийся человек, женится («если я люблю, то люблю»), молодой человек сообщает, что готов «к тому же» [2: с. 241, 242]. В ответ Петр Иванович вынужден безапелляционно заявить: «Закрой клапан, Александр!» [2: с. 243], имея в виду недавний разговор с племянником о «клапане» рассудка, данном человеку.

Вместе с тем Адуев-младший постепенно начинает лучше разбираться — если не в людях, то в самом себе. Этот результат показан в исчерпавших себя отношениях Александра с Юлией Тафаевой, когда поначалу молодой человек вновь живет в убеждении, что влюблен и любит, а затем, при охлаждении к возлюбленной, готов хоть на самоубийство. Так, пожелание дяди счастливой семейной жизни с Юлией (поскольку она «проговорила» Петру Ивановичу, что у них с Александром всё решено — «положено быть свадьбе») ввергает молодого человека в панику: «Что вы наделали, дядюшка! — заговорил Александр, меняясь в лице, — я... я не люблю ее больше!.. я не хочу жениться!.. Я холоден к ней как лед!.. скорей в воду...» [2: с. 380, 381].

В итоге не Петр Иванович, а сама жизнь расставляет нужные акценты в мироощущении Александра. Молодому человеку становится понятен дар подлинного и в идеале разделенного чувства как умения глубоко лю-

бить и в этом состоянии совершать невозможное — оказаться способным «ходить пешком по воде». Вместе с тем Адуев-младший узнал и то, что есть пульсирующее осознание ошибки, когда пожизненная супружеская связь с немилым человеком оказывается не лучше самого расставания с жизнью — и тогда, чтобы пресечь страдания Другого и собственные мучения, лучше безудержным прыжком «скорей <броситься> в воду».

6. Адуев-младший вне диалогов с Адуевым-старшим: возможность «ловить рыбу в мутной воде» и последствия такой «рыбалки»

Через шесть-семь лет своего пребывания в Петербурге Александр расстался с необоснованными мечтаниями о литературном поприще, но при этом утерял веру в любовь и дружбу. Однако самого себя он по-прежнему представлял исключительной фигурой, романтическим героем и в силу этого — страдальцем, противостоящим несправедному миру.

В своем не имеющем границ эгоизме Александр погружается в новое для себя состояние безразличия ко всему и ко всем и культивирует его: «Он никому и ничему не верил, не забывался в наслаждении; вкушал его, как человек без аппетита вкушает лакомое блюдо, холодно, зная, что за этим наступит скука, что наполнить душевной пустоты ничем нельзя» [2: с. 390]. Неслучайным приятелем Александра становится старик Костюков, отвечающий этим новым требованиям молодого человека и принадлежащий к кругу «людей с желчным, озлобленным умом, с ожесточенным сердцем» [2: с. 393]. С ним Адуев-младший проводит августовские дни на рыбалке.

Сцены рыбной ловли Александра и Костюкова насыщены реалиями речного пространства, в которых вода представлена Гончаровым в прямом ее физическом смысле. Однако авторская телеология в причинно-следственном завершении этих сцен направлена на речевую конструкцию с обобщенно-отвлеченным содержанием: в процессе рыбной ловли Александр предпринял откровенную и при этом нравственно-нечистоплотную попытку «ловить рыбу в мутной воде» [2: с. 407], причем уже при полном отсутствии поблизости от него дяди и каких-либо обличающих и уличающих молодого человека суждений Адуева-старшего.

Действительно, в самом неблагоприятном свете Александр показал себя в истории с Лизой и ее отцом, живущими на даче у реки, с которыми познакомился во время рыбалки. Встреча с Лизой, «хорошенькой девушкой», произошла в тот момент, когда Александр, полный ожесточенного безразличия к окружающему, позиционируемого им намеренно и последовательно, «посмотрел на воду», поскольку на крючок его удочки попалась «огромная щука» [2: с. 394, 395]. Однако, демонстрируя отстраненность

от всего происходящего, молодой человек под взглядом девушки сразу «принял позу поживописнее» [2: с. 396]. В дальнейшем Александр ведет себя по всем правилам завлечения объекта интереса в любовные сети: выказывая внешнее равнодушие к Лизе-Антигоне, он действует по правилам обольстителя.

Молодой человек понимает, что, поговори он с ней «или даже обрати на нее обыкновенное внимание — она бы забыла о нем» [2: с. 398]. Точкой отсчета на пути «приручения» Александром юной красавицы становится его отношение к своему облику. По свидетельству повествователя, «обыкновенно он ходил на рыбную ловлю очень небрежно одетый; а тут надел новое пальто и кокетливо повязал на шею голубую косыночку, волосы расправил, даже, кажется, немного позавил, и стал походить на идиллического рыбака» [2: с. 397]. Затем в ход пошла манифестация молодым человеком своей осведомленности в области романтической литературы, в частности — знакомства с творчеством Байрона. Чтение его произведений на французском языке Александр в разговоре с девушкой не одобрил, подчеркнув, что в переводном варианте идеи «великого поэта <...> как будто расплылись по воде» [2: с. 401], т. е. растеряли смысл. Дальше Александр отметил в беседах «Вальтер-Скотта, Купера, несколько французских писателей и писательниц, из русских двух или трех авторов, стараясь при этом, *будто нечаянно*, обнаружить своей литературный вкус и такт» [2: с. 403] (курсив мой. — М.Л.).

Во взаимной игре планов Александра и Лизы-Антигоны на заинтересованное внимание Другого победил более опытный игрок. Отдавая себе отчет в своих действиях («обмануть... ну хорошо, обмануть, а там что?»), Александр, назначив Лизе вечернее свидание, «как вор, пробирався к беседе», но был остановлен проницательным отцом Антигоны, не позволившим ему, по словам старого человека, «ловить рыбу в мутной воде», т. е. воспользоваться неискушенностью юной девушки, тем самым оберегая дочь от «опасного плута» [2: с. 405, 407]. На все судорожно-нервные доводы Александра, произносимые им тем не менее «голосом глубокого убеждения» («клянусь честью, я не предвидел последствий... <...> я не хотел...»), старик реагирует «неласково» и дает однозначно-твердый и непреклонно-суровый ответ: «найдите другое место для рыбной ловли» [2: с. 407, 408].

Пойманный на месте морально-нравственного преступления, Александр готов, как ему кажется, проститься с жизнью. Однако при этом «слезы умиления» от собственной решимости «текли у него по щекам». Подойдя к речке, Александр «стал вглядываться в воду» и обнаружил спасительную «соломинку»: «Берег <...> был мелок». Продолжая свою полуигру, молодой человек со словами «тут и умереть нельзя!» [2: с. 408] ринулся к мосту, однако и в этом случае сделал всё, чтобы спастись.

Так, осознавая, что превращается в пародию на романтического героя и одновременно в того, кто в своем падении способен на недостойный поступок, Александр действительно оказался на краю пропасти, и уже не надуманной в художественно-артистических восторгах, а определенной самой жизнью. Адуеву-младшему предстоит услышать вердикт Адуева-старшего: чтобы Александр окончательно не «осрамил род Адуевых», он должен возвратиться домой — «да... ехать в деревню» [2: с. 424, 423].

На словах заявляя, что никого не укоряет в том, что Петербург его не принял («не имею права никого винить <...> мечтал о славе, бог знает с чего»), на деле Александр по-прежнему во всем винит дядю, который, по его убеждению, разрушил всю его жизнь, причем «без предостережения» [2: с. 415, 429]. Только он, Александр, сам ни в чем не виноват — в этом с прежней настойчивостью уверяет себя Адуев-младший.

7. Жизненные итоги Адуева-старшего и Адуева-младшего: способность и неспособность идти «в огонь и в воду»

Гончаров, в результате, показывает, что восемь лет, проведенные Адуевым-младшим в Петербурге, не поколебали его самооценки как исключительной природы, вынужденной существовать, по его мнению, среди никчемных, недалеких и лживых людей. По убеждению Адуева, представляющего себя высокодуховным избранником, страдающим героем и мучеником, окружающий мир недостойн его: «Я изведал всю пустоту и всю ничтожность жизни — и глубоко презираю ее» [2: с. 414].

Увещевания дяди — «ты не хуже других и не лучше» [2: с. 420] — не входят в самосознание Александра адекватного отклика. Во всем: в разочаровании в людях, в любовных невзгодах, в не сложившейся дружбе, в крушении представлений о собственных литературно-художественных способностях — Адуев-младший винит исключительно Адуева-старшего. Александр гневлив в своем осуждении дяди: «вы показали мне, что я хуже других, — я возненавидел и себя»; действуя «без жалости, <вы, дядюшка> разрушили лучшую мечту мою», тогда как «я думал, что во мне есть искра поэтического дарования»; «я утратил жизненные силы и состарелся в двадцать девять лет; а было время...» [2: с. 420, 425] и проч. и проч.

Контраргументом Петра Ивановича становится воспроизводимая им народная мудрость, гласящая, что во имя высокой цели, в т. ч. ради друзей, можно пойти «в огонь и в воду». (Перефразируя первую часть афоризма, Петр Иванович говорит о способности взойти «на костер» [2: с. 421].) Вместе с тем в приведении своего суждения о дружбе в современном мире Адуев-старший призывает Адуева-младшего быть снисходительным: «дружья у тебя есть, какие у другого редко бывают» — «не фальшивые», хотя «в воду за тебя, правда, не бросятся и на костер не полезут» [2: с. 421].

Иными словами, Адуев-старший говорит об истинных высотах духа и сокровенных ценностях души (а не о красивом пустословии Александра): во имя защиты, утверждения и развития подлинных ценностей можно и должно добиваться, на первый взгляд, невозможного. Ни огонь, ни вода этому не помеха.

Потерпев неудачу во всех сферах столичной жизни и возвратившись на родину, в отчий дом, из петербургского, согласно сну маменьки Анны Павловны, «омута» и тем самым избавившись от вызывавших тревогу в поместье Грачи «водяных» [2: с. 430], Александр уже через несколько месяцев заскучал в своем имении. Финал романа, отстраненный от момента возвращения молодого человека в Грачи примерно на два года, оформлен Гончаровым в виде письма Александра дяде и тете в Петербург. В нем представлена философия жизни 30-летнего Александра Федорыча, извлечшего, в его понимании, уроки жизни и готового теперь, уже после смерти матери, к новому этапу в завоевании столицы.

В эпилоге, временной контур которого определен автором словами «спустя года четыре после вторичного приезда Александра в Петербург» [2: с. 453], обращение к водным образам связано исключительно с целебно-лечебными свойствами источников. Так, Петр Иваныч, в искренней тревоге по поводу здоровья жены, получает важный для жизни медицинский совет — рекомендации доктора уехать из «болотистого климата» и взять «курс вод», т. е. поехать на один из западноевропейских курортов — «на воды за границу» [2: с. 454, 456]. При этом Петр Иваныч оставляет престижное чиновничье место в министерстве и завод, осознавая, что, если бы не его систематическое и методичное самоотстранение от интересов жены, ему ради Лизаветы Александровны «на воды не понадобилось бы ехать» [2: с. 460].

Это позднее прозрение, совершившееся в сознании Адуева-старшего, призвано автором для сущностно значимой демонстрации приоритетов. Развивая на протяжении всего романного сюжета насмешливо-язвительный иронический взгляд на несостоятельность захлебывающихся от восторгов сентиментально-романтических излиятий, канувших в русской литературе к 1840-м гг. в Лету как мифологическую реку забвения, Гончаров одновременно поднимает на щит драматическую иронию, предостерегающую как от отказа быть счастливыми в любви и дружеских отношениях, так и от огульного пренебрежения людьми.

* * *

Из сказанного следует вывод, что за гидронимом «вода» в романе «Обыкновенная история» встают важные детали характерологии и сюжетно-мотивной организации художественного целого.

Так, отношение к воде в провинции, в частности в имении Грачи, находящемся за 1500 верст от столицы, принципиально отличается от ее понимания столпами петербургского света. Вода для поместных дворян и их крепостных, укорененных в дальних регионах, знаменует собой источник жизни — в широком спектре от необходимости практически-хозяйственного ее использования (включая применение в церковных службах, в суеверно-магических обрядах и др.) до радостей, даруемых водой в ее естественно-природных свойствах, качествах, формах проявления и проч.

Для российской столицы, Петербурга, разнообразные водные пространства являются органической составляющей самой «среды обитания». Однако в сознании Петра Ивановича Адуева, успешного чиновника и талантливое предпринимателя, понятие «вода» давно утратило свой естественно-физический смысл. Каждый раз в его речи демонстрируется отвлеченно-условное понимание воды как отсутствия продуктивного результата в определенном виде деятельности (получилась только «вода»); как констатации благоволящей «фортуны» — удачливости кого-либо, в т. ч. в выходе из двусмысленной или неблагоприятной ситуации (выйти «сухим из воды»); как указания на возможности и средства в выявлении недостойного поведения некоего человека (вывести на «чистую воду») и др. Иными словами, само словоупотребление «вода», введенное Гончаровым в речь Адуева-старшего, связано с аналитической работой его, героя, ума, отрешенной от самого объекта непосредственного восприятия природной сущности. В создании данного характера налицо имплицитно-обусловленный контент в обращении «директора, тайного советника <...> и заводчика» к понятию «вода». При этом недооценка Петром Ивановичем воды как основополагающего факта мироздания приводит героя к тому, что для продолжения привычной жизни ему требуется не столько вода, сколько минеральные воды для поддержания жизни в угасающей жене.

В сознании Адуева-младшего за восемь лет первого этапа в покорении им столицы и затем за четыре года его вторичного пребывания в Петербурге (хронотопическая непосредственность в изображении которого «стянута» в эпилоге и лишь декларируется) сформировались позиции, близкие системе, исповедуемой Петром Ивановичем. В понимании своего места в жизни, своих способностей (в т. ч. к литературному творчеству), своих взаимоотношений с людьми Александру неоднократно приходилось испытывать, что такое «ушат холодной воды», т. е. безоговорочная отрезвляющая оценка его слов и поступков. При этом молодому человеку знакомы два контрастных желания — как «ловить рыбу в мутной воде» (что ведет его к размыванию представлений о чести, достоинстве, совести), так и «броситься в воду» (что видится выходом из неприемлемой для него жизненной ситуации).

Такая «водная» художественная систематика в характерологической детализации и в деталях сюжетно-мотивной организации романного целого основана на понятийно-аллегорическом видении воды и одновременно-попеременно — на движении этого представления к идейно-символическим формам изображения жизни и человека в ней. В первом случае — понятийно-аллегорическом — позиционировании воды однозначно фиксирует завершенный смысл, что ведет за собой переход от частного к общему, транзитивность и т. д. Во втором случае — идейно-символическом — формируется семантическое преобразование: создается многозначный ореол слова «вода» и многоярусный в смысловом отношении контекст, что позволяет нарастить усилия авторской телеологии, нетранзитивной в силу синтетизма самого символа и т. д.

В конечном — стилевом — итоге в ритмическом строе романа возникает мерная пульсация в обращении Гончарова к знакам воды, что, как всегда строго дозировано, проявляется в полном соответствии с принципами авторской «задачи» — в ее конкретике и индуктивности.

Литература

1. *Гончаров И.А.* Лучше поздно, чем никогда (Критические заметки) // Гончаров И.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Правда, 1972. Т. 6. С. 441–492. С. 450.
2. *Гончаров И.А.* Обыкновенная история // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб.: Наука, 1977. Т. 1. С. 172–469.
3. *Кожевникова Н.А.* Избранные работы по языку художественной литературы. М.: Знак, 2009. 896 с.
4. *Левенштейн Е.П.* Воспоминания об И.А. Гончарове // И.А. Гончаров в воспоминаниях современников. 2-е изд., расшир. и доп. Ульяновск: Регион-Инвест, 2012. С. 122–127.
5. *Тодоров Ц.* Теории символа / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 408 с.

МИФОПОЭТИКА ВОДНОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «НАКАНУНЕ»

Водная стихия — это жизнь. Она для человека одно из обязательных условий для существования. В древности люди селились по берегам рек, применяя водные преграды для защиты от врага. И тогда, и сейчас труд земледельца во власти осадков и паводков. К множеству образов природы в творчестве И.С. Тургенева относится изображение воды, включающее в себя образы дождя, снега, реки, моря, пруда. Водный пейзаж часто оказывается фоном для главных романтических эпизодов. Но прекрасное изображение писателем природы не просто задний план для происходящих событий. Эстетическое освоение природы для писателя почти всегда оказывается источником философской мысли, что отражается и в мифопоэтической семантике образов.

Рассмотрим образ водного пространства в романе «Накануне» в мифопоэтическом ключе. Водное пространство — граница между «этим» и «тем» миром, путь в загробное царство, место обитания душ умерших и нечистой силы. «Славяне “почитают ... и реки и нимф, и некоторые иные божества и приносят жертвы”» [6: с. 64].

Как известно, тема смерти особенно волновала Тургенева. «Из наиболее часто и отмеченно “разыгрываемых” образов смерти у Тургенева выступает море (“морское”), которое, разумеется, нередко появляется в контекстах, непосредственно или опосредованно не связанных с топикой смерти» [10: с. 102].

Действие романа «Накануне» начинается на берегу реки, где двое молодых людей, ученый-философ Берсенева и скульптор Шубин, ведут дискуссию о любви, красоте природы и о том, возможно ли жизнь человека сопоставить с бесконечностью. «В тени высокой липы, на берегу Москвы-реки, недалеко от Кунцева, в один из самых жарких дней 1853 года лежали на траве два молодых человека» [11: с. 14]. Ключевым образом в пейзаже является река, то есть водная стихия, а все другие детали пейзажа — цветы, насекомые, деревья — как бы вовлечены в просторы, омываемые рекой.

В романе значима характеристика Инсарова, который «не испытывает ощущения отрыва от родной почвы, от народа» [7: с. 318]. «Он со своей землей связан — не то, что наши пустые сосуды, которые ластанутся к народу: влейся, мол, в нас, живая вода» [11: с. 207].

Другой прекрасный пейзаж в романе — это изображение Царицынского парка, его водоемов. Автор показывает ясную, красивую картину отдыха. Всё в тот день было прекрасно, «погода была чудесная ... всё кругом цвело, жужжало и пело; вдаль сияли воды прудов» [11: с. 216].

Но это ненатуральное, нарочитое спокойствие. Разница между прудом и рекой в том, что в пруду вода неподвижна. Тут нет прохлады и свежести, это небольшое, суженное место. Оно насыщено тревогой, беспокойством. Сцена катания на лодке в Царицынском парке показывает близость гибели: «лодка поплыла еще немного и остановилась, чуть-чуть закружилась на воде, как лебедь» [11: с. 218].

В очередной раз начав вести дневник, Елена пыталась понять то чувство, которое она испытывала к Инсарову после знакомства с ним. Наконец она осознала, что влюблена. Узнав от Берсенева об отъезде Инсарова, девушка не выдержала, и «слезы хлынули у ней из глаз, и она выбежала из комнаты» [11: с. 230]. «Полчаса пролежала она неподвижно; сквозь пальцы на подушку лились слезы» [11: с. 232]. Слезы — это наиболее яркое проявление чувств человека. Когда Елена решила еще раз увидеть Инсарова, «крупный дождик закапал, она и его не замечала; но он пошел всё чаще, всё сильнее ... Дождь хлынул ручьями» [11: с. 233]. В славянских мифах существовало представление, что «живая вода весенних дождей просветляет туманное небо, возрождает природу и потому принимается за божественный напиток» [1: с. 276].

Не зря старушка, которой героиня подала платок в часоленке, сказала ей: «Вишь, дождик реденький пошел; ты-то подожди еще, ... была печаль, и помину ей нет» [11: с. 234]. «Дождик сеялся все мельче Солнце заиграло на мгновение Вдруг в десяти шагах от часовни она увидела Инсарова» [11: с. 234]. В народе существовало поверье: «как стихия, смывающая все нечистое, злое, демонское, вода ... признана была за вернейшее средство внутреннего, духовного очищения от грехов» [2: с. 576].

В диалоге Шубина и Увара Ивановича высказывается очень яркая аналогия Елены с рыбой: «Нет, кабы были между нами путные люди, не ушла бы от нас эта девушка ... , как рыба в воду» [11: с. 278].

Море — постоянные динамичные силы, непрерывное движение, постоянная смена образов, жизнь и смерть. «Коварное море, вечно поющее о чем-то, возбуждая необоримое желание плыть в его даль, — многих оно отнимает у каменистой и немой земли, которая требует так много влаги у небес, так жадно хочет плодотворного труда людей и мало дает радости — мало!» [4: с. 113] — так говорил о нем А.М. Горький. «Слово “море” уходит корнями к именам богов смерти — Мор, Мара» [8: с. 135].

Особый, таинственный образ в романе — Венеция, образ, который несет в себе символический подтекст. Город на берегу моря показан в произведении как имеющий характер противоречивый, неоднозначный:

это и счастливое священное место, где создается синтез священного с земным, действительным миром, и одновременно холодное, мрачное место: «Венеция умирает, Венеция опустела», говорят вам жители; но, быть может, этой-то последней прелести, прелести увядания в самом расцвете и торжестве красоты, недоставало ей» [11: с. 286]. Тема смерти пронизывает всё описание «венетических глав» и предстает пред нами как ключевая, давящая, повторяющаяся. Изображение грозы и крылатой птицы является смысловым лейтмотивом произведения. «Подобно весне, красота Венеции и трогает, и возбуждает желания» [11: с. 287], и Елена ощущала себя счастливой. Но в описание прекрасного города врывается скорбная нота: «Отжившему, разбитому жизнью не для чего посещать Венецию» [11: с. 288]. «Как это жизнь так скоро прошла? Как смерть так близко надувалась? Смерть, как рыбак, который поймал рыбу в свою сеть и оставляет ее на время в воде: рыба еще плавает, но сеть на ней, и рыбак выхватит ее — когда захочет» [11: с. 299].

По возвращении в гостиницу после представления оперы Дж. Верди «Травиата» тревожный мотив то соответствует, то составляет контраст мыслям героев. «О боже! — думала Елена, — зачем смерть, зачем разлука, болезнь и слезы? Или зачем красота, это сладостное чувство надежды ... К чему же тогда эта жажда и радость молитвы?» [11: с. 290].

Образ Венеции как основанного на обмане локуса занимает важное место в идейной структуре произведения. В изображении города присутствуют мотивы туманности и мертвого, невидимого спокойствия, в результате чего создается ощущение погружения героев в иное пространство «с сопровождающим это погружение изменением состояния — застытием, онемением, омертвением и в конце концов смертью» [10: с. 110].

Венецианские главы прекрасно иллюстрируют одну из основных тем романа — «мотива универсального трагизма жизни» [5: с. 394]. «Стихийная сила природы поглощает Инсарова так же, как беспрестанно она поглощает всё вокруг себя, и для нее нет различия между героями и простыми смертными» [3: с. 113]. Вернемся к водной теме, поднимавшейся в романе еще раньше в эпизоде отдыха в Царицыно, когда Инсаров кинул в пруд пьяного немца. Это событие в конце романа в итоге зеркально повернуто к самому Инсарову: «ходили темные слухи, будто бы несколько лет тому назад море, после бури, выкинуло на берег гроб, в котором нашли труп мужчины» [11: с. 298]. В пророческом сне Елены не случайным кажется и превращение Царицынского пруда в «беспокойное море». Она видит мертвую подругу, снег, Соловецкий монастырь, где заперт Дмитрий. «Елена! раздалось явственно в ее ушах. Она быстро подняла голову, обернулась и обомлела: Инсаров, белый как снег, снег ее сна» [11: с. 295].

Вполне возможно сделать вывод о том, что в романе мифопоэтический смысл воды взаимосвязан со значением ее силы целебной и, с другой стороны, губительной. «Таким образом, основные философские константы — человек и природа, личность и история, — организующие художественный мир И.С. Тургенева и выступающие как бинарные оппозиции, не являются следствием “влияния” какой бы то ни было “системы” на образы писателя, а представляют собой эстетическое выражение внутренней конфликто-организованности натурфилософии и историософии писателя» [9: с. 74].

В контексте исследований романа Тургенева есть основание говорить о наличии в его произведениях не только символического значения, связанного с их социальной направленностью, но и мифопоэтического подтекста.

Литература

1. *Афанасьев А.Н.* Мифология Древней Руси. М.: Эксмо, 2006. 608 с.
2. *Афанасьев А.Н.* Славянская мифология. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2008. 1518 с.
3. *Бялый Г.А.* Тургенев и русский реализм. М.; Л.: Сов. писатель, 1962. 247 с.
4. *Горький А.М.* Сказки об Италии // Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 10. М.: ГИХЛ, 1951. С. 7–165.
5. *Лебедев Ю.В.* Тургенев. М.: Мол. гвардия, 1990. 607 с.
6. *Левкиевская Е.* Мифы русского народа. М.: Астрель; АСТ, 2000. 528 с.
7. *Петров С.М.* И.С. Тургенев: Творческий путь. М.: Худож. лит., 1979. 542 с.
8. *Селиванова С.И.* Русский фольклор: основные жанры и персонажи. М.: Логос, 2008. 200 с.
9. *Тиме Г.А.* Россия и Германия: Философский дискурс в русской литературе XIX–XX вв. СПб.: Нестор-История, 2011. 455 с.
10. *Топоров В.Н.* Странный Тургенев (Четыре главы). М.: РГГУ, 1998. 188 с.
11. *Тургенев И.С.* Накануне // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 6. М.: Наука, 1981. С. 159–300.

ОБРАЗЫ ВОДЫ В РОМАНЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО»

Одним из первых к изучению водной стихии в творчестве И.С. Тургенева обратился В.Н. Топоров [11]. Исследуя «поэтический» комплекс моря в русской литературе как природный архетип, академик отметил повторяющиеся в тургеневских произведениях номинации, связанные с водными образами, выявил устойчивые мотивы «морского дна», «плавания на лодочке», «сна на море» и установил связь «морского» комплекса с темами ужаса и смерти [10: с. 38–44]. Заключение Топорова о том, что «“морское” было не просто литературной темой Тургенева, но исключительно важным личным переживанием», связанным с обнаружением «архетипического в жизни писателя и в слое наиболее личных его текстов» [10: с. 44–45], задало направление в дальнейших изысканиях ученого [9].

В отдельных статьях последних десятилетий, обращенных к водным образам у Тургенева, исследователи апеллируют преимущественно к вопросам мифопоэтики и репрезентации философских авторских идеалов в тургеневской прозе: проанализированы рассказы и повести писателя конца 1840-х — 1850-х гг. (в том числе из цикла «Записки охотника») [7; 8], романное наследие Тургенева изучено в меньшей степени [1; 6].

В тургеневской романистике, чья систематика «детерминирована не формой и объемом произведения, а романным содержанием» [4: с. 69], особый интерес вызывает работа художника с деталью, понимаемой как такой вид изображения, в котором проявляются «специфически-национальные и разнообразные в историческом выражении традиции» [5: с. 53]. Одним же из самых показательных для анализа произведений Тургенева в заявленном данной монографией ракурсе является роман «Дворянское гнездо» (1859), где водная стихия воплотилась в различных ипостасях, а именно как: 1) водоемы — море, река, болото и пруд; 2) атмосферные явления — дождь, снег; 3) целебный источник; 4) питье; 5) слезы. Кроме того, вода как стихия со способностью к текучести, образующая особую среду обитания, актуализирована автором при создании косвенных характеристик персонажей.

Наше исследование нацелено на выявление стилистических особенностей в работе Тургенева с деталью при создании водных образов в романе «Дворянское гнездо». Внимание же сосредоточено прежде всего на изо-

браженных в произведении водоемах, понимаемых в широком смысле как «скопление бессточных или с замедленным стоком вод в естественных или искусственных впадинах» (к таковым относятся моря, реки, озера, пруды и т.п.) [13: с. 42]. Логика работы устремлена от анализа нерукотворных водных пространств — морей, рек и болот, — к изучению факта рукотворной сферы жизни — пруду. При этом различаются, с одной стороны, водоемы, которые даны Тургеневым в романе как часть естественных и измененных человеком ландшафтов, — это Балтийское и Северное моря в повествовании о прошлом Ивана Петровича Лаврецкого, отца главного героя; река в родовом имении Марьи Дмитриевны Калитиной Покровское; пруд в усадьбе Федора Ивановича Лаврецкого Васильевское. С другой — выделяются морской, речной и болотный образы, которые введены в произведение при формировании речевой фигуры сравнения.

Море

Образ моря как географического объекта в романе наделен социокультурной и исторической конкретикой. В первую очередь морское пространство — это путь сообщения между Россией и Англией в первые десятилетия XIX в. В особых главах, где развернуто повествование о старинном роде Лаврецких, Тургенев, в частности, показывает судьбу отца главного героя Федора Лаврецкого Ивана Петровича, поворотные моменты которой отмечены перемещениями персонажа по морю и соотнесены с глобальными международными процессами. Взаимные политические и экономические интересы, культурная и интеллектуальная открытость России и Англии (шире — России и Европы), сложившиеся к началу столетия, во многом идущая еще из XVIII в. нацеленность общественного сознания на усвоение западных светских идеалов — это те исторические данности, при которых молодому человеку без труда удастся получить «место при русской миссии в Лондоне» и отправиться в зарубежную командировку [12: с. 34]. Выдерживая хронографическую точность и жесткую временную закреплённость событий прошлого, писатель вкладывает в уста повествователя замечание о техническом развитии морской навигации: в судоходстве 1800-х гг. были задействованы преимущественно парусные корабли — «пароходов тогда еще в помине не было» [12: с. 34].

Укрупняя национально-исторический контекст, Тургенев указывает на то, что начало Отечественной войны 1812 года мотивировало второе морское путешествие Ивана Петровича: «двенадцатый год вызвал его, наконец, из-за границы» [12: с. 36]. Территориальный водораздел между странами становится чертой, за которой в России активизированы процессы формирования собственной культурной идентичности, что отчет-

ливо отражается в сознании персонажей: «они почувствовали, что русская кровь течет в их жилах» [12: с. 37].

Кроме того, в романе имплицитно дано понятийно-аллегорическое значение моря как особой сферы и источника профессиональной деятельности человека и социокультурных привычек. Детали, отсылающие к мореплаванию, растворены в повседневности и актуализированы Тургеневым для подсветки второстепенных и обрисовки эпизодических персонажей. Так, иронично охарактеризован сосед Лаврецких — «вечно пьяный и добрейший отставной моряк, страшный охотник до всякой, как он выражался, благородной истории» [12: с. с. 33].

Конкретно-историческая семантика, закрепленная за морскими деталями, становится в произведении основой для обнаружения автором аксиологических силовых линий. В частности, через разработку образа моря Тургенев заостряет социальную, культурную и духовную разницу между Иваном Петровичем и Маланьей Сергеевной Лаврецкими, чьи ценностные установки позднее станут значимыми для раскрытия экзистенциальных основ и духовно-нравственных ориентиров в личности их сына, главного героя романа Федора Лаврецкого.

Женитьбу Ивана Петровича «на простой крестьянской девушке», как замечают комментаторы романа, «Тургенев иронически объясняет знакомством своего героя с основной мыслью» «Декларации прав человека и гражданина», в основу которой легли идеи французских просветителей XVIII в.: «все люди рождаются вольными и в совершенном в рассуждении прав равенстве» [12: с. 420]. Одностороннее понимание молодым человеком учений Ж.-Ж. Руссо и Дени Дидро свидетельствуют о его поверхностном мировосприятии и истинных мотивах поступка — показать себя и свое неприязненное отношение к патриархальным взглядам на семью своего отца. Лаврецкий не любит жену, безразличен к ее судьбе и стремится удалиться от чуждой ему провинциальной российской жизни: почти сразу после дня венчания он уехал в Петербург, а оттуда, «не прошло трех месяцев», «уплыл *за море*» (здесь и далее в цитатах курсив мой. — Ю.Г.) [12: с. 34]. В своей стилистической работе Тургенев уходит от прямых номинаций Балтийского и Северного морей, по которым пролегает маршрут Ивана Петровича, и акцентирует внимание на жизненном выборе персонажа, вводя в речь повествователя устойчивое выражение *уплыть за море*. Писатель стремится разнопланово задействовать знаковую сущность детали: освоение понятийно-аллегорического уровня образа моря, связанного с его исторической конкретикой, усиливается смыслами, закрепленными в русской традиционной культуре, и мифопоэтической составляющей. Тургенев актуализирует славянскую картину мира, где пространство *за морем* связано с семантикой неизвестности и гибели и бинарной оппозицией «близкий — далекий» [2].

Иван Петрович показан как глубоко эгоистичный, сосредоточенный на самопрезентации и внешней стороне жизни и ее гедонистической сфере молодой человек, разорвавший глубинные связи с родиной и своими близкими. Отец Федора Лаврецкого остается бесконечно далеким от своего дома как в пространстве, так и в ценностном смыслополагании. Повествователь подытоживает: за границей он «счастливо играл в карты, заводил знакомства, участвовал во всех возможных увеселениях, словом, *плыл на всех парусах*» [12: с. 34]. Финальная и ударная характеристика персонажа, данная через фразеологическое сочетание, оказывается чрезвычайно значимой: как направление движения парусного судна зависит от силы и направления ветра, так жизнь Лаврецкого подчинена внешним обстоятельствам. Однако явно негативная ироническая авторская оценка не исчерпывает смыслового наполнения морских деталей: Тургенев и далее развертывает философский потенциал детали, заложенный в пространственной семантике моря как необозримого и непреодолимого без особых усилий локуса. Автор укореняет в своем романе мысль о существовании противоположной эгоизму и сосредоточенности человека на себе идеи об альтруизме и преодолении собственных ограничений, обретении свободы во имя *другого*. Она заложена в образ молодой жены Ивана Петровича Маланьи, которая ради благополучия сына стремится преодолеть пространственный и социальный разрыв со своим супругом: она выучилась грамоте и пишет письма мужу в Англию, за море, о своем ущемленном положении в его доме.

В результате историческая и социальная смысловая нагрузка детали — море как единственно возможный путь сообщения России и Англии в первой половине XIX в., — прорастает через активизацию мифопоэтических значений философскими и аксиологическим векторами. При этом решающим фактором становится авторский выбор при создании художественной речи.

Особенности стилистического воплощения детали явлены и при раскрытии иного смыслового аспекта в образе моря, связанного с приливными силами луны. В романсе, сочиненном и исполняемом Владимиром Николаевичем Паншиным, «молодым блестящим чиновником из Петербурга», для Лизы Калитиной, душа лирического героя уподоблена морю, а его поэтический адресат — луне [12: с. 16]. Вводя семантику зависимости «волны морской» от «волшебного луча» луны, проецируемую Паншиным на его взаимоотношения с Лизой, Тургенев задает сразу два типа иронии: сатирический и драматический [12: с. 17]. Очевидна жестко-ироническая авторская оценка притворства Владимира Николаевича, полагающего себя хозяином ситуации и декларирующим в песне свою — моря — подчиненность луне — Лизе. Любовь героя самим собой, его увлеченность собственной музыкальной игрой и театральность ситуации подчеркнуты

экфразической характеристикой: «в бурном аккомпанементе слышались переливы волн» [12: с. 17]. Тургенев демонстрирует, что Паншин даже в творчестве проявляет свои сущностные черты: эгоизм и двуличие. Противопоставление же Паншиным метаний лирического героя, исполненного «тоской любви, тоской немых стремлений», на душе которого «тяжело», ясности лирической героини, которая, как и луна, «чужда сомнений», вскрывает глубокое непонимание и незнание Владимиром Николаевичем характера и внутренней жизни Лизы Калитиной. В этом свете ирония приобретает уже драматический оттенок.

Река

Река, так же, как и море, представлена в романе в двух ипостасях: как конкретно-топологический факт и как средство сравнения в речи повествователя. Однако в образе реки более зримо проявляется работа автора с аллегорически-однозначной и символически-многоплановой знаковой сущностью деталей.

В двух случаях образ реки подан в аллегорическом ключе. Это река, изображенная как часть ландшафта в родовой усадьбе Марьи Дмитриевны Калитиной Покровское, унаследованной владелицей после смерти родителей и старшего брата. Эпитет *веселый* при слове речка (усадьба «с веселой речкой») и уменьшительно-ласкательный суффикс -к, задающий особенность номинации, эмблематически фиксируют представления Марьи Дмитриевны о беззаботном времени ее молодости [12: с. 7–8]. Сосредоточенность Тургенева на однозначном плане образа реки мотивирована стремлением автора показать ограниченность кругозора Калитиной, для которой идиллическое видение дома исчерпано лишь его внешне приятным обликом.

Другой аллегорический образ, представляющий идиоматическое понятие о реке как о месте, где можно бесследно исчезнуть, или месте, где можно что-то скрыть, введен в экспозиции образа Христофора Теодора Готлиба Лемма: единственное издание двух сонат, сочиненных немецким музыкантом, осталось «целиком в подвалах музыкальных магазинов; глухо и бесследно провалились они, словно их ночью кто в реку бросил» [12: с. 20].

В символическом ключе образ реки разработан Тургеневым при раскрытии характера главного героя романа Федора Ивановича Лаврецкого.

Первоначально река введена как понятийно-аллегорический знак течения жизни: «вернувшись домой» после заграничных странствий, Лаврецкий «погрузился в какое-то мирное оцепенение», «“вот когда я попал на самое дно реки”, — сказал он самому себе не однажды», «он сидел под окном, не шевелился и словно прислушивался к *теченью* тихой

жизни» [12: с. 64]. Однако затем автор постепенно развивает идею о погружении человека на дно реки и подъеме на поверхность, т.е. о разных уровнях и разных типах течения жизни. На «дне реки», по мысли героя, жизнь «всегда, во всякое время тиха и неспешна» [12: с. 64]. Причем умиротворяющая обстановка, в которой оказывается Лаврецкий, — это прежде всего фон для происходящих в душе героя перемен: «здесь незачем волноваться, нечего мутить» [12: с. 64]. Чувство любви, которое приходит на смену размышлениям Федора Ивановича, как бы выталкивает, поднимает героя со дна жизни. Тургенев акцентирует стремительность в смене состояний героя. Лаврецкий задается вопросами о том, «давно ли находился он в состоянии “мирного оцепенения”? давно ли чувствовал себя, как он выражался, на самом дне реки? Что же изменило его положение? что вынесло его наружу, на поверхность?», «самая обыкновенная, неизбежная, хотя всегда неожиданная случайность: смерть?» [12: с. 93]. Так бинарная оппозиция *жизнь и смерть* получает индивидуально-авторскую философскую разработку, в которой смерть (факт ее осознания) становится импульсом к новой жизни.

При анализе образов дна и глубины водоема открывается «пластически многоплановая работа Тургенева с образами-знаками» [3: с. 44]. Так, характеристика судьбы старого музыканта Лемма как несчастной иронически подсвечена ложным и манящим образом России, которая получает аллегорическую характеристику «золотого дна артистов» [12: с. 19]; мысль о вседозволенности в понимании свободы заложена в речевой оценке прадеда главного героя — Андрея Афанасьевича Лаврецкого, «любимым словом» которого была фраза, обращенная ко всякому *другому*, — «мелко плаваешь» [12: с. 67].

Болото

Образ реки, воплощающий идею о течении жизни, дополнен в сознании Лаврецкого элементами, свойственными болотам. Выстраивая сопоставительную конструкцию, где объектом сравнения выступает жизнь, а средством — вода, текущая по болотным травам, Тургенев совмещает два противоположных природных свойства водоемов — текучесть речных вод и застой вод болотных. Тем самым художник изображает сложные духовные метаморфозы, происходящие с Лаврецким: «в то самое время в других местах на земле кипела, торопилась, грохотала жизнь; здесь та же жизнь текла неслышно, как вода по болотным травам» [12: с. 65].

Смыслы, связанные с новой жизнью и обновлением, подпитывают семантику смены времен года, и в ассоциативный ряд, данный в речи повествователя, тесно переплетенной с сознанием героя, встраивается водный знак наступления весны — таяние снега. Атмосферное явление

выступает средством сравнения по отношению к процессу восстановления духовных сил героя: «скорбь о прошедшем таяла в его душе, как весенний снег» [12: с. 65].

Завершающим изображением духовного пробуждения и восстановления героя и создающим целостное восприятие водных образов становится конкретизация источника новых эмоциональных сил, обретаемых Лаврецким: «никогда не было в нем так глубоко и сильно чувство родины» [12: с. 65].

Пруд

Пруд представлен в романе как ландшафтная реалья и соотнесен с образом центрального персонажа романа Лаврецкого. Сад в усадьбе Васильевское, принадлежащей Федору Ивановичу, «оканчивался небольшим светлым прудом» [12: с. 63]. Эпитет «светлый» при слове «пруд» дан сначала как колористическая характеристика, подчеркивающая практические качества воды, ее прозрачность, незаболоченность, свидетельствующие о пригодности водоема для разведения рыбы: «в пруде за садом водилось много карасей и гольцов» [12: с. 80]. Сам же факт того, что рукотворное водное пространство показано как один из обязательных атрибутов сельской дворянской усадьбы, свидетельствует об историко-культурной смысловой нагрузке детали: в частности, ужение рыбы было одним из вариантов дворянского времяпрепровождения.

С другой стороны, изображение пруда в Васильевском во время совместной рыбной ловли героем и Лизой Калитиной приобретает символическое звучание за счет параллелизма образов. Световые характеристики пруда аккомпанируют настроению и душевному сближению персонажей: «тихо сияла неподвижная вода, и разговор у них (Лаврецкого и Лизы. — *Ю.Г.*) шел тихий» [12: с. 80]. Благодаря тому, что Лаврецкий является собственником пруда, возникает более точное соотношение: герой в мыслях о Лизе восклицает про себя: «О, как мило стоишь ты над моим прудом!» [12: с. 81]. Лиза же «смотрела на воду и не то шурилась, не то улыбалась» [12: с. 81].

* * *

В результате при изображении водоемов в романе «Дворянское гнездо» ряд природных и рукотворных деталей не только обладает исторической и социальной конкретикой и служит достоверности образа, но и несет на себе значимую философскую и аксиологическую нагрузку. Создавая водные образы, Тургенев добивается символического видения мира и развивает ценностно-философские идеи об оппозиции эгоизма и альтруизма, о соотношении личной свободы от обязательств и преодоления внешних ограничений во имя *другого*, о конечности индивидуального бытия

и духовной смерти как импульсе к новой жизни. Кроме того, с помощью природных деталей, претворенных в художественной речи как аллегорический и символический знаки, художник задает акценты в характерологии романа. В свою очередь возможности аллегорического и символического изображения позволяют Тургеневу создавать нужную идейно-эмоциональную подсветку отдельных персонажей.

Литература

1. *Брагина О.Б.* Водное пространство в романе И.С. Тургенева «Накануне»: философский и мифопоэтический аспекты // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2009. № 2. С. 15–19.
2. *Кошарная С.А.* «Море» в русской мифологической картине мира // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. 2008. № 2. С. 19–23.
3. *Лоскутникова М.Б.* Особенности великого национального стиля И.С. Тургенева (на материале романа «Дым») // Тургеневские чтения: Сб. ст. Вып. 4. М.: Русский путь, 2009. С. 27–47.
4. *Лоскутникова М.Б.* Стилиевые детерминанты в прозе И.С. Тургенева // Спасский вестник. 2018. № 26–1. С. 65–73.
5. *Лоскутникова М.Б.* Художественная речь и вопросы стилеобразования. М.: МГПУ, 2007. С. 53.
6. *Михайличенко Г.А.* Мифопоэтический подтекст романа И.С. Тургенева «Накануне» // Филология и человек. 2008. № 2. С. 97–103.
7. *Поплавская И.А.* Образы воды в «Записках охотника» И.С. Тургенева // И.С. Тургенев и время: Сб. ст. Томск: Изд. дом ТГУ, 2019. С. 74–87.
8. *Романова Г.И.* Мифологема воды в повести И.С. Тургенева «Вешние воды» // Вестник КГУ. 2018. № 24 (3). С. 85–87.
9. *Топоров В.Н.* Архетип моря («морской» синдром) // Топоров В.Н. Странный Тургенев (четыре главы). М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. С. 102–126.
10. *Топоров В.Н.* Две заметки из области русской литературы (Тургенев, Толстой) // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. М.: Наука, 1996. С. 33–53.
11. *Топоров В.Н.* О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995. С. 575–622.
12. *Тургенев И.С.* Дворянское гнездо // Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 6. М.: Наука, 1981. С. 5–158.
13. *Чеботарев А.И.* Гидрологический словарь. 3-е изд., перераб. и доп. Л.: Гидрометеиздат, 1978. 308 с.

ОТ «ДРОЗДА» ДО «ПОТОПА»:
О РЕАЛИЗАЦИИ ВОДНОЙ МЕТАФОРИКИ
В «СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ»
И.С. ТУРГЕНЕВА

Из всего многообразия возможных подходов к рассмотрению символики воды в словесности и — шире — в культуре мы остановились на идее Г. Башляра о том, что образы стихий (символы, заключающие в себе образы первоэлементов) или феномены земли, воды, огня и воздуха, в силу лежащей в их основе материальности и первичности, «сами увлекают и настраивают <художника>, а не возникают вследствие <его> увлечения и настроения» [1: с. 12]. Одним из следствий этой идеи является возможность для поэта не только использовать образ стихии как инструмент для передачи определенных смыслов, но и черпать в нем вдохновение. Соответственно, образ, например, воды становится развернутой в пространстве всего произведения поэтической метафорой и выступает не результатом поэтического импульса, а его источником. Наиболее полно эта идея выражена у Г. Башляра в работах: «Художник на службе у стихий», «Психоанализ огня», «Вода и грезы».

Однако и другие исследователи указывали на особую (не только инструментальную) роль символов в литературе. Так, например, А.Ф. Лосев, определяя символ как субстанциональное тождество идеи и вещи, полагал, что художественный символ есть мировоззренческая категория, порождающая модель действительности, лежащая в основе принципа конструирования [4: с. 43–48], обеспечивающая «выход за пределы чисто художественной стороны произведения» и дающая «указание на некоторого рода инородную перспективу» [4: с. 119].

Но именно у Г. Башляра мы находим особое понимание механизма порождения модели действительности, инициированное переживаниями художника, связанными со стихиями. По мысли Г. Башляра, стихии (огонь, воздух, вода и земля) выступают первоначалами художественного творчества. С одной стороны, их воздействие на воображение является косвенным и метафоричным, но *если* художнику *удается* проникнуться «духом» и энергией элементов и напитать ими свое произведение, то можно наблюдать, как единство и целостность произведения выстраиваются вокруг конкретной стихии, и даже во многом зависят от нее. В книге «Вода

и грезы» Г. Башляр делает особый акцент на этой условной возможности (если удастся) и отмечает, что стихия воды зачастую не вдохновляет писателей на глубокие прозрения и даже никак не структурирует их произведения: «Поэты и сновидцы зачастую скорее “развлекаются”, чем увлекаются игрой водной поверхности. В таких случаях вода бывает украшением их пейзажей; она не становится в полном смысле слова “субстанцией” их грез» [1: с. 23].

Действительно, во многих литературных произведениях так или иначе упоминается вода — во всех ее видах и состояниях, что означает, скорее, важность данного вещества для человека и повсеместное присутствие его на планете. Но и когда художник использует воду как символ или как метафору, это еще не значит, что его «увлекает и настраивает» данный феномен, что мы и увидим дальше.

Но для начала рассмотрим онтологические основания указанной идеи об образе как источнике поэтического творчества. Воображение и воображаемое Г. Башляр исследует в контексте поэтической, или непосредственной, онтологии и относит их к важнейшим характеристикам человеческого бытия. Философ стремится раскрыть глубочайшие бытийственные источники поэтической грезы как имагинативной реальности, которые связаны с действием стихийных начал и находятся за пределами воображения. В своих работах Г. Башляр ставит вопросы о том, что представляет собой образ как соединение природных (космических), человеческих (личностных) и социальных начал, какое воздействие оказывают природно-стихийные феномены на «грезы» человека о мире.

Кроме того, философ пытается «освободить» образ в целом как от детерминированности психологической травмой или жизненной драмой, «полемизируя с классическим психоанализом», так и от его непосредственной связи с архетипами и коллективным бессознательным, предлагаемой трансперсональной психологией К. Юнга: «Поэзия несет в себе свое собственное счастье, независимо от того, какую драму и какое страдание она призвана иллюстрировать. Психоанализ сразу же отказывается от онтологического исследования образа, он раскапывает историю человека, он демонстрирует тайные страдания поэта» [3: с. 12]. Однако одну из своих наиболее известных работ Г. Башляр называет «Психоанализ огня» и определяет свой метод как «психоанализ объективного познания» [2: с. 26]. Этот же метод он применяет и в работе «Вода и грезы», но психоанализом его уже не называет, как он выразился, «ради искренности», признаваясь, что ему не удалось прийти к рационалистической позиции по отношению к воде, как удалось это по отношению к огню [1: с. 8]. Беря на вооружение идею Г. Башляра, мы рассмотрим стихотворение в прозе «Дрозд (I)» Тургенева как текст, одухотворенный стихией

воды, однако прежде рассмотрим примеры текстов, где водные метафоры имеют иной смысл.

В цикле «Стихотворения в прозе» Тургенева достаточно «водной символики», однако в большинстве из них, на наш взгляд, образ воды не стал тем самым источником «поэтической грезы», о котором размышлял Г. Башляр. Писатель не раз прибегает к водной образности, но это явление совсем другого порядка, которое можно отнести, скорее, к использованию художником «символического капитала» феномена. Например, в миниатюре «Конец света» вода в виде чудовищной морской волны, внезапно обрушившись на героя и окружающих его людей в российской деревенской глуши, всех убивает: «Это — море! — подумалось всем нам в одно и то же мгновение. — Оно сейчас нас всех затопит... Я хотел было ухватиться за товарищью, но мы уже все раздавлены, погребены, потоплены, унесены той, как чернила черной, льдистой, грохочущей волной!» [6: с. 135] Сильный образ конца света и его орудия — морской волны — полностью принадлежит истории о всемирном потопе.

Как отмечал В.Н. Топоров, море у Тургенева часто транслирует тавтологическое, хотя нередко появляется и в контекстах, непосредственно или опосредованно не связанных с топикой смерти. Всё «морское», указывал исследователь, было для писателя жизненно важным личным переживанием, «образы которого являли архетипическое» [5: с. 123]. Однако в этом и кроется, на наш взгляд, отчасти и «недоверие» Г. Башляра к такого рода «откровениям», навеянным стихиями: образы, являющие архетипическое, поставляют художнику готовый материал, как в случае, описанном выше: морская волна, обрушивающаяся на людей и смывающая их самих и их утлые дома в бездну, — готовый блок смыслов, из него не прорастают новые. Более того, в другом тексте морская вода с ласковыми волнами уже «не помнит» о своей грозной и губительной силе, потому что блок с «архетипическим» концом света изолирован и самодостаточен.

В миниатюре «Морское плавание» море «растянулось кругом неподвижной скатертью свинцового цвета», неподвижный туман обадал «сновторной сыростью» [6: с. 169]. Бесконечные морские воды и взвесь вод небесных — воплощение чуждой, по крайней мере, очень далекой сердцу человека среды, тогда как маленькая обезьянка с «грустными, почти человеческими глазенками» [6: с. 169], напротив, воплощала родство детей природы: животных и человека.

В стихотворении «Разговор» две альпийские горы смотрят вниз на суету людскую, проходят тысячи лет... «— Теперь хорошо, — отвечает Финстерааргорн, — опрятно стало везде, бело совсем, куда ни глянь... Везде наш снег, ровный снег и лед. Застыло всё. Хорошо теперь, спокойно» [6:

с. 127]. Людей и их мелкой суеты больше не видно, всё накрыла вода (в замерзшем состоянии) как символ холодного, безжизненного вечного покоя.

Более других стихотворений похоже на «инспирированное» стихией воды «Лазурное царство». Но «безбрежное лазурное море, всё покрытое мелкой рябью золотых чешуек» [б: с. 152] уравнивается с «таким же безбрежным, таким же лазурным небом» [б: с. 152], и более того, Лазурное царство, воспеваемое в стихотворении, — это царство «света, молодости и счастья» [б: с. 152], а лазурь неба и моря — для автора всего лишь декорации, хотя красивые и, безусловно, важные. «И всё вокруг: небо, море, колыхание паруса в вышине, журчание струи за кормою — всё говорило о любви, о блаженной любви!» [б: с. 153] — и здесь образ моря «не помнит» о том, что символизировал смерть, «не знает», какой страшной бывает водная стихия в своей безграничной и бесчеловечной мощи, он используется в качестве фона для идиллической картины, которая для абсолютизации «идиллического» к тому же полностью погружена в пространство сновидения, заключена в рамки сна: в самом начале автор уведомляет, что лазурное царство лирический герой видел во сне, и повторяет это же в самом конце миниатюры.

Совсем иное место в образной структуре произведения вода занимает в миниатюре «Дрозд (I)». Причем даже название стихотворения указывает на это. У Г. Башляра в книге «Вода и грезы» говорится: «Из всех стихий вода — наиболее верное зеркало голосов. Дрозд, к примеру, поет, словно чистый водопад» [1: с. 265]. Далее философ цитирует английского писателя Дж.К. Поуиса: «В особых звуках пения дрозда, проникнутых духом воздуха и воды, больше чем во всех остальных звуках в мире <...> всегда была какая-то таинственная прелесть <...> Казалось, в этих песнях — вся печаль, какую только можно пережить, не переходя той незримой черты, за которой грусть становится отчаянием» [1: с. 266].

Название произведения, таким образом, задает тон и «впускает» звук журчания воды, которая тут же начинает «пропитывать» собою текст, появляясь сразу в нескольких состояниях: «Я лежал на постели — но мне не спалось. Забота грызла меня; тяжелые, утомительно однообразные думы медленно проходили в уме моем, подобно сплошной цепи туманных облаков, безостановочно ползущих в ненастный день, по вершинам сырых холмов» [б: с. 175]. Сплошная цепь туманных облаков, вершины сырых холмов... Сырость неба и земли — с первых строк обволакивают пространственный мир «стихотворения», словно погружая его в водяную взвесь. Кроме того, сам текст косвенно объявляется грезой, чем-то, происходящим на грани яви и сна: лежал, но не спал, однако и не бодрствовал, а предавался визуализации дум, грезил.

«Ах! я любил тогда безнадежной, горестной любовью, какую можно любить лишь под снегом и холодом годов...» [б: с. 176]. Лирический герой

заглядывает внутрь себя, говорит о своей любви, но и она укрыта снегом годов. Дальше взгляд поднимается «на поверхность», но пространство вокруг размытое, словно погруженное в воду: «Белесоватым пятном стоял передо мною призрак окна; все предметы в комнате смутно виднелись: они казались еще неподвижнее и тише в дымчатом полусвете раннего летнего утра» [6: с. 176]. Окно подобно колодцу или проруби, только когда смотришь на него из глубины.

А дальше взгляд таинственным (для бодрствующего сознания, не для грезящего) образом перемещается за стены дома, где: «И роса, целое море росы! А в этой росе, в саду, под самым моим окном уже пел, свистал, тюрлююкал — немолчно, громко, самоуверенно — черный дрозд. Переливчатые звуки проникали в мою затихшую комнату, наполняли ее всю, наполняли мой слух, мою голову, отягченную сухостью бессонницы, горечью болезненных дум» [6: с. 176]. Сухость убрать можно только влагой, водой, и пение дрозда давало эту влагу.

А дальше происходит чудесное: так, в следующем абзаце о воде лишь намеком напоминает слово «свежесть», но слух уже настроен на ее звучание, ее живительная влага ощущается в каждом образе: «Они дышали вечностью, эти звуки — всею свежестью, всем равнодушием, всею силою вечности. Голос самой природы слышался мне в них, тот красивый, бессознательный голос, который никогда не начинался — и не кончился никогда» [6: с. 176].

Пение дрозда возвестило о вечности, о безбрежном океане времени и свежем ветре, повеявшем от него. Но вечность всей природы не отменяет смертности каждого из живущих, и поэтому: «Она не утешила меня — да я и не искал утешения... Но глаза мои омочились слезами, и шевельнулось в груди, приподнялось на миг недвижимое, мертвое время... Слезы лились... а мой милый черный дрозд продолжал, как ни в чем не бывало, свою безучастную, свою счастливую, свою вечную песнь!» [6: с. 177].

И вот здесь уже безучастность природно-стихийного, инспирированную стихией воды, можно соотнести с трактовкой «водного символа», которая была предложена М. Элиаде: «Воды символизируют универсальную совокупность потенциально возможного; <...> они предшествуют всякой форме и составляют основу всякого создания. <...> И напротив, погружение символизирует возврат к доформенному, в однообразный мир предсуществования. <...> Именно поэтому символизм Вод предполагает в равной степени как смерть, так и возрождение» [7: с. 83]. В миниатюре «Дрозд (I)» Тургенев делает выбор в пользу символики смерти. Цикл «Стихотворений в прозе» создан писателем в конце его жизни, когда он подводил итоги, искал возможности внутреннего примирения с неизбежным: «Да и стоит ли горевать, и томиться, и думать о самом себе, когда уже кругом, со всех

сторон разлиты те холодные волны, которые не сегодня — завтра увлекут меня в безбрежный океан?» [б: с. 176].

Пение дрозда, в песне которого «не было ничего своего, личного», дало такую возможность примирения: свое, личное смертно, но вечно «общее», сама природа, из которой возникают все живые существа — дрозд, человек. Природа, в свою очередь, — собирательный, обобщающий образ, разложимый в том числе на первоэлементы. В миниатюре «Дрозд (I)» мы слышим голос воды, чувствуем ее животворящую влагу, ощущаем ее текучесть, видим, как она меняет формы, оставаясь собой, и как ее образ вдохновляет художника и участвует в создании его поэтических грез.

Литература

1. *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. 268 с.
2. *Башляр Г.* Психоанализ огня. М.: Прогресс, 1993. 176 с.
3. *Большаков В.П.* «Критическое сознание» Башляра // Г. Башляр. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1999. С. 6–13.
4. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995. 320 с.
5. *Топоров В.Н.* Странный Тургенев. М.: Изд-во РГГУ, 1998. 192 с.
6. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М.: Наука, 1982. Т. 10. 607 с.
7. *Элиаде М.* Священное и мирское М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.

МОТИВ ВОДЫ В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «ВОСКРЕСЕНИЕ»

С конца XIX — начала XX в. до настоящего времени актуальны исследования мифопоэтики творчества Л.Н. Толстого, «функционирования в художественном тексте мифологических образов, мотивов, аллюзий и реминисценций», их трансформаций, созданных в тексте автором, «и — шире — новых авторских мифов» [23: с. 8]. Е.М. Мелетинский полагал, что мифопоэтика есть только там, где автор целенаправленно, сознательно ее выстраивал, и отказал Толстому в этом намерении, отнеся его, впрочем, к категории «мифологизирующих романистов» [15: с. 297]. Но вот О.В. Кирыязев говорит обо всех произведениях Толстого: «Они — мифы» [9: с. 144], а Б.М. Гаспаров обнаруживает в творчестве Толстого «отсылки к античным образам» [4: с. 289]. Миф всё чаще понимается широко, как единый интертекстуальный субстрат, на основе которого осуществляется *интерпретация*. Мифопоэтика при этом является неотъемлемой частью поэтики, и исследование ее методом мотивного анализа основывается на понимании текста как *ткани*, где «любая найденная нить вытягивает за собой целый клубок мотивов и их связей» [5: с. 337], и где «мотивы пронизывают текст насквозь и структура текста напоминает <...> запутанный клубок ниток» [21: с. 256]. Составляющие мотива при этом — повторяющиеся смыслы, их может представлять «любой феномен, любое смысловое “пятно” — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.» [4: с. 30].

Многие ученые, среди которых Д.М. Шевцова, Н.Г. Набиев, Е.В. Николаева, В.А. Лещева, О.В. Журина, Е.Г. Новикова, И.Ю. Матвеева, Е.А. Масолова, В.Г. Андреева, В.Н. Захаров, С.А. Васильев, Е.Д. Мелешко, В.Н. Назаров, С.А. Шульц, А.М. Амирханян, В.В. Савельева, Г.А. Ахметова, А.И. Денисов, С.Ю. Николаева, И.Ф. Гньюсова и др., рассматривали евангельские и некоторые *иные* мотивы романа Л.Н. Толстого «Воскресение», в основном эксплицитно выраженные. Методологии мотивного анализа при исследовании мифопоэтики Толстого следовали В.Е. Ветловская, А.Г. Гродецкая, Е.Ю. Полтавец, Ж.Л. Океанская, и особенно, касательно «Воскресения», — Е.А. Масолова [12; 13; 14]. Однако даже Е.А. Масолова, внесшая значительнейший вклад в рассмотрение многоаспектных связей романа «Воскресение» с Евангелием и почти все работы

посвятившая этой теме, оставила в стороне выявление многих *иных* мифологических мотивов, особенно функционирующих в романе имплицитно. Поэтому система мифологических мотивов романа «Воскресение» нуждается в пристальном рассмотрении.

Целью данной работы стало исследование мотива воды в романе, задачами явились выделение мотива воды в системе других мотивов, исследование его во взаимосвязи с другими мотивами в тексте, вычленение репрезентантов мотива воды и осмысление его значения в личностной мифологии писателя.

Мотив воды в романе Л.Н. Толстого «Воскресение» тесно связан с представлениями писателя о Боге, воскрешении и смерти, с идеей взаимопроникновения добра и зла в человеке. В годы работы над «Воскресением» Толстой обращался к наследию Конфуция, в учении которого представление об изменчивости связано с водой, а она «не прекращает своего движения день и ночь» [10: с. 60]. Изменчивость, «текучесть» — главный мотив китайской «Книги перемен» [10: с. 10] и основное положение учения о Пути Дао в даосизме — «пути воды»: «Великое Дао течет» [27: с. 76]. По мнению Толстого, добро и зло относительно, сосуществуют вместе, и эту идею писатель выражал, рассуждая о «текучести» душевной жизни как о свойстве воды наполнять собою всё пространство. Так, в первой части романа «Воскресение» Толстой помещает знаменитое «Люди как реки» [24: т. 32, с. 193–194]. Это продолжение концепции «капель» воды, разлитых по поверхности шара из «Войны и мира». Бог Толстому представлялся неким потоком воды, неким слиянием *Всего во Всём* [24: т. 24, с. 97]. «Выходишь из себя иходишь в другого. И можешь войти во всё. *Всё* — слиться с Богом, со *Всеми*» [24: т. 52, с. 101], — писал Толстой. Такое понимание Бога близко к ведической традиции, где имя бога Вишну переводится с санскрита как «всепроникающий», «всеобъемлющий».

Мотив воды в «Воскресении» репрезентирован семантикой прописных букв в фамилиях главных героев: Масловой, Нехлюдова. В кириллице написание **М** имеет древние истоки и происходит от древнеегипетского иероглифа $\sqrt{\sqrt{V}}$ «мему», что значит *волна, вода* [22: с. 80]. А.С. Иликаев пишет в монографии о мифологии «Мифы древних славян» о том, что имя первой женщины, которую создал бог Свентовит, — *Вода* [7: с. 24], а Р.Б. Пандей говорит о том, что «в современном индуизме <...> девушкам часто дают имена по названиям рек» [17: с. 214]. Фамилия главного героя *Нехлюдов* начинается с буквы **Н**. Рассуждая о взаимосвязи букв **М** и **Н**, Х.Э. Керлот говорит о том, что «последняя является противоположностью первой, то есть если **М** соответствует возрождающей способности воды, то **Н** относится к ее разрушительной силе» [8: с. 77]. В конфуцианской «Книге Перемен» триграмма *кань*, состоящая из черт и похо-

жая на русскую букву **Н**, имеет название *погружение*, свойство *опасность* и связано с образом *воды* [8: с. 432]. Заметим, что отрицание во многих языках (*nine*, *no*, *net*) начинается со звука [**Н**].

Мотив воды развивается параллельно развитию сюжетных линий главных героев. Например, Нехлюдов вспоминает пруд, в котором хотела утопиться его любовница, Маслова сидит в камере с девушкой, утопившей в колодце ребенка. Мотив воды сочетается с мотивами «влюбленности», грехопадения, выбора, и репрезентанты мотива при этом многообразны. Эпизод падения сопровождается изображением бурного движения воды; гидромотив в этом эпизоде представлен мифологемами *туман*, *снег*, *буря*, *лед*, *лужи*, *река* [24: т. 32, с. 60–62]. Мотив выбора репрезентируется мифологемой *журчание* [24: т. 32, с. 63]. Журчание — звук ручья, образ которого традиционно связан с образом луга, где развиваются пасторальные истории. Между тем символика ручья используется в современной психотерапии, где важно, в каком направлении идет человек в представляемом пути вдоль ручья [16: с. 38]. Ручей — порог, где осуществляется выбор. Нехлюдов делает неверный выбор, что подчеркивается мифологемой *кровь*, связанной с собачкой, которая «ободрала себе в кровь» [24: т. 32, с. 63] лапу, и антропонимом *Шенбок*. “Steinbock” в переводе с немецкого значит «козерог» (симбиоз козла и рыбы).

С момента осознания Масловой предательства Нехлюдова в мотиве воды, связанном с образом героини, доминирует мифологема *вино* [24: т. 32, с. 8–10]. «В Средиземноморье вино связывали с плодородием и жизнью после смерти» [26: с. 32–33]. У славянских народов было «представление о том, что красное вино — это кровь»; вино «было обязательно на поминках» [25: с. 374]. В Евангелии повествуется о том, что первое чудо Христа — превращение воды в вино, с которым связано таинство Евхаристии. В церемониях mitraистских мистерий, в шаманизме некоторых народов практикуется магическое очищение водой. Но если осквернение слишком сильно, то прибегают к очищению кровью [28: с. 125, 128]. Мифологема *вино*, связанная с образом Масловой, становится метафорой крови, символом смерти. Символическое воскресение Масловой в первой части романа знаменуется фразой о том, что Маслова перестает пить вино.

Мотивы воды и смерти связаны с мотивом суда. Все присутствующие на суде погружены в винную атмосферу, равно как и Маслова в публичном доме: тем самым судебное учреждение и публичный дом «уравниваются» в глазах читателя. Мифологему *яд* в романе можно рассматривать в составе мотива воды, что доказывают размышления Нехлюдова, когда он видит на проспекте проститутку и делает сравнение ее с *Mariette*: «Эта уличная женщина — вонючая, грязная вода, которая предлагается тем, у кого жажда сильнее отвращения; та, в театре, — яд, который незаметно отравляет всё» [24: т. 32, с. 303]. Следовательно, яд, которым от-

равили купца, — репрезентант мотива воды в романе. После суда гидромотив, связанный с образом Нехлюдова, дополняется репрезентантами *суп, вода, кофе, ликер, водка* [24: т. 32, с. 92, 94–95], *снег* [24: т. 32, с. 169]. Нехлюдов чувствует страх оттого, что придется погрузиться в бездонные глубины ради Масловой, сравнивает ее с камнем, который «утопит» [24: т. 32, с. 150]; во время шествия по этапу Нехлюдов сравнивает равнодушных людей, встречавшихся ему, с камнями [24: т. 32, с. 351]. «Религиозная философия и народная традиция противопоставляет воде камень (“Капля камень точит”»)» [18: с. 127], но у Толстого в романе противопоставление камня и жизни в зачине романа — кажущееся, зависящее от того, как посмотреть на объект. «Мертвый» Нехлюдов видит Маслову неживой, поскольку сам мертв. В этой связи следует отметить, что в древних культурах «в первоначальных водах — образе первоматерии — содержались и все твердые тела, прежде чем приобрели форму и жесткость» [8: с. 116]. Мотив слез, как репрезентант мотива воды, значим в романе. Е. Ю. Полтавец сделала интересное наблюдение: «Плаксы — любимые герои Толстого, и чем больше они плачут, тем более дороги они автору» [8: с. 127–128].

Вторая часть романа начинается с того, что Нехлюдов приезжает в Кузминское, где на столе находятся графин с водой и картины с видами Венеции: мотив воды углубляется экфрасисом [24: т. 32, с. 201]. В эпизоде приезда Нехлюдова для отдачи земли крестьянам в Панове мотив воды в сочетании с мотивом возрождения удивительным образом репрезентирован мифологемой *навоз*, входящей в ольфакторный код романа. Только в эпизоде приезда Нехлюдова в Паново слово *навоз* упоминается восемь раз [24: т. 32, с. 209–210]. В этой связи поразительный факт: «Коровий навоз, по представлениям индийцев, обладал священной очищающей силой, им обмазывали участок алтаря, смазывали лицо или глаза и т. д.» [17: с. 243–244]. Более того: действие навоза усиливалось в присутствии воды: «вода и коровий навоз, с точки зрения индийцев, обладали ритуально очищающей силой» [17: с. 246]. Навоз не обойден вниманием и в Евангелии, в притче о неплодоносящей смоковнице (Лк. 13: 8–9). Наличие мифологемы *навоз* в мотиве воды позволяет предположить, что антиномия мотивов чистоты и грязи, зловония и благовония в личностной мифологии Толстого неразрывна с мотивами смерти — воскрешения.

Мотив воды связан с мотивами жажды и огня в описании передвижения арестантов по этапу [24: т. 32, с. 334]. Как и символика воды, «символика огня имеет двойственный характер: с одной стороны, это грозная стихия, несущая смерть и уничтожение, с другой — стихия света и тепла, источник жизни» [2: с. 513]. Различаются в религиозных верованиях два типа огня: небесный и подземный. У Толстого — два типа. В описании шествия по этапу жара, духота и огонь — подземные, адские. Но когда молнии и гром сочетаются с «благодатным дождем» и радугой, возникает образ

огня небесного. Мифологема *радуга* символизирует итог, фиксацию душевного состояния героя [24: т. 32, с. 350]. На Руси существовало представление о том, что радуга «пьет» воду из всех источников и потом возвращает ее на землю [1: с. 5–7], «...в средние века радугу трактовали и как отражение божественной истины» [19: с. 340].

Мотив воды сплетается с мотивом границы, перехода. Нехлюдов, следуя за арестантами, подъезжает к реке, по которой к переезду подходит паром. «Мифологема реки как границы миров проходит через всё творчество Толстого и находит место чаще всего в финалах (“Воскресение”, “За что?”, “Девчонки умнее стариков”, “Три старца”; метанойя-погружение организует всю образную систему сказки “Ассирийский царь Асархадон”»)» [18: с. 130], — пишет Е.Ю. Полтавец. Паром — это и «платформа» для проповеди, которую в романе произнес старый бродяга (Христос, к примеру, проповедовал людям на лодке (Мф. 13:2)), и символ перехода героев на высшую ступень познания истины. Мотив воды, связанный с эпизодом переправы на пароме, сочетается с мотивом откровения, который имплицитно присутствовал в эпизоде, когда Крыльцов, призывающий к террору, буквально захлебывается своей кровью: откровение заключается в том, что *вода превращается в кровь*, когда люди встают на путь сопротивления злу насилием. Евангельская метафора о том, что у того, кто верует в Христа, «из чрева потекут реки воды живой» (Ин. 7:38), чудовищно реализуется в бытовой ситуации в романе.

После откровения (на пароме) Нехлюдов едет в гостиницу, посещает баню. Это традиционное место встречи с умершими в народных представлениях славян [3: с. 138]; баня «...означает не только очищение, но, и, собственно, восстановление посредством действия текучих сил...» [8: с. 91]. При этом «вода выступает посредником также между жизнью и смертью, представляя двусторонний, положительный и отрицательный, поток творения и уничтожения» [8: с. 117]. Главный герой мечется между этими двумя направлениями потока, испытывая чувство бессилия и бессмысленности происходящего, и в таком состоянии начинает читать Евангелие. Христос говорит о себе как об источнике живой воды (Ин. 7:37–38, Ин. 4:10–14). Нехлюдов, читая Евангелие, «как губка воду, <...> впитывал в себя то нужное, важное и радостное, что открывалось ему в этой книге» [24: т. 32, с. 444]. Это «важное и радостное» заключается в откровении о всепрощении, которое трактовалось писателем в его личной мифологии радикально: прощать всех и за всё.

Таким образом, в романе «Воскресение» мотив воды взаимодействует со многими мотивами произведения, репрезентирован всевозможными формами: это телесные субстанции (слезы, кровь), атмосферные осадки (снег, дождь, роса, туман, лед), напитки (чай, кофе, вино, водка), непосредственно природные водные объекты (река, пруд, иносказательно — ру-

чей). Гидромотив репрезентирован даже такими мифологемами, как *яд, навоз, камень, огонь, радуга*. Мотив воды углубляется другими мотивами романа, усиливается антропонимикой и имплицитными мифологическими реминисценциями и является, без преувеличения, имплицитной основой ткани мотивной структуры романа и неотъемлемой составляющей личностной мифологии Толстого, где, размышляя о слиянии *Всего во Всем*, писатель сформулировал свою знаменитую идею непротивления злу насилием.

Литература

1. *Афанасьев А.Н.* Народные представления радуги. Воронеж: тип. В. Гольдштейна, 1865. [2], 14 с. URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000200_000018_rc_13_01686?page=15&rotate=0&theme=white (дата обращения: 04.01.2021).
2. *Белова О.В., Узенева Е.С.* Огонь // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н.И. Толстого. Т. 3: К–П. М.: Междунар. отношения, 2004. С. 513–519.
3. *Будовская Е.Э., Морозов И.А.* Баня // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н.И. Толстого. Т. 1: А–Г. М.: Междунар. отношения, 1995. С. 138–140.
4. *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука; Восточная литература, 1993. 304 с.
5. *Гаспаров Б.М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
6. *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции. М.: Прогресс, 1992. 620 с.
7. *Иликаев А.С.* Мифы древних славян. М.: Эксмо, 2014. 96 с.
8. *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.
9. *Кирьязов О.В.* Предтеча цивилизационного синтеза // Этическая мысль. Вып. 5. М., 2004. С. 143–171.
10. *Конфуций.* Уроки мудрости: Сочинения. М.: Эксмо; Харьков: Фолио, 2014. 958 с.
11. *Левкиевская Е.* Мифы русского народа. М.: Астрель: АСТ, 2007. 526 с.
12. *Масолова Е.А.* Евангельский текст в романе Л.Н. Толстого «Воскресение». Новосибирск: НГТУ, 2015. С. 421–435.
13. *Масолова Е.А.* Мифопоэтическая образность романа Толстого «Воскресение» // Культура и текст. 2012. № 1. С. 62–72.
14. *Масолова Е.А.* Мотив смерти-воскресения в «Преступлении и наказании» Достоевского и в «Воскресении» Толстого // Филология и человек. 2017. № 3. С. 7–18.
15. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 2000. 407 с.
16. *Обухов Я.Л.* Символдрама: Катативно-имажинативная психотерапия детей и подростков. М.: Эйдос, 1997. URL: <https://psyinst.moscow/biblioteka/?part=article&id=1149> (дата обращения: 10.01.2021).
17. *Пандей Р.Б.* Древнеиндийские домашние обряды (обычай). М.: Высш. шк., 1990. 319 с.

18. *Полтавец Е.Ю.* Мифопоэтика «Войны и мира» Л.Н. Толстого. М.: ЛЕНАНД, 2017. 216 с.
19. *Похлебкин В.В.* Словарь международной символики и эмблематики. М.: Междунар. отношения, 2001. 560 с.
20. *Рошаль В.М.* Энциклопедия символов. М.: АСТ; СПб.: Сова, 2008. 1007 с.
21. *Руднев В.П.* Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2001. 608 с.
22. *Саблина Н.П.* Буквица славянская. Поэтическая история азбуки с азами церковнославянской грамоты. М.: Благотворительный фонд «Покровь», 2013. 192 с.
23. *Солдаткина Я.В.* Мифопоэтика русской прозы 1930–1950-х годов (А.П. Платонов, М.А. Шолохов, Б.Л. Пастернак): Автореф. дис. ... д-ра филол. н. М.: МПГУ, 2012. 40 с.
24. *Толстой Л.Н.* Полное собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1928–1958.
25. *Толстой Н.И.* Вино // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н.И. Толстого. Т. 1: А–Г. М.: Междунар. отношения, 1995. С. 373–374.
26. *Тресиддер Дж.* Словарь символов. URL: https://www.lesjeunesrussisants.fr/dictionnaires/documents/DICTIONNAIRE_RUSSE_DES_SYMBOLES.pdf (дата обращения: 10.01.2021).
27. *Уотс А.* ДАО — Путь воды. Киев: София, Ltd. 1996. 288 с.
28. *Элиаде М.* Шаманизм и архаические техники экстаза. М.: Ладомир, 2015. 552 с.

С.В. КОРОСТОВА,
СЫ ХУНФЭН

«ВОДНАЯ» МЕТАФОРА В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ЧЕРНЫЙ МОНАХ»

Говоря о концептосфере А.П. Чехова, необходимо отметить, что одно из главных мест занимает концепт «жизнь». В рассказе «Черный монах» жизнь человека и жизнь природы тесно связаны, причем эта связь кровная, внутренняя. Именно поэтому метафора воды как основного источника жизни отражает основные смыслы чеховского текста. «Вглядываясь во взаимоотношения людей, изучая их желания и потребности, — замечает известный исследователь творчества писателя Н.М. Щаренская, — художник соотносит их с законами человеческого бытия. Как, в каком виде существуют эти законы для человека, выполняют ли их люди или нет, спрашивается ли это на судьбе отдельного человека и на устройстве человеческого общества и как, — вот круг важнейших вопросов, которые волнуют А.П. Чехова. Ответы писателя на эти вопросы составляют важнейшую часть чеховского концепта “жизнь”» [4: с. 5].

Представленный в галлюцинациях главного героя повести Андрея Васильевича Коврина диалог с черным монахом открывает недоступный в реальности внутренний мир героя, его желание вечной жизни и «вечной правды».

Символика влаги и связь с категорией времени в рассказе выражена уже в первом диалоге героя с Таней, когда она на реплику Коврина о том, что повзрослела, отвечает: «...*Много воды утекло с тех пор...*» (Здесь и ниже выделено нами. — С.К., С.Х.) [3: с. 228]. Нельзя не согласиться с Н.М. Щаренской, что «вода как источник жизни связана с небесным верхом, с природой, а также, как и огонь, имеет внутреннюю локализацию, являясь метафорой эмоций, внутренней жизни человека» [5: с. 84]. Диалог Коврина и Тани, казалось бы, посвящен совершенно незначительным явлениям, связанным с уходом за садом в период заморозков, но у А.П. Чехова каждая деталь значима: «— *Я еще в детстве чихал здесь от дыма, — сказал он, пожимая плечами, — но до сих пор не понимаю, как это дым может спасти от мороза.*

— *Дым* заменяет *облака*, когда их нет...— ответила Таня.

— *А для чего нужны облака?*

— *В пасмурную и облачную погоду не бывает утренников...*» [3: с. 228].

Мороз — это гибель для сада, смерть, а облака, небесная влага — это жизнь, благо для природы и человека. Если нет влаги, настоящей жизни, то спасением от гибели может служить дым, иллюзия, призрак, о котором автор пишет, что его черты «*туманились и расплывались*»: «...он *пролетел через реку, неслышно ударился о глинистый берег и сосны и, пройдя сквозь них, исчез как дым*» [3: с. 234–235]. Черный монах действует в рассказанной героем легенде, локализуясь в пустыне, где всегда сухо и жарко, а признак сухости в чеховских текстах — метафорический элемент, «составляющий оппозицию влаге» [1], в рассматриваемом тексте это противопоставление двух основополагающих философских концептов — «смерть» и «жизнь».

Таня с отцом пьют чай, и это типичная семейная ситуация, когда близкие люди понимают друг друга без слов. Чаепитие объединяет героев, примиряет их. Хотя Таня часто ссорится с Егором Семенычем, но она всегда рядом с ним, работает в саду днем и ночью, чтобы сбересть то, что ему дорого.

«Водная» метафора реализуется и в тех эпизодах, когда герои плачут: Таня — часто, обижаясь на отца; Егор Семеныч, как ей кажется, тоже плакал в церкви, переживая за ее отношения с Ковриным. Причиной ухудшения этих отношений является разрыв между иллюзией и реальностью в восприятии Коврина героиней. Как справедливо замечает А.Д. Степанов, «инвариант, намеченный в ранней прозе в комическом ключе, — человек принимает одно за другое, сходное, и эта иллюзия имеет реальные последствия — становится смыслообразующим в огромном большинстве поздних чеховских рассказов и пьес, углубляясь до темы жизни, разрушенной познавательным заблуждением...». Тот же исследователь замечает: «В “Черном монахе” Таня подводит итог своей жизни и любви словами: “Я приняла тебя за необыкновенного человека, за гения, я полюбила тебя, но ты оказался сумасшедшим...”» [2: с. 81]. Слезы как душевная влага, элемент внутреннего мира человека, знак его реакции на других людей или на собственное состояние, знак его эмоций, позитивных или негативных, сопровождает героев на протяжении всего повествования. И только главный персонаж повести Андрей Васильевич Коврин плачет однажды, и это слезы счастья после разговора с черным монахом о его избранности, гениальности. Разговоры с черным монахом отражают желание Коврина быть исключительным, его гордыню, которая считается в православии смертным грехом.

Впервые герой видит черного монаха у реки, течение которой отражает жизненную силу и изменчивость судьбы. Коврин неоднократно возвращается сюда, именно здесь он понимает, что с ним происходит странное превращение, переход из жизни в смерть: «*Он вышел в сад. Не замечая роскошных цветов, он погулял по саду, посидел на скамье, потом прошелся*

по парку; дойдя до реки, он спустился вниз и тут постоял в раздумье, глядя на воду. Угрюмые сосны с мохнатыми корнями, которые в прошлом году видели его здесь таким молодым, радостным и бодрым, теперь не шептались, а стояли неподвижные и немые, точно не узнавали его...» [3: с. 250]. Статичность и отсутствие звуков, немота природы, молчание близких определяют изменения в физическом и душевном состоянии героя, хотя он совершает движения: вышел, погулял, посидел, прошелся, спустился, постоял. Но эти действия героя не наполнены жизненным смыслом, он уже не ждет от природы тех чудесных мгновений, которыми она одаривала его раньше: «Как здесь просторно, свободно и тихо! — думал Коврин, идя по тропинке. — И кажется, весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его...» [3: с. 234].

Вода, входящая в состав различных напитков, которые пьют персонажи повести, дает представление о самих героях, их образе жизни. Мысль поехать отдохнуть в деревню приходит Коврину после разговора «за бутылкой вина» с приятелем доктором. Приехав в имение Песоцких, он вспоминает свое детство и с удовольствием пьет чай вместе с Егором Семенычем «из старинных фарфоровых чашек, со сливками, с сытными сдобными кренделями». Он будто бы возвращается домой, к родным людям. Создается особая семейная атмосфера доверия и душевного покоя.

Герой пьет кофе вместе с Таней, причем автор использует глагол с семантикой интенсивности действия «напился кофе», как если бы человек испытывал жажду и утолил ее. Вероятно, это жажда жизни, желание разбудить «впечатления прошлого». В остальных эпизодах с напитками герой предпочитает вино: «Он много говорил, пил вино и курил дорогие сигары» [3: с. 232]. А.П. Чехов не раскрывает содержание монолога Коврина, делая акцент на количестве сказанного, выпитого и выкуренного, противопоставляя этому эпизоду финал рассказа, когда герой хочет говорить, но не может.

Внутренняя речь персонажа содержит самоанализ душевного состояния, который не может быть объективен, но он определяет изменения в настроениях героя: его внезапную радость, испуг, желание «чего-то гигантского, необъятного, поражающего». И вино оказывается тем средством, которое помогает уйти от реальности в сон. Традиционно сон считается метафорой смерти, значит, вино предстает как некий яд, позволяющий персонажу уйти на время из жизни: «...Он с наслаждением выпил несколько рюмок лафита, потом укрылся с головой; сознание его затуманилось, и он уснул» [3: с. 239].

Под присмотром жены Коврин пьет лекарства, молоко, принимает теплые ванны, но он глубоко несчастен, потому что стал таким, как все, «рассудительнее и солиднее», и в этом герой винит Таню и ее отца, Егора Семеныча, единственных близких ему людей. Молоко и ванны как сим-

волы жизненного цикла ребенка в ситуации со взрослым героем предстают последней надеждой на возвращение к реальной жизни. Отрезав себя от кровных человеческих связей ненавистью и раздражительностью, герой хочет испытать прежние чувства покоя и внутренней гармонии. Вино и сигара, к которым Коврин прибегает в надежде *«вернуть прошлогоднее настроение»*, уже не помогают ему. Сигара, от которой *«во рту стало горько и противно»*, ассоциируется с огнем, сухостью, они в рассказе являются символами смерти, физической и духовной.

В финале рассказа Коврин близок к тому состоянию, на которое Чехов только намекает в предшествующих частях повествования, когда говорит о том, что он *«пил много молока», «не пил вина и не курил»*, — это состояние ребенка: *«Жил он уже не с Таней, а с другой женщиной, которая была на два года старше его и ухаживала за ним, как за ребенком»* [3: с. 253]. Его покорность и желание подчиняться говорят о том, что жизненные и душевные силы постепенно уходят.

В гостинице Севастополя герой очень тонко чувствует красоту южной природы, запах моря, его душе не хватает этой гармонии: *«Чудесная бухта отражала в себе луну и огни и имела цвет, которому трудно подобрать название. Это было нежное и мягкое сочетание синего с зеленым; местами вода походила цветом на синий купорос, а местами, казалось, лунный свет сгустился и вместо воды наполнял бухту, а в общем какое согласие цветов, какое мирное, покойное и высокое настроение!»* [3: с. 255]. Луна как недосыгаемое, небесное, «высокое» в представлении Коврина спускается к воде, сливается с ней, и это слияние земного, явного и божественного, горного мира раскрывает внутреннее стремление героя к *«гармонии священной»*, на звуки которой он живо реагирует — *«захватило дыхание, и сердце сжалось от грусти»* — и испытывает радость.

Луна и огни — это актуализаторы концепта «смерть», но в контексте рассказа они связаны с метафорой жизни, поскольку и луна, и огни воспринимаются героем отраженными в воде. Эти символы отсылают к образу черного монаха, который представляет собой внутреннее зеркало душевного пространства героя, его желаний. Луна как знак апокалиптических видений в библейских текстах перестает давать свет (Исайя 13:10), превращается в кровь: *«сделалась как кровь»* (Откровения Иоанна Богослова 6:12). Концепт «кровь» как отражение семейных отношений между родными, близкими людьми получает свое развитие в описании болезни Коврина, у которого после разрыва с Таней *«шла горлом кровь»*, а доктора советовали ему *«не волноваться, вести правильную жизнь и поменьше говорить»*. В последней IX главе нет ни одного диалога, только монолог Тани в письме, которое Коврин читает перед уходом из жизни, речь черного монаха, а вместо ответной реплики — снова кровь, которая *«текла у него из горла прямо на грудь, и он, не зная, что делать, водил руками по груди,*

и манжетки стали мокрыми от крови» [3: с. 257]. Герой хотел говорить и уже не мог этого сделать.

Концепт «кровь» можно интерпретировать в христианском контексте как последнюю жизненную силу, которая уходит от героя, но в то же время и как знак кровного родства со всем миром. Именно это понимание приходит к Коврину перед смертью: «Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна» [3: с. 257].

Примираясь со всеми, веря в свою гениальность, в то, что он «избранник божий», о чем шепчет ему в последние минуты жизни призрачный черный монах, герой испытывает «невыразимое, безграничное счастье», которое «наполняло все его существо». Метафора воды, влаги в тексте рассказа тесно связана с внутренним миром героев, их речью, эмоциональной сферой: «Мне кажется странным, что от утра до ночи я испытываю одну только радость, она наполняет всего меня и заглушает все остальные чувства» [3: с. 248], «То вдруг нахлынет такая радость, что хочется улететь под облака и там молиться богу...» [3: с. 245]. Глагольная метафора влаги реализуется и в устойчивых оборотах, вводимых для характеристики эмоций: «Любовь подлила масла в огонь» [3: с. 246], «То, что говорил черный монах об избранниках божьих, вечной правде, о блестящей будущности человечества и прочее, придавало его работе особенное, необыкновенное значение и наполняло его душу гордостью, сознанием собственной высоты» [3: с. 240].

Чеховские метафоры воды, огня, луны, крови, близкие христианским представлениям, способствуют раскрытию основных смыслов, заключенных в названных концептах, позволяют глубже проникнуть в художественный мир писателя.

Литература

1. Крылова Е.О. Метафора как смыслопорождающий механизм в художественном мире А.П. Чехова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. 10.01.01. СПб., 2009.
2. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянских культур, 2005. 400 с.
3. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 8. М.: Наука, 1985. С. 226–257.
4. Шаренская Н.М. Концепт «жизнь» // Концептосфера А.П. Чехова: Сб. ст. Ростов н/Д.: Изд-во ЮФУ, 2009. 368 с.
5. Шаренская Н.М. Жизнь в метафорическом зеркале: повесть А.П. Чехова «Моя жизнь»: Монография. Ростов-н/Д.: Изд-во ЮФУ, 2016. 254 с.

СИМВОЛИКА ВОДЫ В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ДРАМА НА ОХОТЕ»

Изучение творчества А.П. Чехова в свете мифопоэтического подхода имеет свою историю. Назовем фундаментальные работы Ю.В. Доманского [4], М.Ч. Ларионовой [5], Д.Н. Медриша [6], И.Н. Сухих [8]. Повесть «Драма на охоте» не стала в этом смысле исключением — в центре исследовательского интереса оказывались образ сада [3], архетипические сюжеты в контексте произведения [2], поэтический бестиарий повести [1]. Тем более странно, что один из самых и важных для чеховского текста ярких образов — образ воды — не становился предметом отдельной работы. Рискнем предложить некоторые свои наблюдения.

Образ воды, на наш взгляд, занимает одно из центральных мест в структуре сюжета «Драмы на охоте». Кроме того, что он может и должен быть прочитан в мифопоэтическом ключе, он несет в себе и сюжетообразующую функцию.

Обратимся к «водным» образам. Вода предстает в двух ипостасях — озеро и дождь (гроза). Предлагая в начале работы последовательно рассмотреть эти образы, сразу оговоримся, что, кроме самостоятельного значения, они могут быть прочитаны и как единое целое. В финале повести озеро и дождь переплетаются, создавая более сложную систему и давая ключ к еще одному толкованию образа воды. В тексте это выражено буквально одной строкой, но лаконичность — одно из бесспорно установленных свойств чеховской поэтики.

Начнем с озера — тем более, что этот образ первым из образов водной семантики появляется на страницах повести. Интересно, что перед описанием самого водоема он представлен в тексте имплицитно — в словах слуги Поликарпа, обращенных в Камышеву: «Опять будете от него (графа. — Т.Д.) в пьяном безобразии приезжать и в озере купаться как есть, в одном костюме» [9: с. 249]. С самого начала в повести озеро выступает знаком негативного — «пьяных безобразий» Камышева.

Далее читатель знакомится с пейзажем и описанием водоема, который встречает главного героя абсолютной тишиной. Но эта тишина отождествляется со смертью — «гробовое безмолвие неподвижного великана» слышится Камышеву, направляющемуся вдоль озера в графскую усадьбу. Первый пейзаж вообще очень примечателен — природу одолевает зной,

духота, она погружена в мертвенную дремоту. Чехов активно использует метафоры-олицетворения: «Озеро тихо спало. Ни единым звуком не приветствовало оно полета моей Зорьки» [9: с. 251], «таинственный великан» и т.д. Водоем описывается как нечто огромное и живое. Более того, это нечто обманчиво: солнце отражается в воде и слепит глаза, кажется, что «не от солнца, а от озера берет свой свет природа» [9: с. 251]. Мотив обмана является в повести ключевым. Кажется, что от города до усадьбы вдоль озера ехать не более версты, хотя на самом деле предстоит преодолеть шестнадцать; по безмятежной глади воды на лодке регулярно переправляется садовник Франц, чтобы спрятать ворованные деньги. Мотив обмана оказывается тесно связан с образом воды (не столько озера, но об этом ниже).

Примечательно, что днем озеро спит, а ночью огромный великан просыпается — «озеро проснулось и тихим ворчаньем давало знать о себе человеческому уху» [9: с. 275], — описывает Камышев свое возвращение в усадьбу графа после грозы и знакомства с Ольгой. Ночью на озере происходят «всякие безобразия»: главный герой в пьяном бреду бьет веслом по голове гребца, чуть не убив несчастного. В ночь убийства Ольги озеро становится «водяным чудовищем», которое «ревет свою вечернюю песню» [9: с. 362].

В финале повести ночное озеро служит метафорой трагичности и хаотичности человеческого существования: «Жизнь бешеная, беспутная и беспокойная, как озеро в августовскую ночь... Много жертв скрылось навсегда под ее темными волнами... На дне лежит тяжелый осадок...» [9: с. 405].

Таким образом, озеро оказывается знаком первичного, хтонического хаоса — это огромный зверь, чудовище, великан, спящий днем и просыпающийся ночью, пробуждающий в людях самые страшные и темные стороны, год за годом пожирающий свои жертвы. Думается, здесь уместны ассоциации с древнегреческим Кроносом.

Однако с озером связаны и библейские мотивы. Они воплощены в старике Михее. Он рыбак, взявший на откуп всё озеро, то есть его метафорический «хозяин». Евангельские ассоциации, возникающие в связи с деятельностью Михея, поддержаны его портретом: «Михей своей наружностью напоминает библейских рыбаков ...» [9: с. 286]. Герой сед, бородат, взгляд его прозорлив и созерцателен одновременно. Он называет Камышева «хорошим барином» и по его «лику» видит, что тот всю ночь бесчинствовал с графом. Михей глядит на жизнь философски: «Мир и есть мир. Суета сует...» [9: с. 287]. Очень важно, что хозяйничает на озере Михей только днем, когда водоем спит. Ночью же водная гладь просыпается, и озеро превращается в чудовище, уносящее весь свет, что есть в человеке. Думается, что озеро — не только знак первобытного, животного и страшного, но и светлого, вечного и гармонического. Эта многозначность се-

мантики лишний раз демонстрирует неоднозначность, сложность чеховского мировосприятия.

Обратим внимание на еще одну функцию озера — оно служит границей, причем и в физическом, и в мифопоэтическом смысле. Физически оно ограничивает город от графской усадьбы, метафорически — день от ночи (мы попытались доказать это выше), человеческое от бесчеловечного. Напомним: в городе Камышев — добропорядочный человек, уважаемый блюститель закона, в графской усадьбе — беспутный пьяница, развратник, жестокий барин и, наконец, убийца.

Обратимся к образу дождя. Он, как и говорилось выше, несет сюжетобразующую функцию: спасаясь от грозы, граф и Камышев оказываются в доме Оленьки, а, убив возлюбленную, следовательно специально не едет на место преступления, дожидаясь, пока дождь смоет следы. Это дает возможность убийце остаться безнаказанным.

Но дождь (гроза), безусловно, имеет и символическое значение. Еще до знакомства с Ольгой, проезжая по берегу озера и страдая от духоты, главный герой думает: «Быть грозе» [9: с. 251]. Природная стихия служит предзнаменованиям несчастий, постигших героиню. Напомним, Оленька боится грозы, так как ее мать была убита молнией. В то же время она думает, что хорошо было бы умереть именно от грозы, стоя на Каменной горе, надев самое красивое и дорогое платье. Это желание отчасти сбудется — в момент гибели на героине будет дорогая амазонка и бриллиантовые украшения, а сразу после убийства начнется страшная гроза. Более того, Ольга считает, что все погибшие в грозу попадают в рай. Чехов как будто дает героине надежду на прощение и отпущение грехов в загробной жизни.

Знакомство Камышева и Ольги, как уже отмечалось, тесно связано с образом грозы, бури. Во время первого разговора они стоят у окна, слышат раскаты грома, героев озаряет свет молнии, который в повести служит знаком потустороннего. Про смерть матери героини уже упоминалось. Во время второй грозы, разразившейся в ночь после убийства, молния озаряет портрет покойного Пospelова (бывшего владельца квартиры Камышева. — *Т.Д.*). Этот знак может указывать и на свершившуюся смерть. Интересно, что во время второй грозы три смерти как будто «сходятся» воедино: освещенный молнией портрет Пospelова, убитый Камышевым в приступе бешенства попугай и несчастная Ольга. Таким образом, гроза и молния в тексте повести оказываются знаками смерти.

Отметим, что после гибели Ольги дождь идет всю ночь и весь день, что можно прочесть как аллюзию к тексту Ветхого Завета. Интерес писателя к этой книге убедительно показал А.С. Собенников [7]. В «Драме на охоте» долгий ливень как будто тоже служит карой за грехи человеческие. Однако этот же дождь смывает следы преступления, позволяя убийце остаться безнаказанным — в семантике водной стихии вновь оказывается

заключен мотив обмана, причем обмана глобального. Таким образом, мифологический мотив божественного воздаяния за грехи и мотив человеческой лжи (и лжи безнаказанной в этой, земной жизни) воплощены в повести в том числе с помощью водной семантики. Вода еще раз служит границей, незримо разделяя мир земной и мир небесный.

Примечательно, что, описывая последствия дождя, Камышев отмечает: «Маленькие лужи обратились в озёра» [9: с. 378]. Таким образом, в поэтике повести две водные стихии — дождь и озеро — сходятся воедино. Это сближение как бы окольцовывает повесть: по дороге в графскую усадьбу на берегу озера Камышев думает о дожде, а в финале дождь обращает лужи в озера. Необходимо обратить внимание на «взаимоотношения» стихий: дождь как бы будит озеро, именно во время грозы оно обращается в ожившее чудовище. Таким образом, в тексте «Драмы на охоте» две водные стихии находятся во многоаспектной, сложной, но очень прочной связи.

Подводя итог, подчеркнем, что образ воды в повести «Драма на охоте», безусловно, может быть прочитан в том числе мифопоэтически. Вода выступает границей между миром гармонии и хтонического ужаса, дня и ночи, служит знаком смерти, платы за грехи и обмана.

Литература

1. *Акинжанов Р.М.* Типология и функции поэтического бестиария повести А.П. Чехова «Драма на охоте» // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. 2012. № 10. С. 8–12.
2. *Габдуллина В.И., Яценко В.В.* Архетипические мотивы в повествовательной структуре «Драмы на охоте» А.П. Чехова // Культура и текст. 2005. № 10. С. 227–231.
3. *Гусева Л.М.* «Драма на охоте» А.П. Чехова: растительный код в системе персонажей // Культура и текст. 2005. № 9. С. 229–243.
4. *Доманский Ю.В.* Архетипические мотивы в рассказе А.П. Чехова «Гусев» // Чеховские чтения в Твери: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. С. 136–142.
5. *Ларионова М.Ч.* Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 2011. 256 с.
6. *Медриш Д.Н.* Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1980. 296 с.
7. *Собенников А.С.* Чехов и Христианство. Иркутск: Иркутский гос. ун-т, 2001. 82 с.
8. *Сухих И.Н.* «Смерть героя» в мире Чехова // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990. С. 65–76.
9. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 3. М.: Наука, 1975. 624 с.

СИМВОЛИКА ВОДЫ В ПЬЕСАХ А.П. ЧЕХОВА

Большинство литературоведов считают, что такие качества произведений А.П. Чехова малых эпических форм, как внутренняя емкость, краткость, лаконичность, способность охватывать всю полноту жизни, отмеченные в «Слове о Чехове» Томасом Манном [2: с. 515], свойственны и пьесам русского писателя.

По словам Г.И. Тамарли, «его (Чехова. — О.Б.) синтетическое мышление создало новую концепцию драмы, в рамках которой значительную роль играют заставочные ремарки», где «тот или иной непосредственно данный компонент внешнего плана структуры представляет собой лишь знак, сигнализирующий о скрытом, внутреннем смысле, т. е. подтексте» [3: с. 135]. Так и упоминания в ремарках и высказываниях героев водных объектов используются в зрелых пьесах Чехова не только для живописного изображения фона действия, передачи атмосферы или настроения. В каждом введенном в сюжет маркере гидротекста заложен особый смысл. Он является знаком или символом, отсылающим к подтексту произведения.

Смысловый потенциал образов водных объектов намечается уже в ранних пьесах. Так, в «**Безотцовщине**» Порфирий Семенович Глагольев, расхваливая Софье Егоровне свое имение, называет ближайшую к нему реку — атрибут русской усадьбы — одним из основных его достоинств: «Сад получше вашего, река глубокая, лошадки есть хорошие» [4: XI, с. 31]. Но Софью Егоровну водоем интересует лишь как возможность пуститься в опасное путешествие с Платоновым, что она и осуществляет в конце XIX явления первой картины:

«Голос Платонова. Кто на реку со мной?»

Софья Егоровна. Ээ... Чему быть, тому не миновать! (*Кричит.*) Иду! (*Убегает.*)» [4: XI, с. 88].

В «**Иванове**» управляющий Боркин проявляет предпринимательскую смекалку, перекликающуюся с деловой хваткой Лопухина (героя пьесы «Вишневый сад»). Пытаясь спасти Иванова от разорения, он, отмечая удобное расположение хозяйского имения, предлагает выкупить полоску земли на другом берегу: «Мы мельницу будем строить, и как только мы объявим, что хотим запруду сделать, так все, которые живут

вниз по реке, поднимут гвалт, а мы сейчас: коммен зи гер, — если хотите, чтобы плотины не было, заплатите» [4: XII, с. 10]. Лопахин в своем плане спасения имени Раневской будет не столь груб и категоричен. Да и не назовут его, как Боркина, Иудой. Но вектор его (Лопахина) мысли заложен уже в «Иванове» и отношение к использованию реки для обогащения уже высказано в этой ранней пьесе.

Упоминание мельницы в пьесе «Иванов» свидетельствует о том, что образ мельницы появляется в чеховской драматургии довольно рано. Исследователи З.С. Паперный, В.Б. Катаев, П.Н. Долженков и др. не раз отмечали его прямую связь с «Русалкой» А.С. Пушкина, что наиболее явно подчеркивается в «Лешем». Четвертое действие пьесы происходит около дома при водяной мельнице, которую Илья Ильич Дядин арендует у Михаила Львовича Хрушова по прозвищу Леший: «Это укромный поэтический уголок земли, где ночью слышится плеск русалок» [4: XII, с. 178]. Слова «леший» и «русалка» у Чехова, по словам З.С. Паперного, ведут к Пушкину, и не только к вышеназванной пьесе, но и к «Руслану и Людмиле», цитируемой Федором Ивановичем в финале «Лешего»: «Тут чудеса: тут леший бродит, русалка на ветвях сидит» [4: XII, с. 201].

Мотив русалки многозначен в этой комедии. Он перейдет в «Дядю Ваню» — пьесу, явившуюся существенной переработкой «Лешего». И здесь, и там Войницкий, влюбленный в Елену Андреевну и наблюдающий ее несчастную семейную жизнь с постаревшим профессором Серебряковым, просит ее «быть русалкой», ведь в ее «жилах течет русалочья кровь», дать себе волю и «влюбиться поскорее по самые уши в какого-нибудь водяного». Федор Иванович же (в «Лешем»; в «Дяде Ване» этот текст с небольшим грамматическим изменением перейдет Войницкому) произносит фразу, концептуально важную для нашего исследования: «И бултых с головою в омут с ним вместе так, чтобы герр профессор и все мы только руками развели!» [4: XII, с. 91]. Так в драматургии Чехова появляется образ омута, символизирующего влюбленность, которой не поддается Елена Андреевна в пьесе «Леший», а та же героиня «Дяди Вани» всё же подчинится сильному чувству, перейдя границы дозволенного в отношениях с Астровым.

Интересно, что водная стихия в «Дяде Ване» представлена в двух значениях: буквальном и символическом. Являясь не просто сочувствующим, но поборником экологичной жизни на земле, сохранения природной красоты, герой пьесы Астров отчаянно высказывает свою боль за леса, которые гибнут под топором: «Лесов всё меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится всё беднее и безобразнее» [4: XIII, с. 73].

Позже он показывает Елене Андреевне свою картограмму — картину их уезда пятидесятилетней давности, где есть озеро с лебедями, гусями

и утками, а кроме сел и деревень «там и сям» разбросаны «водяные мельницы». В настоящее для героев время — нет ни лебедей, ни мельниц, всё истреблено, а взамен ничего не создано: «В уезде те же болота, комары, то же бездорожье» [4: XIII, с. 95]. И будто в подтверждение всей этой — в том числе природной — «картины вырождения» Елена Андреевна абсолютно не слушает его. Героиню не интересуют реки и озера как часть здорового климата. Водоемы привлекают ее внимание лишь как символ влюбленности — омут, в который можно броситься с головой. В этой сцене реки и озера вдруг приобретают как будто более важный для героев — мифологический смысл. Не случайно перед встречей с Астровым Елена Андреевна вспоминает слова дяди Вани про русалочью кровь в ее жилах и про возможность «дать себе волю хоть раз в жизни». Она, как русалка, увлекает в свой «омут» и доктора. Войницкий застаёт их в момент поцелуя.

Анализируя «Чайку», исследователи часто уделяют внимание важной детали пейзажа — озеру, на берегу которого построена эстрада для спектакля Константина Треплева [4: XIII, с. 5]. Озеро — не просто декорация к «декадентскому» высказыванию молодого драматурга. Вода — место, где обитали «молчаливые рыбы, <...> морские звезды», о которых говорит в пьесе Треплева Нина Заречная. Их прах «вечная материя обратила <...> в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну». Из воды выходит всё тленное и в нее же «отцом вечной материи, дьяволом» превращается [4: XIII, с. 13]. Неизменным остается лишь дух. Заречная, играющая в спектакле нетленную мировую душу, в жизни, по мнению П.Н. Долженкова, русалка. Именно этот образ в четвертом действии является символом погибшей Нины [1: с. 102]. Похоже, что на это указывает и сам Треплев, рассказывая Дорну о расстроенном воображении Заречной: «В “Русалке” мельник говорит, что он ворон, так она в письмах всё повторяла, что она чайка» [4: XIII, с. 50]. Долженков также отмечает, что в чеховском «Припадке» с русалками герои отождествляют «погибших женщин», напевая строки оперы А.С. Даргомыжского «Русалка». Так связь Нины с образом этого водного мифологического существа становится более крепкой. Исследователь считает, что гибель Треплева нужно воспринимать «как эквивалент свадьбы русалки. Явившаяся за ним Нина-русалка забирает его к себе, в потусторонний мир» [1: с. 102]. Треплев «создал миф о мировой душе и стал одним из участников этого мифа» [1: с. 104].

По мнению исследователя, человек, по вине которого происходит гибель Нины Заречной, тоже связан с водой: «писатель Тригорин — страстный рыболов» [1: с. 105], а фамилии этих героев восходят к слову «река» (урочище Три горы расположено на берегу Москвы-реки). «Образующийся в пьесе ряд: вода, художник, психическое заболевание <...> имеет большое значение для понимания пьесы». Можно согласиться и с мыслью о том, что в «Чайке» «важен мотив губящего искусства», а тема русалки оказыва-

ется важной частью связанных друг с другом тем «“воды и существ, имеющих к ней отношение”, и искусства» [1: с. 105].

Негативная коннотация образа водного пространства возникает и в «**Трех сестрах**», но это мы со всей остротой понимаем только к концу пьесы (недаром в четвертом действии Чехов выносит упоминание о реке, которая видна в конце еловой аллеи, в ремарку [4: XIII, с. 172]). В первом действии Вершинин только замечает: «А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река!» Не видят этого лишь сестры Прозоровы, будто предчувствуя трагедию, которая коснется одной из них: «Да, но только холодно. Здесь холодно и комары...» [4: XIII, с. 128]. В четвертом же действии мы узнаем о дуэли Соленого и Тузенбаха, что состоится «в половине первого, в казенной роще <...> за рекой». А тот момент пьесы, когда секундانت Скворцов, сидящий в лодке (о чем сообщает Чебутыкин), подает сигнал к отплытию, наводит на мысль о последнем путешествии барона Тузенбаха по реке смерти. По мысли Долженкова, роль Харона исполняет сам Чебутыкин, который, являясь врачом и удостоверяя смерть, содействует перевозу в страну мертвых [1: с. 160].

В последней пьесе Чехова, «**Вишневый сад**», образ реки, на берегу которой расположено имение Раневской, также вбирает в себя два смысла — бытовой и сакральный. В рассуждение о хорошем месторасположении усадьбы у глубокой реки пускается Лопухин, представляющий свой проект разделения имения на дачные участки. Однако далее из пьесы мы узнаем: в этой реке утонул сын Раневской, и она «уехала за границу, <...> чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки» [4: XIII, с. 220]. Но вместе с тем для Любви Андреевны это воспоминание священно и неприкосновенно. В разговоре с Петей Трофимовым о продаже имения она просит пощадить ее: «...Если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом... <...> Ведь мой сын утонул здесь...» [4: XIII, с. 233–234]. Воспоминание о реке, отнявшей у нее сына, неотделимо от сада и имения в целом. И Раневская ни разу не говорит об этом с Лопухиным — человеком не ее уровня. Она не надеется на его понимание, на то, что он сможет разделить с ней ее боль или хотя бы проявить сочувствие.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что маркеры гидротекста в пьесах Чехова, а именно: озеро, река, омут, вода в целом — имеют символическое значение и являются значимой частью подтекста, который раскрывает дополнительные смыслы произведений и обеспечивает их содержательную емкость и глубину.

Литература

1. *Долженков П.Н.* Эволюция драматургии Чехова: Монография. М.: МАКС Пресс, 2014. 260 с.

2. *Манн Т.* Слово о Чехове // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М.: Госуд. изд-во худож. лит-ры, 1961. С. 514–540.
3. *Тамарли Г.И.* Поэтика драматургии А.П. Чехова (от склада души к типу творчества): Монография. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та имени А.П. Чехова, 2012. 236 с.
4. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1974–1982.

ГЛАВА 6. СЕМАНТИКА ВОДЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА

В.Ю. ТКАЧ

РАССКАЗ В.В. ВЕРЕСАЕВА «ПОРЫВ». ВОДА КАК АЛЛЕГОРИЯ РАЗРУШЕНИЯ

Анализируя стиль В.В. Вересаева, можно выделить его характерные особенности, которые обозначились уже в ранних произведениях автора — автобиографичность, предельная правдивость исторических фактов и документальность повествования. Впоследствии именно эти характеристики будут рассматриваться как главные свойства произведений В.В. Вересаева, что позволит говорить о документальности как стилиобразующем факторе прозы писателя. Данный аспект характерен для его произведений, посвященных описанию исторических процессов в нашей стране (повести «На повороте» и «К жизни», романы «В тупике» и «Сестры», художественно-публицистические «Записки врача» и записки «На японской войне»).

В 90-е годы XIX в. в его творчестве явно прослеживаются традиции прозы И.С. Тургенева: характерное композиционное строение рассказов, создание утонченных женских образов, яркое, детальное описание природы. В рассказах «Лизар», «В сухом тумане», «К слеху» привлекают внимание читателя лаконичные, но наполненные жизнью пейзажи. Этим особенностям прозаического стиля писатель учился у А.П. Чехова, Л.Н. Толстого и, конечно же, И.С. Тургенева. В 1901 г. издательница М.И. Водовозова писала Вересаеву: «Мне очень приятно сообщить Вам отзыв Л.Н. о Ваших рассказах. Лев Николаевич недавно прочел их. Ваши рассказы очень понравились. Л.Н. говорит, что некоторые из них напоминают ему Тургенева, “в них столько чувства меры и красоты природы и видна искренность и глубоко чувствующая душа”» [1: с. 393].

Анализируя ранние произведения В.В. Вересаева (рассказы «Порыв», «Загадка», цикл «крестьянских рассказов»), можно сделать вывод о том, что в данный творческий период пейзаж у В.В. Вересаева является одним из главных поэтических средств. Природный фон выступает зачастую от-

ражением фона эмоционального. Пейзажные подробности раскрывают смену эмоционально-психологических состояний повествователя и героев. Кроме того, именно в символической форме природных образов автор воплощает основную мысль литературного произведения. Пыльное, жаркое марево, лишаящее желанья мыслить и действовать, — всепроникающий символ бездействия в рассказе «В сухом тумане». Выжженная солнцем, лишенная жизни степь в рассказе «В степи» — метафорическое выражение безнадежности крестьянской жизни. В этом плане рассказ В.В. Вересаева «Порыв» интересен своей специфической особенностью — в нем описание природной стихии (в данном случае наводнение, вышедшая из берегов полноводная река) является не только символом внутреннего конфликта главного героя, рухнувших границ между понятиями «долг семейный» и «долг человеческий», символом конфликта семейных отношений. Бушующая стихия воды стала главным действующим лицом рассказа, спровоцировавшим и природные разрушения, и конфликт персонажей, и внутреннее взросление главного героя. Это — и первопричина конфликта, и участник сюжета, и итог действия. Такие приемы, как закольцованность и акцентирование на природной стихии, не случайны. Образ воды как символ жизни, эволюции (в данном случае внутренней, происходящей в душе главного героя) делает ранний рассказ В.В. Вересаева «Порыв» самобытным. Это позволяет говорить о специфике литературных приемов автора, основанных на природных символах и аллегориях, в данном случае дуальной аллегории разрушения и эволюции.

Рассказ «Порыв», который в некоторых изданиях относят к жанру повести (он имеет 7 частей), был написан в 1889 г. и впервые опубликован в журнале «Книжки недели» (1889, № 11, с подзаголовком «Рассказ»). Определить время работы В. Вересаева над «Порывом» позволяет его дневниковая запись от 11 октября 1889 г.: «В “Неделе” принята моя повесть, над которой работал более двух лет». В основу произведения, по свидетельству писателя, положен автобиографический материал: конфликт рассказа во многом воспроизводит некоторые разногласия В. Вересаева с отцом.

В основе повествования — один эпизод из частной жизни небогатой дворянской семьи, в котором усадебный быт прописан автором с мягким ностальгическим лиризмом. Затянувшееся вечернее чаепитие в семейном кругу, под мерные звуки дождя, внезапно прерывается известием о наводнении на соседской мельнице, грозящем прорвать плотину и потопить людей. Единственный сын в семье, 15-летний юноша Митя, воодушевленный возможным испытанием, невзирая на родительские запреты, тайком убегает из дома на мельницу вместе со взрослыми работниками имения. Митин «порыв» имел непоправимые последствия: юноше чудом удается избежать гибели; мать, пережив это, тяжело заболела; отец, узнав

о поступке сына, обвиняет его в ослушании, и вместо прежней гармонии в семье поселяется разлад.

В лексической ткани рассказа достаточно много слов, семантически связанных со стихией воды. Они используются как для описания самого наводнения, так и для передачи психологической атмосферы места действия.

В начале произведения размеренный шум дождя за окном передает спокойное, уравновешенное течение семейной жизни многодетной семьи — с вечерними чаепитиями у самовара, мерным стуком колеса швейной машинки, неспешными разговорами. «По крыше барабанил дождь, <...> где-то наверху, за стеною, быстро и мерно капало» [3: с. 7]. Капли дождя, однообразные, монотонные, напоминают такие же, похожие один на другой, дни размеренной жизни — особенный мир, отгороженный стеною от внешнего мира с его непредвиденными событиями. Таким оглушающим, непредвиденным событием становится известие о наводнении, грубо нарушившее спокойное течение позднего вечера.

«Раздался снаружи резкий, сильный удар; стекла задребезжали в рамах. Все замолчали и переглянулись. <...> Мы отперли дверь. Алешка вошел — бледный, растрепанный; он был бос и без шапки, намокшая рубашка липла к телу.

— Помоги, барин! Тонем!

— Как “тонем”?! В чем дело?!

— Хлещет вода через плотину, удержу нет. Городище всё залило, под самую мельницу подходит, гляди сейчас избу снесет... Хозяин к тебе послал, нельзя ли ребят ваших на подмогу...

Папа кашлянул и нахмурился, что всегда бывало, когда он волновался.

— Да с чего всё это? — спросил он. — Щиты-то вы на плотине подняли?

— То-то, что нет! Да кто ж их знал? Полегоньку прибывала вода, — думали, спустить всегда успеем: что ее понапрасну перед помолом спускать? А тут вдруг как нахлынула, — сразу на три четверти... И не подступишься к щитам, через них бьет... Говорят, верхнюю мельницу прорвало». [3: с. 10].

Ощущение уходящего в небытие привычного покоя автор передает обреченным «Тонем!», несколько раз повторяющимся в рассказе («все потонут», «помирать пора пришла» и т.д.). Теперь это не уютный перестук капель за окном, а разбушевавшаяся водная стихия, подобно наводнению, сметающая всё на своем пути. «Ночь была черная-черная. Сад глухо ревел, дождь бешено сек железную крышу дома, ветер шумно пронесился в воздухе. Всё кругом было необычно и страшно: в бушевавшем холодном мраке крылись стоны, гибель, смерть...» [3: с. 10]. «Дождь всё лил и лил; деревья бились под ветром и глухо стонали. В шуме непогоды мне чудились далекие, отчаянные вопли, треск и гул» [3: с. 13]. Ассоциативное «И разверзлись хляби небесные», дающее отсылку к библейской каре не-

бесной и очистительному вселенскому потопу, подкреплено репликой матери: «Господи ты мой боже! — Мама в ужасе перекрестилась» [3: с. 10].

На главного героя рассказа, пятнадцатилетнего сына Митю, бушевавшая гроза оказала возбуждающее воздействие, словно щиты были сорваны водой не только на плотине, но на его внутренних силах, долгое время сдерживаемых, усмиряемых. «Я выбежал на двор. ... Я вбежал в сарай, где спали работники, ошупью нашел койку моего приятеля Герасима и стал его будить. Я сказал Власу о баграх и телегах и побежал домой к себе наверх. В темноте я отыскал и надел большие сапоги, пальто... Когда я поднялся к себе наверх, сердце стучало, колени дрожали и подгибались. В душе у меня росло смутное, волнуемое чувство, я жадно следил за сборами и дрожал всё сильнее» [3: с. 12]. Запрет родителей, отмахнувшихся от его желания помочь находящимся в беде людям и аргументировавших это его собственным благом и социальной разницей между людьми, спровоцировал возникший юношеский порыв. «Утонуть, что ли, тебе хочется или простудиться? Нет, голубчик, вздор! И не думай! — Я остановился. — Ну, мамочка, позволь ехать! — сказал я упавшим голосом. — Ведь вот работников же ты посылаешь! — Нет, нет, нет, и не думай! Работники — совсем другое дело» [3: с. 12]. Так прорыв плотины спровоцировал рождение порыва внутреннего, наводнение и затопление нажитого домашнего скарба на мельнице нашло свое отражение в отрицании сложившихся привычных семейных устоев. «То, что нерешительно дрожало в глубине души, вдруг вольною, сильною волною взмыло вверх и радостно охватило душу» [3: с. 13].

Так произошло внутреннее обновление — рождение нового человека, смелого, душевно сильного и стойкого, способного спорить не только с обстоятельствами, но и с силами самой природы. Впоследствии образ такого человека — активного, деятельного, готового прийти на помощь людям — В.В. Вересаев будет неоднократно вводить в свои произведения (рассказ «Звезда», повесть «К жизни», исторический роман «Сестры» и др.) И, как заново рожденный, главный герой рассказа «Порыв» символично проходит через омовение, очищение водой, после которого бушующая гроза начинает утихать. «Тускло сверкала широкая полоса воды, отделявшая нас от лодки, руки сами собою сорвали с тела одежду, и я с разбега бросился в реку. Под водою у меня стеснилось в груди от холода. Потом вдруг всё тело загорелось, как от кипятка. Я отвязал лодку от купальни и подплыл с нею к берегу. <...> Стуча зубами от холода и волнения, я торопливо одевался. Деревья уже не бились под ветром, сквозь разорванные тучи слабо мигали звезды» [3: с. 14].

Эйфория от совершенного поступка, ощущение преодоленной главным героем опасности контрастируют с разрушительной картиной наводнения. «Сквозь гул воды доносился заунывный женский вой. У плотины,

где раньше была изба, теперь вольно бурлила река. Черная вода стояла под дворовыми навесами и извилистыми волнами плескалась у окна уцелевшей людской. — Гляньте-ка, братцы, гляньте! — плакал он, и мокрые космы волос тряслись над бледным, жирным лицом. — Всё как есть залило, — ничего не осталось!..» [3: с. 16].

Разрушительные последствия имел и сам поступок главного героя: мама, прождав сына всю ночь под дождем, заболевает, отец с ним не разговаривает, так как сын его ослушался, все члены семьи находятся в угнетенном состоянии. Так В.В. Вересаев подчеркивает всю тяжесть неразрешенного этического конфликта. Обращаясь к жизни самого автора, необходимо отметить, что рассказ носит автобиографический характер и навеян событиями революционного студенческого движения. Общественный долг и эгоистическое благородие — эти два начала сталкивает писатель в душе своего героя-юноши. Подчиниться эгоистическому здравому смыслу и пренебречь долгом товарищества или отказаться от отцовской жизненной философии и пойти на риск во имя товарищеского долга? В поисках ответа на этот вопрос и находится герой В.В. Вересаева. Внешне он примиряется с отцом, хотя по-прежнему не приемлет философию трезвого благоразумия.

Принимая во внимание автобиографичность повествования и сложность исторической эпохи, в которую был написан данный рассказ, необходимо затронуть и еще один философский аспект. Автор не ограничивается описанием последствий наводнения. По мере повествования кажется, что вода затягивает главного героя в свою мутно-черную глубину. «Лодка странно запрыгала и вдруг сильно тряхнула меня. Я инстинктивно впился руками в перекладину, перед глазами мелькнуло серое небо — и всё вокруг завертелось с оглушительным ревом. Огромный поток, мне казалось, подхватил меня и помчал куда-то в бездну. Я захлебывался <...> Вдруг я почувствовал, что лежу на чем-то мягком и склизком. Земля дрожала от страшного гула. Кругом воды уже не было. Ко мне подбегали работники, рядом в грязи валялась лодка. Звучали радостные голоса:

— И-ишь! Удержали! Не унесло!

Я молча взглянул на реку. Напор воды опрокинул половину плотины, сорвал по пути мельничные колеса и сильно покачнул свайный амбар. Далеко за плотину, крутясь в огромных клубках желтой пены, выплывали обломки бревен, хвороста и колес. Вода бешено неслась через пробитое отверстие. Маленький, пухлый Федосей любовно глядел на меня и изумленно говорил:

— И как это барин наш в бучило не уплыл! Вижу я, братцы мои, провало плотину, — ну, думаю, погибай наш барин! Место глыбкое, и не найдешь потом. Ан вот он — он. Целехонек!» [3: с. 17].

Подобное описание, но уже посвященное революционным событиям, можно встретить в более поздних произведениях В.В. Вересаева. Слабые людские судьбы, привычные устои, налаженный быт легко сметаются неудержимым потоком исторических перемен. Описанная выше сцена не только глубоко метафорична — она наполнена предчувствием грядущих исторических перемен, которые В.В. Вересаев, являясь «летописцем русской интеллигенции», не мог не осознавать. Вода, наводнение как аллегория разрушительных и одновременно преобразующих сил, меняющих привычный исторический ландшафт, в рассказе «Порыв» изображена автором с большой художественной силой.

Однако каждая разбушевавшаяся стихия в конце концов успокаивается. Изображается наступление покоя и у В. Вересаева: «Небо очистилось от туч, на востоке светлело. Заря разгоралась все ярче» [3: с. 18]. Завершается наводнение, но глобальные его последствия и разрушения остаются — как в жизни рабочих с мельницы, потерявших всё свое имущество, так и в семейной жизни главного героя, потерявшего понимание и поддержку родных ему людей.

Итак, образ водной стихии в рассказе В.В. Вересаева «Порыв» многофункционален. При его анализе вдумчивый читатель столкнется не только с автобиографической отсылкой к жизни писателя, но и с психологическими, этическими и даже историческими реалиями.

Литература

1. *Вересаев В.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М: Правда, 1961. 438 с. (Б-ка «Огонек»).
2. *Вересаев В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М: Правда, 1985. 494 с.
3. *Вересаев В.В.* Поветрие // Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1987. С. 122–143.

ИНТЕГРАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ВОДЫ В РАССКАЗЕ Е.И. ЗАМЯТИНА «НАВОДНЕНИЕ»: СЮЖЕТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Е. Замятин на рубеже 1910–1920-х гг. обращается к экспериментальному сюжетосложению, воплощающему авторскую идею, которая в свою очередь освещает все образы произведения. Носителем авторской идеи становится «интегральный» образ. Этот образ является лейтмотивным, распространяется на всё произведение, преобладает над остальными, структурно связывая их в единое целое, становится ключевым и концентрирует, «синтезирует» в себе основную идею произведения. «В небольшом рассказе образ может стать интегральным — распространяться на всю вещь от начала до конца <...> определять собой всю систему образов в рассказе», — писал Е. Замятин [2: с. 195].

В рассказе «Наводнение» основной лейтмотивный образ наводнения, разветвляясь, интегрально охватывает собой весь текст. По словам Е. Замятина, «образ наводнения проведен через рассказ в двух планах — реальное петербургское наводнение отражено в наводнении душевном — и в их общее русло вливаются все основные образы» [2: с. 195].

Значение образа варьируется, семантически расширяясь за счет своего мифопоэтического, в том числе натурфилософского потенциала, служа тем самым основой для развития сюжетного действия.

Внешняя смысловая логика сюжетостроения рассказа выводится из фабулы, вернее, из последовательности повествовательных эпизодов и способа связи между ними. Фабульная схема представляет собой пять эпизодов, содержащих пять опосредованно связанных между собой повествовательных мотивов, имеющих одинаковую структуру: некоторое исходное положение, затруднение, в которое попадает героиня, неустойчивое состояние, требующее изменения, ответ героини, выводящий ее из затруднительного положения, ситуация разрешения как новое, не тождественное прежнему сложное равновесие. Первый и третий эпизоды — статичные, второй и четвертый — динамичные [4].

Одно из ключевых фабульных событий в рассказе связано с убийством — главная героиня Софья, не владея собой, находясь во власти природной стихии (наводнения), убивает приемную дочь Ганьку, расчле-

няет тело и закапывает его в яме на Смоленском поле. Это событие входит в состав четвертого мотива второго эпизода. Еще одним динамическим фабульным событием становится рождение ребенка (Софья после убийства Ганьки наконец беременеет и рождает девочку), также выступающее значимым элементом четвертого мотива четвертого эпизода. И, наконец, к ключевым событиям относится признание Софьи в убийстве — событие, образующее четвертый мотив пятого эпизода [5].

Четыре первых эпизода связаны между собой хронологически и каузально: бездетная жизнь Софьи с мужем — удочерение Ганьки — семейная совместная жизнь — сожительство Ганьки и Трофима Иваныча — убийство Ганьки — рождение ребенка. Пятый эпизод относится к статичным (Ц. Тодоров) и связывается с предыдущими только хронологически: признание в убийстве после рождения ребенка (одно событие после другого). Из этой временной последовательности затруднительно вывести заключение, что рождение родной дочери стало причиной признания в убийстве приемной. Не менее трудно связать причину со следствием — признание в убийстве как следствие деторождения. Следствие явственно из причины здесь не выводится. Следствие делает причину признания в убийстве потенциально познаваемой, но не отождествляется с нею, содержит в себе, на наш взгляд, лишь «идею» причины. Очевидно, что отсутствие явной связи между ключевыми фабульными событиями — убийством, рождением ребенка и признанием — не отрицает причинности как таковой, более того, позволяет допустить вероятностный (казуальный) характер связи между ключевыми событиями.

На наш взгляд, внутренняя смысловая логика сюжетно-фабульного построения рассказа выходит за границы пятиступенчатой схемы (Ц. Тодоров), являющейся, по версии немецкого нарратолога В. Шмида, вариантом мифологического инварианта: «Убивать и рождать, убить соперницу, родить и ребенка, и признание — вот в чем заключается мифическая задача, которую Софья торопится выполнить» [7: с. 679]. В. Шмид объясняет и убийство, и последующее за ним признание логикой мифа: «это есть исполнение требования мирового порядка, поступок, обеспечивающий будущую жизнь. Убийство возвращает Софье мужа и делает ее чрево плодоносным» [7: с. 681]. В логике мифа признание Софьи видится жертвенным поступком, обеспечивающим будущую жизнь. Ганька — помеха, устранение которой есть требование жизни в целях ее сохранения, а признание — самопожертвование [7: с. 681]. По версии В. Шмида, Ганька — лишь обстоятельство, причина телесной неполноты, «пустоты» внутри Софьи, Софья — жертва. Устранение преграды приводит к «заполнению пустой ямы в чреве Софьи» — это и есть, по мнению В. Шмида, ключевое событие. Осознание себя убийцей и признание — побочное: «Она переживает свое признание вполне телесно, как рождение, как физиологиче-

скую необходимость, как акт мифического катарсиса, не сопровождаемый ни покаянием, ни искуплением» [7: с. 683]. «Виноватой — перед мужем и перед миром — чувствовала она себя лишь с пустотой внутри», — утверждает В. Шмид [7: с. 683].

Думается всё же, что «история» Софьи значительно сложнее. Е. Замятин, придавая «путем искусных намеков» ключевым сюжетно-фабульным событиям вероятностный характер причинности, заставляет читателя самостоятельно «договорить картину, дорисовать слова» [2: с. 195]. Для полуграмотного и неискушенного читателя первых послереволюционных десятилетий искусство, как это видел писатель, должно было стать «бродилом жизни», способным вывести его «из состояния покоя», заставить «работать, если не фантазию, то — мозги» [3: с. 259].

Пониманию внутренней смысловой логики сюжетостроения может способствовать допущение того, что пятый повествовательный эпизод является статичным и динамичным одновременно. Так возникает условие для предположения: объясняющие промежуточные звенья автором намеренно опущены, при этом текст содержит элементы, способствующие уловлению контекстуально-ассоциативных знаков, лежащих в основе сцепления ключевых событий.

Семантическая емкость интегрального образа наводнения, позволяющая связывать два плана — внутренний и внешний — прирастает мифопоэтическим, а именно, его натурфилософским потенциалом, благодаря которому уточняется логика сюжетостроения. Сюжет Софьи движется в сторону размыкания границ мифа вследствие запуска иного механизма смыслопорождения — личностного (экзистенциального).

Одной из вероятностных возможностей, позволяющих уловить причинно-следственную связь между событиями (2, 4 и 5 эпизоды), может стать язык первостихий. Е. Замятин в образной форме ставит и решает вопросы бытия человека. Природные стихии являются символическими образами, обозначающими смыслы, косвенно репрезентирующими сознание и бытие. Идея здесь высказывается языком природных стихий. Их в рассказе четыре — вода, земля, воздух, огонь. То есть первичные природные элементы являются набором повествовательных сюжетно-фабульных элементов, комбинацией которых Е. Замятин выражает некую мировоззренческую проблему, суть которой не ограничивается извечным мифологическим конфликтом — борьбой хаоса и космоса, телесно-бессознательного и душевно-разумного, материи и духа.

Образ мира в рассказе раскрывается как хаотический, в нем все стихии разделены, пребывают в состоянии конфликтного взаимодействия. Хаос состоит из природных стихий, еще не упорядоченных. Это — бесструктурный мир. Из основных первостихий больше всего представлена **вода**. Образ воды является одним из ведущих в системе образов, включенных

в состав интегрированного образа наводнения. Действие рассказа разворачивается на острове, окруженном водой, — мир раскинулся морем вокруг Васильевского острова: «Кругом Васильевского острова далеким морем лежал мир» [1: с. 277]. Вода в рассказе не самодовлеющая, она пассивная, бесформенная и бескрайняя. Вода является лишь материалом для того, чтобы вливаться в какую-либо форму. Ее свойство — вечное перетекание, размытость.

Воздух — соединительная стихия — проявляется в образно-смысловой системе рассказа не прямо, а косвенно: через образ ветра, через другие метафорические вещественные образы — птицы, распахивающиеся двери, волны, затопляющие во время наводнения Петербург, запахи, звуки.

Огненная стихия также представлена в основном опосредованно, как составной производящий стихии мира элемент: кровью — окрашенная огнем вода; страстью — бурлящая, клопочущая кровь (вода+огонь); пламенем в печи (огонь+воздух); наводнением как бурлением, вскипанием воды (вода+ветер+огонь); палящим летним зноем (огонь+воздух), духотой (огонь+воздух+вода). Огонь как свет может выступать силой, пробуждающей душу.

Земля представлена в основном в образе Смоленского поля. Земля сама по себе пуста, неподвижна, в ожидании (образ пустоты, ямы), лишь при слиянии и растворении с другими стихиями способна быть плодотворящей (кровь <окрашенная огнем вода> Ганьки + распухшее от воды Смоленское поле = семя в животе Софьи).

То есть в образной системе рассказа нет Космоса как стяжения, средоточия всего. Его еще нет. Космос случится лишь тогда, когда все стихии в своей отдельности придут в смысловую взаимную связь, и возникнет целое.

Из каких природных элементов состоят герои?

Софья состоит из сочетания, смеси первостихий — воды и воздуха, вернее, тело — из воды, а душа — из воздуха. Вода в ней — это материя, основа, которая лишь в сочетании с другими стихиями может стать формой (водой-жизнью, водой-семенем) — матерью. Она пассивна, постоянно находится в состоянии ожидания, пробуждение ее к деятельности лишь в потенции. Софья мыслит водой, думая, что Трофим Иваныч уйдет от нее по причине ее бесплодия («Трофим Иваныч уйдет из нее, незаметно вытечет из нее весь по каплям, как вода из разошедшейся бочки» [1: с. 278]). В ней нет тяжести, «земности». С воздухом связана ее легкость, полувоздушность («легка, строга всем телом, как птица» [1: с. 278]), она чувствительна к звукам (слышит звон стекла, удары пушки), запахам (чувствует запах пота Ганьки). Огонь где-то глубоко в ней, тлеющий. Поэтому она чувствительна к огню: переживает любовную страсть во время ночной близости с Трофимом Иванычем; отраженный свет звезды в небе

приводит ее к решению об удочерении Ганьки, свет костра в заброшенном доме — к мысли о том, что она «еще живая, и еще может перемениться» [1: с. 282]. В ней — стыдливая страстность. Но в целом — недовоплощенность. Поэтому ей нужен Трофим Иванович. В нем, помимо земли (тверд, широк, крепок, коренаст, мыслит землей — мысли о Софье: «пустая, неизвестно для чего вырытая яма» [1: с. 278]), много огня (кочегар, обгорелое, запорошенное угольной пылью лицо, сух, жгуч). Но нет (или совсем мало!) воздуха — соединительной стихии. Плодородие здесь лишь как потенция. А в Софье много воды, которая гасит огонь и растягивает плотность земли до образования пустот («пустая» внутри Софья). Отсюда вялость отношений («не то»). С этим связана и сексуальная безжизненность — Трофим Иванович не производит детей, Софья — не рождает.

Сам Трофим Иванович нуждается в подпитке и находит ее в Ганьке. В ней проявлено женское начало — огненно-воздушно-влажное: есть воздух — легкая, стремительная, тонкая; есть вода — но как влага, подогреваемая внутренним огнем, исходящая потом, который так ненавистен Софье, и так притягателен для Трофима Ивановича; есть полыхающий огонь («от Ганьки несло жаром» [1: с. 279]). Ганька разжигает и поддерживает огонь в печи, разжигает страсть в Трофиме Ивановиче. Трофим Иванович с Ганькой и сам становится огненным.

Вода в обоих есть, но в виде бурлящей от страсти крови («огненная вода»): «смех вырывался у него из носа. Из рта, как пар из предохранительных клапанов распираемого давлением котла» [1: с. 282]; дышат «жадно, жарко, как котельная форсунка» [1: с. 286].

До момента убийства Ганьки вода в Софье — тяжелая, стоячая, неподвижная. Огонь дремлет, усиливается лишь в тот вечер, когда связь Трофима Ивановича с Ганькой раскрывается. Она ощутила в себе огонь как враждебную силу, которая жжет, сушит, испаряет («внутри всё горело, ее трясло»). Но вода вновь побеждает, заполняет ее всю (стоячая вода) — «надо было жить» [1: с. 285]. Софья долгое время (весна — лето — осень) находится в дремотном состоянии, тело неподвижно, его жизненность замерла в длительном периоде «спячки». Телесное состояние близко полунебытию, когда ничто не кончается и ничто не начинается. Душа также дремлет — взгляд сквозь, отсутствующий, не видящий того, что перед глазами («Софья видела и слышала теперь откуда-то издалека. <...> это было очень далеко, не было видно» [1: с. 286]). И вокруг нее — духота, зной, отсутствие ветра.

Ветер, раскачавший Неву и заставивший ее выйти из берегов (наводнение), выводит и Софью из спячки. Она чувствует себя как бы в состоянии кануна, в ожидании, на воздушном пути — вот-вот раскроются крылья, и затопившая ее вода выйдет из нее, освободит («Софье вдруг стало легче, как будто именно это ей и было нужно — вот такой ветер, чтобы

всё захлестнуло, смело, затопило. Она повернулась навстречу, губы раскрывшись, ветер ворвался и запел во рту» [1: с. 287]). Мысль о Ганьке ее не отпускает вплоть до убийства. Софья «сковывает» свою ненависть к сопернице, укравшей у нее мужа и лишившей ее возможности материнства, под тонкой коркой льда, «чтобы ни о чем не думать» [1: с. 289]. Вода во льду принимает твердую форму, но это лишь видимость. По сути — это скованная вода, плен воды, мнимая твердость («Она лежала, вытянувшись, будто вся покрытая корочкой из тончайшего льда: в таких непрочных ледяных чехлах бывают ветки деревьев осенью рано утром, и только чуть шевельнет их ветром — всё рассыпается в пыль» [1: с. 288–289]).

Воздух (ветер) пробуждает в Софье телесную чуткость (жалость к спящему рядом, но далекому от нее Трофиму Иванычу); обостряет слух — она слышит его дыхание, звон бьющегося от ветра стекла, шаги Ганьки, ее негромкий голос («Ганька негромко, в нос запела»); усиливает остроту зрения — она видит Ганьку, ее «круглые, широко раздвинутые колени <...> Софья хотела отвести от нее глаза и не могла» [1: с. 290]; усиливает обоняние: «Софью окинуло жарким, сладковатым запахом ее (Ганьки. — Т.Ч.) пота — должно быть, ночью она пахла вот так же» [1: с. 290].

Жар (внутренний огонь) Ганьки, ветер, вздыбившаяся вновь, бурлящая (от страсти!) вода в Неве — все эти стихии, каждая в отдельности, разбудили в Софье ее собственный огонь. Разбушевавшаяся в ней вода раскачивает душевное наводнение и приводит к убийству: «Не думая, подхваченная волной, она подняла топор с полу, она сама не знала зачем <...> в ту же секунду обухом топора ударила Ганьку в висок, в челку» [1: с. 291]. После убийства в ней по-прежнему — вода, но уже спокойная, умиротворенная, и огонь чувственный.

Отражающиеся в телесном «веществе» героев сущностные вещества мира раскрывают логику сюжетно-фабульной событийности как историю человека, в котором все стихии разделены, при этом есть подавляющая. В Софье — всегда вода. Поэтому она то замирает (стоячая, неподвижная вода), то приходит в движение (бурление воды во время наводнения). Поэтому и двигается Софья не плавно, а толчками. Ее раскачивают стихии мира: ветер (воздух) и разгорающийся под его напором огонь вызывают страсть к убийству и будят женскую чувственность, результатом которой становится возвращение мужа; земля, омытая водой, делается почвой для семени-ребенка («живот был круглый, это была земля»), но и непосильной ношей, тяжестью, потому что семя, посеянное в ее чреве, вызывает страх и беспокойство.

Долгая бессонница во время беременности — результат иной комбинации стихий — мало земли и воды, но много воздуха и огня. После рождения ребенка почти не остается земли (выходит вместе с семенем-плодом) и воздуха (сон как знак умирания в конце), и в ней по-прежнему —

вода. Она меняется: из стоячей, бурной и клокочущей вода становится спокойно-умиротворенной, теплой. Это значит, что огонь тоже есть, но в нем нет прежней силы. Ранее вытесненный и придавленный землей — он не опасен.

Иными словами, манифестируемые первостихиями сущностные свойства героини остались без изменений — бесформенность, вечное перетекание и размытость. Перетекание и размытость вместо примирения и слияния, стяжения стихий, не переставших настаивать на своей отдельности. Все элементы суть подвижны, находятся в состоянии постоянных метаморфоз. Нет микрокосма, нет космоса — только хаос шевелящийся.

И тогда признание — это лишь результат предельного состояния «бродящих» в героине стихий, точка бифуркации, приводящая к новому изменению. Результат лишь вероятностного состава веществ, новая сборка которых вызвала свет, на время пробудивший «разумную душу, которая познает и думает» (Аристотель) и осветивший всё (всё вспомнила), а потом вылившийся из Софьи водой признания. Потом вновь — штиль, всё затопившая спокойная теплая вода. Вновь бесформенность.

Но важно здесь другое. Признание в убийстве можно трактовать как допущение Е. Замятиным в своей философско-художественной космогонии такой вероятностной случайности, при которой возникает возможность рождения личности, способной к самоорганизации и проявляющей собственную «волю».

В высказанных Замятиным суждениях, на наш взгляд, улавливается очевидная связь с некоторыми мировоззренческими установками, разработывавшимися идеологами «Скифов» (1917–1918), а также Петербургской Вольной философской ассоциацией (1919–1924) — Ивановым-Разумником, А. Белым, А. Блоком [6].

Как можно увидеть, поэтика первостихий, сущностно раскрываясь в образах героев рассказа «Наводнение», представлена в логике сюжетостроения символикой движения, постоянного поиска. Думается, что Е. Замятин, выявляя сущностные силы человека, выстраивает логику национальной космогонии, раскрывает стихийность национального мировоззрения. В русском человеке нет четких оппозиций, в нем сопрягается разное, сознание стихийно, связано с материями мира. Но одновременно с этим русский национальный характер, по Замятину, принципиально не завершен, открыт духу жизнотворчества. Суть этой национальной логики раскрывается в попытке утверждения национальной самобытности личности русского человека, но не через воплощение в нем надличностных природно-мифологических сил, а в попытке развязать внутри него самого потенциально присущую ему волю, «запускающую» механизмы личностного развития и стимулирующую духовную работу, раскрепощающую душевную и интеллектуальную энергии.

Литература

1. *Замятин Е.* Наводнение / Замятин Е. Избранное. М.: Правда, 1989. С. 277–304.
2. *Замятин Е.И.* Закулисы // Замятин Е.И. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3: Лица / Сост., подгот. текста и коммент. Ст.С. Никоненко и А.Н. Тюрина. М.: Русская книга, 2004. С. 187–204.
3. *Замятин Е.И.* Кино // Замятин Е.И. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4: Беседы еретика / Сост., подгот. текста, коммент. Ст.С. Никоненко, А.Н. Тюрина. М.: Дмитрий Сечин; Республика, 2010. С. 259–260.
4. *Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 37–113.
5. *Чурляева Т.Н.* Нарративная логика сюжета и фабулы в рассказе Е.И. Замятина «Наводнение» // Национальный стиль русской литературной классики: Материалы V межвуз. науч.-практич. конф. (12 апреля 2019). М.: МГПУ, 2020. С. 262–271.
6. *Чурляева Т.Н.* Культуртрегерство Е. Замятина как ценностный принцип творческой деятельности // Аксиологический диапазон художественной литературы: Сб. науч. ст. / Витеб. гос. ун-т ; под науч. ред. В.Ю. Боровко, Е.В. Крикливец. Витебск: ВГУ им. П.М. Машерова, 2020. С. 271–274.
7. *Шмид В.* Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» // Е.И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С. 670–690.

СИМВОЛИКА ВОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕФИМА ЧЕСТНЯКОВА

Обращаясь к теме воды в творчестве Е.В. Честнякова (1874–1961), логично определить три линии изучения: 1) в области творческой деятельности этого художника и скульптора, фотографа и писателя, создателя народного кукольного театра с участием детей и учителя; 2) в аспекте биографии и жизни этого человека; 3) в русле создания народного представления о Ефиме Васильевича как о праведнике, почти местночтимом святом, который обнаружил родник и выкопал колодец, в честь него назван святой источник — Ефимов ключик, также он дружил с богобоязненной крестьянкой В.А. Комаровой из соседней деревни, обиходившей родник — Варварин ключик. Биография Честнякова развевывалась на берегах родной реки Унжа в Костромской губернии; он получал образование в учительской семинарии в селе Новое Мологского уезда Ярославской губернии (ныне село Новинское Некоузского района) на реке Сить. Далее обучался живописи и учительствовал в селах и городах, стоящих на Волге (Казань, Кострома, село Здемирово рядом с рекой, ныне в Красносельском районе) и бывал в публичной земской библиотеке и театре в городе Кинешма [12: с. 293; 10: с. 118, 128]; в период преподавания в селе Углец Вичугской волости Кинешемского уезда посещал рисовальную школу в Иваново-Вознесенске (ныне город Иваново) на реке Увоть [10: с. 128]; изучал живописное и скульптурное искусства в Санкт-Петербурге. Также он учился, работал и путешествовал по селам и городкам Костромской губернии, находящимся на реке Унжа (города Кологрив, Макарьев) и других реках и озерах, например, в городе Галич на озере Галичское. Поездка Честнякова на ярмарку в город Галич для продажи художественных работ оказалась неудачной именно из-за водной преграды в декабре 1926 г.: «Запомнилась потому, что была оттепель, и, когда они переезжали через какую-то речушку перед самым Галичем, лошадь, на которой они добились, провалилась под лед» [10: с. 77].

Село Мантурово и Ярославль, стоящие на реках Унжа и Волга, упоминаются в его сказке «Шабловский тарантас» [13: с. 118]. О родной реке он рассказывал с вдохновением учителю А.Г. Громову, вспомнив народную легенду: «А двести-то лет назад что здесь было — лес да широкая в лесах Унжа! Народу было мало, так случайные какие-нибудь, вроде новгород-

ских ушкуйников. А они по Унже тоже пробирались и, может быть, оседали здесь» [4: с. 296]. Очевидно, можно было бы провести особое исследование по поиску топонимов (и гидронимов) в сочинениях Честнякова, и часть селений и городов окажутся стоящими на речных берегах.

Творчество Честнякова представляет собой благодатный материал для изучения роли воды в природе и жизни человека. Вода распределяется по трем условным ярусам вселенной: 1) небесная влага (дождь и его разновидности — ливень, морось и т.п.); 2) земные водные пространства (моря, озера, реки, ручьи, родники и т.п.); 3) подземные источники (гейзеры с целебной водой, пещеры с водными струями и т.п.). Честняков выстраивает соответствующие пейзажи в словесном творчестве (помимо живописных и графических работ), наделяя их объектами хозяйственной деятельности человека, связанными с водой: водяными мельницами, мостами через реки, плотинами и гидроэлектростанциями, колодами для полоскания белья с дощатыми ограждениями, банями-мыльницами. Внутри хозяйственных построек или около водных природных объектов писатель размещает посуду для набора, принесения, хранения, кипячения и питья воды, а также мытья рук и умывания лица: коромысла, кадки, ведра, рукомойники, самовары, чугунки, кружки, коробицы, тюрочки.

Однако в сочинениях Честнякова присутствуют как описания водных пейзажей и стихий, хозяйственных строений для использования воды, посуды для набора и хранения водички, исполненные в реалистической стилистике, так и фантазийные образы, отталкивающиеся от фольклорных текстов иронического характера. Например, в стихотворении с условным названием «<Дедушко-вымысел>» главный герой проявляет небывалые способности, созданные с помощью оксюморона, а точнее — опираясь на народный прием «перевертыша», иногда точно цитируя устно-поэтический текст, а порой сочиняя по его модели: «Море выносил ведром... // В бане печь водой топил», «Плыл по морю в скорлупе...», «Загatil реку пластом...» [14: с. 89]. Интересно, что среди подобных небылиц Честняков поместил правдивый факт, подлинно научный — описание созвездия Большая Медведица, что, однако, малограмотные крестьяне начала XX века воспринимали как выдумку, основанную на ковше для набора воды из водного источника или домашней большой емкости: «Только ночью, а не днём // Видел ковш, что кверху дном»¹ [14: с. 89].

В «Марке-строителя», очевидно, созданном уже в советское время, идея «загатить реку» описывается как технически возможный и целесообразный проект: «Это, видите ли, мы хотим загатить овраг плотиной капитальной, чтоб получить высокое падение воды от нашего ручья для мельнич-

¹ Е.В. Честняков писал на диалекте, ставил две точки (наряду с многоточием), употреблял «ў» и т.п.

ной турбины. И чтоб вполне достаточно воды в запруде было для всяких рыб, для уток и гусей, когда окажутся любители на них, и ещё для опытных и детских кораблей, и лодочек, и пароходов маленьких, которые намерены устраивать себе для пользы детям... Потом мы думаем реку гигантскою плотиною загатить. И будет озеро воды, обширностью похожее на море... и пароходы плавать будут. А от реки получится могучий водопад. Устроить можно будет мельницу такую, что враз сажай хоть тысячу мешков — и с жёлоба посыплется мука, как будто из мешка... <...> И по плотине мост пойдёт со звёздочками и месяцами на столбах, длиною на семь вёрст и шириной саженой коло ста. <...> И ещё турбины от такого водопада электрической энергией согреют и осветят деревню всю, и приведут в движенье машины всех работ, и труд наш ломовой заменят в полях, лесах и на заводах» [14: с. 270].

Возвращаясь к фантастическим персонажам, отметим, что другие герои, также заимствованные из фольклора, изображены в «Притче про Глебушку», где они выступают уже в зачине, связанном с водным пространством и домашней утварью для принесения воды:

Как от моря и до моря
Шли четыре горя <,>
Коромыслица несли... [14: с. 97].

В старину миграционные потоки людей на новые места поселения шли по водным артериям: на Русском Севере и соседней с ним части Центральной России, в том числе и севере Костромской области деревенские дома расположены вдоль рек и смотрят на них окнами. Честняков в стихотворении «Стар-дедушко и медведушко-суседушко (Побывальщина)» наделил подобным домом лесного зверя, «очеловечив» его таким образом, впрочем, уже заложённым в русских народных сказках: «А на берегу рички в дремучем лису // Стоит на горушке избушечка...» [14: с. 62].

Кроме реальных людей, антропоморфных зверей или хотя бы похожих на человека персон, в творчестве Честнякова встречаются мифологические персонажи, иногда заимствованные из иностранного фольклора и мифологии, которые относятся к разряду стихийных духов, в том числе обитающих в воде. Например, в стихотворении с условным названием «Речные русалки» фигурируют героини немецкого фольклора, то ли явленные в реальности, то ли приснившиеся Люлиню:

Русалки-ундины
И феи лесов
Играют, кружатся
Под лепет ручьёв.

В тумане волнистом
Поют серебристо [14: с. 234].

В поэме «Марко — царь детей» неземные создания фольклорного толка, тоже иностранные по происхождению и русифицированные давней литературной традицией, довольствуются капельками влаги, зато небесной, созвучной их эфирной природе: «Феи — девушки мечты <...> Умываются росой» [14: с. 246]. Честняков не единожды в произведении выводит мотив умывания росистыми каплями, на что способны из антропоморфных созданий лишь «земные феи», «девы дивные земли», во власти которых уберечь героя-протагониста Марко от крестных мук:

Вместе с хором мительков
Скатят с нежных лепестков
Серебристую росу —
Освежить свою красу [14: с. 245].

В «Ручейке (поэме в прозе)» Честняков привел русское народное поверье о речных русалках (а также иных стихийных духах воды и леса), которые действуют по ночам до первого крика петуха, разгоняющего всякую нечисть: «Лепечет ручей, журчит по камням... Это русалки поют серебром... ааа... ааа... ааа... ла... ла... ла... ла... ла... слышится где-то.

Всплеснулось в реке... прошумело в лесу... ух... ух... уа... уа...

Заплакало там... туман поднимается выше... вот уже у самого Марьиного дома... клубится и стелется близко к траве...

Русалки кружатся у самой деревни... при месяце светятся волосы их... Кики-рики! Запел петушок... Кики-рики!.. Другой услышал и ответил... Кики-ри-ки!.. и третий запел... Туман исчезает... Русалки пропали...» [14: с. 109].

В стихотворении «Праздничное шествие с песней “Коледа”», созданном на основе фольклорной святочной песни «Коляда», главная героиня обладает способностью ходить по нетонущим («бестонным») надводным сооружениям: «Еще шла Коледа // По бестонным мостам» [14: с. 251, 319]. Теоретически все мосты должны твердо стоять над водой или, в случае понтонных, покачиваться на волнах, но из факта существования специального диалектизма «бестонный» следует, что на практике многие подобные сооружения обваливались и тонули, поскольку сделаны человеком и подвластны разрушительной силе времени и атмосферных стихий.

Как правило, дождь как разновидность небесной влаги изображается ради его воздействия на человека и несет психологическую нагрузку, высвечивает нюансы настроения литературного героя. Например, герой, что называется — «не от мира сего», оказывается во власти суровых при-

родных проявлений, и эта «неотмирность» персонажа как раз и высвечивается катаклизмами с водными потоками:

Гром и ветры... холод и дождь..
 Все стихии играли и выли над ним <,>
 И платье хлесталось о тело худое... <...>
 И капли дождя вместе с градом
 Ветрами резко неслися в лицо... [13: с. 127].

Этот герой вроде бы автобиографический, однако Честняков намеренно усиливает незащищенность его от стихийных сил природы, чтобы, с одной стороны, героизировать судьбу персонажа, продемонстрировать вовлеченность в центр борьбы, показать твердость воли и нестигаемость духа (в противовес тщедушному телосложению), а с другой — обозначить трепетность его природы, уязвимость и ранимость. Сам Честняков имел зонт — об этом сообщает свидетельница происшествия из деревни Тодино Кологривского района: «Как-то он потерял зонтик и повесил об этом объявление. Оно было странным: вверху рисунок девочки с зонтиком, внизу слова: “Кто найдет зонтик, прошу вернуть Самойлову-Честненкову”» [8: с. 244]. В то же время «зонт» (с обязательным эпитетом) послужил у писателя метафорой небосвода во всем его величии — в стихотворении с условным названием «<За живой водой>» («Поклон вам, милые друзья...»): «Смотрите неба горизонт: // Над очагами Божий зонт» [12: с. 66].

Вода может быть лишней, а водная стихия — опасной для людей, поэтому они придумали разные способы защиты от них. В стихотворении «Мое забытое, родное...» Честняков упоминает два созданных человеком предмета, ассоциативно напоминающие о реалиях, связанных с водой: «Гусек и шпица на трубе» [12: с. 21]. В двух изданиях сочинений писателя комментатор Р.Е. Обухов указал: «Гусек — выкружка, подобие гусяной шеи»; «Гусёк — фигура гуся из дерева, установленная на гребне кровли» [12: с. 276; 14: с. 321]. В комментариях ко второму диалектизму (возможно, историзму): «Шпица — островершие, стрела» и «спица, громоотвод» [12: с. 276; 14: с. 334]. Профессор Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова Н.С. Ганцовская привела воспоминания учителя А.В. Хробостова об иконописце Силе Ивановом, учившемся в Санкт-Петербурге, достигшем больших успехов и построившем в д. Шаблово необыкновенный бревенчатый дом-дворец, снабженный «шпицем», что мог видеть Честняков: «Над башенкой поставил высочайший шпиц, а на нём красивый цвет золочёный. Он его прозвал репъём, его было видно из самого Кологрива» [3: с. 140].

Лингвист Н.С. Ганцовская первая из исследователей высказала мысль о том, что по сочинениям Честнякова можно исследовать диалект Коло-

гривского уезда/р-на: об этом также свидетельствуют названия ее работ [3]. Действительно, множество местных слов, тематически касающихся воды, разбросано по произведениям этого писателя. Напр., в «Ручейке (поэме в прозе)» встречаются разные названия заполненных водою и соседних рельефов, водоплавающих птиц и других животных, предметов пищи хищников и т.д.

Так, указана «бичевá, бичёвник — береговая полоса в 10 саженой ширины, выделяемая вдоль сухопутных (!) рек для хозяйственного использования для нужд судоходства, в т.ч. для прохода бурлаков и лошадей, тянувших баржи лямками — бичевóй» [14: с. 320]; диалектизм представлен во фразе: «<...> только лёд посинел на реке да на Черняве, да бичева у истока растаяла» [14: с. 103]. Еще один давний провинциализм — «курья» — дважды употреблен при описании водных забав детей на мелководе: «Когда прибежал ручеёк, они уже купались у истока на мели в маленькой курье... взбаламутили воду... одни плавали по брюхо... булькали воду ногами и отдувались... другие на спине... кто ныром ходил... кто спускался в курье и доставал дно...» [14: с. 108]. Как сообщил комментатор: «Курья — мелкий и длинный залив; а также разливной рукав, теряющийся в болотине» [14: с. 324]. Диалектное название лужи «калужíной» имеется во фразе: «Здравствуй, здравствуй! — сказала в разливе вода. — Вот нас стало больше, нужно удобрить луг илом, чтобы росла трава лучше, и чтобы в калужинеросло больше жёлтых цветочков <...>» [14: с. 104].

Птица из болотного ареала упомянута в той же поэме в прозе: «И травники станут над нами летать и просить у Бога: “Тлавы, тлавы, тлавы...”»; с пояснением комментатора: «Травник — болотная птичка (дупель)» [14: с. 104, 333]. Ребятишки развлекаются ракушками-«у́тушником» на берегу реки: «<...> пересыпали руками песок, из утошника (так!) делали уточек и пускали плавать по реке»; с пояснением комментатора — с вариативным написанием слова, возможным из-за его трудноуловимого произношения: «Утушник — ракушки. Видимо, ракушки получили такое прозвание по причине охотного употребления их дикими утками в пищу» [14: с. 108, 333].

Иногда диалектизмы из-за многовекового частого использования в определенном контексте становятся микрогидронимами — например: «Сырь — лужа или лужица на сыром месте»; «Сырь Чернява — сырое, черное от торфяного настоя, озерцо-болотце вдоль берегового обреза реки. У шабловских крестьян оно имело личное наименование» [14: с. 332]; и Честняков привел такие словечки в том же «Ручейке (поэме в прозе)».

В творчестве Честнякова встречается в том числе импровизированная посуда: «тюричóк» — скрученный конус из бересты и зажатый сучком для питья из лесного или лугового источника [2: с. 13]; там же ука-

зна «коробѣца» — в стихе «Коробички <, > тюрички» [13: с. 35] (Русь, 35). Многие подобные предметы оригинальны и определяются диалектными словами, характерными для Костромской губ./обл. В стихотворении «Баньки <-> мыленки топились...» Честняков поэтизирует подобную посуду для набора и наливания воды в крестьянском хозяйстве, описывая приготовление девушками бани:

Воду черпают ковшом <, >
 Валушкой <, > черпаком <. >
 Живописно хороши
 Валушки и ковши [13: с. 34].

Валушки — это «долбленный из дерева черпак» [13: с. 161], а с учетом других значений этого слова такой черпак вырезан из березового капа; но и ковш, судя по любованию им автора, тоже сделан вручную из древесины и обладает живописной поверхностью и веками отточенной целесообразной формой.

В «Ручейке (поэме в прозе)» Честняков указал этнографический факт: крестьяне на его «малой родине» топили бани исключительно в холодный период года, когда купаться в реке нельзя, и начиналось банное мытье перед Фроловым днем (день Св. Флора и Лавра 18/31 августа по ст./н.ст.): «Накануне Фролова дня закурились бани: понесло пряженьем и сладеньким пивом» [14: с. 113]. Другая этнографическая реалья тоже относится к бане и касается народной медицины, изображена в стихотворении «Лесная бабушка Федунья»:

Баушка (так!) парила меня...
 Можжевельник отваришь —
 Ни один не вскочит прыщ... [14: с. 140].

В сказке «Шабловский тарантас» Честняков показывает техническую возможность замены бань-мыленок на использование горячей воды в любое время года для мытья человека, полов и предметов быта, что он видел в Санкт-Петербурге и других крупных городах уже на рубеже XIX–XX вв. и мечтал применить в деревне: «А для мытья, если пташки загрязнят или от пыли какой... [от листьев]... пускали воду по трубам из водопроводов на крышу... живо чистехонько будет... А если где не совсем чисто... то по особым листнищам и ходам.. взходят и нарощными швабрами удаляют грязь на мистечках... (Или девицы примываться ходят...)» [13: с. 118]. Будучи учителем народной школы, Честняков изучал в учительской семинарии основы гигиены и санитарии и прекрасно понимал необходимость чистоты для предупреждения болезней.

В «Марке-строителе» Честняков развивает идеи технического перевооружения крестьянского быта, оставляя при этом привычный деревенский уклад. В избы, которые предлагается все накрыть единым огромным стеклоподобным прозрачным колпаком для сохранения тепла и света, можно провести воду: «И между рамами для таяния снега наверху из труб особенных пускали тёплый воздух, вода стекает и специальными решётами потом идёт для орошения деревьев и цветов, что беспрепятственно растут в деревне и зимою»; и далее: «От водокачки вдоль деревни выложили плотное русло для речки нашего изделия. Бежит ручей иль речка вдоль деревни больше или меньше по желанью нашему, на сколько краны мы откроем и пустим в ход насос, который воду из речки в деревню подымает. Течёт ручей в прекрасных берегах, мы камешков на дно наклали для красы, песочки есть местами, цветки и кустики, лужки. Ребята маленькие булькаются, лодочки гоняют <...>» [14: с. 274].

Сказка «Сестрица Алёнушка и братец Иванушко», типичным для книжных изданий заглавием напоминающая фольклорный сюжет «Братец и сестрица» (СУС 450) [11: № 450], состоит лишь из первого волшебносказочного мотива — чувства жажды, которое из-за утоления потребности пить в неподходящем водном источнике приводит в традиционном произведении к превращению мальчика в козленочка и к дальнейшему развитию сюжета, а у Честнякова является поводом для описания, наоборот, правильной рукотворной посуды для набора воды (ныне исчезнувшей из обихода):

«— А мы сироты. Как сильно солнышко припекает... Иванушко пить захотел, а воды нигде нет...

— А я знаю, где вода... Недалеко... Под выскорем <вывороченной с корнями елью> ключик... Пойдёмте...

И там зачерпнули в коробицу воды и напоили Иванушка, и сами попили» [14: с. 54].

Другие предметы для принесения воды до сих пор используются в домашнем быту, но со временем изменили свой облик. Понимая влияние неумолимого хода истории с развитием новых технологий и промышленных материалов, Честняков в стихотворении «Баньки<->мыленки топилась...» описал еще бытовавшую в XX веке в крестьянском хозяйстве самодельную посудину с «перевеслѳм»-ручкой [13: с. 165]:

Деревянное ведро

С виду будто немудро <,>

Все же к делу ладно шло <,>

И из лык перевесло... [13: с. 34] (деление на строки наше. — Е.С.).

Отдельная тема в творчестве Честнякова, тоже связанная с водой, это напитки. Так, в сказке «Шабловский тарантас» крестьяне, устроив

новую жизнь с технологическими усовершенствованиями, продолжают готовить традиционное питье: «А вместо чая пьют мяту, как на селе... ягоды, душистые травы...» [13: с. 118]. Подобных примеров по сочинениям разбросано множество, им нужно посвятить отдельное исследование.

В творчестве Честнякова описаны женские домашние занятия, для исполнения которых необходима вода: полоскание белья в реке с употреблением валька или в колоде у родника, принесение воды из колодца, поение скотины, растопка бани. И каждый раз автор с большой любовью создает стихотворение или фрагмент большого прозаического повествования, посвященный хозяйственным делам, в которых фигурирует вода. Так, сюжет стихотворения «Баньки<->мыленки топились...» полностью построен на последовательном описании приготовления бани-каменки девушками и затем на процессах паренья и омовения крестьян, и центральной линией выступает принесение и кипячение воды, приготовление щелока — водного раствора с золой, добавление в него череды — лекарственного растения, которое считается целебным для устранения нарывов и сыпи на коже, заживления ран:

К речке девушки ходили <,>
Воду ведрами носили <,>
В кадку воду выливали
И колоды наполняли;

и далее:

— То холодная вода —
Не кладут камней туда... <...>
И еще стоит корыто <,>
Сверх холстиною покрыто...
(Это пепельна вода <,>
Щелочена череда)... [13: с. 34].

Вторая часть сюжета посвящена собственно банному процессу, в котором главную роль играет вода:

Из корытов и колод
Воду черпает народ <,>
Люди париться придут
И окатываться тут...
Станут мыть себя водой
Щелоченой чередой... [13: с. 34].

Мотив купания лирического героя в реке или ручье имеет варьирующийся характер. В стихотворении с условным названием «<Шабала>» («Бегу я, а ветер трепещет полы...») купание выражает идею блаженного состояния человека, благословенного отдыха: «И снял я рубашку, купался в реке. // И грелся один на горячем песке...» [12: с. 21]. В стихотворении «<Любовь и феи неземные>» герой отчаялся получить ответную любовь неземной девушки и пытается утолить горе водой из ручейка, до которого он от изнеможенья едва смог дотянуться, а сил отойти от него уже не хватило: «К ручью он припал и как бы заснул // Среди цветов на поляне» [14: с. 243]. Возможно, в основании этих строк легло народное представление о том, что текучая вода уносит горе: на этом базируется распространенный в Костромской губ./обл. и других местностях России поминальный обычай на 40-й день после погребения покойника относить полотенце, вывешенное на углу дома для утирания души, к реке и пускать его по течению [7: с. 432].

Любимый пейзаж Честнякова часто связан с водной гладью как обиталищем водоплавающих птиц, чей полет особенно слышен во влажном воздухе, — напр., в стихотворении «<Шабала>» («Бегу я, а ветер трепещет полы...»):

И вижу: над лугом две утки летят.
И слышу, как в воздухе крылья шумят...
Из кочек в осоке утенок спорхнул,
Закеркал и где-то опять прикурнул...
Когда прибежал я на берег реки,
Бродили по камешкам там кулики... [12: с. 21].

Такой речной и озерный пейзаж может быть реалистичным и фантастическим, представленным в сказках. В «Иванушке» (1914) заглавный сказочный герой по своему желанию прибывает на гусях-лебедях в их птичье царство и знакомится с его обитателями: «Прилетели на озеро, — и видимо-невидимо плавают всякой водяной птицы: лебеди, утки, гуси, гагары: “Ка-ка-ка... ке-ке-ке... вот какого гостя к нам принесли...”» [13: с. 147]. Честняков описал водоплавающих птиц (еще и крикливых чаек) как человекоподобных персонажей, ведущих социальный образ жизни, имеющих семьи и объединенных в деревенские артели: «Его окружили мамушки-нянюшки птицины, ягодками кормят, всяко забавляют, в красивых шапочках, шляпках, платочках...» [13: с. 147–148]. «Парнёк» внедряется в соответствующую его возрасту детскую среду, состоящую из водоплавающих птиц, предающихся птичьим и затем человеческим забавам: «На озере плавают... ныряют в воде, и на крыльях летают...»; и далее: «Играет Иванушко с ребятами-лебедятами да с девицами-лебедицами, гуляет по садам и цве-

точкам, в ягодках разных...» [13: с. 148]. Сказка опубликована с графическими иллюстрациями, выполненными черной тушью, с изображением полета Иванушка на гусях-лебедях, с приземлением на озере с водоплавающими птицами, с играми в кругу человекоподобных гусей и уток, одетых в мужское и женское платье, в шляпы и платочки [13: с. 147–150]. Также в записных книжках Честнякова обнаружены подобные цветные иллюстрации, сделанные акварелью и живописующие повседневный и праздничный быт «человекоптичьих» персонажей [14].

Река становится объектом профессиональной деятельности человека: по ней сплавливали лес, составляя из отдельных бревен огромные плоты, устанавливая на них бревенчатые шалаши, даже разводя огонь для приготовления пищи. Один рейс на плотах вниз по реке мог длиться несколько недель: фактически плотогоны проводили весь летний сезон на воде, лишь изредка сходя на берег при достижении конечного пункта сплавления леса. Это описано в стихотворении «<На плотах>» («Микита, парь! Гребни сильней...»):

«Микита, парь! Гребни сильней!
Гляди: идут плоты на нас!»
В своем гнезде и на сажень Сулой подвинул, —
И изменилось направление плота.
Он молчаливо гребь оставил
И в даль реки свой взор направил.
Плоты идут по речке сплошь.
И нет конца им. И огни
Горят везде и курятся дымки, синяя [12: с. 22].

Этот же привычный Честнякову речной пейзаж, ставший важнейшим объектом промысловой деятельности таежных людей и доживший до второй трети XX в., внедрен в сказку «Иванушко», которая хотя и построена по типовому волшебнo-сказочному сюжету с книжным названием «Гуси-лебеди» (СУС 327 С, F — «Мальчик (Ивась, Жихарко, Лутонюшка) и ведьма»), однако описывает привычные реалии трудового быта Костромской губ./обл., наблюдаемые мальчиком, летящим на гусях-лебедях (как в фольклорной сказке подобный персонаж спасается от Бабы-Яги на крыльях отставшего от стаи маленького гусенка): «Идут плоты по реке, гребни скрипят, огоньки горят, плотовики меж собой перекликаются. И сидят у шалашек девицы да бабы, песенки распевают» [13: с. 145]. С утратой промысла плотогонов этот речной пейзаж стал этнографическим раритетом. Он сохранился лишь в художественных произведениях и кинофильмах (напр., трехсерийный телефильм «Инженер Прончатов», 1972 г., снят по сюжету «Сказание о директоре Прончатове» В. Липатова

в пос. Горчуха Макарьевского р-на, на территории прежнего Кологривского уезда Костромской обл.), в музейных экспонатах и на фотографиях, да в памяти старожилов [6: с. 48–58].

В стихотворении «<Девичьи хлопоты>» («Первым лучиком на утренней заре...») описаны утренние заботы крестьянской девушки, в обязанности которой входит доставка воды в избу, а перед тем она должна умыться:

Ты вставай, душа-красавица, вставай,
Бело личико водою умывай. <...>
Сходи с ведрами на ключик за водой.
На мосту стоит кадушка у дверей,
Ты в нее воды студененькой налей <...> [12: с. 23].

Состоянию реки, ее свойству течь как типовому «поведению», уподоблена манера исполнять невестой-сиротой свадебное причитание. Честняков считал народный свадебный обряд высшим проявлением традиционной крестьянской культуры. Известны его записи свадебного фольклора, очевидно, произведенные на свадьбе родной сестры Татьяны, в замужестве Готовцевой, а также дополненные сделанными на других подобных обрядовых торжествах фиксациях, где главными действующими лицами выступали невесты-сироты. Фольклорное произведение «<Плач по усопшему батюшке>» («...Ты потеки, мой текучий голос...») начинается с уподобления звучания девичьего голоса свободному течению реки: «...Ты потеки, мой текучий голос, / Poiщи жалостливого тятеньку» [12: с. 25].

Под горой Шабалой в родной деревне Шаблово протекает ручей, которому Честняков посвятил несколько произведений, среди них наиболее известны и существенны два — стихотворение «<Ручей живой воды>» («В теплый красненький денек...») и прозаическое повествование — «<Ручеёк (поэма в прозе)>» [12: с. 51–53; 13: с. 101–113], описывающие календарный год в «жизнедеятельности» одушевленного и персонифицированного природного героя, который, согласно авторской воле, наделен способностью разговаривать и петь, и даже сочинять в фольклорной поэтике сказки и песни, наблюдать за окружающим миром, в том числе и за заботами крестьян и забавами ребятишек, за праздничными крестными ходами и колядованием, за девичьими хороводами. Получается, что именно ручей выступает главным персонажем, а люди оказываются лишь объектами его наблюдения [9].

Честняков любил свое произведение, выделял его среди других, исполнял напевно, под стать журчанию воды — об этом свидетельствует А.Г. Громов, вспоминая сходное авторское название и документальную основу: «<...> он любил к месту и процитировать со своеобразной, ему свойственной скороговоркой-речитативом строчки из своей поэмы “Ручейки” и показывая рукою в том направлении, откуда они выбегали» [4: с. 297].

В стихотворении «Журчит по камням ручей говорливый...» заглавный персонаж именуется то ручьем, то рекой — с их «очеловеченностью», с соответствующими сменой «пола» и связанными с этим типовыми манерами, аналогичными поведению парня и девушки. Казалось бы, это свидетельствует о незавершенном авторском замысле, когда писатель еще не определился с сущностью водной артерии, с ее символическим гендерным наполнением. Однако это суждение преждевременно и ошибочно, поскольку Честняков сознательно выстраивает общность ручьев и речушек и в других произведениях, что говорит о нерасчлененности гидрологической сути маленьких речушек и ручейков Средней полосы Центральной России в представлении обычных людей, не специалистов-географов. Так, в сказке «Иванушко» (1914) заглавный герой путешествует на гусях-лебедях в их птичье царство и пролетает над подобными водными объектами: «Летят высоко, а внизу видно деревни, поля, горки-пригорки, речки-ручьи и река широкая в зеленых берегах» [13: с. 145]. И в стихотворении «<Бабушка и внучка>» «баўшка Ульяна» рассказывает Анютке о журчании водного источника, называя его то ручьем, то речкой:

Под горой ручей шумел <,>
 Он по камешкам бурлил
 И про что-то говорил...
 – Что наскажет тебе ричка [13: с. 35].

Учитель А.Г. Громов, выходец из Кологривского уезда, удостоверяет сезонное тождество ручья и речки, вид которых поочередно получает р. Унжа: «<...> в верховьях Унжи-реки, которая только весной и летом и дает знать, что она река, и довольно величавая, не заброшенная, не познанная и суровая, как и вся лесная сторона, по которой катит эта река свои воды <...>» [4: с. 297]. Ниже по течению Унжа становится широкой и во времена Честнякова была судоходной, а в верховьях из нее или иных подземных вод у д. Шаблово пробивается родник, получивший позднее название Ефимов ключик.

В стихотворении «Журчит по камням ручей говорливый...» показана мелодичная «речь» водного источника, вроде бы специфичная для него, но одновременно нацеленная на взаимодействие с другими природными объектами; причем при взаимосвязи с ними ручеек является ведущим, ответственным за суточный цикл географических реалий:

Журчит по камням ручей говорливый:
 Жур-жур-жур... буль-буль-жур...
 Ах <,> разбужу ль <,> разбужу ль
 Бережок я сонливый [13: с. 52].

Безусловно, Честняков наделяет ручей поведенческими свойствами человека: но ведь без одухотворения неживого объекта и не получилось бы художественное произведение. Напр., в «Учебнике теории словесности» И. Белорусова, который к 1900 г. выдержал 18 изданий и мог быть известен Честнякову по учительской семинарии или при возможной подготовке к поступлению в учительский институт (хотя подтверждения этому факту пока нет), на примере сопоставления художественного изображения Днепра в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя и научного его описания в учебнике географии Кузнецова сделан вывод о разном назначении стилистики текстов и, соответственно, о различных способах представления рек [1: с. 28–29, 93–96].

Далее ручей неожиданно превращается в речку, которая, тем не менее, продолжает его общение с окружающим миром:

Песенки вместе со мной лепечите..
 Вот я бегу все одна <,> все одна <,>
 Лесом дремучим я <,> ричка <,> текла <,>
 Из лесу свежую воду несла [13: с. 52].

Уже став речкой, ручей встречает «парнека» (парня) и демонстрирует ему свою чистую воду, которая зеркальной поверхностью может послушать и в качестве туалетного прибора:

Светлую воду не нужно мутить <:>
 Люди захочут мою воду пить...
 Воду хрустальную ты не мути <,>
 В зеркальце вод моих ты погляди... [13: с. 52].

Честняков-художник оставил чрезвычайно мало автопортретов, для создания которых требовалось зеркало, тем не менее он ценил этот нехитрый прибор и носил его с собой, иногда давал девочкам-подросткам. Об этом сохранились воспоминания о посещении Честняковым детского дома в г. Кологрив: «Я вот, то что случилось вот со мной, что он позвал в этот, в красный уголок, достал зеркало — такой обломок, значит: “Посмотри в зеркало”. Я посмотрелась в зеркало, засмеялась. Он и говорит: “Не смейся, я, дускать, его не всем даю”. Ну и вот. И как это? Может, просто сказал: наглядывайся или чего ли он этим зеркалом предвещал? Не знаю я до сих пор это» [15].

Речка-ручей продолжает считать себя центром мира и описывает окрестности:

Плавают рыбки в прохладных струях <,>
Цветики-травки растут в берегах <,>
Чисты и светлы и живы струи <,>
Слушай и сказки <,> и песни мои [13: с. 52].

Привычный еще в XX веке пейзаж включал водяную мельницу, которая также стала предметом наблюдений ручья-речки и объектом его «трудовой деятельности»:

К дедушку <-> мельнику нужно поспеть <:>
На мельнице будем колеса вертеть [13: с. 52].

Честняков описывает подземную жизнь ручья, который в своем глубинном истоке из земных недр может привести через внутренние пещеры и ущелья к зарождающемуся вулкану. В стихотворении с условным названием «<Подземное царство родника>» (вариант с др. названием — «Феи пещерные») [14: с. 236–239] описано, как родник берет начало в подземелье (даже под избой) и оказывается там «путеводителем» главного героя, который встречается с «пещерным гномом» и феями, выступающими экскурсоводами:

В пещерах мы склонились под водой..
Поет.. так сладко все поет <,>
Как струйки капли <,> звуки льет... [13: с. 124].

Глубоко в пещерах под землей проходит особенная, не похожая на земную, жизнь водного источника:

А там увидишь из боков..
Струится много родников..
И всяка разная купель
Из сталактитовых капель... [13: с. 124].

Далее вода нагревается и становится основой гейзера, хотя и непоименованного:

И в пещерных далях там
Подымается фонтан..
И горячий кипяток
Собирается в поток..
Там и сям фонтаны бьют..
Сил целебных воды пьют... [13: с. 124].

В Костромской обл. нет таких целебных источников (как и описанных далее вулканов); очевидно, потребность в их художественном описании возникла у Честнякова-учителя, желавшего в поэтической форме с занимательным содержанием преподнести местным ребятишкам уроки географии, познакомить их с неведомыми природными объектами.

Далее Честняков рассказывает о зарождении под землей полезных ископаемых и самоцветных камешков-минералов, большую роль в образовании которых играет вода:

Туманом там заволокло... <...>
 И в ямах воды там кипят <,>
 И свежим дождичком кропят...
 И на цветных камней экран
 Вода струится <,> как из кран... [13: с. 125].

Слеза представлена в свадебном «<Плаче по усопшему батюшке>» («...Ты потеки, мой текущий голос...») как физиологическое проявление горя и одновременно как естественный и даже жанрово-обусловленный элемент исполнительской манеры фольклорного произведения: «Окаплю икону я слезами» [12: с. 26]; в «<Плаче по усопшей матушке>» («Во шуму не дослышала...»): «Во слезах не увидела» [12: с. 27]. В то же время слеза (обычно девушки) в фольклорных сказках (СЭС 300, 303, 312, 502, 532 — по указанию В.Е. Добровольской) и духовных стихах [5: с. 73] мыслится спасительной: с ее помощью можно разбудить и даже оживить героя-протагониста, а также оставить на нем отметину для последующего опознавания и доказательства совершенного подвига. В «<Плаче по усопшей матушке>» («Во шуму не дослышала...») Честнякова невеста-сирота еще уподоблена обитательнице водной стихии, такой же несчастной: «Как рыбинка отравленная» [12: с. 28].

Мотив народной похоронно-поминальной обрядности звучит в авторском стихотворении «<Доченька на небесах>» («Где дочь красы чудесной...»), апеллирующем к плачу матери и уже в индивидуальном представлении поэта воспевающим небесную влагу как Божественный дар: «Несет приятно сыростью. // То Бог дарит нас милостью: // Ведь дождичек кропит» [12: с. 29]. Также в основе этого мотива лежат поверья крестьян о том, что с помощью ритуального окропления водой могилы, особенно самоубийцы, вызывается долгожданный дождь в засуху, а также о том, что любой покойник снится к дождю.

Показательно, что из огромного числа народных необрядовых песен (вероятно, из активно бытовавшего тогда репертуара) Честняков выбирает для записи и те, в которых представлены образы реки и моря как вместилищ человеческого горя, причем эта символика выведена уже в зачине

и далее определяет место действия и сюжет — напр., в «<Солдатчине>» («Ты не стой, не стой на горе крутой...»):

Ты не стой, не стой на горе крутой,
На горе крутой, как древо над водой.
Не роняй листья во сине море.
По синю морю корабли плывут [12: с. 30].

Концовка песни с просьбой солдата снести ему саблей голову в записи Честнякова включает упоминание его родной реки Унжи, что могло быть как авторским нововведением, так и отражением поэтики местного фольклорного варианта: «Киньте, бросьте ее в Унжу-матушку» [12: с. 30].

В «Сказке о крылатых людях» вода оказывается границей, отделяющей населенное людьми пространство от остальных земель, причем та неведомая территория представляется необыкновенно прекрасной, предназначенной для блаженной жизни, как в раю. Уже зачин показывает водную преграду и расположенную за ней чудесную страну, похожую на сказочную: «Был на море одинокий остров, населенный людьми, и много всяких богатств на этом острове» [13: с. 131]. Далее сюжет развивается как в романе-утопии, одновременно следуя законам жанра фольклорной сказки: «Долго ли коротко ли трудились [мак], нажили богатства, и построили общими силами морской корабль, украсили и оснастили — стоит на голубых волнах<, > качается» [13: с. 131–132]. Отметим, Честнякову-художнику важно подчеркнуть стремление людей к красоте, потому он и ставит на первый план изукрашенность судна, и только на второй — его оснастку. Мечтательность переходит в утопию в умах людей: «И слышали, что за морем богатая страна — и нет<, > де<, > там тяжелого труда — только театры.. да и те, что создали люди мечтою своей» [13: с. 132]. Но события в сказке развиваются совершенно не по привычным канонам: ни по сказочному, ни по романно-утопическому; и такая линия развития задана уже в зачине, в котором указан остров, а не «некоторое царство, некоторое государство», как в сказке или утопии. Честняков меняет местами действительность и умозрительную утопическую страну и показывает, что покидаемый людьми остров и являлся «островом блаженных»: именно там были сосредоточены «богатства острова, поля и леса, рудники» [13: с. 132]. Но Честнякову свойственен оптимизм, поэтому далее он переносит акцент с нежизнеспособной идеи достичь утопического города на многочисленных водных судах (все богатства острова расхищены и не из чего больше строить корабли) на божественную награду провидцу-отшельнику, получившему в дар крылья. И этот уникальный человек научил оставшихся на острове людей делать крылья — и в итоге «как лебеди белые будто летают» и «ангелы» [13: с. 133]. Так Честняков с добавлением в сочинение

сказочных и религиозных мотивов решил проблему преодоления воды как пространства-преграды; и образ водоплавающих птиц, обладающих максимумом умений — летать, плавать и ходить, и потому наиболее совершенных среди других пернатых, помог писателю.

Так, даже беглое обозрение творчества Честнякова, показывает, что писатель стремился сохранить для истории уходящую архаику крестьянских праздников и быта, в том числе касающуюся воды во всевозможных ее проявлениях: в названиях и способах изготовления самодельной (иногда импровизированной из подручных материалов) посуды для разливания, хранения и питья воды (черпаки, ковши, тюрочки, ведра, кадки); в устройствах для стирки и полоскания белья, для водопоя домашних животных (колоды разного вида и назначения); в хозяйственных постройках для мытья людей (бани-мыленки, бани-каменки, топившиеся по-черному). Другая грань его таланта направлена на описание новых технологических средств для использования воды. Ну и традиционной для русской литературы является психологическая составляющая, связанная с уподоблением человека животному (водоплавающим птицам) или сравнению жизни человека с ручьем или рекой. Связанная с водой тематика обширна в творчестве Честнякова, не ограничивается указанными наблюдениями и нуждается в дальнейшем изучении.

Литература

1. *Белоруссов И.* Учебник теории словесности. Изд. 18. М.: Типо-литография А.В. Васильева, 1900. 104 с.
2. 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. 13. С. 3—70.
3. *Ганцовская Н.С.* Живое поунженское слово. Словарь народно-разговорного языка Е.В. Честнякова. Кострома: Костромаиздат, 2007. 225 с.
4. *Громов А.Г.* Воспоминания о Е.В. Честнякове // Честняков Е.В. Поэзия / Сост., вступ. ст. Р.Е. Обухова. М.: Издат. Дом «Компьютерный аудит», 1999. С. 288—318.
5. *Добровольская В.Е.* Предметные реалии русской волшебной сказки. М.: ГРЦРФ, 2009. 224 с.
6. Макарьев на Унже: Исторические очерки / Сост. В. Исаченко, О. Старова. Кострома: Изд-во КОИРО, 2009. 166 с.
7. Материалы по похоронному обряду Межевского р-на Костромской области, 2016 г. (зап. и опубл. Е.Г. Чесноковой) // Динамика традиции в региональном измерении: Трансформационные процессы в культуре и языке Костромского края / Сост. И.А. Морозов и И.С. Слепцова. М.: ИЭА РАН, 2016. С. 423—434.
8. Пути в избях. Трикнижие о шабловском праведнике, художнике Ефиме Честнякове / Сост., автор предисл. и коммент. Р.Е. Обухов. М.: Междунар. центр Рерихов; Мастер-Банк, 2008. 440 с.

9. *Самоделова Е.А.* Экскурсии как литературный жанр и образ жизни Е.В. Честнякова // Семантика народной культуры в литературе. Мат-лы Междунар. науч.-практич. конф. 15–16 марта 2018 г. / Сост. Е.М. Жабина. М.: МПГУ, 2018. С. 48–54.
10. *Серов И.А.* Все, как в жизни. Кострома: Изд-во КГУ им. Н.А. Некрасова, 2001. 236 с.
11. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л.: Наука, 1979. 438 с. В тексте — СУС, №.
12. *Честняков Е.В.* Поэзия / Сост. Р.Е. Обухов. М.: Компьютерный аудит, 1999. 336 с.
13. *Честняков Е.В.* Русь, уходящая в небо: Материалы из рукописных книг / Сост., вступ. ст. Т.П. Сухаревой. Кострома: Костромаиздат, 2011. 168 с.
14. *Честняков Е.В.* Сказки, баллады, фантазии / Сост. Р.Е. Обухов. Вступ. ст. Р.Е. Обухова, М.А. Васильевой. М.: Моск. учебники, 2012. 352 с.

Архивные материалы

15. Дроздова Антонина Андреевна, 82 г., г. Кологрив, 30.08.2015. Аудиофайл № 13 // Самоделова Е.А. Личный архив автора. Записи в фольклорной экспедиции. Рукопись.

«КРОХОТКИ» А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА: СЕМАНТИКА ВОДЫ В МИКРОЦИКЛАХ АВТОРА

Как стихия вода присутствует во всех жизненных сферах социума, и в то же время образ воды является неотъемлемой частью культуры человечества. Этот образ эклектичен по своему смыслу: вода — символ мощности и нежности, созидания и разрушения, жестокости и милосердия. Однако при рассмотрении не только этого образа, но и образа мира в целом воде больше присуща созидательная функция, отражающая суть и мироздания, и человека. Например, в Библии вода, как и земля, обладает творческой силой, способной производить душу живую: «да произведет вода пресмыкающихся, душу живую» (Быт 1:20). В литературных текстах, посвященных воде, часто встречаются подобные строки: «...Вода как бы создана для того, чтобы в ней водилось что-либо живое» [2: с. 32]. Кроме того, вода сохраняет в себе то, что нужно на потребу человеку, а именно утолять и жажду, и голод, и в Библии провозглашаются Божьи слова, обращенные к людям: «владычествуете над рыбами морскими» (Быт 1:28).

В философских трактатах вода часто символизирует *ровное* состояние в мироздании. Анализируя античную философию в работе «Античный космос и современная наука», А.Ф. Лосев отмечает: «...Она (вода). — *Е.Г.* — символ беспечности, невинности, безрадостности и безгорестности умного самопроявления в себе покоя вечности. В ее вечно журчащем и как бы убаюкивающем шуме слышится призыв к умной тишине и к бесстрастности умного света» [8: с. 295]. Но в русской философии и даже в философствовании отношение к воде не совсем ровное — оно прежде всего благоговейное: «Русский народ всегда с благоговением относился к воде и видел в ней источник огромной духовной силы» [8: с. 11].

Такое благоговение способствовало тому, что в национальной картине мира классической литературы воде отводится важное место. К водным объектам обращался в своем творчестве и А.И. Солженицын, в частности, в цикле прозаических миниатюр «Крохотки». «Крохотки», наверное, самые сокровенные тексты писателя: «вопреки своей тактике осторожности» (произведения Солженицына в СССР подвергались жесткой цензуре), он позволяет их «давать хорошим людям» [12: с. 111].

«Хорошие люди» оценили суть «Крохоток». В мемуарах «Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни» Солженицын вспоминает:

«Эти “Крохотки” ... имели большой успех. Они очень скоро распространились в сотнях экземпляров, попали в провинцию. Неожиданнее всего было для меня то, что откровенная защита веры (давно ли в России такая позорная, что ни одна писательская репутация ее бы не выдержала) была душевно принята интеллигенцией. Самиздат прекрасно поработал над распространением “Крохоток” и прорисовал недурной выход для писателя, которого власти решили запретить. Распространение “Крохоток” было такое бурное, что уже через полгода — осенью 64-го, они были напечатаны в “Гранях”, о чем “Новый мир” и я узнали из письма одной русской эмигрантки» [12: с. 111].

Литературоведы высоко оценили их. Автор монографии о Солженицыне А.В. Урманов называет «Крохотки» самыми пронзительными по силе воздействия на читателя эмоционально-художественными *откровениями* писателя. С.В. Галанинская видит в «Крохотках» продолжение «жанровой традиции стихотворений в прозе» [4: с. 368], обращая при этом внимание на то, что «к моменту начала написания “Крохоток” их автор освоил практически все стихотворные жанры, драму, многие прозаические жанры» [4: с. 369]. Иными словами, автор «Крохоток» воплощает свои заповедные мысли не как начинающий писатель, знакомящийся с мирозданием, но как зрелый человек с богатым и жизненным, и литературным опытом. Недаром исследователь Л.И. Сараскина, называет «Крохотки» миниатюрами-притчами, «которые впускали читателя в самые сокровенные, интимные размышления автора» [11: с. 851].

В двенадцати «крохотках» А.И. Солженицына отображается символика водных объектов, и они ассоциируются со стихотворными строками русской лирики XIX–XX веков. В них, по определению А.В. Кубасова, присутствует «интерференция природно-вещного и социального начал» [6: с. 375]. Отметим, что природно-вещное (водные объекты) символизирует социальную сферу (отношение к миру, к жизни, к людям). Подобная символика приводит к экзистенциальному — специфически-чувственному — восприятию мира: водные объекты раскрываются как составная часть образа мира и выражение сущности конкретной личности.

С.В. Галанинская обратила внимание на то, что в «Крохотках» присутствует система микроциклов, которая «помогает Солженицыну раскрыть основные идеи “Крохоток”» [4: с. 373]. Анализируя *водные объекты* в миниатюрах, мы выделили четыре микроцикла. Первый, по нашему мнению, можно выделить как «человек и мироздание». Он объединяет такие «крохотки», как «Отраженье в воде», «Утро», «Гроза в горах» и «Молния». Второй микроцикл — «русская этнокультурная символика воды», представленная в миниатюрах «Прах поэта», «На родине Есенина», «Путешествуя вдоль Оки» и «Город на Неве». Сущность третьего микроцикла можно выразить вопросом: «где грань дозволенного?», который звучит

в «крохотках» «Озеро Сегден» и «Колокольня». Рассмотрим выделенные нами микроциклы не в хронологической последовательности, а в соответствии с символическим осмыслением водных объектов.

Первый микроцикл **«Отраженье в воде»** — одна из самых лаконичных крохоток А.И. Солженицына, состоящая из трех небольших абзацев. Согласно А.В. Кубасову: «Заглавие крохотки — концептуальная метафора» [6: с. 381]. Эта метафора, на наш взгляд, идентифицирует жизненное состояние человека с состоянием воды. Приведем полностью второй абзац крохотки: «Лишь когда поток через реки и реки доходит до спокойного широкого устья, или в заводи остановившейся, или в озерке, где вода не продрогнет, — лишь там мы видим в зеркальной глади и каждый листик прибрежного дерева, и каждое перышко тонкого облака, и налитую голубую глубину неба» [14: с. 540]. Слова Солженицына об отражении в воде перекликаются с философским анализом А.Ф. Лосева: «...Вода отлична от всего окружающего, будучи в то же время абсолютно прозрачной и как бы тем самым уже теряя свою границу, уже отождествляясь с окружающим» [8: с. 294]. С одной стороны, образно показано, что в воде отражается всё мироздание до мельчайших подробностей (Солженицын), с другой — вода вбирает в себя всё окружающее (Лосев). В итоге с помощью воды мы можем отразить «безсмертную (здесь и далее везде авторская орфография Солженицына. — *Е.Г.*) чеканную истину» [14: с. 540], где отражается «всё и вся». Такая бессмертная истина отражается и в стихотворении Ф.И. Тютчева «Последний катаклизм»:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных;
Всё зримое опять покроют воды
И Божий лик отобразится в них [10: с. 33].

В первом же абзаце «крохотки» «Отраженье в воде» речь идет о быстром потоке: «В неугомонной смене воды отраженья неверны, неотчетливы, непонятны» [14: с. 540].

Солженицын фактически делает вывод, что «безсмертная чеканная истина» открывается человеку только после жизни на земле. Эту истину отражает душа после смерти тела. Пока же человек живет на земле, его духовное состояние меняется как отражения в быстром потоке: «В поверхности быстрого потока не различить отражений ни близких, ни далеких: даже если не мутен он, даже если свободен от пены...» [14: с. 540]. Человек в структуре мироздания проходит две ключевых стадии. Сначала он как быстрый поток движется к истине, но для многих лиц его сущность «неотчетлива», и, только пройдя земную жизнь, личность становится как «зеркальная гладь воды», отражающей истину. Недаром для наших пред-

ков истина означает «есть она», т.е. истинна — вне мнений. Возможно ли вобрать в себя «чеканную истину» на земле? Очень сложно. Поэтому «Отражение в воде» заканчивается вопросами: «Если до сих пор всё никак не увидим, всё никак не отразим бессмертную чеканную истину, — не потому ли, значит, что ещё *движемся* куда-то? Ещё *живём*?.. (Здесь и далее курсив мой. — Е.Г.)» [14: с. 540].

Движение человека к истине продолжает раскрываться в миниатюре «**Утро**» — размышлении, по словам С.В. Галанинской, «на тему таинственной природы человеческой души» [4: с. 372]. Крохотка начинается с вопроса: «Что происходит за ночь с нашей душой?» [14: с. 565]. Во сне душа «получает волю, отдельно от этого тела, пройти через некие чистые пространства, освободиться ото всего ничтожного... И возвращается с первозданной снежистой белизной. И распахивает тебе необъятно покойное, ясное утреннее состояние» [14: с. 565].

В это «утреннее состояние» душа на несколько мгновений чувствует «чеканную истину» из миниатюры «Отражение в воде»: она отражает в себе «непротронутую гладь вечной воды», «озерную гладь»:

«Замираешь. Будто в тебе вот-вот тронется в рост нечто, какого ты в себе не изведывал, не подозревал. Почти не дыша, призываешь — тот светлый росток, ту верхушку белой лилийки, которая вот сейчас выдвинется из *непротронутой глади вечной воды*.

Благодательны эти миги! Ты — выше самого себя. Ты что-то несравненное можешь открыть, решить, задумать — только бы не расколыхать, только б не дать протревожить эту *озерную гладь* в тебе самом...» [14: с. 565]. Этот миг длится недолго и вскоре душа возвращается в состояние бурного потока: нет безмятежного озера. В таком случае вспоминаются слова из стихотворения И.Ф. Анненского о «банальности» дня:

И банальный, за сенью дождя,
Улыбнуться попробовал День [1: с. 24–25].

День, упоминаемый в миниатюре «Утро», тоже можно назвать банальным, потому что исчезает озерко в душе: «И во весь день ты его уже не вернешь никаким усилием» [14: с. 565].

В мироздании, согласно «Крохоткам», духовное состояние человека меняется (или может меняться) в зависимости от времени суток, и такое изменение уподобляется состоянию воды: ночью и ранним утром в душе «озерная гладь», поздним утром и днем — «быстрый поток». Но в каждом случае человек — «частица этого мира» [14: с. 541]. Об этом повествуется в миниатюре «**Гроза в горах**».

По мнению С.В. Галанинской, «крохотки» «Отражение в воде» и «Гроза в горах» соотносятся между собой: в обеих присутствует «размышление

об истине, которая открывается в созерцании Бога и его творений, а полнотой — только после встречи с Творцом. Писатель лишь орудие в руке Бога, “малый творец” в руке Творца Большого и Настоящего» [4: с. 370].

Гроза — это тоже водный объект, соединяющий «молнию, гром и *ливень*». Солженицынская гроза — не веселая и светлая майская гроза Тютчева [10: с. 29] или Анненского [1: с. 150–151]. Эта гроза — живая иллюстрация к библейскому тексту о сотворении мира: «Всё было — тьма, ни верха, ни низа, ни горизонта. Но вспыхивала раздирающая молния, и отделялась тьма от света, выступали исполины гор, Белала-Кая и Джугутурлючат (горы Большого Кавказа), и чёрные сосны многометровые около нас, ростом с горы. И лишь на мгновение показывалось нам, что есть уже твёрдая земля, — и снова всё было мрак и бездна».

Однако в человеческой душе нет страха: «И мы... мы забыли бояться молнии, грома и ливня — подобно капле морской, которая не боится ведь урагана. Мы стали ничтожной и благодарной частицей этого мира. Этого мира, в первый раз создававшегося сегодня — на наших глазах» [14: с. 541].

Помимо грозы в «крохотке» речь идет о «капле морской», с которой отождествляется человек (или человечество) как часть мироздания, «*благодарная* частица этого мира» [14: с. 541]. «Капля морская» — мельчайшая частица, но в океане мироздания она в своей стихии, и ей неведом страх.

Следующий микроцикл «Крохоток» связан с русской этнокультурной символикой воды. Начнем с миниатюры «**Прах поэта**», где есть такие строки: «русские люди в те (древние) века после воды, питьевой и *бегучей*, второй облюбовывали — красоту» [14: с. 537]. За питьевой водой люди ходят «по воду», а «вторая» вода — «бегучая» символизирует красоту жизни или, может быть, «реку жизни». Питьевая вода — это конкретика, а «бегучая вода» — это символика. «На высоком обрыве над Окою» стоит «деревня Льгово, а прежде древний город Ольгов». Князь «Ингварь Игоревич <...> во спасение своё поставил здесь монастырь Успенский». И город, и монастырь стояли над «бегучей водой». «Через пойму и пойму в ясный день далеко отсюда видно, и за тридцать пять верст на такой же крути — колокольня высокая монастыря Иоанна Богослова» [14: с. 537].

Река Ока большая. На ее берегах побывали многие поэты. Но в этой «крохотке» повествуется именно о могиле Я.П. Полонского: «Это место как свое единственное приглядел Яков Петрович Полонский и велел похоронить себя здесь» [14: с. 537]. Сам Полонский сравнивал свои стихи с водными объектами:

Мое сердце — родник, моя песня — волна,
 Пропадая вдали, — разливается...
 Под грозой — моя песня, как туча, темна,
 На заре — в ней заря отражается [9: с. 111].

Или:

Чтобы песня моя разлилась, как поток,
Ясной зорьки она дожидается [9: с. 158].

Такое отношение Полонского к воде близко Солженицыну как писателю и человеку. Но в миниатюре «Прах поэта» речь идет и о людях, не замечающих красоты «бегучей воды». Это «выходной надзиратель в нижней сорочке» [14: с. 537] (на месте монастыря в советское время была «зона») и его жена:

«— А вот скажите, тут по карте получается могила Полонского, поэта. Где она?

— К Полонскому нельзя. Он — в зоне. Нельзя к нему. Да чо там смотреть? — памятник ободранный? Хотя постой, — надзиратель поворачивается к жене. — Полонского-то вроде выкопали?

— Ну. В Рязань увезли, — кивает жена с крылечка, шелковая семячки.

Надзирателю самому смешно:

— Освободился, значит...» [14: с. 537].

А.И. Солженицын не дает характеристики ни надзирателю, ни его жене. Он констатирует факт, что рядом с «бегучей водой» могут быть и ничего не чувствующие люди.

Подобное происходит и в «крохотке» «**На родине Есенина**». Столько людей живут по берегам Оки, но только он один смог ее так «загадочно» воспеть. Лирический герой миниатюры размышляет: «Я выхожу на окский косогор, смотрю вдаль и дивлюсь: неужели об этой далекой темной полоске хворостовского леса можно было так загадочно сказать:

На бору со звонами плачут глухари...?»

И об этих луговых петлях спокойной Оки:

Скирды солнца в водах лонных...?» [14: с. 547].

Об отношении к стихам Есенина Солженицын рассказывает и в романе «В круге первом». Книгу стихов запрещенного поэта у героя романа, заключенного Нержина, отбирают: «Потеря книги доставила Глебу боль» [13: с. 342]. Так Солженицын пишет и о себе.

Анализируя миниатюру «На родине Есенина», С.В. Галанинская отмечает: «Возникает мотив запустения деревни (настоящей России в понимании Солженицына). Родина Сергея Есенина становится для Солженицына метафорой всей России» [4: с. 370]. По-другому воспринимает это описание А.В. Урманов: «...В отличие от поэта, родившегося и выросшего здесь,

тысячью зримых и незримых нитей связанного с этими местами, автор “крохотки” с высоты своего велосипеда смотрит на деревенский мир несколько отчужденно. Об этом свидетельствует многое, например, рождающиеся у повествователя эпитеты: *хилые, грубо-яркие, зачуханная, убогие, обыкновенное...* Почти всё увиденное “на родине Есенина” воспринимается автором как что-то неполноценное, невсамделишное, карликовое: *палисаднички, чуланчики, клетушки, сарайчик, польце* [16: с. 492]. Poleмизуя с исследователем, обратим внимание, что Есенин писал стихи о природе родного края в основном до революции 1917 года. В частности, стихотворение, которое цитирует Солженицын в своей миниатюре, написано в 1914 году. Есенин скончался в 1925 году, когда коллективизация еще не успела пройти «железным молотом» по России, поэтому его взгляд отличается от взгляда Солженицына. Однако писателю свойственна не отстраненность, а боль за русскую деревню, и это чувствуется в противопоставлении рукотворного деревенского пейзажа и естественного пейзажа окского косогора.

Такая же боль ощущается в «крохотке» **«Путешествуя вдоль Оки»**. «Пройдя проселками Средней России, начинаешь понимать, в чем ключ умиротворяющего русского пейзажа.

Он — в церквах. Взбежавшие на пригорки, взошедшие на холмы, царевнами белыми и красными вышедшие к широким рекам, колокольнями стройными, точеными, резными поднявшиеся над соломенной и тесовой повседневностью — они издали издали кивают друг другу, они из сёл разобнесенных, друг другу невидимых, поднимаются к единому небу» [14: с. 552].

Проходит время. Берега Оки приобретают другой вид. Только человек, испытывающий боль за судьбу России, может так написать: «Но ты вступишь в село и узнаешь, что не живые — убитые приветствовали тебя издали. Кресты давно сшиблены или скривлены; ободранный купол зияет остовом поржавевших ребер; растет бурьян на крышах и в расщелинах стен; редко еще сохранилось кладбище вокруг церкви; а то свалены и его кресты, выворочены могилы; заалтарные образы смыты дождями десятилетий, исписаны похабными надписями» [14: с. 552].

В «крохотке» **«Город на Неве»** рисуется пространство города: «Три золотых граненых шпиля перекликаются через *Неву и Мойку*» [14: с. 542]. В миниатюре **«Озеро Сегден»** читаем: «И едва проблеснет тебе оно, громадное, меж стволы, ещё ты не добежал до него, а уж знаешь: это местечко на земле излюбишь ты на весь свой век.

Сегденское озеро — круглое, как циркулем вырезанное. <...> Вода ровная-ровная, гладкая без ряби, кой-где у берега в расщелине, а то прозрачная белая — и белое дно.

Замкнутая вода. Замкнутый лес. Озеро в небо смотрит, небо — в озеро. И есть ли еще что на земле — неведомо, поверх леса — не видно. А если

что и есть, оно сюда не нужно, лишнее» [14: с. 534]. Согласно А.В. Урманову, Солженицын угадывает «**в чертах озера Сегден облик легендарного озера Светлояр**» [17: с. 489]. Заметим, что в миниатюре дорога к озеру сравнивается с дорогой «к волшебному замку» [14: с. 534] и нет упоминаний о том, что находится под водой озера. Зато есть очень тонкое, чуткое описание озерного пейзажа. Он вызывает в памяти поэтические строки Ф.И. Тютчева:

Тихо в озере струится
Отблеск кровель золотых,
Много в озеро глядится
Достославностей былых... [15: с. 272].

Или С.А. Есенина:

А месяц будет плыть и плыть,
Роняя весла по озерам... [5: с. 77].

Для А.И. Солженицына на озере Сегден (или, может быть, на любом озере) — лучшее место для обитания человеческой души: «Вот тут бы и поселиться навсегда... Тут душа, как воздух дрожащий. Между водой и небом струилась бы, и текли бы чистые глубокие мысли» [14: с. 535]. Душа человека тянется к озеру.

Но поселиться рядом с ним нельзя: «Лютый князь, злодей косоглазый, захватил озеро: вон дача его, купальни его. Злодеята ловят рыбу, бьют уток с лодки. Сперва синий дымок над озером, а погода — выстрел.

Там, за лесами, горбит и тянет вся окружающая область. А сюда, чтоб никто не мешал им, — закрыты дороги, здесь рыбу и дичь разводят особо для них. Вот следы: кто-то костер раскладывал, притушили в начале и выгнали». И поэтому озеро Сегден превратилось в «Озеро пустынное» [14: с. 535].

Определение «злодей косоглазый» ассоциируется с монголо-татарскими захватчиками в русских народных песнях, однако в XX веке этот злодей, захвативший озеро Сегден, представляет собой «партийного сновника, “хозяина” области» [16: с. 488], является, по словам С.В. Галанинской, членом ЦК [4: с. 369]. Если обратить внимание на время создания первого цикла «Крохоток», куда входит «Озеро Сегден», а это 1958–1963 гг., становится понятным, что захватить озеро могло только высокопоставленное партийное начальство. Развивая мысль А.В. Урманова о том, что «злодей косоглазый» способен, хотя и по-своему (потребительски), оценить красоту озера [16: с. 488], отметим, что и духовно одаренные люди, и злодеи тянутся к озеру. Озеро — благодатное место для всех.

Так можно ли его захватить для себя и своей семьи? «И заложены все дороги к нему, как к волшебному замку; над всеми дорогами висит знак запретный, простая немая черточка. Человек или дикий зверь, кто увидит эту черточку над своим путем — поворачивай! Эту черточку ставит земная власть. Эта черточка значит: ехать нельзя и лететь нельзя, идти нельзя и ползти нельзя» [14: с. 534].

Следовательно, озеро захватить можно. В миниатюре не говорится о необходимости его освобождения, но четко проводится мысль, что озеро общее, доступ к нему должен быть для каждого, кто ценит его красоту. Недаром текст заканчивается как стихотворение в прозе:

Озеро пустынное. Милое озеро.
Родина... [14: с. 535].

А Родина не может быть захвачена.

Такой же вопрос о границах дозволенного ставится и в «крохотке» **«Колокольня»**. Однако, если озеро Сегден еще можно освободить от «злодея косоглазого» и «злодеят», то затопленного места (две трети города Калязин, вся Молога) уже не вернуть: «даже воображению твоему уже не подъять из хляби этот изневольный Китеж или Атлантиду, ушедшую на дюжину саженой глубины» [14: с. 560]. Здесь вода приобретает разрушительную силу: она затопила церкви и монастыри. Китеж-град уходит на дно уже в прямом смысле. Но эту разрушительную силу вода в «крохотке» Солженицына приобрела «невежественной волей самодурных властителей», утопивших город на две трети в Волге. «Но осталась от утопленного города колокольня» [14: с. 560]. В «крохотке» «Путешествуя вдоль Оки» Солженицын так же пишет о колокольнях: «В эти камни, в колоколенки эти, наши предки вложили всё свое лучшее, всё свое понимание жизни» [14: с. 553]. И в этом случае вспоминается стихотворении «Звонарь» протоиерея Андрея Логвинова:

С колокольни — кругозор какой! —
До звезды дотянешься рукой.
Праздничная радость в небесах
Звоном отражается в лесах.
А бывает тихий перезвон —
Это день печали, похорон [7: с. 151].

Колокольня «утопленного города» стоит посреди воды и символизирует «нашу недотопленную Россию». Колокольня «стоит из воды, добротнейшей кладки, белого кирпича, в шести ярусах сужаясь кверху (полтора яруса залито), в последние годы уж и отмокту присыпали к ней для сохранности низа, — стоит, нисколько не покаясь, не искривясь, пятью

просквоженными пролетами, а дальше луковкой и шпилем — в небо! Да еще на шпиле — каким чудом? — крест уцелел» [14: с. 560]. Несмотря на волю «самодурных властителей», вода сохранила животворное начало: не уничтожила колокольню, которая осталась и символом духовного прозрения. Прочитаем снова стихи А. Логвинова о звонаре:

Но сегодня грянул я в набат —
Видно с колокольни: рядом ад
Гарью тянет от родной земли.
Там деревню вороги сожгли...
<...>
Я по-праздничному был бы рад,
Да сегодня надобно в набат [7: с. 152].

Правда, в «крохотке» «Колокольня» деревню не сожгли, а затопили. Но то, что рядом с колокольней может быть подобие ада, подтверждается текстом А.И. Солженицына: «Как по израненным, бродишь по грустным уцелевшим улочкам, где и с покошенными уже домишками тех поспешно переселенных затопленцев. <...> Полузамерший, переломленный, недобитый город, с малым остатком прежних отменных зданий. Но и в этой запустеи по покинутых тут, обманутых людей нет другого выбора, как *жить*. И жить — здесь» [14: с. 561].

Местность была затоплена при строительстве Угличской ГЭС. Вряд ли можно заявить, что ГЭС населению не нужна. Но можно ли ради нее затопить «древний этот город, переживший разорения жестокие и от татар, и от поляков»? Солженицын рассуждает: «Всё бы спасла вторая плотина, да поспешили большевики на нее» [14: с. 560]. Значит, и город затопить можно, как можно захватить озеро. Но вот что происходит: «На фальшивой набережной калязинские бабы, сохраняя старую приверженность к исконной мягкости и чистоте волжской воды, тшчатся выполаскивать белье» [14: с. 561]. Набережная фальшивая, возникшая искусственным путем, в результате затопления города, но в памяти народа сохраняется приверженность к естественным свойствам воды — «мягкости и чистоте». Следовательно, память об утопленной местности будет сохранена. И стоит колокольня. «Как наша надежда. Как наша молитва: нет, всю Русь до конца не попустит Господь утопить...» [14: с. 561].

Какие чувства испытывает личность, пропустив через свою душу и полуразрушенные церкви на берегах реки, и захваченное озеро, и затопленные места? На этот вопрос может ответить «крохотка» А.И. Солженицына «**Позор**»: «Какое это мучительное чувство: испытывать позор за свою Родину» [14: с. 563].

Есть такая *глубь* (тоже своеобразный водный символ), рассуждает автор, которая погружает Родину в пучину Позора: «Какое тленное пойло

вливают Ей (Родине. — *Е.Г.*) вместо здоровой духовной пищи? До какого разора и нищеты доведена народная жизнь, не в силах взяться?

Унизительное чувство, неотстанное. И — не беглое, оно не переменяется легко, как чувства личные, повседневные, от мелкучих обстоятельств» [14: с. 563].

В глуби может быть не только Китеж-град, но и нескончаемый Позор. Однако «крохотка» не лишена оптимизма, так как повествует и о «другой глубине»: «...Вот та дышит мне надеждой: там видел и чистоту помыслов, и неубитый поиск, и живых, щедродушных, родных людей. Неужель не прорвут они эту черту обреченности? Прорвут! еще — в силах». Позор нельзя убрать «из нашей истории», но есть надежда, что «другая глубь» [14: с. 563] не допустит нового Позора.

И наконец, очень жизнеутверждающая «крохотка» — «**Дыхание**», открывающая цикл «Крохотки». На наш взгляд, она лучше других отражает «интерференцию природно-вещного и социального начал» [6: с. 375]. Дыхание в тексте является и вещным началом (физиологический процесс), и социальным (дыхание — это воля). Согласимся с А.В. Урмановым, что «через дыхание автор как бы заново, с новой стороны открывает окружающий природный мир, его красоту и совершенство, постигает общее его устройство, начинает ощущать свою соприродность мирозданию, свою органическую с ним связь» [16: с. 480].

Символично, что дыхание, как наслаждение мирозданием, в «крохотке» возникает после дождя. Дождь — вода особого рода, которая смывает всё лишнее. Лирический герой ощущает состояние природы «после дождя» и наслаждается им: «Я стою под яблоней отцветающей — и дышу. Не одна яблоня, но и травы вокруг сочают после дождя — и нет названия тому сладкому духу, который напаивает воздух. Я его втягиваю всеми легкими, ощущаю аромат всю грудью, дышу, дышу, то с открытыми глазами, то с закрытыми — не знаю, как лучше» [14: с. 533]. Можно стоять под яблоней и в жаркий день, наслаждаясь мирозданием и своим «крохотным садиком», но лучше после дождя, когда воздух напитан «сладким духом»: «Никакая еда на земле, никакое вино, ни даже поцелуй женщины не слаще мне этого воздуха, этого воздуха, напоённого цветением, сыростью, свежестью». Рядом существует рукотворный мир: «завывание радиол, бубны громкоговорителей» [14: с. 533], и вода может этот мир очистить. Вспоминается сказание о Потопе: «Человек должен вернуться в свое естественное состояние. И не только люди больны, но и животные, и растения, и вода — весь земной мир болен из-за непослушания человека Богу! И чтобы омыть, очистить землю, понадобится Потоп» [3: с. 162]. Согласно библейскому тексту, потопа на земле уже больше не будет, но идет дождь, после которого наступает дыхание жизни: «Пока можно еще дышать после дождя под яблоней — можно еще и пожить!» [14: с. 533].

«Дыхание» переключается с «крохоткой» «Отражень в воде». Дыхание («после дождя») — это движение к бессмертной «чеканной истине», потому что оно вбирает в себя дыхание жизни, той жизни, которая омыта дождем, насыщена «сладким духом» и доступна каждому на земле.

В заключение отметим, что в «Крохотках» А.И. Солженицына водные объекты символизируют мироздание и человека (личность) как его составляющую часть. Сокровенный мир «Крохоток» понятен и близок многим читателям. Наверное, поэтому тексты «Крохоток» так многообразно ассоциируются со строками русской классической поэзии. Особенно в текстах о воде, ведь вода отражает сущность и внешнего, и внутреннего мира человека.

Литература

1. *Анненский И.Ф.* Кипарисовый ларец. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 288 с.
2. *Артемьев В.В., Сухинина Н.Е.* Святые источники. М.: Вече, 2007. 320 с.
3. *Вознесенская Ю.Н.* 100 дней до потопа. М.: Лепта Книга, 2017. 256 с.
4. *Галанинская С.В.* «Крохотки» Александра Солженицына как продолжение жанровой традиции стихотворений в прозе в русской литературе. Некоторые аспекты // Александр Солженицын: взгляд из XXI века. Матер. Междунар. науч. конф., посвященной 100-летию со дня рождения. М., 10–12 декабря 2018 г. / Сост. Л.И. Сараскина. М.: Русский путь, 2019. С. 368–374.
5. *Есенин С.А.* Избранное: Стихотворения и поэмы. М.: ООО «Де Агостини», 2011. 336 с.
6. *Кубасов А.В.* Интерференция природно-вещного и социального начал в «Крохотках» А.И. Солженицына // Александр Солженицын: взгляд из XXI века. Матер. Междунар. науч. конф., посвященной 100-летию со дня рождения. М., 10–12 декабря 2018 г. / Сост. Л.И. Сараскина. М.: Русский путь, 2019. С. 375–382.
7. *Логвинов А., протоиерей.* Церковнославянская вязь. Мн.: БПЦ, 2009. 352 с.
8. *Лосев А.Ф.* Бытие — имя — космос. М.: Мысль, 1993. 958 с.
9. *Полонский Я.П.* Стихотворения. Поэмы. М.: Правда, 1986. 480 с.
10. *Поэты тютчевской плеяды: Стихи.* М.: МИД «Синергия», 1996. 288 с.
11. *Сараскина Л.И.* Солженицын. М.: Молодая гвардия, 2018. 959 с.
12. *Солженицын А.И.* Бодался телёнок с дубом: Очерки литературной жизни // Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. М.: Время, 2018. 768 с.
13. *Солженицын А.И.* В круге первом // Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 2. М.: Время, 2011. 674 с.
14. *Солженицын А.И.* Крохотки // Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 1: Рассказы и крохотки. М.: Время, 2013. С. 533–571.
15. *Тютчев Ф.И.* Стихотворения. М.: Правда, 1978. 320 с.
16. *Урманов А.В.* Художественное мироздание Александра Солженицына. М.: Русский путь, 2014. 624 с.

ОБРАЗЫ ВОДЫ В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ ЮРИЯ КОВАЛЯ «ЧИСТЫЙ ДОР»

Цикл рассказов «Чистый Дор», вышедший впервые в 1970 г., занимает видное место в творчестве Юрия Ковалёва. Это первая вещь, понравившаяся ему самому, начиная с которой семья увидела в нем писателя [4: с. 186]. По словам Марины Москвиной, «в этой книге он провозгласил, что человек человеку племянник» [4: с. 116]. Цикл вырос из любви к Феррапонтову, селу в Вологодской области, где расположен Феррапонтов монастырь и где Коваль бывал много раз, останавливаясь в деревушке Оденёво на Цыпиной горе. В отличие от автобиографического героя сборника, Коваль жил «на самом деле не в Чистом Доре, а в деревне Гридинское. А Чистый Дор был неподалеку» [4: с. 187]. Сборник «начался с четырех каких-то случайных совершенно рассказов, как дядя Зуй (а я слышал эту историю) привез медведя в стожке сена. Это действительно подлинная история, как привез мужик (ну не дядя Зуй, правда, а другой мужик) медведя в стожке сена» [4: с. 187].

Часть рассказов, впоследствии включенных в сборник, были написаны Ковалёвым в бытность учителем в школе Емельяново в Татарии [4: с. 116]. Постепенно появлялись новые рассказы, которые сразу стали оформляться в цикл, и в 1970 году публикация по цензурным соображениям не вошли рассказы «Клеенка» и «Около войны», которые были добавлены в более поздние издания. «Чистый Дор» стал этапным произведением для Ковалёва, потому что после него писатель сформулировал «главное свое кредо: менять жанр как можно чаще. То есть с каждой новой вещью менять жанр» [4: с. 188].

В заглавии вынесено название пространственного объекта, деревни Чистый Дор, что подчеркивает значимость хронотопа в поэтике сборника. Деревня как рукотворный локус окружена природными ландшафтами: лесом, полем и водой, которая в жизни и творчестве Ковалёва занимает особое место. Как архетипический символ вода обозначает собственно подсознание человека, «ту часть души, которая не видна при свете дневного сознания, но которая, как подводная часть у айсберга, занимает девять десятых пространства нашей личности» [2: с. 12]. По озерам, соединен-

ным узкими реками-протоками, блуждают герои повести «Самая легкая лодка в мире». Открытое и изменчивое морское пространство является сюжетообразующим в последнем романе писателя «Суер-Вьер». Любимая река Юрия Коваля, таежная Вишера, «настоящая красавица», стала героиней фотокниги «Избушка на Вишере», выпущенной в соавторстве с другом-фотографом Виктором Усковым.

Мифологизация водного пространства в произведениях Коваля неоднократно привлекала внимание исследователей. О.А. Ерёмкина прослеживает связь воды с народными демонологическими представлениями, символами и архетипами на материале повести «Самая легкая лодка в мире» [2]. Е.П. Панова обращает внимание на поэтику воды в контексте жанровых примет былички [7]. В работе М.Ю. Елеповой и ее коллег анализируется широкий мифопоэтический подтекст «Самой легкой лодки в мире» и отмечается, что «Север и есть пространство дороги-пути», а река трактуется как граница [1]. Рассмотрим образы воды и связанные с ней объекты в цикле рассказов «Чистый Дор».

В неоконченной книге «Под созвездием Рыбы», в главе «Мои реки», Коваль отмечал: «Я коллекционирую реки. С удовольствием перебираю в памяти те, на которых побывал, жил на берегу в избушке или в палатке, ловил рыбу, рисовал. <...> Ну хотя бы подмосковная речка Ялма, которая протекает в Мещерских лесах. Шириной с болотную канавку, она вдруг разливается великими плесами, на которых осенью берет язь» [5: с. 34].

Из рассказа «Стожок» становится понятно, что речка Ялма протекает через Чистый Дор. Если открыть карту, то выяснится, что в районе деревни, описанной Ковалём, действительно есть река, но называется она Пидьма. В художественном мире реальный гидроним заменен сходным по звучанию, но более благозвучным, значимым для автора. Для реки, «ставшей собирательным образом лесных рек», Коваль взял «солнечное, звучное название Ялма» [2: с. 175].

Согласно мифопоэтической традиции, река связана с мотивами жизни, движения, текучести, изменений. Значение реки как границы между мирами — земным и потусторонним — актуализируется в рассказе «Лесовик»: «Я плыл по Ялме. Сидел на корме лодки, помахивал веслом. Далеко уже отплыл от Чистого Дора, вместе с речкой углубился в лес» [6: с. 33]. Лес выступает метафорой загробного мира, где властвуют духи, где сказчик в ответ на спетый куплет песни слышит странный «грубый, болотный» голос: «Ты чего орёшь?» [Там же]. Говоря языком архетипов, герой плывет по своеобразному Стиксу, через который нужно переправиться, чтобы попасть в загробный мир.

В русском фольклоре сходным значением обладает речка Смородина, которую внешне напоминает Ялма. Пейзажная зарисовка чистодорской реки кратка и двусоставна, включает в себя элементы флоры и фауны:

«Вода под лодкой черная, настоялась на опавших листьях. Над нею синие стрекозы перелетают» [6: с. 33]. Образ строится по модели сказочной формулы, описывающей Смородину: «Вдруг воды на реке взволновались, на дубах орлы закричали...» (сказка «Иван Быкович» [8: с. 224]). Если в сказке формула повторяется троекратно, то в рассказе Ковалева она встречается дважды и показывает изменение пейзажа по мере углубления автора в лесную чащу. Картина становится мрачной, лишенной солнечного света, что соответствует сказочному представлению о лесе как потустороннем мире, где хозяйничает нечистая сила. Трижды упоминается цветообозначающий эпитет: «Вдруг стемнело над рекой. Солнце-то, солнце за тучку ушло! Куда ж это я забрался? Лес кругом страшный, корявый, черный, вода в реке черная, и стрекозы над ней черные» [6: с. 34]. Старушка Пантелевна, у которой жил рассказчик, подтвердила: «Ну, батюшка... спасибо, жив остался. Он бы тебя в болото завел. — Кто? — Лесовик!» [Там же]. Первая часть рассказа благодаря этому эпизоду приобретает черты фольклорного жанра былички, а река сочетает в себе признаки реального и мифологического хронотопов. С одной стороны, это водная артерия, своеобразная ось, на которой расположен Чистый Дор. С другой, это граница между мирами, метафора жизненного пути, бега времени.

С рекой связаны в книге природные явления: дождь, гроза, шаровая молния. В рассказе «Колобок» главный герой закинул удочки «у ивы, склонившейся над омутом». Как и в «Лесовике», присутствует мотив тьмы, но обусловлен он сменой погоды. «Из-за бугра выкатилась туча, пушистая и разлапистая. Солнце нырнуло в нее, как в черное дупло, и небо потемнело. — Гроза идёт, — сказал дядя Зуй. — Домой надо бы бечь» [6: с. 43]. Река становится бурной, живой сущностью, появляется черный цвет: «Дождь вдруг ударил по воде сразу всеми каплями и с такой силой, будто сто язей шлёпнули хвостами о поверхность. Река закипела, зашевелилась, молнии гнулись над нею, а в свете их прыгал в траве пойманный язь» [6: с. 43]. Молния в народных поверьях ассоциировалась с небесным Божиим огнем и огненными стрелами, «с божеством-громовником, преследующим своего противника» [9, т. 3: с. 281]. В рассказе после грозы появляется шаровая молния, герои убегают от нее, и дядя Зуй дает ей народное толкование: «Это, наверно, простая молния в клубок скрутилась! Ну дела!» [6: с. 45]. «На Вологодчине верили, что “маланьёй” (т.е. молнией. — Д.С.) Св. Илья убивает людей и животных, к которым прикоснулась нечистая сила» [9, т. 3: с. 280]. Рассказчик — чужой человек в вологодской деревне, пришедший из внешнего мира, соответственно, он мог стать причиной появления «колобка» молнии. Возможно, этим объясняется финальная фраза суеверного дяди Зуя: «Чтоб я больше пошел с тобой на рыбалку — ни за что!» [6: с. 45]. Как и Пантелевна, приютившая у себя рассказчика,

дядя Зуи является носителем мифологического мироощущения, свойственного простому народу.

Реке как динамичному, движущемуся водному образу противопоставляются болото и озеро — простанства замкнутые, статичные. В сборнике «Чистый Дор» болото упоминается как место, по которому герой бродил, собирая клюкву. На бугре посреди болота он заснул и сквозь дрему услышал звуки трубы. С болотом связана история времён Великой Отечественной войны, это место сражения и последнего упокоения многих солдат и военных музыкантов. Мотив смерти перекликается с семантикой болота как опасного и нечистого места, лишённого жизни.

Озеро, наделенное семантикой круга, цикличности, в противовес болоту выступает носителем жизни. Недаром в панораме Чистого Дора, впервые увиденного автором, присутствует «озёрное» сравнение: «Вдруг лес кончился, и я увидел большое поле, подобное круглому озеру. В самом центре его, как остров, стояла деревня» [6: с. 6]. Островной мотив в описании деревни говорит о ее обособленности от остального мира, о том, что жизнь в ней течет по своим законам и ритмам. Соседняя деревня Гридино, куда отправляются герои, располагается «на высоком берегу, как раз над озером, в котором водятся белые караси» [6: с. 61]. Это дружественное пространство, потому что там живет «дядизуев кум», который ловит карасей диковинной самодельной снастью — «мордой».

Сам же дядя Зуи живет «у излучины реки Ялмы, в старой баньке» [6: с. 13], что говорит о его пограничном положении. «А неподалеку от нее, поближе к реке, стояла в крапиве другая банька — новая. В старой-то дядя Зуи жил, а в новой — парился» [6: с. 89]. Он владелец этих бань, поскольку собственноручно их срубил, ему подвластны пар и огонь, он мастер топить «по-черному», чувствует жар. В фольклорной традиции баня — особое пространство, соединяющее все стихии (огонь, воду, землю, дерево). Это место совершения гаданий и очистительных водных ритуалов, а также обитания злых духов, в частности, банника, которого считали хозяином бани, враждебным человеку, и представляли «как небольшого голого старика, покрытого грязью или листьями от веников» [3: с. 13]. Баннику приписывались также некоторые полезные функции, например, он защищал от другой нечисти, предсказывал будущее гадающим в бане [9, т. 1: с. 138]. Этого духа напоминает дядя Зуи во время затапливания бани, дым от которой соразмерен небесным объектам: «И солнцу и облакам странно было видеть огромный дым, маленькую баньку и крошечного старика, размахивающего поленом» [6: с. 90].

Таким образом, дядя Зуи выступает проводником между несколькими пространствами, которые для него «свои», родные, но «чужие» для повествователя. Он сопровождает героя в лесную чащу за рыжиками (рассказ «Лесовик»), в деревню Гридино погостить у кума (рассказ «Кепка с ка-

рассями»), он привозит из леса медведя, заснувшего в стоге сена (рассказ «Стожок»).

Помимо бани значимым объектом в деревне является колодец, совмещающий в себе признаки водного источника и хозяйственной постройки. С давних времен это сооружение приносило воду и утоляло жажду людей и животных, символизируя жизнь и надежду. Колодец обязательно присутствовал в каждой деревне, от него зависела жизнь (например, в «Сказании о белгородском киселе» из «Повести временных лет»). Положение колодца глубоко под землей, наполненность подземными водами обуславливает его связь с таинственным, волшебным, с миром чудес и опасностей. Он представляет собой пограничное пространство, «путь в ирий», своеобразный портал для связи с другим миром (как в сказке «Девушка в колодце»).

Традиционный журавль-колодец — первый объект в Чистом Доре, у которого главный герой останавливается, чтобы выпить воды, и привлекает любопытные взгляды обывателей. Питье из колодца, имеющего сакральное значение, сопоставимо с причастием и попыткой героя проникнуть в мир деревенской общины, для которой он является чужаком. Люди принимают повествователя, только когда Пантелевна представляет его как своего племянника.

Мотивом питья воды начинается и заканчивается сборник. В начале герой пьет из колодца, что отмечается жителями: «В доме напротив раскрылось окно. Какая-то женщина поглядела на меня и сказала внутрь комнаты: “Напился и сидит”» [6: с. 9]. В одном из последних рассказов, «Вода с закрытыми глазами», он вместе с деревенской девочкой Нюркой пьет ключевую воду. Действие происходит на опушке леса, герой выходит «к тому месту, где течет из-под холма ключевой ручей» [6: с. 69]. Это источник, несущий из-под земли «чудодейственную и целебную воду. В ряду других водоемов ручей наделяется признаками особой чистоты, прозрачности, связью с подземными и небесными водами» [9, т. 2: с. 427]. Возле ручья завязывается полушутливый диалог рассказчика и Нюрки о смерти, который переходит в философский, бытийный аспект. Ключевая вода, выпитая из старой жестяной кружки, становится точкой соприкосновения прошлого и будущего (прошедшей весны, лета и грядущей зимы), связывается с мотивом движения времени, смерти и возрождения. В словах Нюрки глоток воды становится метафорой полноты проживания жизни, пребывания в настоящем: «С закрытыми глазами вкусней. С открытыми всю воду выпьешь — и ничего не заметишь. А так — куда вкусней» [6: с. 73]. Появляется мотив «внутреннего» зрения, мысленного взглядывания в каждый момент: «Я закрыл глаза и минут пять лежал молча, задумавшись, есть мне от чего умирать или нет. Выходило, что есть. Самые тяжелые, самые горькие мысли пришли мне в голову, и вдруг стало так тоскливо,

что я забыл про Нюрку и про сегодняшний счастливый день, с которым не хотел расставаться» [б: с. 72]. Если в мире людей закрытые глаза ассоциируются со смертью, то в мире природном «время, когда вода закрывает глаза» — это зима. Через образ воды и мотив смерти происходит единение человека с природой.

Восприятие жизни-смерти в ее вечном круговороте восстанавливает связь с подсознанием, символом которого также является вода. Она становится живой, обретает не только зрительный, но и слуховой, и обонятельный образ: «Сладкой подводной травой и ольховым корнем, осенним ветром и рассыпчатым песком пахла вода из ручья. Я почувствовал в ней голос лесных озер и болот, долгих дождей и летних гроз. <...> Я глотнул еще раз и почувствовал запах совсем уже близкой зимы...» [б: с. 72]. Понимание единства жизни во всех ее проявлениях, циклов умирания и возрождения передается через ощущение единства вод, имеющего фольклорные истоки. «По народным верованиям, все земные водоемы сообщаются между собой, и, вместе с тем, связаны с небесными водами (ср. поверье о радуге, которая «перекачивает» или «пьет» воду из морей, рек, колодцев, поднимает ее на небо и возвращает на землю в виде дождя)» [9, т. 2: с. 537].

Галерея водных образов в цикле рассказов Юрия Коваля «Чистый Дор» выстраивается с опорой на водные объекты с семантикой границы (река, колодец, баня), которые дополняются локусами «дружественной» человеку природы (озеро, источник) и «враждебной» (болото). Деревня Чистый Дор, обладающая признаками мифологического пространства, расположена в области двух координатных осей: горизонтальное пространство (река, озеро, болото) пересекается с вертикальным, имеющим связь с подземным миром (источник, колодец). Таким образом, вода выполняет не только описательную, но и сюжетобразующую и символическую функции, что обусловлено мифологической и архетипической составляющей водных образов, их связью с онтологическими категориями жизни и смерти.

Литература

1. Елепова М.Ю., Ваенская Е.Ю., Давыдова А.В. Повесть Ю. Коваля «Самая легкая лодка в мире» в контексте жанра путешествия // *European Social Science Journal* — Европейский институт социальных наук. 2014. № 4 (43). С. 171–177.
2. Ерёмина О.А. Юрий Коваль: проза не по-детски. М.: Свет, 2015. 200 с.
3. Капица Ф.С. Славянские традиционные верования, праздники и ритуалы: Справочник. М.: Флинта: Наука, 2000. 216 с.
4. Ковалиная книга. Вспоминая Юрия Коваля / Сост. И. Скуридина. 2-е изд., испр. М.: ЧеВук, 2013. 600 с.

5. *Коваль Ю.* Под созвездием Рыбы // Рыбоводство и рыболовство. 1970. № 2 (март — апрель). С. 28–36.
6. *Коваль Ю.* Чистый Дор. М.: Детская литература, 1981. 95 с.
7. *Панова Е.П.* Фольклорные традиции в прозе Ю. Коваля (на материале повести «Самая лёгкая лодка в мире») // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2015. Вып. 2 (97). С. 155–158.
8. Сказки: Кн. 1 / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ю.Г. Круглова. М.: Сов. Россия, 1988. (Б-ка русского фольклора; Т. 2). С. 222–231.
9. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н.И. Толстого. М.: Междунар. отношения. Т. 1: А–Г, 1995. 584 с. Т. 2: Д–К, 1999. 702 с. Т. 3: К–П, 2004. 704 с.

СЕМАНТИКА ВОДЫ В ПРОЗЕ НИНЫ САДУР

Мысль о стихиях и раздумье о них дают возможность постичь сочетание универсально-символического и материального, конкретных деталей и смысловых обобщений [12: с. 8]. Вода как одна из четырех стихий уже много веков увлекает и вдохновляет мыслителей, ученых и художников. Она в натуральных условиях выступает в трех агрегатных состояниях, а в самом привычном нам — жидкостном — может принимать любые формы и отражать любые образы. В связи с этим символические значения воды очень разнообразны и нередко противоположны: почти неподвижное зеркало, гладь и спокойствие, но также бушующий водоворот, омут, необузданная стихия, хаос. Образы воды на протяжении веков появлялись в искусстве, приобретая различные смыслы [13: с. 73]. Уже античные философы считали воду праматерией, праисточником всего живого. Воде, как и воздуху, приписывали беспредельность, бесформенность, обширность, неограниченность, а также неуловимость, что отличало ее от твердых тел [14: с. 475–476].

Вода — вечная и неисчерпаемая самородная материя, постоянно перерождающаяся сама из себя. Она может принимать форму любого сосуда и вместилища, она прозрачна, но отражает окружающие цвета, у нее нет начала и конца. Вода совмещает в себе цикличность противоположностей, в том числе самых главных: жизни и смерти; может, с одной стороны, становиться матерью, матрицей (со)творения, фундаментом жизни всех существ, с другой — заканчивать жизнь в случае утопления и превращаться в могилу [15: с. 141–142]. Таким образом, вода может быть символом хаоса, изменчивости, преображения, неограниченных возможностей, исцеления тела и души, плодоносности, опасности, очищения, крещения, мудрости, правды, добра и зла, женского начала [14: с. 475–479].

Обратимся к прозе Нины Садур и попытаемся проследить разнообразие и широкую семантическую нюансировку лексемы воды. Произведения писательницы являются отличным материалом для изображения особой психологической борьбы между двумя противоположными полюсами: женским и мужским, но они полны и других антиномий, как, например, жизнь—смерть, добро—зло, любовь—ненависть, прощение—месть, грех—очищение [17: с. 79–80].

В творчестве Нины Садур реалистическое выступает наряду с фантастическим, бытовое — с мистическим. Ее героини зачастую оказываются в пограничных состояниях, в которых проявляется их сущность. Как заметила Галина Ермошина: «Нину Садур влечет исследование пограничного мира, общемировое зло, то запредельное, которое не может возникнуть само по себе и поэтому своим проводником выбирает человека» [3].

Смысл литературных образов Садур неоднозначен, вследствие чего ее произведения могут быть интерпретированы по-разному. Это свойство творчества писательницы заметил Олег Дарк: «Что как ни скажешь, а все равно будет не совсем или не вся правда. А еще будет такое ощущение, что “остаток” после любого объяснения и содержит главный и важнейший смысл» [2: с. 13].

Это касается и интерпретации акватических образов в произведениях писательницы. В текстах Садур значение мотива воды может увязываться с материнством, рождением, но и умиранием, и смертью, что мы наблюдаем в рассказах и повестях «Печаль отца моего», «Вечная мерзлота», «Замерзли», «Ведьмины слезки», «Юг», «Сом с усом» и др.

А.А. Улюра подчеркивает абсолютное доминирование женского начала в произведениях Н. Садур, что противостоит фрейдистской теории зависти женщин к пенису [9]. В рассказах «Печаль отца моего» и «Вечная мерзлота» водное пространство, согласно психоаналитической символике, ассоциируется с материнством и источником жизни. В первом из названных выше текстов ни разу не упоминается мать ребенка, воспитываемого одиноким отцом. Именно он каждый день водит сына в детский сад: «Виктор темным утром брал Костю за ручку и уводил его в детский садик, скрипя снегом. <...> Снег синевато скрипел, из садика пахло кофейным напитком с молоком <...>» [5: с. 264]. Белизна снега может обозначать здесь чистоту и невинность ребенка, но если учитывать, что снег — это одно из физических состояний воды, а вода — источник жизни, то получается, что в этом образе есть еще один оттенок значения: замерзшая вода — умерший источник жизни — может символизировать материнское бесчувствие, усугубляющееся в повествовании неприятным скрипучим звуком. Субститутом материнской опеки выступает в этом образе запах молока и его тепло. Очередные этапы развития сюжета тоже сопровождаются акватическими мотивами. Героини едут на море, пространство и гладь которого как символ спокойствия и равновесия, противопоставлены городскому пространству («напугавший его город», «измученные города и чёрные дырявые селения» [5: с. 265]). Это сопоставление связано и с вечной антиномией природы — цивилизация.

Погружение в морскую воду возвращает героев в счастливые, беспечные времена материнской любви и заботы: «Виктор, счастливый, входил

по грудь, внося Костю в высокую воду, играл им, как маленькой рыбкой, радостный и уверенный в себе», а также сопрягается с околородными водами: «<...> вода вернула нежданную легкость движениям, большая, она напомнила о молоке и времени, оберегая младенца» [5: с. 265]. Одновременно вода выступает и в противоположном значении — определение моря как *бездны* ассоциируется со смертью и предвещает несчастье: «Костя визжал и плескался на краю бездны» [5: с. 265].

Посещение дельфинария определило дальнейшее развитие сюжета — именно там отец с сыном услышали легенду о дельфинах, которые не захотели жить на суше, где их жизнь была наполнена страданием и борьбой, а решили не развиваться и вернуться в «млечную воду», обеспечивающую им легкую жизнь и вечную игру. Это противопоставление воды и суши как взрослой жизни, полной проблем, и беззаботного детства или даже пренатального состояния также подчеркивается эпитетами: вода *млечная*, *миловидная*. Изображенные в произведении дельфины — существа сложно устроенные: с одной стороны, они живут в воде, с другой — им необходим воздух. Сходство дельфинов с людьми как с млекопитающими подчеркивает и отец ребенка: « — Сынка, это не рыбы, — пояснил Виктор. — Они, как мы, кормят детей молоком» [5: с. 266]. Ребенок почувствовал связь с ними и всматривался в «миловидную воду» глазами, синий цвет которых связывал его с морем, отражающим небо.

Маленький Костя оказался более привязан к воде, чем к суше, — тоскуя по материнским чувствам и вечному детству, он бежит от мира и впадает в кому. Вечный сон ребенка как лиминальное состояние относится в равной мере как к жизни, так и к смерти. Его пребывание в коме представлено в рассказе как плавание под водой, которое могло бы быть совсем легким и беззаботным, если бы не осознание существования близкого человека: «Вольно-волью в глубинах прохладных играть. Без жадности, почти без любви, в провале глубинного сна плавать, только голос твой огорчает, заставляет подниматься, выныривать, глотать чужой горячий воздух твой, но так вольно в глубинах прохладных играть... но только голос твой... но так вольно-волью играть в глубине... но только голос твой... но в глубине... но голос твой...» [5: с. 268].

Вода как символ начала, источника жизни появляется и в рассказе Садур «Вечная мерзлота». В портрете главного героя, четырнадцатилетнего Пети Лазуткина, подчеркиваются симптомы его полового созревания и появляющееся сексуальное влечение. Подросток переходит от этапа эротичного самоудовлетворения к периоду фетишистского наслаждения и, наконец, половому акту. Согласно З. Фрейду, основная сексуальная цель у подростков состоит в максимальном количестве наслаждения, и оно эгоистично. Лишь в зрелом возрасте мужчины сексуальное влечение начинает служить функции продолжения рода [11: с. 40–41]. Биологическая

сексуальность героя рассказа опережает его психологическую зрелость, и, не готовый к этому, он становится отцом.

В описании Пети акцентируются детали, связанные с семантикой влажности, мокроты и свидетельствующие о его физиологии как жизни и возможности давать жизнь. Это свойство появляется уже в первой информации о персонаже: «Петя Лазуткин, ученик девятого “А”, был тоненький, длинненький, немножко мокрый на вид переросток. Удивляясь, он отваливал нижнюю губу, и с неё капало» [6]. Повествователь намекает на половое возбуждение Пети, используя определения, связанные с водой: например, он спит на водяной кровати, у него «влажные глаза» и «мокрые губы», он намокает от сильного удивления, сок котлеты стекает ему на подбородок, он очарован бурей, когда «тонны воды низвергались на крышу машины» [6]. Даже костюм морковки, надетый героем для хоровода вокруг елки, будучи символом мужского полового органа, представляется мокрым: «Морковь полна Петей Лазуткиным. <...> Да, и пританцовывает, будто ссать хочет, и губы висят, красные как мясо, и вся длинная оранжевая морковь с зеленой косой, в испарине, влажная, будто ее выдернули из мокрой и жирной земли, хорошенькая очень!» [6].

Вода, как и в рассказе «Печаль отца моего», сопрягается с состоянием удовлетворения, успокоения, защищенности. В родительском доме, где жил герой, в подвале, под его комнатой находился бассейн, в котором он не плавал, а только погружался в воду: «Петя прыгнул в воду, и бассейн стал качать его, как гамак. Или будто бы Петя был птичкой на облаке. Ему нравилась неопределенность обещаний воды и нравилось, что и сверху и со всех сторон он защищен стенами, хоть и голый и качается глубоко под землей» [6].

Коррелятом сексуальной жизни героев становится в рассказе умение плавать. Мать Пети, женщина знойная и кокетливая, представлена как замечательная пловчиха с разрядом по плаванию брассом: «<...> она бросалась и мчала по воде, поджимая ее под себя в яростной односторонней борьбе. Толкнувшись темечком в край бассейна, она грузный делала обратный разворот, и за нею разворачивалась побелевшая от бега вода, и, вскидывая руки, словно бы крича ими, мама неслась обратно. Выходя, она мускулиным телом отряхивала с себя более ненужную воду, и та сбегала прозрачными капельками с ее skóry» [6]. В отличие от нее, Петя не умеет плавать, а благодаря учительнице химии, своей любовнице, научился только лежать на воде: «Петя плавать не умел. Он <...> научился лишь лопатками и хребтом лежать на воздушной воде, и его слезы и слюни незаметно сливались с незаконной водой бассейна. Мальчика вода успокаивала» [6].

В портрете другого персонажа рассказа, одноклассницы Пети Лены Зацепиной, употребляются определения, ассоциирующиеся со льдом, мо-

розом. Повествователь представляет ее как «тихую, беловолосую девочку с такими синими глазами, что, казалось, все ее маленькое личико томилось ими, бездонными, холодными, такими холодными, что аж морозными. Которые ни в себя не пропускали, ни из себя не выпускали», а ее волосы были «цвета металла на зимнем солнце» [6]. Детали описания внешности девочки, связанные со льдом как замерзшей водой, передают ее незрелость как в физическом, так и в психологическом аспекте. Несмотря на свои четырнадцать лет, Лена не вошла еще в период полового созревания: «она такая сублинная, маленькая, физически явно отстающая от прущих во все стороны сверстниц» [6]. Она нелюбима родителями, презираема ровесниками, она заморозила свои эмоции, так как ей не с кем их разделять. Именно эта нелюбовь, окружающая героиню, образует семантику заглавия произведения: *вечная мерзлота*, лед, замороженная вода — это отсутствие любви, сердечных человеческих отношений, отрицание жизни. Родители Лены, не способные к высоким чувствам, представлены как будто в состоянии перманентного умирания, не-жизни: «Мать и отец раззнакомились. Вечером, сидя в одной комнате, даже не замечали, что оба здесь. <...> Иногда вечером дома было так тихо, что, казалось, — все умерли». Лена также оценивает их состояние как смерть: «У меня дома воняет. В родителях, в животе черви. В глазах — черви. Умерли они, вот что» [6].

Раннее детство девочки изображается в произведении с привлечением акваических мотивов. Она ездит к деду в деревню на берегу Оби, а ее любимая игра — запускать кораблики из коры и следить, куда их уносит течение реки: «И лодочки начинали свой путь с отмели. Постояв в чистой и тихой воде, потрогав мимолетной дрожащей тенью белое волнистое дно, лодочки начинали идти вначале вдоль берега, вначале тихо и смирно. <...> пока лодочки не уносились на стремнину. В такие вольные воды, о которых человек-пловец и не мечтал. <...> Отблески играющей воды отражались в глазах собаки. Река катила свое многотонное серебро, лодочек нигде не было. Ни одна из них не вернулась» [6]. Этот образ отсылает к «Алым парусам» А. Грина, и его можно толковать как детские мечты и представления о жизни, однако река может быть и ванитативным мотивом, символом течения времени, смерти [14: с. 366–367]. Дед девушки скоропостижно умирает, и она остается одинокой среди равнодушных людей. По мнению Башляра, будничная, обыкновенная смерть связывается с водой: «Ежедневная будничная смерть — это не великолепная смерть огня, пронзающего небо своими стрелами; ежедневная смерть — это смерть воды. Вода всегда течет, вода всегда падает, она всегда истекает в своей горизонтальной смерти» [1: с. 23].

В рассказе «Замерзли» образы воды отображают внутренний мир героини-повествователя, девушки, устроившейся уборщицей в театре и моющей полы. Она постоянно то набирает воду в ведро, то ее выливает у входа

или у помойки. Грязная вода, замерзающая на улице, растаявший снег, как и мороз — символы «замерзшей души» [4: с. 363], то есть бесчувственности, отсутствия сострадания, любви. Душевное убожество героини иллюстрирует образ стоящего в грязной луже креста с изображением распятого Христа: «я подошла к самой луже и смотрю, что все вроде в порядке. Стоит крест, а бог на нем из папье-маше, покрашенный черной краской. У него живот треснул, и рабочие прибили планку, снова покрасили и поставили сушить. Но вообще видно, конечно, что вата торчит из мышц, в трещинах, а на руках по два, по три гвоздя прибито, чтоб не отвалились» [5: с. 217].

Эта изуродованная, наспех залатанная фигурка Христа, присыпанная снегом, стоящая в грязной луже, сопрягается с внутренним миром героини. Она сама не получила любви и уважения, эгоизм ее матери был причиной одиночества и низкой самооценки героини, что, в свою очередь, привело ее к недоброжелательности, презрения к другим, отсутствию эмпатии. На основании этого короткого рассказа Н. Садур написала пьесу под таким же заглавием, в которой более ярко изображается психологическая неполноценность героинь и их замкнутость на мир и людей [8].

Море как символ успокоения, отдыха, материнства, но также и бесконечности, ассоциирующей со смертью, появляется в повести «Юг». Эпиграфом к произведению послужила строфа из поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила»: «Там о заре прихлынут волны / На брег песчаный и пустой». Море выступает в повести и как пространство-символ, и как герой. В начале вода, морские волны относятся к материнству: «Его, малюточку, вынесло к самым моим ногам» [5: с. 113]. Образ мокрого ребенка у ног героини означает несостоявшееся материнство: Оля бездетна, у нее обсессивное влечение к детям. Отдыхая на море, она постоянно заговаривает с чужими детьми, прикасается к ним, целует и, наконец, уводит ночью маленького мальчика, чтобы уговорить его уснуть в ее объятиях.

Психологическая мотивация героини не определяется точно, как и в других произведениях писательницы. Поведение Оли можно толковать и как жажду материнства, а можно усматривать в нем и педофильские склонности или просто желание преодолеть глубокое одиночество. Героиня психически неуравновешенна, страдает неврастенией и питается надеждой, что море излечит ее душу: «оно тем временем промывало бы душу и нервы» [5: с. 114]. Свою нарушенную психику хочет успокоить и встреченный героиней на побережье мужчина. В лечебных целях Оля приезжала на море и в детстве, когда целые группы детей уезжали туда от радиации. Так, наблюдаемая ею женщина из шахтерской Макеевки каждый год привозит на море дочку, чтобы ее легкие благодаря морскому воздуху очистились и оздоровились. Вода, море сопрягаются в этих сюжетах с душевным и телесным очищением и обновлением [16: с. 179].

В воображении героини-повествователя море олицетворяется. Персонифицированные образы водного пространства связываются с настроением героини: море молчит, смеется, шепчет, вода устаёт. В повести неоднократно подчеркивается простор моря, которое, сливаясь с небом, кажется бесконечным: «Море глазами не выпить», «<...> доверчивой грудью легло небо на кроткое море», «море до неба» [5: с. 113]. Это представление близко к концепции Башляра, изображающего воду и воздух как две взаимно дополняющиеся части: с одной стороны, это водное пространство — метафора безграничности, с другой — небо — воздушная страна бесконечности. Граница между ними нечеткая, эти две сферы могут превращаться одна в другую, что изображает фазовое преобразование элементов [1: с. 138].

Пространственная безмерность может здесь сопрягаться с временной и обозначать вечность. Море не только символизирует возрождение, исцеление, источник жизни, но также изменчивость, увядание, бренность бытия, смерть [14: с. 232]. Героиня понимает уход из жизни как освобождение: «Море похоже на полет» [5: с. 116] и жаждет его: «Море, умой меня добела, до смерти, до белых костей» [5: с. 125]. В истории об Оле подчеркивается ее психическое состояние, убывание сил и желание уйти из жизни после очередных попыток обрести себя [10]. Умирает она после перемены в Марию-странницу, лежа на берегу моря.

Значение очищения, освобождения от земных грехов вода приобретает и в рассказе «Ведьмины слезки», в котором девушка, желая отомстить неверному любовнику, по повелению ведьмы входит в реку и тонет: «Вот уже вода в ногах, ах, остановиться... холодная, скорей бы домой, молока с медом и спать, подушку слезами намочив... вот уже вода сжимает ноги, живот, вот уже грудь леденит. Хорошо дома спать в постели с кошкой Муркой, сквозь сонные веки — герань на окне растет... А утром на работу, потом в кино. Вот уже вода, горло... Нельзя никого никогда убивать!» [5: с. 234].

Вода становится здесь могилой, причиной смерти, но и символом очищения от грешных, злободневных мыслей и желаний. В свою очередь, и персонажи «Красного парадиза» обретают смерть в результате утопления, хотя и по собственному желанию. Стоит здесь добавить, что, согласно рассуждениям Башляра, смерть в воде является самой легкой, как будто материнской формой смерти, так как обозначает возвращение к началу существования и вызывает представление о плодных водах или руках матери, укачивающих, как волны [1: с. 185].

К акватическим мотивам в прозе Садур относятся, несомненно, и водные животные. В рассказе «Печаль отца моего» упоминаются дельфины как существа пограничные — требующие и воды, и воздуха. В произведениях «Юг» и «Сом с усом» это рыбы, лишенные своей натуральной водной среды и задыхающиеся на воздухе. Поверхность воды — это не только

рубеж двух стихий, для водных животных она также обозначает границу между жизнью и смертью.

В первом тексте главная героиня вспоминает, как в детстве наблюдала за маленькими рыбками, которые выскочили из банки с водой: «Маленькая Оля смотрела, как рыбки дрожат на столе, не умела их взять, не знала, где им больно, но впервые видела рыбок на письменном столе, не могла оторваться. Таким образом, все рыбки выскочили и прыгали на столе. <...> В маленькие жаброчки забился острый воздух, влажные кишочки просто сгорели. Нет, не получилось про рыбок» [5: с. 150–151]. Образ рыб можно здесь толковать как символ плодovitости и семейной жизни [14: с. 364], а сцена неумелого обращения с ними маленькой Оли предсказывает ее неудачи во взрослой жизни: потерю любимого человека, несбывшуюся мечту о ребенке.

В рассказе «Сом с усом» рыба является двойником героя, остающегося в состоянии перманентной эмоциональной смерти. На их единство указывается в сцене, когда, убивая сома, он вбивает спицу в тело рыбы и одновременно в свою грудь. В рассказе подчеркивается свойство сома, способного выжить в чужой ему стихии — на воздухе — относительно долгое время: «<...> сом даже переползает, если высохнет водоем. Он 10 часов на воздухе может, просто замрет в своей коже, уйдет в себя» [7: с. 255]. Мужчина также живет не в своей стихии. Он совершенно одинок, не понимает и не уважает своей матери, из-за болезни потерявшей связь с миром и с сыном: «Постепенно она совсем забыла, что я ее сын, бормотала, умильно глядела вперед, бледные глаза сияли, с кем она говорила все время. Умерла в больнице, из морга я ее не забрал — не на что было похоронить» [7: с. 259].

Воспоминания о нормальной жизни, мечта о ней раздражают мужчину. Натуральную среду героя и надлежащие условия жизни символизирует в рассказе вода пруда, чей запах злит его: «Окно в кухне было настезь распахнуто, и в него тянуло тем самым запахом черной воды, хотя пруд был довольно далеко. Юноша разозлился на этот запах» [7: с. 257]. В произведении вода символизирует материнские чувства, ощущение безопасности, любви. Они относятся к молодому мужчине, но передаются посредством желаний сома: «он бы перевалил через бордюры и плюхнулся в воду, и ушел бы на дно, <...> он бы сам закопался в ил. Прежде всего крепко выспаться, пошевеливая усами от беглых сквознячков и навеки забыть этот смертный страх света-воздуха. Невыносимо» [7: с. 257].

Художественный мир произведений Н. Садур многосложен, объединяет разнообразные, нередко противоположные, элементы, что создает эффект загадочности и неоднозначности как целых текстов, так и отдельных литературных образов. Толкование акватических мотивов само по себе вы-

зывает немало затруднений в силу многозначности и изменчивой природы водной стихии. Как отметил Г. Башляр: «В воде, в ее субстанции <...> некий тип сокровенности <...> вода — это еще и тип судьбы, не только пустой, судьбы бесследно ускользающих образов, бессмысленной судьбы сна, которому не суждено кончиться, но судьбы существенной и непрерывно преобразующей субстанцию бытия» [1: с. 23].

Представленная выше попытка интерпретации мотивов воды приводит к выводу, что эта стихия в прозе Н. Садур является культурным кодом, вечной матрицей, тем материнским началом, которое составляет основу жизни всех биосистем. Вместе с тем эти материнские приметы воды — плодovitость, животворность — лишь один полюс ее понимания. На втором находится смерть, поскольку вода может стать могилой для человека, а ее извечное существование, безграничные водные просторы ассоциируются с вечностью, обретаемой после смерти.

Литература

1. *Башляр Г.* Вода и грезы / Пер. Б.М. Скуратова. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. 268 с.
2. *Дарк О.* Письма темных людей. Из цикла очерков о людях литературы и андеграунда // Независимая газета. 2001. № 10(69). 15 июня. С. 13.
3. *Ермошина Г.* Темные силы нас злобно гнетут... Всё живое сплющивается на театральном заднике // Ex Libris НГ. 13.01.2011. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/temnye-sily-nas-zlobno-gnetut/dossier_32042/
4. *Розов В.* Собр. соч. Т. 3. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. 506 с.
5. *Садур Н.* Ведьмины слезки. Книга прозы. М.: Журнал Глагол, 1994. 288 с.
6. *Садур Н.* Вечная мерзлота. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=538415>
7. *Садур Н.* Злые девушки. М.: Вагриус, 2003. 304 с.
8. *Сорока С.А.* Психологическое пространство в пьесе Н. Садур «Замерзли». URL: <https://izron.ru/articles/perspektivy-razvitiya-sovremennykh-gumanitarnykh-nauk-sbornik-nauchnykh-trudov-po-itogam-mezhdunarod-sektsiya-10-russkaya-literatura-spetsialnost-10-01-01/psikhologicheskoe-prostranstvo-v-pese-n-sadur-zamerzli/>
9. *Улюра А.* Природа абсурдного в художественном мире Нины Садур. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/74346/43-Ulyura.pdf?sequence=1>
10. *Успенская А.К.* Нина Садур. URL: http://www.hrono.ru/biograf/bio_s/sadurnn.php
11. *Фрейд З.* Очерки по психологии сексуальности. М.: Эксмо, 2017. 760 с.
12. *Czabanowska-Wróbel A.* Żywioły wyobraźni. Woda — materia prima // Żywioły w literaturze dziecięcej. Woda. Red. A. Czabanowska-Wróbel, K. Zabawa. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017. С. 7–12.
13. *Kalnická Z.* Woda. Tłum. M. Bakke, K. Wilkoszewska // Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze. Red. K. Wilkoszewska. Kraków: Universitas, 2002. С. 73–131.

14. *Kopaliński W.* Słownik symboli. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990. С. 475–479.
15. *Kotowska J.* Dwa żywioły bezkresu. Woda i powietrze w filozofii Gastona Bachelarda // *Racjonalia*. 2013. № 3. С. 140–153.
16. Лексыкон symboli. Oprac. M. Oesterreicher-Mollwo. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo ROK Corporation SA, 1992. 192 с.
17. *Lichina N.* Антиномии в романе Нины Садур «Немец» // *Acta Neophilologica*. 2002. № IV. С. 79–83.

*О.С. КРЮКОВА,
Д.А. ХРОМОВА*

МИФОЛОГЕМА ВОДЫ В РОМАНЕ АЛЕКСЕЯ ИВАНОВА «ПИЩЕБЛОК»

Алексей Викторович Иванов (род. в 1969 г.) — современный российский писатель, работающий в очень широком жанровом и стилевом диапазоне. Известность автору принес прежде всего роман «Географ глобус пропил» (1995), который был экранизирован в 2011–2012 гг. В творчестве А. Иванова, помимо упомянутого романа, есть еще один «роман воспитания» («Блуда и МУДО», 2007), а также два романа с элементами мистики и социальной фантастики («Псоглавцы», 2011 и «Комьюнити», 2012) и др. Все эти жанровые разновидности романа нашли отражение в романе Алексея Иванова «Пищеблок» (2018), экранизированном в сериальном формате в 2021 г.

Оценка литературной критикой романа «Пищеблок» была неоднородной: в романе видели и коммерческий проект (Сдобнов) [6], и реализацию уже известных сюжетных схем: «детского триллера» (Быков) [1], «пионерского ужастика» (Михайлов) [5]. Ряд критиков признавали жанровые достоинства романа, отмечая «обаятельность» текста (Ломыкина) [4] и поощряя «мастерски сконструированную книгу» (Служитель) [7]. Литературовед О.С. Сухих полагает, что, отрицая и развенчивая советскую идеологию, воплощенную в пионерских ритуалах, этот роман одновременно утверждает «высокую духовную суть» этой идеологии: «В итоге мистический сюжет, постепенно разворачиваясь и взрываясь остро драматическим финалом, работает на раскрытие социальной проблематики произведения, связанной с оценкой тех идеологических принципов, на которых воспитывались поколения советских людей. И было бы неправомерным видеть в романе А.В. Иванова разоблачение этих принципов» [9: с. 121]. Столь разнородные оценки романа свидетельствуют о множественности его смыслов, которые нельзя свести к одному определению.

Композиция романа включает пролог и пять частей, названия которых сразу ориентируют читателя на фантастический модус («След вампира», «Смех вампира», «Сеть вампира», «Страх вампира», «Смерть вампира»). Действие в романе «Пищеблок» происходит в пионерском лагере «Буревестник» на Волге. Время действия конкретизируется упоминанием Олимпиады-80. Природная водная стихия в романе представлена рекой Волгой,

речкой Рейкой и озерами-старницами, а рукотворная — Саратовским водохранилищем и московскими «белопенными фонтанами», которые показывали по телевизору во время Олимпиады. Природная и рукотворная стихии нередко вступают в конфликт, обнажающий традиционное противопоставление природы и цивилизации: в романе это выражается в упоминании о разливе озер-старниц и затоплении грунтовой дороги: «Весной и тогда, когда ГЭС в Балаково сокращала сброс, уровень водохранилища поднимался, и пойменные озера-старницы ниже Куйбышева разливались, перекрывая проселочные дороги на низменном левом берегу. В навигацию надежнее было снабжать лагерь речным транспортом» [2: с. 19]. Но экология не находится в фокусе проблематики романа, поэтому это упоминание мотивирует лишь использование речного трамвайчика, который впоследствии сыграет значимую сюжетную роль.

С первых же страниц произведения появляется оппозиция «Москва-река — Волга», что объясняется приближением Олимпиады и сакрализацией Москвы, включающей и водное пространство Москвы-реки: «Белые полосы транспарантов были натянуты вдоль ограждения верхней палубы речного трамвайчика и по правому борту, и по левому. Правда, суденышко шло не по Москве-реке, а по Волге, и фоном были Жигулевские горы, древние, покатые и покрытые кучерявым лесом. И вез трамвайчик не широкоплечих атлетов-олимпийцев, а рогожные мешки с гречкой и сахаром, картонные коробки с макаронами и сухофруктами, алюминиевые бидоны с молоком — в общем, продукты для пищеблока пионерского лагеря «Буревестник». Но вымпел на мачте корабля развевался по-олимпийски яростно» [2: с. 13]. В приведенном фрагменте возникает романтическая по своему происхождению антитеза Здесь и Там: обыденная реальность пионерлагеря на Волге и яркое, завораживающее массовое зрелище Олимпиады-80, которая является образцом для подражания, пусть и в малых масштабах.

Противопоставление Здесь и Там, прямо или косвенно связанное с водной стихией, неоднократно появляется в романе. В одном случае это противопоставление чуда техники — «Метеора», бороздящего речные просторы, и обыденности провинциального пионерлагеря: «Он весь был устремлен вперед, словно застыл в бесконечном прыжке: неземной, фантастический, поднятый над волнами силой антигравитации. Даже в рубке Игорь услышал авиационный рев его турбин. Так звучала настоящая жизнь, в которой были небоскребы, трансатлантические лайнеры, могучие и почти разумные ЭВМ, орбитальные «шаттлы» и поиск внеземных цивилизаций, а не пионерлагерь «Буревестник» с его макаронами и барабанами» [2: с. 18]. Речной же трамвайчик кажется герою столь неказистым, что противопоставляется то метеору, то круизному лайнеру, который также казался незадачливому водителю окном в другую жизнь:

«По фарватеру шел круизный лайнер. Он казался освещенным изнутри, точно аквариум. Сквозь телепатический шепот течения доносилась неясная музыка. Люди плыли навстречу каким-то удивительным впечатлениям, танцевали на палубе, пили вино, шутили и смеялись, а он, Игорь Корзухин, был на все гайки и контргайки привинчен к пионерлагерю, к летней практике, к высшему образованию, к трудовой биографии...» [2: с. 257].

В другом случае реальность пионерлагеря, увиденная опять-таки глазами пионервожатого Игоря Корзухина, противопоставляется загадкам большого, полного тайн мира, надежно скрытого «железным занавесом»: «А где-то луна серебрила исполинские шербатые тени древних пирамид. Океанский ветер трепал обрывки такелажа на мачтах Летучего Голландца. Неведомая сила поджидала самолеты в ловушке Бермудского треугольника. <...> Ничего этого ему, Игорю Корзухину, никогда не увидеть» [2: с. 57]. Подобные «включения» другой, яркой и завораживающей жизни, органично вписываются в романтический и неоромантический контекст произведения. Следует заметить, что водное пространство (озеро, река, море) традиционно относится к романтическому модусу мировосприятия.

Водное пространство в романе прежде всего речное: моря и океаны показаны лишь в воображении и мечтах персонажей. Самая главная река, разумеется, Волга, но и маленькая речка Рейка выполняет значимую сюжетную функцию. Название речки является сокращением от «староречимной» Архирейки, что объясняется в начале романа:

«За деревней в Волгу впадала речка, заросшая по берегам вербами.

— Называется Рейка, — сказал Капустин.

— Ну и название! — удивился Игорь.

— Раньше была Архирейка. Лагерь-то — бывшие Самарские дачи. Купцы здесь жили всякие, знать. У какого-то архиерея тоже была дача» [2: с. 18].

Волжские пейзажи многократно появляются в романе, причем Волга изображена в разное время суток: раннее утро, день («Берег Волги в тихий час был пуст. <...> Синие Жигулевские кряжи истаивали в солнечном сиянии, словно глыбы льда» [2: с. 234]), закат («Оранжевое солнце лежало за Волгой на Жигулевских горах» [2: с. 267]) и ночь («Над Волгой висела круглая луна, подтаявшая с одного края...» [2: с. 142]; «Над Волгой, Жигулями и пионерлагерем “Буревестник” горели звезды...» [2: с. 145]). Волга оживляет пейзаж и романтизирует его. Вода отсылает читателя к географической реальности, конкретизируя пейзаж, в который оказываются включены люди, птицы (чайки), а также транспортные средства (моторные лодки, речные трамвайчики, теплоходы, самоходки, метеоры, «толкач с низкой баржей»). Теплоходы и круизные лайнеры напоминают о путешествиях и дальних странах, на моторных лодках в родительский день приплывают родители-рыбаки, пытающиеся совместить семейные обя-

занности с увлечением рыбалкой; «Метеор» представляет век скоростей и технического прогресса, а речные трамвайчики в данных обстоятельствах являются самым популярным транспортным средством.

Герои романа чувствуют магическое притяжение воды («Игорь всей душой ощущал, что рядом с ним простирается огромная и плоская пустота бесконечного плеса — будто невидимое высоковольтное напряжение вдоль воздушной линии электропередачи. Так звучала Волга. Её мистическое притяжение увлекало за собой, обрывая все привязи жизни» [2: с. 56]), несмотря на свою оторванность как от народной, полуязыческой, так и от религиозной культуры, что объясняется их атеистическим воспитанием. Вода, ее звуки и запахи наполняются антропоморфным содержанием: «Тихий и редкий плеск воды казался потаенным дыханием любовницы. Огненный закат за Жигулями догорал так, словно угасало сознание дня, и пространство тонуло в серебряном полусвете, будто погружалось в зыбкое и невесомое безумие. Свежесть Волги мягкими наплывами теснила духоту прогретого леса» [2: с. 141].

Созерцание воды может наполнять душу и экзистенциальным ужасом, что и происходит с пионером Валеркой, который не может рационально объяснить свое душевное состояние: «Над искристым мелководьем заполошно галдели чайки, носились над бумажными парусами “Вды” и “Бочего”. Валерка глядел на удаляющихся мальчишек, и в душу его медленно закрадывался вещей мертвящий страх, что он остается один не только на берегу реки, но и во всем мире» [2: с. 237].

Подобная «включенность» водных образов в повествование — своеобразный намек читателю, который должен самостоятельно догадаться о том, что действие романа не ограничивается воспроизведением жизни провинциального пионерского лагеря в начале 1980-х. Неидиллическое повествование о быте «Буревестника» и трудностях взросления неожиданно осложняется фантастическим модусом: среди пионеров скрываются вампиры, которые живут по своим, «вампирским», законам. «Фокус повествования и его сюжетная новизна заключаются в том, что чудовища, пьющие кровь человека, появляются не из снов и видений, не из мифов древних, сказочных времен, а возникают здесь и сейчас, изнутри самой жизни советского образца...», — подчеркивает Л.А. Колобаева [3: с. 16].

В реалистических сценах романа вода является значимой частью природного окружения, а в фантастических, связанных с вампирами, становится лиминальным пространством — воображаемой границей между двумя мирами, реальным и потусторонним. Однако вполне осязаемая граница между пионерлагерем и Волгой существовала и в реальности. Пионерский лагерь отделял от Волги сетчатый забор, и Волга для пионеров была территорией, запретной для самостоятельного, без взрослых, посещения. В пионерлагере запрет на самостоятельные купания объяснялся

соображениями безопасности детского отдыха, он хотя и нарушался, но реально существовал, как и любимый пионерами праздник Нептуна: «Доступ к реке был непоколебимым запретом “Буревестника”. Историями про утонувших детей начальство пугало вожатых куда сильнее, чем сами вожатые пугали историями про всякую нечисть, убивающую пионеров по ночам» [2: с. 56–57].

В то же время водное пространство в славянских и западноевропейских народных мифопоэтических представлениях было особым пространством. Как подчеркивает Я.В. Солдаткина, «в фольклорной (в частности, индоевропейской) системе воззрений вода олицетворяет границу между мирами: река разделяет реальность и потусторонний мир, отделяет, как Стикс (Ахерон), живых от мертвых» [9: с. 13]. С водой, в которой могли обитать различные мифологические персонажи языческого происхождения (русалки, водяные и пр.), были связаны многочисленные суеверия и магические запреты. Русалочью тему в русле все той же народной демонологии вводит сравнение Вероники с русалкой: «...Они вдвоем ушли на речку Рейку и купались в теплой заводи, и гибкое тело Вероники светилось в воде зелено, как у русалки» [2: с. 185].

Отголоски языческих представлений проявляются и в своеобразном жанре городского фольклора — страшилках, которыми детей пугают вожатые и которые дети с заметным удовольствием транслируют друг другу.

В ходе действия романа в размеренную и регламентированную жизнь пионерлагеря врывается Зло, персонализирующееся в вампирах, или, как говорили в ближайшей деревне, пиявцах, упырях. Вампиры ведут себя так, как им и положено в народной демонологии: пьют кровь, выбирают жертву («тушку») и боятся солнца и освященной воды. Оказывается, что наиболее опасна для вампиров волжская вода, которая смешивается с водой речки Рейки (бывшей Архирейки) около лагеря. Элементы мистического триллера, вторгающиеся в повествование о быте пионерлагеря, соответствуют народным мифопоэтическим представлениям. О боязни вампиров воды, но не простой, а сохраняющей остатки святости, рассказывает посудомойка баба Ньюра, которая в молодости стала жертвой стратилата:

— Баба Ньюра, вампиры боятся воды?

— Не-э всякой во-ды, — помотала головой баба Ньюра. — То-око й-из А-а-архирейки. Та-амо поп на кре-эш-шенье все-эгда святил. Це-эква была. По сюю пору во-ода ишшо свя-атостью отдает. У-упыри и не ле-эзут.

Речка Рейка впадала в Волгу выше Концертной поляны. Вода Рейки, смешиваясь с волжской водой, текла вдоль берега поляны. Понятно, почему пиявцы, проиграв в битве, не сунулись за Игорем и Валеркой в Волгу... Для пиявцев Волга возле лагеря — хуже серной кислоты!..» [2: с. 324–325]. В народных мифологических представлениях вода — место несакральное, церковь — сакральное, но освященная вода, смешиваясь

с речной, продолжает сохранять ее целительную и оберегающую силу. Вода в романе выполняет в финале очистительную функцию, когда вампиры оказываются нейтрализованными на потерявшем управление речном трамвайчике, который становится если не ладью Харона, то ее подобием. Происшествие с трамвайчиком в конце лагерной смены трактуется взрослыми вполне реалистически: «Бывшие пиявцы, они же — хулиганствующие элементы, никуда не делись с трамвайчика. Они лишь расплзлись по всему судну и лежали без сил на лавочках, у многих был жар, их трясло и тошнило. Обычные признаки похмелья. Всё ясно. Эта компашка проникла на теплоход, сломала дверь салона и перепилась какой-то отравы. Кто-то суду отшвартовал судно, и оно поплыло само по себе. Пьянчуги попытались спасти положение, выдавили лобовое стекло в рубке и пролезли к штурвалу, но без ключей не смогли завести двигатель, чтобы вернуться к пирсу. Трамвайчик вынесло на мель, а пьянчуги с горя ужрались в хлам» [2: с. 406]. Это полуправдоподобное объяснение напоминает трактовку различных происшествий в булгаковской Москве в романе «Мастер и Маргарита», когда москвичи все странные происшествия списывают на банальную пьянку, галлюцинации, потерю сознания, не принимая во внимание существование нечистой силы и не предпринимая попыток наладить с ней контакт. В романе «Пищеблок» версии с пьянством не придерживается лишь логически рассуждающая Свистунова, но и она предпочитает сделать вид, что ничего не заметила, не желая заниматься лишней работой. В отличие от булгаковского романа, в «Пищеблоке» нечистая сила не приходит откуда-то извне, она проявляет себя в обитателях лагеря (пионеры и Вероника) и его окрестностей (Серп Иванович).

Мистические мотивы вносят в повествование романтические элементы: вампиры вызывают в памяти страницы готических романов, а их славянские соответствия, упыри, — русской романтической новеллы («Упырь» А.К. Толстого). О неоромантизме напоминает пионерская романтика, которую большинство подростков, правда, не воспринимает всерьез, и эпиграфы из комсомольских поэтов и революционных песен к частям романа, и элементы горьковского культурного кода (Буревестник, Данко), и упоминание гриновских алых парусов в пионерской речовке. В этом контексте образы водного пространства, как часть романтической картины мира, органично вписываются в повествование, развивающееся уже не по реалистическим канонам.

Таким образом, мифологема воды в романе А.В. Иванова «Пищеблок» представляет собой древний архетипический образ, который имеет соответствия как в славянских, так и в западноевропейских мифопоэтических воззрениях, в народной демонологии, а также в собственно литературной метареальности, в частности в современных романах о взрослении: «Брисбен» Е.Г. Водолазкина, «Дети мои» Г.Ш. Яхиной, «Бюро проверки»

А.Г. Архангельского и др. Образы водной стихии оживляют пейзажи в романе, привносят романтический элемент в повествование, и если гипотетически изъять из него Волгу и речку Рейку и перенести их в другое воображаемое место, то роман потеряет значительную часть своего «обаятельного» текста.

Литература

1. *Быков Д.* Книга, автор и герой ноября: книжная полка Дмитрия Быкова // *Собеседник.ru*. 18.11.2018. URL: <http://sobesednik.ru/dmitriy-bykov/2018-kniga-avtor-i-geroj-noyabrya-knizhnaya-polka-dmitriya-bykova> (дата обращения: 28.01.2018).
2. *Иванов А.В.* Пищеблок. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. 413 с.
3. *Колобаева Л.А.* Слово и язык как проблема в романах Алексея Иванова // *Известия РАН. Серия литературы и языка*. 2020. Т. 79. № 2. С. 13–18.
4. *Ломыкина Н.* Главные книги года на ярмарке non/fiction // *FORBESLIFE/КНИГИ*. 29.11.2018. URL: <http://www.forbes.ru/forbeslife-photogallery/369739-glavnye-knigi-oseni-na-yarmarke-nonfiction?photo=3> (дата обращения: 28.01.2019).
5. *Михайлов Е.* «Пищеблок»: Алексей Иванов как русский Стивен Кинг // *Афиша Daily*. 16.11.2018. URL: <http://daily.afisha.ru/brain/10614-pischeblok-aleksey-ivanov-kak-russkiy-stiven-king> (дата обращения: 28.01.2019).
6. *Сдобнов С.* Как писатель Алексей Иванов планирует заработать на новом романе «Пищеблок» // *FORBESLIFE/КНИГИ*. 24.12.2018. URL: <http://www.forbes.ru/forbeslife/370799-kak-pisatel-aleksey-ivanov-planiruuet-zarabotat-na-novom-romane-pischeblok> (дата обращения: 28.01.2019).
7. *Служитель Г.* Вампиры, индейцы и четыре жизни Арчи Фергюсона // *Литературно*. 30.11.2018. URL: <http://literurno.com/overview/vampiry-indejtsy-i-chtyre-zhizni/> (дата обращения: 28.01.2019).
8. *Солдаткина Я.В.* Мифологема воды в современном русском «романе о взрослении» (А.Г. Архангельский «Бюро проверки», А.Н. Варламов «Душа моя Павел», Е.Г. Водолазкин «Брисбен») // *Наука и школа*. 2020. № 4. С. 11–17.
9. *Сухих О.С.* Социальное и мистическое в романе А.В. Иванова «Пищеблок» // *Палимпсест. Литературоведческий журнал*. 2019. № 3. С. 114–125.

ПОГРЕБЕННЫЕ ВОДОЙ: МОТИВ ЗАТОПЛЕНИЯ В РУССКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

Во второй половине XX века в русской художественной литературе актуализируется экологический ракурс в рассмотрении проблемы взаимоотношений человека и природы, что было вызвано научно-техническим развитием страны, социально-экономическими проектами преобразования природы. Стратегические планы предписывали людям по-своему расчерчивать карту: осушать водоемы, затопливать населенные пункты. Все это не могло не сказаться на восприятии человеком природы в целом и водной стихии в частности. В повести В.Г. Распутина «Прощание с Матёрой» (1976) главным предметом осмысления становится затопление деревень в связи со строительством Ангарской ГЭС, разрушение крестьянского мира. Однако мотив затопления в художественной литературе оказывается устойчивым, в конце века появляются романы И.Н. Полянской «Читающая вода» (1999), «Горизонт событий» (2002), а спустя два десятилетия — роман Р.В. Сенчина «Зона затопления» (2019).

Свой роман Р.В. Сенчин посвящает В.Г. Распутину и «вступает в диалог» [7: с. 4] с автором «Прощания с Матёрой». Упоминается он и в девятой главе: «Репортажи о встрече земляков с исчезнувших деревень со скрипом проходят, статью о том, как к нам Валентин Григорьевич Распутин приезжал и что говорил, о чем плакал прямо, так обкорнали, что не узнать...» [7: с. 356]. В самом тексте также содержатся отсылки к повести, которые представлены как предыстория описываемых событий. По словам А.И. Смирновой, «с постепенным исчезновением Матёры начинается новый отсчет времени: остается только настоящее, прошлое же усилиями человека уничтожено» [8: с. 29]. Важно и то, что катастрофичность экологического кризиса в повести Распутина связывалась скорее с неизбежностью прогресса, с тем, что меняется сама жизнь, «нарушился извечный ход вещей» [8: с. 30], а в романе Сенчина основной причиной предстает безответственность человека, обладающего властью, но действующего исключительно в собственных интересах. Именно это становится той силой, пагубное влияние которой невозможно остановить, не обладая еще большей властью.

По сюжету строительство, начатое в 1970-х (и ставшее основой распутинской повести), заморозили в начале 1990-х, а теперь политики (в диа-

логе они обращаются друг к другу «Володя» и «Голя») случайно обнаружили «ГЭС-недостройчик», который «процентов на шестьдесят» готов [7: с. 9]. Различия в восприятии воды, реки, можно заметить уже в самом начале. У Распутина Ангара в первой главе представлена как полноводная, страстная, могучая, весной она открывается, «вытянувшись в могучую сверкающую течь» [6: с. 317]. У Сенчина же: «Конец улицы упирался в реку, на берегу были мостки. Их каждый май ломало, корежило ледоходом», давным-давно в этом месте («Берег покатый, вода мелкая, заводь — течения нет») утонул годовалый ребенок одной из местных жительниц, и его не смогли найти («если таймень утащил, то ничего не поделаешь»). Теперь же реку невозможно было увидеть в ее привычном месте («когда-то, стоило открыть калитку, и река поблескивала чешуей течения, слепила, а потом незаметно скрылась из глаз») [7: с. 16]. Река как неотъемлемая часть картины мира становится чем-то временным, преходящим, несущим не жизнь, а смерть.

Немаловажное место в романах занимает ситуация перезахоронения, перенесения могил, оказавшихся в зоне затопления. И, в отличие от распутинских героев, персонажам Сенчина это удастся, но в финале произведения вода из водохранилища все же настигает повторно преданные земле останки («Вода идет на кладбище!», — кричат перепуганные и застигнутые врасплох люди [7: с. 385]). Вода в этом эпизоде похожа на чудовище из фильма ужасов: «Меж холмиков, как какие-то щупальца, ползла вода. Медленно, тяжело, тратя силы и время на то, чтобы промочить, напитать сухую почву. Концы этих щупальцев словно провалились в землю, делая ее, серовато-коричневую, почти черной, но через несколько секунд новый толчок огромного организма двигал щупальце дальше. И новая полоска земли чернела, вода исчезала и следом шел новый толчок» [7: с. 385]. В финале повести «Прощание с Матёрой» говорится о том, что на острове в ожидании спасения остается несколько старух во главе с Богодулом. Финальные события в романе Сенчина происходят за неделю до Пасхи, когда традиционно на кладбище много людей. Среди них находится и Никитка, внук одного из переселившихся жителей. Его образ перекликается с «мальчонкой» Коляней, внуком Симы, который остается в Матёре со своей бабушкой. Финал обоих произведений открытый: матёринцы слышат звук моторной лодки, но остается неизвестным, смогли ли пробиться к ним сквозь туман и спасти их, а в романе люди, увидевшие приближение воды, бросаются бежать прочь. Но ранее, в седьмой главе, герой вспоминает о том, что, «если прорвет плотину, то волна образуется на сотни километров. Такая сила скапливается, давление...» [7: с. 238]. И хотя для старого кладбища «специально там место выбрали, чтоб никакое половодье...» (фразу герой не заканчивает), но (продолжает другой) «глухое дно бу-

дет на месте кладбища» [7: с. 57] — возможно, эти слова окажутся прощескими и для нового кладбища.

У Распутина слова «из одной Ангары воду пили» [6: с. 509] свидетельствуют о крепкой дружбе, единении людей; только о городской воде говорится, что она «мореная, ее там травят чем-то, чтоб Ангарой не пахла» [6: с. 513]. Сенчин отмечает, что при саночистке первым делом уничтожают колодец с питьевой водой («заваливают, зарывают гусеницами бульдозеров» [7: с. 240]), этому противопоставлено «жилое», бережное отношение к воде: «В тайге каждый ключ очищен, на сучке рядом висит кружка или берестяной стаканчик» [7: с. 240], да и в деревне за колодцем «следили из поколения в поколение», «оберегали и считали чуть ли не главным сокровищем» [7: с. 239]. То есть вода превращается в средство манипуляции, давления на отстаивающего свои права человека.

У Сенчина вода становится разносчицей сибирской язвы. Алексей, приехавший забрать останки предков с расчищаемого кладбища, чувствует жжение во рту и первым делом проверяет воду: «Присел, зачерпнул воду ладонью, понюхал. Ничем не пахла. <...> Сполоснул ведро, вылил. Подождал, чтобы снесло, и зачерпнул. Долго смотрел, нет ли чего. В ведре из красной пластмассы вода казалась каким-то прозрачным ягодным соком... Алексей сделал осторожный глоток, подождал, не появится ли подозрительный вкус. Нет, нормально» [7: с. 241–242]. Вода словно играет в прятки с героем, скрывается, мимикрирует — у нее исчезает вкус, консистенция. Такой же загадкой останется и диагноз Алексея Брюханова, попавшего в больницу — ответы на вопросы о его здоровье оказываются служебной информацией или врачебной тайной. А симптомы («температура, сознание терять начал, язвы появились» [7: с. 350]) в устах врача и пресс-секретаря краевого Роспотребнадзора становятся слишком общими, расплывчатыми: «В любом случае — у него не легочная форма, и не кишечная, а возможно, самая легкая — кожная. <...> Да может быть и аллергия. Да мало ли что...» [7: с. 343–344].

Позже из писем, из информации в районных газетах другая героиня, журналистка Ольга, узнает, что множество кладбищ было затоплено, в том числе скотомогильник, где закапывали падшее (предположительно от сибирской язвы) стадо коров. Отмечено, что «любое захоронение при затоплении несет серьезные экологические риски: от различных вирусов, многие из которых живут чрезвычайно долго, до токсинов вроде трупного яда» [7: с. 321]. В районе одного из сел на воде появилось пятно, предполагают, что там было захоронение химических удобрений или каустическая сода, т.к. в селе располагались кожевенные мастерские. Кроме того, вода оказывается вне закона. Если закон гласит, что «землю, где были кладбища, нельзя использовать еще двадцать лет» [7: с. 320–321], то юристы корпорации, занимающейся строительством ГЭС, пришли к выводу, что

«водохранилище — это не использование территории» [7: с. 321], что позволило им обойти санитарные нормы.

В 2002 г. в журнале «Новый мир» впервые публикуется роман И.Н. Полянской «Горизонт событий», одна из сюжетных линий в котором также связана с темой затопления. Речь идет о древнем городе Молога (первое упоминание в летописи — 1149 г.) в районе нынешнего Рыбинского водохранилища. Полянская не пишет о самом затоплении, но анализирует последствия произошедшего. Так, один из героев, Анатолий, родившийся в Мологе, после затопления города, «лишился своей малой родины, ушедшей под воду волжского водохранилища, и теперь с успехом спекулировал ею, очаровывая девушек <...>, пробуждая чувство сострадания и странной вины в тех, у кого с родиной (малой) было все более или менее в порядке» [3: с. 69]. Но интересен в романе образ Нади, для которой погибший город благодаря рассказам бабушки наполняется собственным трагическим содержанием.

Подобно пушкинскому тритону («И всплыл Петрополь как Тритон, // По пояс в воду погружен» [5: с. 14]), Молога также показывается из воды: «В засушливую погоду уровень водохранилища падает, и на дневную поверхность выходит часть затопленной Мологи. Вода полощется между остатками стен и фундаментом снесенных построек, деревянными заборами, каким-то образом уцелевших скелетообразных огородных чучел с ошметками рванья, шестами карусели на бывшей ярмарочной площади <...>. В хорошую погоду сквозь воду видны очертания улиц, сохранившиеся руины домов, церковь со взорванной колокольней, где теперь хозяйничают стайки рыб» [3: с. 113]. В другом эпизоде, смотря в прорубь, девочка представляет «торговую площадь с Богоявленским собором, длинным зданием ломбарда, пожарную каланчу, построенную по проекту губернского архитектора — брата писателя Достоевского», «детский приют на Череповецкой улице», «кладбище у Всехсвятской церкви, утопающее в сирени и черемухе», пересечение «Петербургско-Унковской улицы и Воскресенского переулка, где справа — кинематограф, слева, вдали, — Бахиревская богадельня, старинные дома из кирпича и дерева — купеческие и мещанские, дубовые рощи, заливные луга, золотые песчаные пляжи, белая пристань с мостками, к которой причалил небольшой свежесмоленный баркас...» [3: с. 125]. Затопленным (но не смытым с лица земли) оказывается не просто поселение, а огромное архитектурное, культурное наследие. Но для девочки прошлое и настоящее сближаются. Она видит плывущие суда, ради которых город и был затоплен: рейсовые, сухогрузы, танкеры, толкач, теплоходы, — и рада любому судну.

И сама героиня является потомком одновременно двух линий: ее бабушка по линии отца жила в Мологе, а дед со стороны мамы приехал затоплять город. В сюжете о Мологе также звучит мотив сопротивления,

несогласия местных жителей с решением о затоплении, но бунт этот оказывается подавленным: «Оставалось еще 32 человека одиноких и старых, приковылавших себя к домам, которые требовали, чтобы их утопили вместе с городом, но этих старых и одиноких силой отвязывали и развозили по инвалидным домам» [3: с. 127–128].

Затопившая город вода соотносится и со временем жизни человека, но это уже не река жизни, а скорее река смерти, отмеряющая человеку ровно столько, насколько хватает ему кислорода: «кислорода в его баллонах всего на пять лет», говорится о деде; «с разными сроками кислорода за спиной» [3: с. 127] — обо всей команде организаторов затопления. Героиня «видит» события прошлого сквозь толщу воды, представляя молодого деда, обдумывающего детали затопления. Вода изгоняет воздух и из построек, из самого города, но городу удается продержаться дольше, чем ему было отмерено: «Воздух долго выходил из города и окрестных сел, вода все пузырилась и пузырилась, хотя по календарю давно пора было констатировать смерть двухметроворостую» [3: с. 128].

В эпизоде затопления вода предстает стихийной силой, клокочущей, кипящей: она «бешено била волной в берега, смывая с них постройки, но глубины в ней не было» [3: с. 128]. Нельзя не вспомнить пушкинские строки: «Нева вздувалась и ревела, // Котлом клокоча и клубясь, // И вдруг, как зверь остервенясь, // На город кинулась» [5: с. 15]. Однако вода в романе предстает не только разрушающей силой, но и порождающей естественный ландшафт, творящей облик Земли. Мы уже упоминали плывущие по реке суда, также писательница показывает рождение новых островов, на одном из которых однажды во время шторма спаслась героиня: «И однажды пласт земли, как связка воздушных шаров, отрывается от дна водохранилища и всплывает на дневную поверхность вместе с бледными, безжизненными, как будто нацарапанными иглой на стекле скелетами бывших деревьев, восставших со дна, — и рождается остров <...>. Проходит несколько лет — на плывучем острове <...> поднялась березовая и осиновая роща, кромка его поросла мощными кустами тальника» [3: с. 130]. Эти острова то оказываются в открытом море, то прибиваются к берегу, и именно они являются угрозой для плотины, перегородившей реку: когда они подплывают, «на ней бьют тревогу, вызывают пожарные машины, которые пытаются разрезать остров пущенной из брандспойта струей воды» [3: с. 130].

И снова появляются мотивы перезахоронения и затопленного кладбища, но у Полянкой некоторые гробы всплывают на поверхность: «несколько гробов, как буи, вырвались на поверхность воды и долго металась по волнам, отыскивая старое русло» (под слоем воды: их «удержала земля, или тяжелый гранит, или дерево в последнем объятии обвилось гроб своими корнями» [3: с. 137]. Председатель Жук в «Прощании с Матёрой»

тоже предрекал всплывшие гробы: «Вы знаете, на этом месте разольется море, пойдут большие пароходы, поедут люди... Туристы и интуристы поедут. А тут плавают ваши кресты. Их вымоет и понесет, они же под водой не будут, как положено, на могилах стоять» [6: с. 335]. Интересно, что у Полянской и сама прежняя Волга оказывается погребенной под слоем воды: «древняя Волга вместе со своими притоками ушла под воду и стала *подводной* рекой» [3: с. 137].

Надо отметить, что тема затопления связывается не только с затопленным пространством. У Полянской есть роман «Читающая вода» (1999), в котором писательница рассказывает историю режиссера Викентия Петровича. Водой в этом романе смывают отснятые режиссером фильмы с пленок. Писательница обыгрывает фразеологизм: «Концы “Бориса Годунова” уходили в тихую тайную воду» [4: с. 12]. Вода не знает преград, она просачивается сквозь вещество, проникает внутрь его. Несущая смерть, она поглощает жизнь — как реальную, так и виртуальную в виде запечатленной на кинопленке: «Ручеек серебристой эмульсии, внутри которого колышется исчезнувшая жизнь, со всех сторон окружают воды небытия, смерть заполняет собою белые пятна человеческих фигур на негативе <...>» [4: с. 143]. Со временем процесс смывания совершенствуется, появляются «промывочные машины» [4: с. 214], соляной раствор — «и многие кадры, за которые военные операторы отдавали свои жизни, увидела и прочитала щелочная жидкость, унесла с собою ставшая живой вода» [4: с. 214]. И, словно в стремлении противостоять этой бездушной машине, Викентий Петрович сам «внес его (свое «детище», фильм-оперу «Борис Годунов». — *О.Г.*) в камеру, где стояла промывочная машина, сам заложил в барабан с раствором» [4: с. 214]. Вода в машине структурно меняется, утрачивает текучесть и обретает изошренность технического свойства, нацеленную на уничтожение «памяти», запечатленной на кинопленке, оказавшейся в недрах бездушной машины. Полянская упоминает «вращающиеся шестеренки молекул, свирепых, как вечная, медленная земля» [4: с. 215], и в другом эпизоде: «Жидкость на вид казалась невинной, мягкой, уступчивой, как вода, но в ее молекулярных структурах вращались невидимые жернова, способные перемолоть торжественное венчание Бориса на царство» [4: с. 214] и другие эпизоды кинофильма. Вода трансформируется и в чудовище: «у мирной жидкости вдруг прорезались страшные зубы» [4: с. 215].

Вода обладает огромной разрушающей силой: «Эта жидкость обладала адской глубиной, раз она сумела утопить и историю, и музыку, и любовь» [4: с. 215]. И ниже: «Вода сожрала его искусство, годы надежд, усилий и всю его жизнь» [4: с. 216]. Воду, смывшую его кинокартины, Викентий Петрович уносит с собой во флаконе, он добавляет по несколько ее капель в свой бокал на официальных приемах, когда провозглашали зна-

чительные тосты, и этот флакон оставляет рядом с погребальной урной рассказчица, его аспирантка.

Еще один сюжет, связанный с затоплением, реализуется в рассказе С.В. Василенко «Суслик» (1998). Школьники в рамках соревнования по заготовке шкур «выливают» сусликов из норок. Вода в рассказе отравленная, хлорированная (отметим, что в промышленной заготовке шкур используют чистую воду), привозит ее поливальная машина — и мы вновь видим здесь перевернутый образ: вода, призванная давать жизни, питать, используется для убийства. Вода, которую ведрами выливают пионеры, уходит под землю («уходила стремительно, беззвучно и насовсем»), а на поверхности остаются все нарастающая злоба подростков («со злостью и отчаянием <...> заливали ей глотку, не давая продыху») и запах хлорки («воздух сгустился от этой общей злобы и стал отчетливо пахнуть хлоркой и потом») [1: с. 232]. Схожий эпизод есть в повести Б.Л. Васильева «Не стреляйте белых лебедей» (1975): туристы заливают огромный муравейник в лесу и сжигают его. Но в этом эпизоде используется уже не вода, а бензин — горючая жидкость («И плеснул всю банку на муравейник. Плеснул, чиркнул спичкой — ракетой взвилось пламя») [2: с. 57]).

Подводя итог, отметим, что тема затопления в современной литературе тесно связана с экологическим аспектом рассмотрения проблемы взаимоотношений человека и природы в русской прозе 1970–1980 гг., и в то же время современные авторы расширяют диапазон осмысления этой проблемы, раскрывая через восприятие водной стихии и отношение к ней не только социальные, но и бытийные вопросы существования человека. Тема погребения является стержневой в рассмотренных произведениях: земля и вода словно соревнуются за право хранить родовую и историческую память, останки умерших, культурное наследие. Водная стихия, по воле человека, погребая, выносит на поверхность гробы — давно ушедшее прошлое, тревожит старые захоронения. В современной прозе появляется мотив зараженной воды или воды, смешанной с другим веществом, что делает ее еще более опасной и для людей, и для животных. Разрушительная сила воды осмысливается в произведениях Полянской, которая находит новые акценты в ее предназначении и использовании человеком. Ученые утверждают, что вода обладает памятью, «читающая вода» в прямом смысле вбирает в себя культурную «память», смывая ее с киноплёнки, при этом изменяясь структурно и укрепляясь в своей разрушительной силе. Так, анализ мотива затопления в современной прозе позволил выявить одну из характерных тенденций ее развития.

Литература

1. Василенко С.В. Суслик // Василенко С.В. Дневные и утренние размышления о любви. М.: Союз российских писателей, 2016. С. 232–233.

2. *Васильев Б.* Не стреляйте белых лебедей: Роман. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 256 с.
3. *Полянская И.Н.* Горизонт событий. М.: Олимп: АСТ, 2002. 414 с.
4. *Полянская И.Н.* Читающая вода: Роман, рассказы. М.: АСТ: Астрель, 2011. 381 с.
5. *Пушкин А.С.* Медный всадник. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. 288 с.
6. *Распутин В.* Прощание с Матёрой // *Распутин В.* Прощание с Матёрой: Повести. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 315–534.
7. *Сенчин Р.В.* Зона затопления. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. 474 с.
8. *Смирнова А.И.* Русская натурфилософская проза второй половины XX века: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2009. 288 с.

ГЛАВА 7. ГИДРОТЕКСТ В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

М.В. ЗАХАРОВА

ВОДА ДОБРАЯ И ЗЛАЯ... (ЦЕННОСТНЫЕ АСПЕКТЫ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПОЛЯ «ВОДА» В СОЗНАНИИ НОСИТЕЛЕЙ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЯЗЫКА)

Данная публикация является уже третьим этапом представления исследовательского проекта по изучению концептуального пространства современного русского языкового сознания [4; 5]. Воспринимая все работы цикла как единое целое, всё же считаем нужным повторить ключевые теоретические постулаты нашего понимания проблемы. Мы полагаем целесообразным при изучении языкового сознания пользоваться не термином «концепт» в каком бы то ни было понимании, а более широкими понятиями «концептуальное поле» и «концептуальное пространство», считая концепт как таковой лишь ключом к более широким и подвижным ментальным образованиям [5: с. 370–371]. При любом подходе к описанию концепта предполагается рассмотрение некоей целостной единицы культуры (Ю.С. Степанов), языка (Д.С. Лихачев), мышления (Е.С. Кубрякова), сознания (Ю.Е. Прохоров). З.Д. Попова и И.А. Стернин, например, определяют концепт как «дискретное ментальное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека» [6: с. 24]. Таким образом, осмысление концептосферы идет от некоей достаточно стабильной ментальной единицы, зафиксированной в сознании языковой личности. В то же время в процессе реальной коммуникации одни и те же вербальные и невербальные триггеры в разных ситуациях могут запускать разные когнитивные сценарии, актуализируя комбинации концептов, неидентичных в сознании разных носителей языка. Поэтому для нас более удобным является понятие концептуального поля, введенное И.А. Стерниным [5: с. 274–275]. Мы понимаем концептуальное поле как фрагмент общего концептуального пространства языка, активизирующийся в языковом сознании носителя в момент стимуляции ключевого

для данного поля концепта. Кроме самого пространства концепта, в этот момент активизируются и фрагменты пространств других концептов, связанных или сходных с ключевым для сознания конкретного носителя языка или конкретного состояния языкового сознания социума в целом.

Такой подход обуславливает и избранный нами метод исследования: стимуляция различными способами, и вербальными, и невербальными, изучаемого концептуального поля для выявления ценностных, эмоциональных, оценочных и иных связей ключевого стимула в сознании носителей современного русского языка.

Концепт «вода» относится к ключевым концептам русского национального сознания и потому достаточно полно и подробно описан как в синхронном, так и в диахронном аспектах, например в диссертационных исследованиях Н.В. Гришиной [2] и Е.В. Галдина [1]. Они предлагают такое наполнение концепта: «(а) вода — это жидкость, то есть нестабильная по форме субстанция, обладающая свойством течь и принимать форму сосуда, в котором оно находится; (б) в природе вода представлена, прежде всего, в виде водоемов и атмосферных осадков; (в) вода характеризуется определенными визуальными и кинетическими характеристиками (прозрачность, движение, возможная форма, скорость и т.д.); (г) вода жизненно необходима человеку и природе в целом; (д) вода — опасная для человека стихия и среда» [1: с. 12]. Уже в ядерной семантике концепта прослеживается аксиологическая амбивалентность явления: с одной стороны, вода — неотъемлемая часть и обязательное условие жизни, с другой — вода опасна и может отобрать жизнь.

В данной работе нас интересуют не ядерные семы концепта, а прежде всего его периферия — концептуальное поле, стоящее за этим концептом в сознании носителей современного русского языка. Мы стремимся выявить и описать эмоциональное восприятие этого поля и его место в аксиологической системе современных молодых людей путем выявления вовлеченных в актуализацию данного поля сопутствующих ценностных полей. Для решения поставленных задач в рамках исследования нами были проведены три эксперимента, участниками которых преимущественно стали студенты московских вузов и колледжей.

Эксперимент 1.

Описание: испытуемые (в эксперименте приняли участие 34 студента в возрасте 17–20 лет) были помещены в условия многоуровневого ассоциативного опроса, на первом этапе которого был проведен свободный ассоциативный эксперимент по стимулу «вода»; затем той же группе респондентов было предложено дать ассоциации определенного типа (номинативные, затем адъективные, затем глагольные) на ряд стимулов, одним из которых вновь был стимул «вода». В финале эксперимента испытуемым было предложено за 1 минуту подобрать как можно больше любых определений к слову «вода».

Цель: проследить направление активизации концептуального пространства с помощью вербального стимула «вода».

Результаты: эксперимент рассматривался нами в качестве подготовительного этапа, поэтому внимание мы сосредоточили на общей разметке концептуального поля и сопоставлении полученных данных с данными ассоциативных словарей русского языка (см. табл. 1). В таблице представлены семь первых по частотности ассоциаций в алфавитном порядке:

Таблица 1

Свободные ассоциации по стимулу «вода» (сводная таблица)

РАС [7]	ЕВРАС [8]	СИБАС [9]	Эксперимент 2
жидкость	H ₂ O	H ₂ O	жидкость
море	жидкость	жидкость	чистая
пить	жизнь	жизнь	прозрачная
прозрачная	пить	пить	мокрая
родниковая	питьевая	питьевая	жизнь
холодная	холодная	прозрачная	грязная
чистая	чистая	чистая	голубая

Ключевыми семами, как мы видим, являются *жидкость*, *чистая* и *жизнь*: они присутствуют во всех списках. Реакция *пить*, отсутствующая в нашем списке, актуализируется только в связанном ассоциативном эксперименте и, как ни странно, занимает лишь третье место после *плавать* и *течет*. Аксиологический ориентир в списке частотных ассоциаций напрямую заявлен один — *жизнь*, косвенно он обосновывается с помощью реакций *пить* и *питьевая* и поддерживается семантикой реакции *чистая*.

Вторым интересным для нас в рамках данного исследования моментом является цветовая палитра воды: в частотных ассоциациях, как мы видим, РАС и СИБАС демонстрируют только реакцию *прозрачная*, ЕВРАС вообще не имеет в списке цветов, а наш эксперимент показывает реакции *прозрачная* и *голубая*.

Рассмотрим цветовое наполнение ассоциативного поля в целом (табл. 2). Цвета представлены по убыванию частотности:

Таблица 2

Цветовые ассоциации по стимулу «вода» (сводная таблица)

РАС [6]	ЕВРАС [7]	СИБАС [8]	Эксперимент 2
прозрачная	прозрачная	прозрачная	прозрачная
голубая	голубая	голубая	голубая
зеленая	белая	зеленая	бесцветная
синяя	синяя	синяя	синяя

Как видим, словарное определение цвета воды «прозрачная» в национальном сознании дополняется представлением о голубом и синем цвете

водных объектов. Далее появляются вариативные реакции: *зеленый, белый, бесцветный*, — иногда опережающие реакцию *синий* по частотности, иногда совпадающие с ней. Дальнейшая стимуляция ассоциативного поля на третьем этапе эксперимента привела к появлению дополнительных цветов:

- среди частотных ассоциаций остались *прозрачная* и *голубая*, добавились *зеленая, цветная*; к условно цветовым ассоциациям здесь можно отнести: *ржавая, темная*;
- среди единичных ассоциаций фиксируются *синяя, радужная, красная, черная, переливающаяся*.

В процессе анализа полученных данных нами был разработан специальный цветовой эксперимент, целью которого было проследить смысловую и ценностную реализацию сложившейся в русском национальном сознании палитры цветов воды и водных объектов. Этот эксперимент представлен в данной работе под номером 2.

В целом же можно констатировать, что первые два этапа эксперимента (свободные и связанные ассоциации) ожидаемо подтвердили результаты, представленные в крупных ассоциативных словарях.

Наиболее же интересные данные предоставил нам третий этап эксперимента. Всего была получена 351 реакция на стимул «вода». В инструкции для испытуемых, которые к этому моменту уже выполнили задания первых двух этапов, было указано, что они «должны за 1 минуту написать как можно больше, не менее 15 (желательно больше) любых определений к слову *вода*, отвечающих на вопрос *какая?*». Жесткие ограничения по времени выполнения задания в сочетании с требованием большого объема данных ставили испытуемых в стрессовую ситуацию, блокирующую или ослабляющую аналитические и лингвокреативные способности и стимулирующие активизацию основного, базового вербального наполнения языковой картины мира. Как отмечают Д.В. Жабин и А.И. Молоканова, исследуя речевое поведение говорящего в условиях когнитивного стресса: «В состоянии эмоциональной напряженности активизируются спонтанные речевые проявления; резко возрастает количество привычных речений» [3: с. 166].

Пожалуй, самое любопытное, что было нами отмечено при анализе этой фазы эксперимента, — это наглядная демонстрация амбивалентности восприятия концепта «вода» носителями языка. В условиях дефицита времени многие испытуемые последовательно выдавали антонимические пары определений, ставя рядом, через запятую взаимоисключающие характеристики, например: *теплая, холодная; морская, речная; чистая, ржавая; легкая, мощная; убийственная, живая; опасная, исцеляющая*. Это, на наш взгляд, свидетельствует о четко зафиксированной на уровне концептуального поля полярной оценке *воды* как элемента языковой картины мира. Особенно интересны в этом ключе три последние пары из приве-

денных примеров: метафорическая образность первого элемента подталкивает реципиента ликвидировать возникший оценочный переком, что подтверждает именно амбивалентность самого явления в сознании носителей языка, а не просто объединение за одним вербальным стимулом разнородных явлений.

Некоторые испытуемые прямо указывали на это, например: *стоячая — не стоячая (не помню слова)* и *холодная, но в то же время теплая*. Даже отсутствие в активном словаре нужного антонима не помешало респонденту указать на наличие у воды и противоположного состояния. Причем следует учитывать дефицит времени, который должен был бы заставить реципиента отказываться от замысла, но это не произошло, следовательно, выполнение коммуникативной задачи, поддержание своего позитивного социального лица — всё это для реципиента оказалось менее значимым, чем поддержание двойственной природы описываемого явления. Второй пример ту же мысль просто вербализирует, указывая, что взаимоисключающие характеристики не просто могут быть у данного явления, а присутствуют в нем одновременно.

В итоге мы получили следующую картину (см. диагр. 1): среди частотных ассоциаций (4 и более повторов — 159 ассоциаций, собранные в 21 группу) обнаружилось шесть безусловно антонимичных реакций: *холодная — теплая, соленая — пресная, чистая — грязная, морская — родниковая, горячая — ледяная, живая — мертвая*.

Третья фаза ассоциативного эксперимента



Диаграмма 1. Адъективное ассоциативное поле ВОДА

В то же время более частотными являются элементы антонимических пар с положительной коннотацией, если она есть. Негативная окраска в ответах встречается реже, что указывает на общую положительную оценку явления как такового. Очень интересно в этой связи рассмотреть соотношение и состав характеристик, с выраженной оценкой (табл. 3).

Таблица 3

Адъективные реакции с выраженной оценкой



Как видим, в основном положительность оценки связана с целительной силой воды, ее красотой, силой и чистотой. Достаточно сильны фольклорные мотивы (*чарующая, волшебная, сказочная*) и семантика олицетворения, приписывающая воде сознательное поведение (*ласкающая, ласковая, добрая*). Негативная семантика в основном связана по антитезе с опасностью и нечистой, причем интересно, что опасность воды представлена либо декларативно (*опасная, пугающая, страшная*), либо сразу в семантике смерти, заданной в фольклоре (*мертвая, ядовитая, убийственная, отравленная*).

Эксперимент 2.

Описание: испытуемым (в эксперименте приняли участие 177 респондентов разных возрастов) были последовательно предложены 5 вопросов (перемещение между вопросами было строго линейным, пропуск вопроса, непоследовательный переход или возврат были невозможны):

1. Какого цвета вода?
2. Вспомните самую приятную встречу с водой в вашей жизни. Какого цвета была вода?

3. Вспомните самую неприятную встречу с водой в вашей жизни. Какого цвета была вода?
4. Какого цвета живая вода?
5. Какого цвета мертвая вода?

Цель: выявить особенности цветовосприятия концептуального поля и связанные с цветом ценностные и понятийные ориентиры.

Результаты: ответ на первый вопрос позволил составить палитру концептуального поля «вода». В общем цветовые ассоциации распределились следующим образом (диагр. 2):



Диаграмма 2. Палитра концептуального поля

Ответы на 2-й и 4-й вопросы призваны выделить положительно оцениваемые носителями языка цвета, ответы на 3-й и 5-й вопросы демонстрируют цветовые ассоциации негативного характера.

Позитивная зона оказалась представлена существенно более лаконично, чем негативная: всего было дано 403 цветовые реакции, из них сформировалось 6 частотных зон (диагр. 3), сгруппированных по ключевому цвету. При группировке сложных цветообозначений мы посчитали семантически более точным относить цвет к той группе, значение которой отражено в финальном элементе, т.е. *сине-бирюзовый* — по своей структуре мыслится пишущим как оттенок *бирюзового*, а не *синего* цвета. В ином случае цвет получил бы наименование *бирюзово-синий*. В соответствии с международной классификацией цветообозначений *аквамарино-*

вый, бирюзовый, цвет морской волны и лазурный мы отнесли к группе голубого цвета, ультрамариновый — к группе синего, а изумрудный — к группе зеленого цвета.

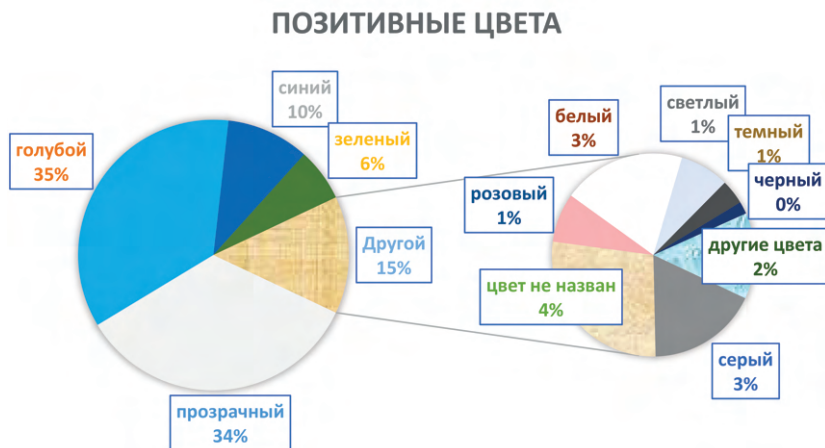


Диаграмма 3. Позитивные цвета

Вполне очевидно, что позитивная гамма в целом повторяет основные цвета концептуального поля, что позволяет сделать вывод, что «хорошая», «добрая» вода имеет «правильный», нормативный цвет.

Цветовая гамма негативного спектра гораздо более разнообразна (диагр. 4).

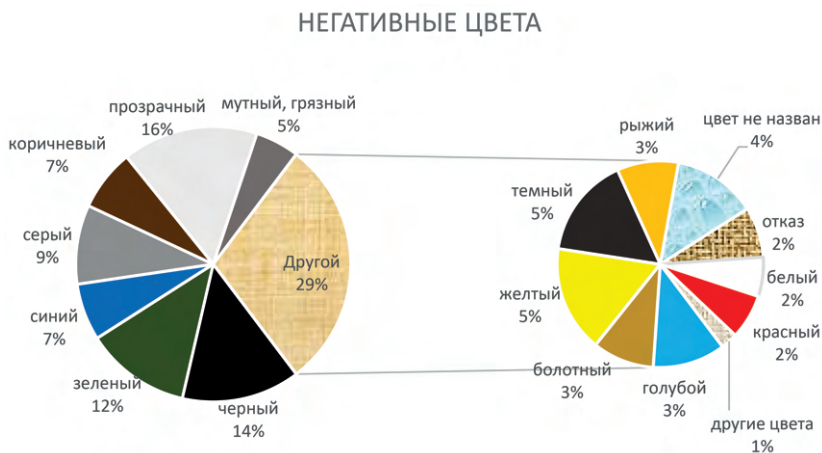


Диаграмма 4. Негативные цвета

«Плохая», «злая», «мертвая» вода, как видим, может быть практически любого цвета. Причем если в позитивной гамме два цвета смогли преодолеть планку в 30%, то в негативной ни одному из цветов не удалось набрать даже 20%. *Прозрачный* как нормативный цвет воды согласно словарному определению занимает лидирующие позиции в обеих смысловых зонах, однако в позитивной уступая *голубому* цвету. В негативной формально именно *прозрачный* является самым частотным, но если сгруппировать *черный* и *темный*, а также группу *зеленого* и *болотный* цвет, то *прозрачный* будет уступать и тому, и другому. В целом получается, что вода, вызывающая у носителей современного русского языка приятные ассоциации, — это вода светлых оттенков: *прозрачный* и *голубой* вместе дают почти 70% реакций. Тогда как пугающая, страшная вода — это преимущественно темные тона: *черный*, *темный*, *серый*, *коричневый* занимают почти 40% ассоциативного поля.

Особого внимания, на наш взгляд, заслуживают *синий* и *зеленый* цвета:

	синий	голубой	зеленый
позитивная гамма	3 место — 10%	1 место — 35%	4 место — 6%
негативная гамма	5 место — 7%	11 место — 3%	3 место — 12% (с учетом <i>болотного</i> : 15%)

Они присутствуют на значимых местах в обеих зонах, в отличие от большинства цветов (для примера дан *голубой*), которые либо и там, и там занимают незначительное место (например, *розовый* — 1% позитивной зоны, 1 реакция в негативной), либо диаметрально различаются (как *голубой* или *черный*), преобладая в одной из зон и теряясь в другой. Оценка *синего* ближе к положительной окраске, *зеленого* — к отрицательной, но разрывы, как в местах, так и в процентах, явно незначительны. Оба цвета, как демонстрируют ассоциативные словари, относятся к традиционным, нормативным цветам воды. Двойственность их оценки в национальном сознании также подтверждает амбивалентность концептуального поля «вода», одновременно актуализирующего в сознании реципиентов оба коннотативных полюса: не вода живая ИЛИ мертвая (добрая/злая, хорошая/плохая, исцеляющая/убивающая), а вода живая И мертвая, обладающая обеими возможностями одновременно. Для проверки данной гипотезы был проведен третий эксперимент, где мы намеренно отказались от вербальной стимуляции, решив проверить свои выводы иным способом.

Эксперимент 3.

Описание: испытуемым (в эксперименте приняли участие 65 пользователей сети Instagram в возрасте 16–20 лет) были последовательно пред-

ложены 6 визуальных стимулов — изображений, где с разной степенью акцентуации была вода (рис. 1):

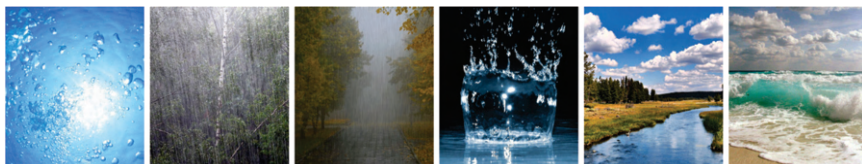


Рис. 1. Стимульный материал 1–6

Участникам эксперимента без каких-либо дополнительных комментариев и объяснений было предложено прокомментировать выложенные изображения, написав первое, что приходит в голову.

Для более системного охвата концептуального содержания вода на изображениях была представлена в трех вариантах: собственно жидкость, атмосферные осадки и водоемы.

Цель: проследить смысловое, понятийное, эмоциональное и ценностное наполнение концептуального поля.

Результаты: всего был получен 371 ответ, из них на первый стимул — 61, на второй — также 61, на третий — 65, на четвертый — 58, на пятый — 63 и на шестой — также 63. Наиболее сложным, как можно видеть, для реципиентов оказалось прореагировать на единственное изображение, где вода не являлась частью природного мира, а была представлена сама по себе. Наибольший эмоциональный отклик вызвала картина осеннего дождя, что перекликается с результатами предшествующего этапа исследования, связанного с семантикой времен года [4: с. 382–383]: среди частотных реакций только осень и весна демонстрировали эмоциональный компонент (осень — *грустить*, весна — *радоваться*), причем ключевые стимулы, репрезентирующие концепт «осень» — *дождь, листья, желтый* — как раз и являются наиболее значимыми составляющими представленного изображения.

На данный стимул было дано 65 текстовых ответов и одна оценка чужого ответа¹, что дало при анализе 117 отдельных реакций (диагр. 5).

¹ Так как площадкой для проведения эксперимента послужила открытая страница в сети Instagram, то некоторые ответы были отмечены поддерживающими пиктограммами, что было решено также учесть при обработке результатов.



Диаграмма 5. Осенний дождь (реакции на стимул 3)

Любопытно отметить, что единственным цветом, так или иначе названным респондентами, — *серый* (2 реакции). Ожидаемой реакции — *желтый* — не зафиксировано. Это позволяет утверждать, что визуальная стимуляция в первую очередь актуализировала концептуальное поле «вода» (зона «дождь»), а не «осень», так как по результатам второго эксперимента *серый* занимает значимое место в цветовой палитре исследуемого поля (3% позитивной гаммы и 9% негативной). *Серый* характерен и для концептуального поля «осень», но не для первой ее части, так называемой «золотой» осени, которую отображает стимул 3, а для второй — безлистной — фазы. Поэтому, видимо, ключевой семой здесь следует считать не *осень*, а именно *осенний дождь*, дождь как символ осени.

При группировке ответов выделились следующие смысловые группы (см. диагр. 6):

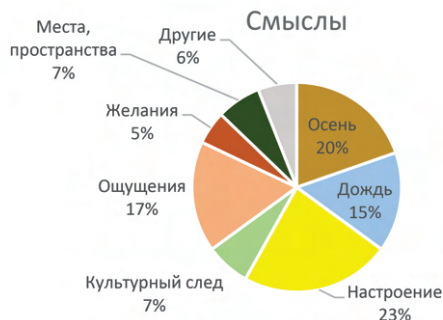


Диаграмма 6. Смыслы по стимулу 3

Вполне очевидно, что основной объем реакций составляют реакции эмоционального компонента: настроения, ощущения, желания. Описательный компонент сосредоточен на констатации факта *осени* (прямое название сезона, указание на месяц и несколько единичных реакций, описывающих небо, солнце, воздух осени + единственная цветовая реакция) и *дождя* (прямая номинация, косвенные указания: мокро, капли, стена дождя и т.д.). Возвращаясь к факту отсутствия желтого цвета среди реакций на этот стимул, необходимо еще отметить полное отсутствие растительных реакций, т.е. реципиенты не увидели (не заметили) на изображении деревьев — только дождь, небо, воздух. Что позволяет предположить, что вода (дождь) воспринимается носителями русской культуры как элемент первого плана.

Для нашего исследования интересным было и распределение оценочных реакций. Из 117 выраженной оценочной семантики продемонстрировали около половины, из них 28 реакций можно отнести к положительным, радостным и 31 — к отрицательным, негативным, печальным. Наиболее частотные из реакций: *осень* и *дождь* — в данном эксперименте мы относим к не маркированным эмоционально, хотя это и неверно, как показывали результаты работы с концептуальным полем «времени года». Однако мы считаем целесообразным исключить эти реакции из этой части анализа, так как они в русском национальном сознании относятся к концептам противоположной оценки (амбивалентным концептуальным полям), т.е. демонстрирующим оба полюса реакции одновременно как в национальной культуре, так и в сознании конкретного носителя языка [4: с. 373–374, 377, 383]: *осень* в целом самый негативно оцениваемый сезон, при этом сентябрь — один из двух наиболее позитивно оцениваемых месяцев года; *дождь* — это печально, мокро, грязно и *дождь* — это обновление, свежесть, радость. Отмеченная амбивалентность восприятия этих фрагментов национальной языковой картины мира существенно затрудняет отнесение единичных неразвернутых реакций *осень* и *дождь* к какому-либо полюсу оценки. А вот само распределение эмоционального фона, представленное выше, как раз эту амбивалентность подтверждает и поддерживает, демонстрируя примерно равное количество положительных и отрицательных реакций. Крайне интересна в этом ключе реакция *мрачно*, продемонстрированная тремя респондентами. Один из них предложил неразвернутую реакцию, два других уточнили ее, добавив дополнительную информацию с помощью союза *и*: *мрачно и грустно*, *мрачно и легко*. Если в первом случае постановка союза *и* вполне нормативна, то второй пример как раз и демонстрирует амбивалентность ощущений реципиента, который испытывает две эмоции противоположных полюсов реакции одновременно.

Рассмотрим теперь оказавшийся наиболее сложным для респондентов стимул 4 «Только вода» (диагр. 7):



Диаграмма 7. Только вода (реакции на стимул 4)

Среди частотных реакций только одна не является описательной — *свежесть*. Она демонстрирует сразу две наблюдаемые во всем эксперименте тенденции: во-первых, доминирующую положительную коннотацию оценки собственно воды, а во-вторых, постоянное стремление реципиентов отразить в реакциях не визуальные ощущения, что подтверждает предположение о том, что визуальные стимулы, содержащие изображение воды, являются триггерами погружения в эмоционально значимые ситуации, сохраняющие в памяти весь комплекс ощущений. Такие реакции присутствуют во всех блоках ответов:

- Стимул 1: частотные — тепло, единичные — тишина.
- Стимул 2: частотные — свежесть, единичные — гром, грохот, звук, прохлада, сырость, тепло.
- Стимул 3: частотные — запах мокрого асфальта, единичные — запах дождя, сладкий, легко дышать, сырость.
- Стимул 4: частотные — свежесть, единичные — бульк, взрыв, мокро, холодно.
- Стимул 5: частотные — тишина, единичные — жара, прохладно.
- Стимул 6: частотные — тепло, шум прибоя, единичные — запах, соленый.
- Смысловые группы, выделяемые при группировке реакций, в данном случае получились следующие (см. диагр. 8):

Смысловая картина здесь, безусловно, намного более абстрактная, однако сектора *Ощущения* и *Культурный след* (интертекст с явлениями, событиями и персонами национальной и мировой культуры) присутствуют и здесь. Находит отражение и амбивалентность восприятия, прежде всего в наличии множественных противоположных реакций: *падение* — *всплеск*,



Диаграмма 8. Смыслы по стимулу 4

космос — микромир, красиво — неестественно, аквариум — море, взрыв — воссоединение. Демонстрация противоположных реакций на один и тот же стимул характерна и для остальных блоков ответов:

- Стимул 1: *радость — грусть, солнце — звезды, рождение — утонул, воздух — отсутствие воздуха* и т.д.
- Стимул 2: *приятно — тоска, тепло — прохлада* и проч.
- Стимул 3: *прятаться от дождя — гулять под дождем, легко дышать — мешает дышать, умиротворение — уныние, одиночество — любовь* и др.
- Стимул 5: *красота — дикость, чисто — грязь, летний лагерь — ни следа человека* и т.д.
- Стимул 6: *счастье — страх, спокойствие — суматоха, волнение — покой, тревога — умиротворение* и др.

Множественность антитез среди реакций, демонстрация противоположных оценок одной и той же ситуации и выбор противоположных вариантов поведения — всё это не просто подтверждает амбивалентный характер восприятия *воды* носителями русского языка, а указывает на фиксацию этого представления в противоположных ценностных парадигмах: «то, что дает жизнь» и «то, что приносит смерть» — отсюда «то, что успокаивает, радует, восхищает» и «то, что беспокоит, пугает».

Этот вывод подкрепляется и при общем анализе всех полученных реакций. Сквозные реакции, отмеченные во всех или нескольких блоках ответов, за исключением описательных, в основном имеют ценностную окраску и подтверждают амбивалентность восприятия стимула *вода*: *жизнь, детство, уют, родной, воздух, запах, свежесть, тишина, очищение, красота, умиротворение, уныние, спокойствие, свобода, любовь, счастье, грусть, одиночество, неизвестность.* Нельзя не заметить, что негативная коннотация в сквозных реакциях отражена в меньшей степени, чем позитивная.

В целом концептуальное поле «вода» при визуальной стимуляции показало вовлеченность следующих концептуальных зон (диагр. 9):

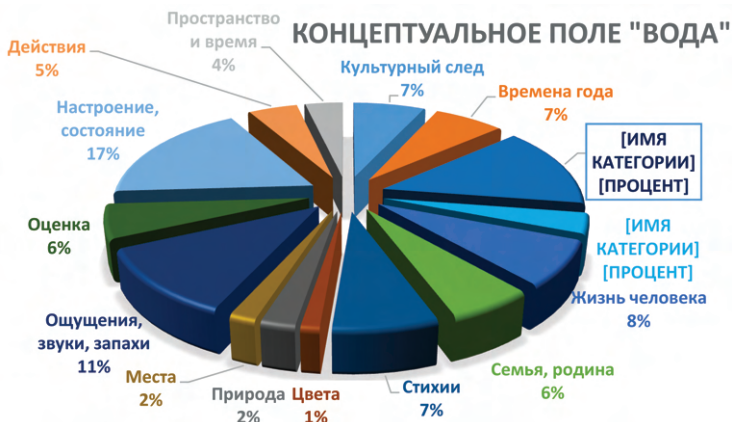


Диаграмма 9. Концептуальное поле «вода» по итогам визуальной стимуляции

Таким образом, подводя итоги нашего исследования, можно утверждать, что для носителей современного русского языка концептуальное поле «вода» относится к зоне максимально значимых, так как включает в себя мир природы, мир человека и мир культуры; актуализируется и вербальными, и визуальными стимулами; содержит оценочный компонент и вызывает полный спектр реакций: смыслы, реакции памяти (памятные ситуации и состояния), ощущения, звуки, запахи и настроения. Для носителей русского языка данное концептуальное поле амбивалентно и совмещает в себе ощущения родного и чужеродного, целительного и опасного для жизни, радостного и грустного, успокаивающего и пугающего, доброго к человеку и угрожающего ему. Как это и было заявлено в теме нашей работы: вода добрая и злая...

Литература

1. Галдин Е.В. Концепт ВОДА как полевая структура и способы его выражения в русском языке (на материале поэтических текстов И.А. Бродского): Автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Ставрополь, 2006. 20 с.
2. Гришина Н.В. Концепт ВОДА в языковой картине мира: На основе номинативного и метафорического полей русского языка XI–XX вв.: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Саратов, 2002. 210 с.
3. Жабин Д.В., Молоканова А.И. Психолингвистическое исследование формальных признаков звучащей речи говорящего в условиях эмоциональной напряженности в контексте искусственного билингвизма (на примере экзаменационного стресса) // Вестник ННГУ. 2018. № 1. С. 166–170.

4. *Захарова М.В.* Концептуальное поле «времена года» в русском языковом сознании // Семантика времен года в русской словесности: Коллективная монография / Отв. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2021. С. 370–384. (Природный мир в пространстве культуры).
5. *Захарова М.В.* Особенности восприятия концептуального поля «насекомые» носителями современного русского языка // Мир насекомых в пространстве литературы, культуры и языка: Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2020. С. 274–285. (Природный мир в пространстве культуры).
6. *Попова З.Д., Стернин И.А.* Семантико-когнитивный анализ языка: Монография. Воронеж: Истоки, 2006. 226 с.
7. Русский ассоциативный словарь. URL: <http://thesaurus.ru/dict/> (дата обращения: 22.08.2022).
8. СИБАС — Сибирский ассоциативный словарь русского языка. URL: <http://adictru.nsu.ru/dict#> (дата обращения: 22.08.2022).
9. *Черкасова Г.А., Уфимцева Н.В.* Русский региональный ассоциативный словарь-тезаурус ЕВРАС. Т. 1: От стимула к реакции. М., 2014. URL: https://iling-ran.ru/library/evras/evras_1.pdf (дата обращения: 22.08.2022).

РЕКА КАК ОБРАЗ РУССКОГО СРАВНЕНИЯ

В настоящей публикации рассматривается такой важный для русской языковой культуры образ, как река, его роль в пространстве русского сравнения. Река — привычная часть окружающего русского человека пространства. Как писал В.А. Солоухин, «ничто не влияет так сильно и так решительно на формирование детской психологии, как река, протекающая поблизости» (В. Солоухин).

Пространство, куда органично входит река, и его «содержание» точно передала Б. Ахмадулина: *еще возможно для ума и слуха вести игру, где действует река, пустое поле, дерево, старуха, деревня в три незрячих огонька*¹. В такое пространство вписывается и кладбище, дополняя картину мира русского человека. Ср.: *У кладбища направо пылил пустырь, а вокруг голубела река* (А. Ахматова). Обращаясь к образу реки в творчестве Б.Л. Пастернака, О.Ю. Казмирчук отмечает ее «сопричастность вечности» [4: с. 179], что согласуется и с выводами нашего исследования.

Образы и значимые смыслы, заложенные в концепте *река*, формируются сочетаемостью существительного. Эти смыслы и создают пространство русского сравнения. Оно создается как базисными — ядерными признаками концепта — так и периферийными. Мы рассмотрим сравнения, в которых *река* выступает в качестве эталона — образа русского сравнения.

В качестве объекта сравнения (то, что сравнивается) в таких сравнениях выступают разные сущности: человек в разных своих проявлениях, мир природы, пространство, отвлеченные понятия — *жизнь, судьба, прогресс, любовь* и др.

В настоящем исследовании мы ставим перед собой задачу выявить концептуально значимые смыслы, заложенные в существительном *река*, показать их роль в организации разных сравнительных моделей, представить границы пространства сравнения, создаваемого образом *река*.

Сравнительной моделью мы называем синтаксическую конструкцию, где реализуются такие компоненты логической модели сравнения, как объ-

¹ Большинство приведенных в работе примеров взято из Национального корпуса русского языка (НКРЯ) (ruscorpora.ru/new/search-main.html). Дата обращения: апрель — июнь 2021 г.

ект сравнения (что сравнивается), эталон сравнения (мы будем его называть и образом сравнения), общий признак — компаративная константа, показатель сравнительного отношения.

Для решения проблемы особенностей русского сравнения, создаваемого образом реки, значимым представляется выявить семантический и синтаксический потенциал существительного *река*. К ядерным смыслам концепта относятся смыслы, входящие в толкование слова и понятия: «Река — постоянный водный поток значительных размеров с естественным течением по руслу от истока до устья» [7: с. 674]. Это такие признаки, как «движение», «значительные размеры», «пространство движения».

Потенциал концепта выявляется не только в результате анализа сочетаемости существительного, но и сравнительных конструкций — объектов сравнения и компаративных констант.

Существительное вступает в разные синтаксические связи. Глагольная сочетаемость отражает разные признаки: экзистенциальный, выражающий идею существования *течет, бежит* [3: с. 68], форму движения: *река петляла, река пересекает границу, огибает подножье горы, змейка-река, изогнулась река, ушла куда-то в сторону, распадалась на сотни рукавов, опоясала местность*. Другие сочетания эксплицируют смысл «степень интенсивности течения»: *тихая, спокойная река, лениво текла, быстрая река, бойкая горная река, бурная порожистая река, река несется, река несла снежную кашу, река ворочалась*.

Представление о реке как о национально значимом концепте хорошо передано в известной песне на стихи Л. Ошанина, где река приобретает символическое значение, олицетворяя образ Родины: *Издавек долго течет река Волга, конца и края нет. Среди хлебов спелых, среди снегов белых течет моя Волга...* Здесь передается типичное представление о русской реке: охватывает большую территорию, пересекает значительную часть страны, имеет плавное спокойное течение, пространство, по которому движется река — спелые хлеба, белые снега — это представление не только о реке, но о Родине, о ее свободном, достойном, спокойном вечном существовании.

Река может отражать стихию, неконтролируемый процесс, с такой стихией человеку трудно совладать. Стихийность, неконтролируемость мы также будем считать ядерными составляющими концепта. Проявление реки-стихии отражается в следующих сочетаниях: *река размывает берега, смывает дом, струится мощно, река пучилась, ринулась вниз, разольется до горизонта*. Мощное движение реки отражает признак неконтролируемости. Такое движение передается дополнительно и через звуковые признаки: *река взрывалась шумным водопадом, река ревет, гудящая река, река грохотала*. О спокойном движении говорит звуковой глагол *журчать*. Спокойное течение реки передается через сочетания *гладкая река, спокойная,*

река журчала. Цветовые признаки: *река почернела, черная река, туманная река, серебристая, звездная река, желтая река, мутная река* передают состояние реки в разные ее периоды: во время стихии или в вечернее время (*черная*), *серебристая* (когда в ней отражается игра солнца или звезд), *искрытса, туманная* (как туман окутывает реки — в туман река становится невидимой), *мутная* (чаще при ветре, дожде), *лучистая, лазоревая река*. Цветовая гамма отражает объект в разных его состояниях, при этом передает и разный взгляд человека на объект. Представление о цвете реки мы отнесем к периферийным слоям концепта.

Река может выступать как объект наблюдения, отсюда сочетания: *река пропала* (объект исчез из поля наблюдения), *река вынесла на берег* (отражается движущаяся позиция наблюдателя). Например: *Бежит река, в тумане тает* (Е. Евтушенко).

Обратим внимание на особенности экзистенциальных глаголов *течет, бежит река*. В первом случае глагол передает идею эпохальности, вечности. В сочетании *бежит река* этой идеи нет. В паре *течет — бежит* можно увидеть и такой признак, как разное отношение между объектом и человеком, разная дистанция. В сочетании *река бежит* река предстает как нечто земное, очеловеченное. Этот глагол сокращает дистанцию между человеком и объектом изображения, подчеркивая в объекте его привычность, близость к человеку.

Чаще река как образ сравнения встречается в моделях, где в качестве объекта выступает человек — его жизнь, его чувства, существование в пространстве и времени. В сравнении с рекой избирается значимый для концепта смысл. Для прояснения такой отвлеченной сущности, как *жизнь*, привлекается идея движения: *жизнь течет; Жизнь уносила меня, как река* (НКРЯ). Река привносит в сравнение признаки мощного движения вперед, неконтролируемости. Неконтролируемость как значимый смысл эксплицируется и в следующем примере: *Но раз живешь здесь и сейчас, то, пойми, нужно жить как река — течет и не знает, что зимой надо заморозить* (М. Шишкин); *Наша жизнь — это сплошное чудо, сплошные чудеса и никак не зависит от нас, она идет как бы своим течением, как река, и несет нас в своих водах, влекомых чьей-то волей* (НКРЯ). Здесь совмещаются разные признаки: плавное течение (обычный ход жизни, ее вечность — *течет*) и мощное движение вперед.

Движение реки может быть разное: быстрое, плавное, еле заметное, может всё разрушать на своем пути. Например: *И жизнь мчится, как река, и тоже подтачивает, ломает, осиливает и уносит* (НКРЯ).

В качестве компаративных констант в таких сравнениях выступают глаголы *несет, уносит*. Образность таких сравнений создается не только соположением объектов разной онтологической природы, но и характером компаративной константы. По отношению к разным объектам срав-

нения глагол прочитывается как разные лексико-семантические варианты. О разных способах создания образности см.: [1; 2]. Глагол в сравнительных конструкциях — компаративная константа в соединении не со своим объектом — существенно расширяет границы сочетаемости, обогащая семантику глагола.

Бежит, течет передает естественное, нормальное движение жизни. Идея разрушения связывается с компаративными константами *мчится, несется*. Например: *И жизнь мчится, как река, и тоже подтачивает, ломает, осиливает и уносит* (НКРЯ). Используется метафора «мощное, быстрое движение вперед».

Идея разрушения, связанная с движением вниз, передается в русском языке и с помощью других сравнений, например, *птица: Жизнь, как подстреленная птица, подняться хочет, но не может* (Ф.И. Тютчев) (цит. по: [8: с. 349–354]). О роли ориентационных метафор в представлении отвлеченных понятий см. [6: с. 396]. Или: *Жизнь наша — как река после лесосплава: одни коряги остались, топляки, ломь древесная, жерди, мусор* (В. Астафьев).

Идея движения как значимый смысл концепта реки привлекается и для прояснения других отвлеченных сущностей: *судьба, время, прогресс* и некоторых других. Например: *Прогресс этот движется, как река, то ровно и плавно, а то скачком, словно преодолевая мощный порог* (НКРЯ). Образ реки передает разное движение. Или: *Время притечет само, как река*. Подчеркивается плавное естественное движение, не зависящее от воли человека. В следующем примере эти признаки оказываются более эксплицитными: *Наша жизнь — это сплошное чудо, сплошные чудеса и никак не зависит от нас, она идет как бы своим течением, как река, и несет нас в своих водах, влекомых чьей-то волей*.

Идея наполненности жизни, в которой есть всё, отражает сравнение с полной рекой: *Полною рекой жизнь моя течет* (Н. Рубцов).

Обратимся к концепту *время* и роли сравнений в прояснении его смысла. На роль концепта воды при обращении к абстрактным сущностям обращала внимание М.Н. Крылова [5]. Здесь, как и при представлении концепта *жизнь*, используются центральные смыслы концепта, например, идея движения.

Движение может быть спокойное (*бежит — Бегущее, как река, бытие*): *А и день за день, будто дождь дождит. А неделя за неделей, как река, бежит. А и год за годом, как трава, растет* (К. Чуковский). Сущность времени передается экзистенциальным глаголом, содержащим в себе не только идею существования, но и вечности.

Изменчивость времени, его катастрофичность передается с опорой на компаративную константу *нести*. Например: *Время, как река, несло жизнь его, то вправо, то влево поворачивая и плавно кружа* (В. Катаев). Переменчивость времени передается через идею прилива и отлива. На-

пример: *И жизнь человека, как река: отливает, приливает, отливает, приливает* (НКРЯ); *Бегущее, как река, бытие.*

Образ реки используется при представлении пространственных объектов. Выделенной может быть их форма: *узкий, как река; дорога вилась, как река; извилистая, как река.* Например: *Дорога была скучная, длинная и вилась, как река, поворачивая то туда, то сюда, сначала вдоль баштана, а потом втекла в поле, на котором только что скосили пшеницу* (В. Войнович).

Глагол *исчезнуть*, прикрепленный к пространственным объектам, отражает движущуюся позицию наблюдателя и выражает значение при поддержке сравнения *как река*. Например: *Однако тропинка исчезала, как река, внезапно кончающаяся, никуда не впадая, в песках, в безводной пустыне* (НКРЯ).

Большое пространство — поле клевера в безветренную погоду — уподобляется реке — *поле клевера тихое, как река.*

Неожиданное сравнение встречаем у Б. Пастернака. Внутреннее пространство дома, полнота жизни его обитателей, свет, радость передается через сравнение *как река в половодье*. Например: *Окна этого этажа, начиная с зимнего солнцеворота, наполнялись через край голубым светлым небом, широким, как река в половодье* (Б. Пастернак). Не всегда река в половодье бывает спокойной, но здесь из концепта извлекается сема «значительное пространство», «интенсивность проявления признака».

Обратимся к другим пространственным объектам: *тропинка, дорога, улица* и др. О значимом признаке формы мы писали выше. Здесь обратим внимание на признак «река течет». Например: *Ты течешь, как река, странное название, и прозрачен асфальт, как в реке вода. Ах, Арбат, мой Арбат, ты моё призвание, ты и радость моя, и моя беда* (Б. Окуджава). Пространство Арбата — это не только сама улица, но и люди, спешащие по ней. Компаративная константа *течешь* отражает естественное плавное движение наполненного людьми пространства. И здесь имплицитно отражается идея вечности. Представленными оказываются обе сущности: и пространство, и люди в этом пространстве. Однако другое сравнение *прозрачен асфальт, как в реке вода* — не представляется нам удачным. Асфальт как объект сравнения никак не содержит признака прозрачности, а содержит, например, признак блеска, поэтому такое сравнение выглядит более удачным: *Черный асфальт заблестел, как река* (НКРЯ).

Люди, их совокупность передаются объектами *толпа, очередь* и др. Ср.: *Очередь текла, как река с изгибами; толпа текла, как река времени.* В последнем примере подчеркивается не только естественность, но и вечность такого движения. Сравнение для такого объекта, как совокупность людей, использует и другой признак эталона: *Толпа прибывает, как река.*

Здесь сравнение строится на признаках «быстро», «наполняемость пространства», «стихийность».

Аналогичное сравнение имеем, если речь идет о животных: *Стадо обтекает крепость, как бежит река* (НКРЯ). Здесь подчеркивается способность объекта определенным образом обходить преграду.

Природа как объект сравнения представлена разными реалиями: воздух, ветер, льды и др. Например: *Воздух струится, как река; Ветер, как река, сам доставил его в пункт назначения. Льды двигаются, как река.* В перечисленных примерах используются уже названные выше базовые составляющие концепта — «движение», «интенсивность движения». Периферийные признаки встречаем в таких сравнениях: *Как будто в реку, окунься в природу* (Н. Рубцов); *Тишина обняла его, как река; Аромат льется, как река.*

Человек как объект сравнения привлекает разные составляющие концепта. Человек в сравнениях выступает в разных ипостасях: человек как творение Бога (в родовом значении) и конкретный человек. Эксплицируются как сущностные признаки концепта (движение — «течение», «полнота проявления признака»: *Человек текуч, как река; Не возьмишь моего румянца, сильного, как разливы рек* (М. Цветаева)), так и периферийные («блеск»: *А он блистал, как сын природы, играя взглядом и умом, блистал, как летом блещут воды, как месяц блещет над холмом* (Н. Рубцов), «поглощение более широким пространством»: *Ты, как река, в меня текла*).

Образ реки широко привлекается для представления чувств человека. *Любовь непрерывна, как река; слезы, как река, лились; залило душу, как река; истекаю тщетой, как река; и как река стремится к морю, к любви спешит моя душа; могла бы — взяла бы. Туда, где в граните, и в лыке; и в млеке; Сплетаются руки на вечные веки, Как ветви — и реки* (М. Цветаева). В сравнении М. Цветаевой базу сравнения составляет представление о вечности: сплетение рек — это вечное явление, и оно в стихотворении поддерживается однокоренными словами той же семантики.

Один из значимых объектов сравнения, привлекающих образ реки, — язык и речь. *Поток речи льется из него свободно и неудержимо, как река; мысли плывут, как река, медленно и свободно; повествование, как река; речь текла, как река; творческий труд, как река, уходящая под землю; лирика течет мимо меня, как река в половодье; песня полилась как река.*

Анализ сравнительных моделей, организованных концептом «река», позволяет говорить о богатом потенциале концепта, об активности его как базовых, так и периферийных признаков. Признаки реки создают образ сравнения, создавая богатство компаративных констант. Следует отметить, что река, как и другие природные объекты, создает положительный образ сравнения.

Сравнение как логическая операция и способ познания позволяет соединить несоединяемое, существенно расширяя семантические границы слова.

Литература

1. *Девятова Н.М.* Об образном сравнении и его типологии // Болгарская русистика. София, 2010. № 3–4. С. 56–64.
2. *Девятова Н.М.* О системе сравнения и сравнительных конструкциях: присоединительное сравнение в русском языке // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия «Филологическое образование». 2012. № 2 (9). С. 15–21.
3. *Золотова Г.А., Ониненко Н.К., Сидорова М.Ю.* Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 2004. 544 с.
4. *Казмирчук О.Ю.* Творчество раннего Пастернака и поэтика символизма: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 355 с.
5. *Крылова М.Н.* Образ воды в системе современного русского компаратива // Горизонты цивилизации. 2018. № 9. С. 127–136.
6. *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем / Пер. Н.В. Перцова // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 387–415.
7. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка: 70 000 слов / Под ред. Н.Ю. Шведовой. 23-е изд., испр. М.: Русский язык, 1991. 917 с.
8. Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре, языке: Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2019. С. 349–354. (Природный мир в пространстве культуры).

ОБРАЗ ОКИ В ЛИРИКЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

В русской литературе есть образы, относящиеся к разряду важнейших. К числу таких относят образы природного мира. Их значимость в художественном пространстве текста привлекает внимание и лингвистов, и литературоведов. Так, наблюдение над общими закономерностями развития словесного искусства и специфическими свойствами художественного творчества под углом зрения постижения природы в художественной литературе нашло отражение в недавно увидевших свет коллективных монографиях «Мир насекомых в пространстве литературы, культуры и языка» [10] и «Семантика времен года в русской словесности» [11].

В первой из них поэтическая энтомология исследуется в словесном творчестве как необычный «маскарад природы». В частности, внимание ученых привлекают энтомологическая семантика и философский смысл произведений русской художественной прозы. При этом аспекты исследований весьма разнообразны: от поиска связей между текстами на основе материала с энтомологической лексикой до представления образа кузнечика в одном произведении.

Коллективная монография «Семантика времен года в русской словесности» посвящена исследованию образов весны, лета, осени и зимы в фольклоре и художественной литературе, рассмотрению соотношения времени года и хронотопа в литературном произведении, а также отражения времени года в русской языковой картине мира.

Попытки рассмотрения образов растительного мира, созданных Даниилом Андреевым, стремящимся показать красоту и ценность жизни, как таковую, «высоту и духовность человеческой любви, чудо присутствия Бога в каждом мгновении жизни природы и человека», предприняты в статьях М. Котовой [5: с. 102]. В фокусе внимания исследователей О.Е. Сизых и С.Ф. Желобцовой находятся драматические противоречия противостояния человека и природы в рассказах Л. Андреева [3: с. 116].

Особое место в системе природных образов в русской литературе занимает образ воды. Его значение обусловлено важностью воды для человека, как замечает М.Н. Крылова, «закрепленным в течение тысячелетий человеческой истории представлением о невозможности существования человека без воды» [6: с. 127]. Цель данного исследования заключается в рассмотрении образа Оки в лирике М. Цветаевой. В Тарусе на берегу

Оки, без которой трудно представить русскую равнину, М. Цветаева провела детство. Таруса стала для нее источником творческого вдохновения: написанные здесь стихотворения были включены в первые сборники «Волшебный фонарь» и «Вечерний альбом». Материалом для наблюдений стали тропы, в частности метафоры, играющие важную роль в создании образа русской реки в цикле стихов под общим названием «Ока», вошедшем в сборник «Волшебный фонарь».

Река Ока узнаваема по точным пейзажным зарисовкам, созданным М. Цветаевой. В этом убеждается каждый, хоть раз побывавший на берегах Оки. От взгляда поэта не ускользает протяженность реки, петляющей среди равнины (*К Богу идут облака; // Лентой холмы огибая, // Тихая и голубая // Плещет Ока*) и медленное ее течение (*Всё так же сонными лугами // Лениво движется Ока*), что создает ощущение спокойствия и умиротворенности, а также цвет воды (*Где вы, луга заливные // Синей Оки?*) и тропинок, окаймляющих синее и голубое водное пространство (*Милый луг, тебя мы так любили, // С золотой тропинкой у Оки...*). Образ Оки в одноименном цикле стихотворений М. Цветаевой включает и описание заливных лугов с растущей на них куриной слепотой, вереницы плотов, плывущих по реке (*Где вереницею плыли // Золотые плоты по Оке*), а также майских жуков, снующих, подобно автомобилям, «меж стволов сосен» (*Меж стволов снуют автомобили, — // Золотые майские жуки*).

Однако в литературной критике, посвященной творчеству поэта, редко отметишь определение «пейзажная лирика» в отношении лирических произведений М. Цветаевой, возможно, из-за ощущения тесной связи с природным миром, о чем она рассуждает в письме от 17 ноября 1940 г.: «Что касается деревьев, я в полный серьез говорю Вам, что каждый раз, когда человек при мне отмечает: данный дуб — за прямоту — или данный клен — за роскошь — или данную иву — за плач ее — я чувствую себя польщенной, точно меня любят и хвалят, и в молодости мой вывод был скор: “Этот человек не может не любить — меня”. (Сейчас, мимо моего лба, в самом небе, пролетела стая птиц. Хорошо!...)» [15].

Цветовая палитра в описании синей Оки, лениво движущейся сонными лугами и огибающей лентой холмы, дополнена золотым оттенком, благодаря описанию тропинок у реки, плотов, плывущих по реке и в какой-то миг превращающихся в золотые под лучами солнца. Прилагательное *золотой*, употребленное в первых строках цикла стихотворений, становится доминирующим эпитетом цветовой семантики в данном поэтическом тексте (с *золотой* тропинкой у Оки; *золотые* майские жуки), предвосхищая восклицание, открывающее второе стихотворение цикла: «Ах, *золотые* деньки! / Где уголки потайные, / Где вы, луга заливные / Синей Оки?» Отрешившись от звуков томного вальса и мысленно вернувшись на берега тихой и голубой Оки с золотой тропинкой и снующими по ней

майскими жуками, лирическая героиня вспоминает золотые деньки, «маленькой, мирной Тарусы летние дни».

Память возвращает очертания старых лип в цвету, ощущение «к взрослому миру презренье» и запах варенья на жаровне в старом саду, то, что составляет беззаботные, счастливые дни раннего детства на берегу тихой и голубой реки, огибающей лентой холмы, ее «утраченный рай в уголке»:

О, дни, где утро было рай
И полдень рай и все закаты!
Где были шпагами лопаты
И замком царственный сарай [15].

Лексика, относящаяся к характеристике внешних физических свойств и качеств предметов и явлений, является важной частью лексики идиостиля М. Цветаевой. По наблюдениям С.А. Губанова, эпитеты этой группы используются «при атрибуции явлений, их физических качеств, которые воспринимаются с помощью органов чувств человека» [1]. Эпитеты цветовой семантики, воспринимаемые исключительно зрительными рецепторами, занимают основное место в группе лексем со значением зрительного восприятия. Цветовые прилагательные представлены достаточно широко в поэтических текстах М. Цветаевой, как мы видим, не исключением стал и цикл стихотворений «Ока». По подсчетам С.А. Губанова, первенство среди хроматических цветов, активно представленных в лирике М. Цветаевой, отдано красному цвету (117 словоупотреблений), а прилагательное *золотой* насчитывает 25 употреблений [1]. В цикле стихотворений «Ока» оно повторилось пять раз, как видим, эпитет *золотой* становится одним из самых частотных в цикле: *золотая тропинка, золотые майские жуки, золотые деньки, золотая дорога, золотые плоты*.

Состав определяемых слов, образующих цветаевскую метафору в данном цикле, различен по своему денотативному признаку. Субстантивы *тропинка, дорога, плоты*, относящиеся к предметному миру, а субстантив *жуки* — к природному миру, помогают представить летний день на Оке с тропинкой, кажущейся золотой от цветущей куриной слепоты, с молодыми стволами деревьев, между которыми снуют майские жуки-автомобили, медленно движущимися плотами, сверкающими в лучах солнца. Данные субстантивы создают пейзажную зарисовку, достаточно точную и емкую, проникнутую особенным чувством любви к миру природы. В структуре лексического значения эпитета *золотой* в сочетании с названными субстантивами доминирует сема «блестяще-желтый, цвета золота».

Обратим внимание на то, что сема «излучающий блеск» структуры слов-субстантивов станет характерной в дальнейшем для метафорики М. Цветаевой. Так, семантическое сочетание компонентов генитивной

метафоры *луны глаз*, «глаза — небесное тело, планета», по нашим наблюдениям, включает общую сему ‘излучаемый яркий, блестящий свет’ [9: с. 40]. Объектом сопоставления выступают способность глаз человека выражать внутреннее состояние через изменения спектра отражающегося в них света и свойства Луны излучать блестящий свет:

Вас притягивали *луны*
 Двух огромных *глаз*.
 «Мальчиком, бегущим резво...»

Как мы отмечали ранее в статье «Особенности семантической сочетаемости в генитивной метафоре (на материале поэзии М. Цветаевой)», в генитивной метафоре *факелы глаз* лексема *глаза* включает семантический компонент, выражающий способность излучать сильный, яркий свет, наполненный энергией [9: с. 41]. Метафорическая модель «глаза — предмет, излучающий сильный, яркий свет», создается общим семантическим компонентом ‘сила излучаемой энергии света’. Сильная, яркая вспышка света, излучаемая факелом, передает стремление к активной деятельности, что является важной характерной особенностью лирического героя:

Я думаю о том, как Ваши брови
 Сошлись *над факелами* Ваших *глаз*...
 «Байрону»

Как видим, эпитет *золотой* играет важную роль в создании образа тихой и голубой Оки, дарующей спокойствие и мир маленькой Тарусе летними днями. Географически конкретный образ Оки олицетворяет детство, «утраченный рай в уголке»:

Колокола звонят в тени,
 Спешат удары за ударом,
 И всё поют о добром, старом,
 О детском времени они [15].

Четвертое стихотворение из цикла «Ока», бесспорно, проникнуто ощущением потери ускользающих дней, «...где утро было рай // И полдень рай и все закаты!», которое усиливается риторическим вопросом: «Куда ушли, в какую даль вы? // Что между нами пролегло?» Только в ответ слышится: «В светлом платьице, давно знакомом, // Улыбнулась я себе из тьмы». Воспоминания детства о первой любви, о летних днях, проведенных на берегу Оки, живы. В этом нас убеждает метафора в последнем стихотворении цикла:

Мы вдвоем, но, милый, не легко мне, —
Невозвратное меня зовет!
За Окой стучат в каменоломне,
По Оке минувшее плывет [15].

Обратим внимание на метафору *По Оке минувшее плывет*, благодаря которой ощущение ускользящего времени не так драматично. Ранее мы обращали внимание на наиболее «объективный способ описания поэтической метафоры, учитывающий то, к какой части речи принадлежат компоненты метафоры» [7: с. 83]. Тропы, в том числе и метафора, воплощаются в определенных грамматических конструкциях, способных представить в относительно немногочисленных структурах различные изменения, происходящие в семантике компонентов, их образующих. Грамматика метафорической конструкции не становится заложницей намеренного семантического рассогласования. Так, метафора *летние дни* — *разноцветные бусы* из стихотворения М. Цветаевой «Ока» («*Детство верни нам, верни // Все разноцветные бусы, — // Маленькой, мирной Тарусы // Летние дни*») так же грамматически верна, как буквальное выражение, включающее словосочетание *летние дни*. Интерпретируя метафорическое выражение, мы можем столкнуться с возможными заблуждениями на уровне семантики, однако грамматика тропа обязательно предупредит ошибку. По этой причине, как отмечала В. Полухина, грамматическая структура тропа представляется единственно объективным критерием классификации тропов [14]. Границы индивидуально-поэтической сочетаемости компонентов метафоры определяются особенностями художественного мышления поэта [8: с. 307]. В продуктивности подобной методики нас убеждают работы, исследующие метафоры не только в поэтическом тексте, но и, например, в рекламном. Так, рассматривая ольфакторную метафору в парфюмерном дискурсе, Л.Е. Остапова выделяет «понятийную сферу-мишень», представляющее понятие рекламного аромата, и «сферу-источник», отвечающую за различные понятийные области, связанные с конкретными и абстрактными сущностями [13: с. 55].

В метафоре *По Оке минувшее плывет* воспоминание о детских годах, проведенных на берегу Оки, наделяется способностью течь, двигаться, подобно водам самой реки. Движение реки бесконечно, и память детства вечна.

М.Н. Крылова отмечала, что с водой достаточно часто сравниваются отвлеченные понятия — *жизнь, судьба* или, например, *воспоминания*. При этом, обращает внимание исследователь, могут выделяться различные качества воды, такие, как шум, воспроизводимый водопадом [6: с. 130]. Также, по мнению М.Н. Крыловой, необходимо выделить основания сравнения, т. е. те качества воды, которые послужили причиной сопо-

ставления с ними того или иного явления. Основанием для сравнения «могут послужить физические свойства воды, например, ее способность течь, перетекать, позволяющая сопоставить с нею быстро текущую жизнь» [6: с. 130–131].

Будучи одним из методов познания окружающей действительности, сравнение в познавательной деятельности человека играет исключительную роль, отмечает Н.М. Девятова [2: с. 153]. Отличительной особенностью образного сравнения является сравнение объектов, принадлежащих к разным онтологическим классам, к которым понятие сходства заведомо неприменимо. Сходство таких явлений лежит в области языка [2: с. 155].

Обратим внимание на то, что в глагольной метафоре *воспоминание плывет* логические отношения иные. Если в сравнительной конструкции логические отношения представляют подобие, определяемое между разными объектами, то в метафоре наблюдается объединение подобия с тождеством. Рассмотрим механизм образования данной метафоры:

За Окой стучат в каменоломне,
По Оке минувшее плывет... [15].

На первом этапе формирования метафоры определяется факт подобия между воспоминаниями лирической героини и, например, корабликом, плывущим по реке. С точки зрения логики это высказывание истинно. Далее сравнение преобразуется в тождество. Минувшее — это то же, что и кораблик. Данное утверждение переходит из разряда *истинное* в разряд *ложное*. Именно этот последний этап преобразует сравнение в метафору. Ложное высказывание сигнализирует о семантическом расхождении, характерном для метафоры, для которой описанное выше становится своеобразным маркером. Способность милых сердцу воспоминаний к движению в согласии с водами Оки наделяет их качеством непреходящей ценности. Они постоянны, вне времени, вечны. Текут воды Оки — живут воспоминания о детстве. Метафора завершает цикл стихотворений «Ока» на одухотворяющей ноте, снимая драматические противоречия взросления лирической героини.

Образ Оки в лирике М. Цветаевой географически точен и символичен, напоминая о памяти сердца, для которой нет границ, кроме тех, что очерчены берегами Оки, стремящейся вдаль и ввысь вместе с облаками.

В завершение отметим, что при формировании социокультурной компетенции особую роль играют аутентичные тексты. К ним относятся созданные носителями языка оригинальные тексты, среди которых особое место отводится поэтическому тексту. К стихотворениям М. Цветаевой обращаются на уроках русского языка в иноязычной аудитории. Так, представлена работа с текстом стихотворения Марины Цветаевой «Моим

стихам, написанным так рано...» на уроке в полиэтническом классе [12: с. 32]. Подобная работа обязательно включает такой исследовательский прием, как исторический комментарий, на важности которого при обращении к поэтическому тексту настаивает О.Ю. Казмирчук [4: с. 76]. Цикл стихотворений «Ока» М. Цветаевой нельзя не признать актуальным для формирования социокультурной компетенции, а образ Оки, созданный в нем, не только ярким и запоминающимся, но и оптимистичным.

Литература

1. *Губанов С.А.* Эпитет в творчестве М.И. Цветаевой: семантический и структурный аспекты. Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2009. 234 с.
2. *Девятова Н.М.* Сходство как сравнительный смысл и его языковые репрезентации // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2011. № 2. С. 7–13.
3. *Желобцова С.Ф., Сизых О.В.* Текстобразующая роль образов-символов в русской прозе 1900–1910 гг. // Вестник Якутского государственного университета. 2005. Т. 2. № 2. С. 111–118.
4. *Казмирчук О.Ю.* Использование реального комментария в процессе анализа художественных текстов учениками средней и старшей школы (на примере стихотворения Ю.Д. Левитанского «Синяя лампочка») // Проблемы современного филологического образования: Сб. науч. ст. М.; Ярославль: МГПУ, 2017. С. 76–80.
5. *Котова М.А.* Смысловая динамика растительных образов в поэме Даниила Андреева «Лесная кровь» // Вестник Новгородского государственного университета. 2015. № 1 (84). С. 99–103.
6. *Крылова М.Н.* Образ воды в системе современного русского компаратива // Горизонты цивилизации. 2018. № 9. С. 127–136.
7. *Лапутина Т.В.* Субстантивная метафора Б. Ахмадулиной // Филологический сборник: в честь юбилея профессора Л.И. Осиповой. М.: ВивидАрт, 2015. С. 83–89.
8. *Лапутина Т.В.* Особенности индивидуально-поэтической сочетаемости лексических средств в генитивной метафоре // Актуальные проблемы в современной науке: теория и практика: II междунар. науч.-практич. конф. Москва, 14 мая 2018. М.: Триада, 2018. С. 299–308.
9. *Лапутина Т.В.* Особенности семантической сочетаемости в генитивной метафоре (на материале поэзии М. Цветаевой) // Международный аспирантский вестник. Русский язык за рубежом. 2010. № 3–4. С. 38–43.
10. Мир насекомых в пространстве литературы, культуры и языка: Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел, 2020. 400 с. (Природный мир в пространстве культуры).
11. Семантика времен года в русской словесности: Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел, 2021. 408 с. (Природный мир в пространстве культуры).
12. *Серегина А.О.* Обучение чтению на уроках русского языка в иноязычной аудитории // Наука в мегаполисе Science in a Megapolis. 2021. № 3 (29). С. 32.

13. *Остапова Л.Е.* Ольфакторная метафора в парфюмерном рекламном дискурсе // Научный результат. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. 2020. Т. 6. № 2. С. 52–63.
14. *Полухина В.* Опыт словаря тропов Бродского (на материале сборника «Части речи»). URL: www.vavilon.ru/metatex (дата обращения: 01.09.2021).
15. *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994.

СИМВОЛ «БОБР»: ВЕРБАЛЬНЫЙ И НЕВЕРБАЛЬНЫЙ КОДЫ СИМВОЛИЧЕСКИХ ЗНАЧЕНИЙ

Начиная с XII в., когда слово *бобр* впервые появилось в древнерусском языке [40: т. 1, с. 98], до сегодняшнего дня актуальность этого феномена культуры не утрачивается. Бобр — ключевой элемент русской геральдики и каронимики¹, очень популярен в нумизматике и бонистике. Сегодня можно наблюдать буквально всплеск интереса к речным грызунам. В частности, в Москве в связи с природоохранными мерами и в результате снижения промышленных выбросов в реки создались условия для увеличения численности бобров с 2019 г. на 20% до 40 особей [21]. Бобры обжили берега рек Москва, Химка, Алешинка, Сетунь, Ржавка, Сходня. Рунет изобилует видеосоюжетами, где животные буквально позируют человеку, с удовольствием едят принесенные любителями природы морковь и яблоки, заготавливают корм на зиму, уничтожая прибрежный древостой московских парков. Причина столь устойчивой популярности бобра в том, что это животное — древнейший символ русской культуры.

Одной из приоритетных задач современного языкознания является семантизация и последующее языковое описание феноменов культуры. Для этого необходимо определить уравнивающую факты культуры и языка «общую... онтологическую платформу» [25: с. 79]. Такой платформой является семиотическая теория культуры как текста. Ю.М. Лотман считал культуру информационной упорядоченной системой с единым кодом или «иерархией кодов», где «каждый тип кодирования историко-культурной информации оказывается связанным с коренными формами общественного самосознания, организации коллектива и самоорганизации личности» [14: с. 31, 32]. Уникальной единицей культуры в любом, в том числе и языковом, ее воплощении является символ. Традиционно символ считается квинтэссенцией мифа. Еще основатель русской мифологической школы Ф.И. Буслаев считал, что все значения мифа являются производ-

¹ Каронимика (от греческого «карабос» — корабль и «онома» — имя) — один из разделов ономастики, наука о названии кораблей, судов, катеров. Термин предложен российским историком Г.В. Алексушиным. См.: *Паришин В.Г.* Каронимика — наука о названии кораблей, судов. URL: <https://proza.ru/2018/08/26/1348>

ными от стержневого представления о нем как о древнем мировоззрении. Смысловыми субстратами такого мышления являются уникальные мифологические «первообразы» — «коллективные представления и бессознательные компоненты человеческой психики». Задолго до юнговских архетипов об этом писали Ф.И. Буслаев, А.А. Потехня, А.Н. Пыпин [39: с. 17]. Каждый такой первообраз исторически изменяется, перерождается и проходит свой «исторический сценарий» [43: с. 6] как в культуре и религии народа, так и в частной жизни в виде страхов, фобий, стереотипов поведения и пр. Бобр — один из таких первообразов.

В семиотике под символом принято подразумевать знак, состоящий из означающего — подчеркнуто перцептивного образа, наделенного «вещными» признаками, и означаемого — некоего смысла преимущественно метафизического, полученного в результате абстрагирования перцептивного образа до неведомой и непознанной метафизической сущности: мироздание, небо, Бог, душа и пр. [44: с. 162]. Один и тот же перцептивный образ может передавать символическое значение, используя разные коды — изобразительный (бобр как изображение на монете или гербе) или вербальный (слово *бобр*). Семиотическая платформа и единая когнитивная составляющая — национальное мифологическое мышление — позволяют нам уравнивать разнокодovou передачу символического значения.

Но именно слово обладает функцией накапливать и наследовать «историческую память народа», отражать его образ жизни, верования, традиции, психологию и мировосприятие. Поэтому слово следует считать не просто одним из кодов передачи символических смыслов, но и способом фиксирования и лексикализации этих смыслов в невербализованных носителях — других (помимо слова) артефактах культуры. Под лексикализацией невербализованного символического значения мы подразумеваем, во-первых, семантизацию, т. е. выявление отдельных смыслов знака невербальной системы (ритуал, народное творчество, нумизматика, геральдика и пр.), а во-вторых, «вербализацию соответствующего элемента мифологической когнитивной парадигмы» [12: с. 47], в нашем случае, например, в слове *бобр*.

Задача исследования — объективировать символические значения символа «бобр». Для этого мы обратимся прежде всего к вербализованному варианту этого символа: слову *бобр* в толковых словарях, словарях жаргона и диалектных слов; рассмотрим слово *бобр* в каронимике, а также в текстах русского фольклора. В качестве дополнительного фактологического материала будут использованы данные невербального кода — нумизматики, геральдики и социально-экономической географии.

Вербализованный символ — билатеральный знак [2: с. 79], поскольку его означающее является словом и состоит из формального (звуко-буквенного) носителя и денотативно-понятийного компонента лексического зна-

чения, отражающего перцептивное представление о предмете или явлении. Означаемое — система символических смыслов, отражающих результат мифологического переосмысления чувственного образа. Так, слово *бобр* имеет 1) означающее [бóбр]/*бобр* — «животное отряда грызунов, с ценным мехом коричневого цвета, ведущее полуводный образ жизни» [16] и 2) означаемое ‘богатство’. Именно означаемое традиционно принято называть символическим значением.

В структуре лексического значения слова (далее — ЛЗ) символические смыслы могут занимать разное положение. Во-первых, это мотивирующая сема внутренней формы слова, которая, согласно классическому учению А.А. Потебни, является источником символического значения [26: с. 91]. Во-вторых, символические смыслы могут быть кодифицированы как в прямых, так и в переносных значениях многозначного слова. В-третьих, символические смыслы (семы) следует относить к культурной коннотации слова [38: с. 5; 15: с. 42]. Н.Ф. Алефиренко акцентирует внимание на «внеязыковой (пресубпозиционной) природе культурных коннотаций» [1: с. 209].

Важно, что современное когнитивное понимание культурной коннотации слова как отражение в том числе и мифологического мышления, приводит к выводу о разнообразии как языковых (этимология, контекст, словарное толкование), так и неязыковых источников символического значения.

Основным языковым источником значения ‘богатство’ является этимон слова *бобр*: удвоенный и.е. корень *bher (*bher-bhro-s) ‘коричневый-бурый, рыжеватый’ [40: т. 1, с. 98]. Здесь интересны два факта. Первый заключается в слиянии двух мотивирующих сем — ‘шерсть’ и ‘оттенок красного’. Этот корень лежит в основе древнерусских цветовых номинаций *бурый* и *бурнатый* (слово *коричневый* появилось в русском языке только в XVIII в.), обозначавших темно-рыжую масть лошадей и цвет пушных зверей: бобра, белки, куницы и пр. В диалектах обозначал не только масть лошади, но и собаки (*бурка*), коровы (*бурёшка*, *бурёница*, *бурёна*). В фольклоре значение цвета и шерсти объединены в сложении корней: *бурко́смый* (о коне) [34: т. 3, с. 285, 290]. Второй интересный факт заключается в редупликации корня, обозначающей интенсивность тона (‘очень коричневый’ или ‘темно-коричневый’).

Сема ‘шерсть’ в славянской мифологии имеет значение ‘богатство’ [об этом см. 4]. Красный цвет воспринимался не как привычный нам монохром цвета крови, а как палитра огненных оттенков от желтого до коричневого [35: с. 640]. Так, цветовая сема мотивирует, например, диалектное название моркови — *буркан* [34: т. 3, с. 290]. И поскольку символика красного цвета чрезвычайно широка, то и значение ‘богатство’ следует понимать общо как смысловое поле ряда частных значений, нашедших оформ-

ление в слове *бобр*: 1) богатство как пушнина, 2) богатство как достаток, деньги, 3) богатство как здоровье и красота человека, 4) богатство как брак и плодородие, 5) богатство как земельные водные и ископаемые ресурсы.

В древнерусском языке было такое слово, которое называло практически все указанные выше смыслы. Это слово *добро*: 1. Все хорошее, доброе. Чистое, благопристойное, счастье. 2. Имущество, богатство, товар. Слово *Доброкрасный, добролепный* — красивый. Именно слово *добро* ассоциировалось с бобром в русских пословицах: *Убить бобра не видать добра* (XVII–XVIII вв.) [36: т. 4, с. 253, 258, 263]. У В.И. Даля: *Убил бобра, а не нашел добра* [10: т. 1, с. 49]. *Всяк добр, да не до всякого. Все бобры добры до своих бобрят* [10: т. 2, с. 255].

Ассоциативная связь слов *бобр* и *добро* сохранилась и сегодня в названии известного сайта *БобрДобр* — русскоязычного сервиса социальных закладок.

Бобр → ‘пушнина’

Именно это значение в древнерусском языке было особенно частотно. Охота на пушного зверя в Древней Руси — один из основных промыслов. В XI–XII вв. шкуры пушных зверей имели обращение как денежные знаки, в том числе и как внешняя валюта. Пушшиной платили дань, выдавали жалование, использовали в качестве даров иностранным гостям как знак особой благосклонности князей, а позже и царей. В словаре древнерусского языка зафиксированы слова с корнем *-бобр-* и устойчивые словосочетания со словом *бобръ* или *бобровый*, называющие реалии бобрового промысла, и в частности стадии и способы обработки меха [36: т. 1, с. 253–254]:

- *бобрикъ* (1600) — ‘шкурка небольшого бобра’;
- *бобровати* (1640) — ‘охотиться на бобра’;
- *бобровина* (XI в.) — ‘мясо бобра’;
- *бобровникъ* (1470) — ‘ловец бобров’;
- *бобровничий* (1561) — ‘принадлежащих бобровнику’, например земли или деревни;
- *бобровый гонъ* (1393) — места, где водятся и ловятся бобры;
- *бобровые деревни* (1509) — деревни, населенные ловцами бобров;
- *бобръ дъланный* — ‘выделанный мех’;
- *бобръ сырой* — ‘невыделанный мех’;
- *бобр пушной* — ‘мех с подшерстком’;
- *бобр чесанный* — ‘мех с вычесанным подшерстком’;
- *бобр черненный* — ‘подкрашенный мех’;
- *бобровая стружка* (XVII в.) — ‘бобровая мездра, соскабливаемая при обработке шкурки бобра’.

В пословице *На богатых бобров больше ловцов*, напоминающей о бобровом промысле на Руси, контекстом подчеркнуто символическое значение 'пушнина' [10: т. 1, с. 150].

Четыре населенных пункта России включают в свой герб изображение бобра в связи с пушным промыслом: древнейший (с XVI в.) центр бобровой охоты село Усть-Цильма (Республика Коми — см. илл. 1); село Ницинское (Свердловская обл.), город Бобров (Воронежской обл.), поселок Лазурный (Красноярский край) [6].



Илл. 1. Герб с. Усть-Цильма¹

Бобр → 'деньги'

Это значение расширяет предыдущее и, безусловно, связано с фактом использования меха бобра как денежного средства [28: с. 370]. Так, слово *куна* (а также *гривна кунь*) обозначало мелкую денежную и платежно-торговую единицу (в домонгольский период равную 1/4 гривны серебра). В «Слове Даниила Заточника»: *ни муж в мужех, кои поимет жену злообразну кун деля или тестя деля богатого*. В «Русской правде» (1282): *А за жеребець, оженевъсьдано на нь, то гривна кунь* [34: т. 8, с. 121]. Слово *куна* еще долго употреблялось как номинация денежной величины. Летописи XII и XIII вв. в текстах о рыночных ценах и разного рода платежах постоянно упоминают вместе и слиточное серебро, и малые единицы — *куны*. Так, о псковичах сообщается, что, заведя серебряные деньги, они «мортки оставиша» [37: с. 69]. Исследователи разъясняют, как могли выглядеть *куны*: это беличьи шкурки без шерсти, головы (*мордки*) с двумя лапками,

¹ Здесь и далее сведения о гербах и их изображения во включенных в текст иллюстрациях заимствованы из официального сайта Геральдика.ру. Государственный геральдический регистр Российской Федерации. sovet.geraldika.ru.

просто квадратные куски меха [19: с. 176]. Осталось добавить, что *кунами* называли не только мех куницы, но и всех пушных зверей, относящихся к отряду кунных — ласку, горностая, соболя, выдру, росомаху и барсука [9: с. 201]. Однако к этому списку добавляли и других животных, чей мех особенно ценился на Руси, — лису, белку и, наконец, бобра. Сюда же относили и животных из семейства кошачьих [36: т. 8, с. 120]. Так, жениха в свадебной песне называли и *бобром* и *куном* одновременно. Это слова-синонимы: *Не лежи, черный бобр, у крутых берегов, / Черная куна, возле быстрой реки. / Не сиди, Памфил, во чужом пиру, / Памфил господин, да Иванович, / Снаряжай ты свадебку Катенькину, / Что Катенькину, да Ивановину* [23: т. 1, с. 276].

В «Сказании о роскошном житие и веселье» (XVII в.) бобровая шкура — неотъемлемый атрибут богатства, а не просто теплая одежда, поскольку «там», в выдуманной стране изобилия и счастья, нет зимы... *И таких зверей и шубы людям не потребны: А по домам... курь и овецъ, и лисицъ и куницъ, буйволовъ и еленей, лосей и соболей, бобровъ, зайцовъ и песцовъ, и иных, одъвающихъ плоть человечью во время ветровъ, бесчисленно много* [31: с. 193].

В вологодском слове *бобряшка* («хвастун») сема «богатство» фоновая и отражает то, чем человек может хвастаться [34: т. 3, с. 38].

В современном жаргоне символическое значение «деньги» нашло отражение в слове *бобровник* — «жилище богатого человека» [22: с. 45].

Не случаен и факт популярности образа бобра в нумизматике. Так, в Белоруссии (серия 2002 г. «Березинский заповедник») и в России (серия 2008 г. «Сохраним наш мир») вышли золотые и серебряные монеты с изображением бобра.



Илл. 2. Золотая монета Банка России 10 000 руб.
из серии «Сохраним наш мир»¹

¹ Изображения на илл. 2 и илл. 3 заимствованы из интернет-источников: URL: <https://www.raritetus.ru/stoimost-monet/group/sohranim-nash-mir/>, <https://www.nbrb.by/coinsbanknotes/banknotes/outofcircl> (дата обращения: 23.02.2022).



Илл. 3. Три рубля Республики Беларусь обр. 1992 г.

3. Бобр → ‘здоровье и красота человека’

В русских былинах брови и ресницы описываемых героев часто сравнивались с ценным мехом бобра, что свидетельствовало о красоте и здоровье персонажа. Такова внешность Добрыни (*А ресницы у Добрыни да два цисти бобра*), племянницы князя Владимира (*Как ресничу у ее, штобы сиза бобра, / Как сиза бобра да все сибирского* [3: т. 1, с. 21–78, 213–217]). Брови и ресницы, как у бобра, встречаем в былинах «Соловей Будимирович» (*Кабы место бровей было прилиплено / По черному бобру по осистому* [3: 2, с. 12]), и в былинах «Соломан и Василий Окулович» (*У ей брови-то были черна соболя, И ресничу у ей были два сиза бобра, И собой она статна и переводная!*), и в былинах «Иван Гоудинович» (*Как ресничу штобы у ей были бобра сизого* [3: т. 2, с. 313–315, 57–63]), и в былинах «Дунай Иванович-сват» (*А ресничуки-ти у ей — у сиза бобра* [3: т. 4, с. 125–133]).

Значение ‘здоровье’ отражено в вологодском слове *бббря* — толстенький, кругленький человек (но не карапуз) [34: т. 3, с. 38]. В слове современного молодежного сленга *бобрячить* (‘есть’) эта сема фоновая [33].

4. Бобр → ‘жених, брак’

Бобр — славянский (особенно белорусский и малороссийский) символ жениха или отца невесты, часто обозначает потерю невестой невинности [9: с. 213–216]. В противоположность гендерному символическому значению ‘женщина’ у слова *кошка* [42: с. 174]. Так, с бобром связаны два веселых масленичных обычая *бобра катать* (или *возить*) или *Ездить бобром на молодом*. В названии первого обряда *бобр* — молодой муж (когда пара жената не более года). В масленичные дни молодые ездили к родителям невесты погостить. В сани впрягались соседи и друзья молодоженов (иногда это была норовистая лошадь) и сажали туда пару насильно.

Затем везли по деревне, а потом скидывали в сугроб под общий хохот. Обряд всегда сопровождался угощением — пряниками и пивом, которым «откупались» молодожены [20]. В названии второго обряда — *ездить бобром на молодом* — бобр, по-видимому, отец невесты: знакомые односельчане привозили розвальни без оглобель и насильно сажали в них жениха, а потом и сами, вскочив в розвальни и давая друг друга и молодого, скатывались по *шестам* с горы [34: т. 8, с. 328]. Символика обоих обрядов связана с эросом: в молодой паре еще не остыла любовь, они молоды, горячи, их огонь ассоциировался с началом весны и проводами Масленицы.

В русских свадебных песнях слово *бобр* приобретает значение ‘физическая любовь’: *Молодец Васильюшка! А сшей мне шубу А с черного бобра!»* — *А девушка Надеждушка! Напряди ниточек С аллянаго перья!* [30: с. 545–546]. В другой песне, наоборот, жена не довольна нестранным (*неуклюж*) мужем: *Все мужья добры, покупали женам бобры, а мой муж неуклюж: невидаль, корову купил*. Под коровушкой подразумевалась тяжелая женская работа по хозяйству: видимо, цель такой женитьбы — привести в дом работницу. Это ясно из другой песни: *Купиль мнѣ коровушку, Лишнюю работушку* [30: т. 7, с. 141].

5. Бобр → ‘родовитый и уважаемый человек’

Мы отметили, что слово *бобр* в ряде контекстов наделялось положительными оценочными семами, характеризующими мужчину и отражающими национальное представление о маскулинности [17]. Это не только успешный жених или отец невесты. В русских пословицах бобр обозначает богатого и родовитого человека и противопоставлен свинье — бедному и безродному: *От бобра — бобренок, от свиньи — поросенок / От свиньи родится не бобренок, такой же поросенок / Свинья не родит бобра, а сова не высиживает орла* [10: т. 2, с. 208].

Поймать во сне бобра означало приобретение знакомства с влиятельными людьми [8: с. 46].

В «Заговоре на укрощение злобных сердец» величавость бобра отождествлялась с честностью и порядочностью того, на кого направлен заговор: *Сажусь в сани, крытые бобрами, и соболями, и куницами. Как лисицы и куницы, бобры и соболи честны и величавы между панями и попами, между миром и селом, так мой денный сын был бы честен и величав между панями и попами, между миром и селом* [29: т. 1, с. 205–206].

6. Бобр → ‘хтоническое существо’

А.В. Гура указывает, что во многих белорусских и малороссийских песнях присутствует мотив того, как у корней «счастливого дерева», Ми-

рового Древа (сосны, березы, на Севере — кипариса), живут *куны* — горностаи, *бобры* или *соболи* — и символизируют силу земли и воды: *деревце кипарисное... кунями обросло, соболями расцвело* [9: с. 201–202]. В русской пословице бобр, представитель потустороннего мира, отождествляется с чертом: *Все черты одной шерсти. Все черты равны, все те ж бобры* [10: т. 2, с. 323].

Как все куньи и кошачьи, бобр находится на границе этого мира и потустороннего, и поэтому «заведует» сном. И если кошка является непосредственным героем русских колыбельных песен, то с бобром связана только одна часто встречающаяся деталь — бобровое одеяло: *В головах куньи, В ногах собол, Одеялышко черна бобра...*, предвещающее сновидцу богатство [цит. по 7: с. 61].

Хтоническое существо, бобр (как и все куньи), часто отождествлялся с душой усопшего [9: с. 104]. Так, в ряде могильников Верхнего Поволжья в погребениях X–XI вв. встречены глиняные модели звериных лап. Одни ученые считают их медвежьими, другие — лапами бобра.

7. Бобр → ‘ископаемые богатства’, ‘древесина’

Это значение отчасти мотивировано этимоном: ‘бурый’ — цветом земли. Неожиданно фоновая сема ‘земля’ возникла в современном молодежном сленге: *забобрить* — значит ‘запачкать, загрязнить, замусорить’ [33].

В фольклорных текстах значения ‘ископаемые богатства’, ‘древесина’ не встречаются, зато очень востребованы в геральдических текстах. Гербы 27 российских городов и поселений включают изображение бобра и соответствующие ему слова в описании. Из них 8 — места лесозаготовок, 7 — прииски. Рассмотрим примеры населенных пунктов, на гербе которых изображен бобр.

- Рабочий поселок «Верхнее Дуброво» (Свердловская обл): с 1834 г. велась добыча золота на Косулинском прииске, а также железной руды. Три бобра изображены на серебряной перевязи.
- Село Усть-Цильма (Республика Коми) было центром добычи меди и серебра. На голубом фоне, символизирующем реку Печору, изображен серебряный бобр.
- Город Искитим (Новосибирская обл.): в 1929 г. геологи в окрестностях нашли известняк и глинистый сланец. В 1930–1934 гг. был построен Чернореченский цементный завод, ставший крупнейшим цементным предприятием Сибири.
- Село Болоньское (Рязанская обл.) славится как торфоразработчик. На гербе золотой бобр с серебряными зубами оперся на лопату.

- Село Бобровское (Челябинская обл.): бобр на гербе этого села держит в лапах кварцит — серебряный минерал, который добывают в этих местах вот уже более 70 лет.
- Город Артёмовский (Свердловская обл.): это шахтерский город и поэтому на его гербе бобр изображен несущим шахтерскую лампу и серебряную кирку (см. илл. 4).



Илл. 4. Герб города Артёмовский

- В городе Советский много предприятий по выпуску мебели, столярных изделий, клеёных деревянных щитов, мебельного шпона, комплектов для деревянного домостроения. На гербе изображены два сидящих черных бобра с серебряными глазами и три серебряные ели.

8. Бобр → ‘река’

Это значение мотивировано местом обитания и образом жизни животного. Приведем примеры топонимов, включающих в коннотативный компонент эти семы.

Так, в названии села Кусинское (Ленингр. обл.) значение ‘древесина’ мотивировано глаголом *кусити* [36: т. 8, с. 44]. В официальном описании герба: *свое название поселение получило от реки Кусинки, на которой жило много бобров и валялись по берегам бобрами «кусанные деревья»*. Этот район славен рекой Тигодой, чьим притоком и является Кусинка. В «Военно-статистическом обозрении Российской Империи» сказано: «Река Тигода... сплавная река на 100 верст, судоходна на 25 верст. Окрестности Тигоды

лесисты. По всем упомянутым притокам при весеннем половодье сплавляются россыпью дрова и некоторое количество леса, которое при впадении притоков в Волхов (близ коих устраиваются запани), нагружаются на суда и отправляются по Волхову и Ладожскому каналу в Петербург». Развитие промысла лесных заготовок в Тигодской волости отмечено с 1908 г. [27: с. 18; 6]. Вот почему на гербе бобр изображен с красными зубами и двумя красными топорами накрест (см. илл. 5).



Илл. 5. Герб села Кусинское

Еще один топоним — Бибирево — связан со старинной плотиной XVII в. на реке Ольшанка, где водилось много бобров и был развит бобровый промысел. Бибирево произошло от древнерусского *бобръ*, т.е. ‘бобер’.

Название реки Хундурла, протекающей по территории Альбусь-Сюрбеевского сельского поселения (Чувашия) произошло от чувашского слова *хантáр*, что в переводе означает ‘бобр’. В этих местах действительно много этих животных, поэтому на гербе поселения изображен серебряный бобр.

9. Бобр → ‘брод, лодка, судно’

Водный образ жизни бобра мотивировал не только значение ‘река’, но и ‘средство преодоления водной преграды’ — брод, лодку или судно.

Такое особое качество бобра, как умение строить плотины, легло в основу легенды о *бродницах* — девицах с длинными волосами, охраняющих броды. Считалось, что обязательным атрибутом бродниц были бобры [8: с. 56].

В русском фольклоре бобр был неизменным атрибутом лодки или корабля. Так, в загадке *Лиска лиса, подбрюшьице лазеревое, гребет бобром, на песок ползком, по воде плавком (лодка)* [10: т. 2, с. 415] лопатообразный бобровый хвост отождествляется с веслом.

В некоторых русских былинах («Василий Игнатьевич и Батыга», «Соловей Будимирович», «Поездка Василия Буслаева в Иерусалим») часто встречается один и тот же мотив: в описании корабля мех (шкурка) бобра украшал расписной нос судна: *Место оцей было у карабля положено / По тому жо по камешку самоцветному; / Место бровей у карабля положено / По тому же соболю по черному, / Не по здешнему соболю — по сибирскому; / Место ресниц было у карабля положено / По тому бобру да ныне по сизому, / Не по здешнему — по закаменьскому* [3: т. 2, с. 228, 12, 123].

Согласно принципам каронимики, основы которой были заложены Петром I, для небольших канонерских лодок подбирали наименования национальных меньшинств («Гиляк», «Кореец», «Хивинец»), погодных явлений («Шторм», «Вьюга») или животных («Сивуч», «Бобр»). Канонерки — крупные парусные шлюпки или небольшие парусно-гребные суда с установленным на носу одним-тремя крупными орудиями [32: с. 29–38]. Именно функция патрулировать прибрежную полосу на реках, озерах и в прибрежных морских районах метафорически сближала судно с животными, например с бобрами, одинаково хорошо себя чувствовавшими как на воде, так и на земле. В истории флота были четыре судна с названием «Бобр»: 1732, 1885 (см. илл. 6), 1806 и 1904 гг.



Илл. 6. Мореходная канонерская лодка «Бобр» 1885 г.¹

Подведем итог. Бобр — один из ключевых символов русской культуры. В доисторические времена бобр считался хтоническим существом, живу-

¹ Источник изображения: *Скворцов А.В.* Канонерские лодки Балтийского флота «Гиляк», «Кореец», «Бобр», «Сивуч». URL: <https://vangoghlife.ru/kanonerskie-lodki-opisanie-harakteristiki-vidy-i-istoriya-kanonerskie-lodki-koreec-sivuch-b.html>

щим у корней Мирового Древа и обладающим всеми благами земли и воды. Поэтому главное символическое значение бобра — ‘богатство’, которое в древнерусском языке ассоциировалось со словом *добро*, понимавшимся многозначно: и как материальный достаток, и как здоровье-красота, и как любовь-брак. Нами найдены многочисленные примеры языкового кодирования символических значений: этимология слова *бобр* и его словарное (словари древнерусского языка и молодежного сленга) и контекстуальное значение в русских былинах, песнях, загадках и пословицах, заговоре; в лексике бобрового промысла, в топонимах и гидронимах, названиях кораблей. Из неязыковых примеров — изображения на монетах (купюрах) и гербах российских поселений. Значение богатства — главное символическое значение бобра и, по сути, обуславливает найденные нами частные символические значения, которые мы еще раз перечислим: 1) ‘пушнина’, 2) ‘деньги’, 3) ‘родовитый и уважаемый человек’, 4) ‘здоровье и красота человека’, 5) ‘брак’, 6) ‘хтоническое существо’, 7) ‘ископаемые богатства и древесина’, 8) ‘река’, 9) ‘брод, лодка, судно’.

Литература

1. *Алефиренко Н.Ф.* Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка: Учеб. пособие. М.: Флинта, 2010. 209 с.
2. *Барт Р.* Миф сегодня // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. С. 72–130.
3. Былины: В 25 т. // РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). СПб.: Наука; М.: Классика, 2001. С. 213–217.
4. *Валенцова В.В.* Шерсть // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Международные отношения, 2002. С. 255–257.
5. *Вундт В.* Миф и религия. СПб., 1912.
6. Гереальдика.ру. Государственный геральдический регистр Российской Федерации. URL: sovnet.geraldika.ru. (дата обращения: 30.11.2021).
7. *Головин В.В.* Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Турку: Åbo Akademi University Press, 2000. 451 с.
8. *Грушко Е.А., Медведев Ю.М.* Словарь русских суеверий, заклинаний, примет и поверий. Н. Новгород: «Русский купец» и «Братья славяне», 1995. 560 с.
9. *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
10. *Даль В.И.* Пословицы русского народа: В 2 т. М.: Худож. лит., 1989.
11. *Колесов В.В.* Философия русского слова. СПб.: Юна, 2002. 448 с.
12. *Кошарная С.А.* Миф и язык: опыт лингвокультурологической реконструкции русской мифологической картины мира. Белгород, 2002.
13. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.
14. *Лотман Ю.М.* К проблеме типологии культуры // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам III. Тарту, 1967. Вып. 198. С. 30–38.

15. *Маслова В.А.* Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2001. 208 с.
16. МАС. Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд. М.: Рус. язык, 1999. URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> (дата обращения: 30.11.2021).
17. *Маркина Л.В.* Гендерные стереотипы маскулинности в диалектной коммуникации (на материале бранных номинаций мужчин) // *Неофилология*. 2020. Т. 6. № 21. С. 5–14.
18. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1976. 408 с.
19. *Монгайт А.Л.* Абу Хамид Ал-Гарнати и его путешествие в русские земли 1150–1153 гг. // *История СССР*. 1959. № 1.
20. *Морозов И.А.* Слепцова И.О. Святки и масленица // *Российский этнограф: Этнологический альманах*. 1993. URL: https://www.booksite.ru/ancient/mode/culture_01_16.htm (дата посещения: 20.02.2022).
21. Мосприрода: популяция бобров в Москве увеличилась на 20% с 2019 года // *РИА новости*. URL: <https://ria.ru/20210906/bobry-1750610311.html>
22. *Никитина Т.Г.* Словарь молодежного сленга. М.: Астрель-Аст, 2003.
23. Песни, собранные П.В. Киреевским. Изд. о-вом любителей росс. словесности при Имп. Моск. ун-те. М., 1911–1929. Вып. I–II. М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1911.
24. *Пивоев В.М.* Мифологическое сознание как способ освоения мира. Петрозаводск: Карелия, 1991. 111 с.
25. *Пименова М.В.* Коды культуры и проблема классификации концептов // *Язык. Текст. Дискурс. Научный альманах*. Вып. 5. Ставрополь-Пятигорск: ПГЛУ, 2007. С. 79–85.
26. *Потебня А.А.* Мысль и язык // *Потебня А.А. Собр. тр.* М.: Лабиринт, 1999. 268 с.
27. *Промыслы крестьянского населения С.-Петербургской губернии. Новолодский уезд.* СПб., 1908. С. 18.
28. *Романов Б.А.* Деньги и денежное обращение // *История культуры древней Руси*. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 1.
29. *Сахаров И.П.* Сказания русского народа / Сост. и отв. ред. О.А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2013. Т. 1. 800 с.
30. *Соболевский А.И.* Великорусские народные песни. Т. I. СПб., 1895.
31. Сказание о роскошном житье и веселии // *Памятники литературы Древней Руси: XVII век. Кн. 2 / Сост. и общ. ред. Л. Дмитриева, Д. Лихачева*. М.: Худож. лит., 1989. 704 с.
32. *Скворцов А.В.* Канонерские лодки Балтийского флота «Гиляк», «Кореец», «Бобр», «Сивуч»: СПб.: Гангут, 2000. № 34–35. С. 29–38.
33. Словарь молодежного сленга. URL:
34. <https://www.diconline.ru/slovary/slovar-molodezhnogo-slenga/z/zabobrit>
35. Словарь русских народных говоров / Под ред. Ф.П. Филина. М.–Л., 1965–2016.
36. Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н.И. Толстого. Т. 1. М.: Междунар. отношения, 1995. 575 с.
37. Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 8. М.: Наука, 1981. 352 с.

38. *Спасский И.Г.* Русская монетная система. Историко-нумизматический очерк. 4-е изд., доп. Л.: Аврора, 1970. С. 70.
39. *Телия В.Н.* Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. М.: Наука, 1986. 141 с.
40. *Топорков А.Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Индрик, 1997. 456 с.
41. *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь русского языка: В 2 т. М.: Рус. яз., 1993. Т. 2.
42. *Шелестюк Е.В.* О лингвистическом исследовании символа // Вопросы языкознания. 1997. № 4. С. 125–143.
43. *Якушевич И.В.* Символ «кошка»: языковая реализация в диалектной лексике и русских фольклорных текстах // Известия ВГПУ. Филологические науки. 2020. № 1. С. 171–177.
44. *Якушевич И.В.* Семантико-семиотическая модель символа и его языковое варьирование в поэтическом тексте (на материале русской поэзии XIX–XX вв.). Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2016. 22 с.
45. *Якушевич И.В.* Семантико-семиотическая модель слова-символа «пчела» // Филологический сборник в честь юбилея профессора Л.И. Осиповой. М.: ВивидАрт, 2015. С. 161–174.

СИМВОЛИКА ДОЖДЯ В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: ЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ДЕКОДИРОВАНИЕ ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ

Анализируя текст, лингвисты обращают внимание прежде всего на ключевые позиции: заголовок, эпиграф, начало и конец текста. Кроме того, значимыми оказываются лексические повторы для выявления стержневых знаков.

Природные стихии, в том числе водные, во все времена становились инструментом выражения смысла в словесном и других видах искусства. К одной из таких стихий относится дождь, символическое представление о котором является достаточно емким. Дождь можно рассматривать элементом разных знаковых систем: природной, визуализированной творной, музыкально-акустической, языковой и др. Киноискусство аккумулирует смыслы, выраженные знаками разных систем, с одной стороны, и дает возможность кратно усилить их, расширяя поле интерпретаций символа, — с другой.

Интерес к знаковым репрезентациям дождя в кинематографе XX в. маркирован уже заголовками художественных фильмов. Можно назвать как шедевры мирового кинематографа, так и классику советского кино. К первой группе отнесем работы Ингмара Бергмана («Дождь над нашей любовью», 1946), Джина Келли («Поющие под дождем», 1952), Бостiana Хладвика («Танец под дождем», 1961), Рене Клемана («Пассажир дождя», 1970), Барри Левинсона («Человек дождя», 1988) и др. Среди отечественных работ зрители чаще всего обращаются к кинофильмам «Июльский дождь» (Марлен Хуциев, 1966), «Портрет под дождем» (Гавриил Егиазаров, 1977), «Дождь в чужом городе» (Владимир Горбенко, 1979) и др.

Если анализировать названия, то определяется поле покрытия данным явлением значимых позиций — своеобразный фрейм: объект абстрактный (любовь), объект конкретный (портрет), действие (танец), субъект — производитель действия (поющие), субъект как часть стихии дождя или носитель признака со всей совокупностью символических свойств (пассажир, человек), дождь как всеобъемлющая стихия с отрицательной коннотацией (выявление глубинных отрицательных свойств человека), что обуславливает нагнетающе-тревожную атмосферу, однако усиливает ключевые

символические позиции объекта исследования: данное значение маркировано распространенным обстоятельством места (*чужой город*), дождь как всеобъемлющая стихия с положительной коннотацией, что определяется атрибутом *июльский*. Данные позиции обозначают пути развертывания смысловых значений символа.

Проанализируем символику дождя в художественном пространстве трех советских работ с использованием инструмента лингвистического декодирования символических значений как видеоряда, музыки-звуков, так и сочетаемостного словесного контекста с учетом идеи о семантической перспективе экзистенциального символа, под которым Ю.Б. Корнеева, вслед за Н.Д. Маровой, понимает «направленность особенностей семантики и описывающих их стилистических средств к определенной точке зрения субъекта, взаимодействующего с экзистенциальным символом, и формирование вследствие этого нового способа восприятия субъектом окружающего мира, называемого экзистенциально-символической картиной видения» [2: с. 3]. Такими субъектами будут Лена и Женя («Июльский дождь»), Клавдия («Портрет под дождем»), Степан Никитович и Кира Андреевна («Дождь в чужом городе»).

Анализ символа «дождь» в трех названных выше художественных фильмах, сравнение и сопоставление репрезентационных форм позволили нам сделать вывод об уникальной природе данного символа, совмещающего в себе свойства как универсального символа [3; 4; 5; 8], так и экзистенциального [2].

К свойствам любого символа относят образность. В трех рассматриваемых кинофильмах дождь становится образным воплощением идеи межвременья, дающего возможность рефлексии и выбора иной точки отсчета нового этапа жизни. Мотивированность проявляется в сопряженности дождя с воспоминанием о самом существенном, очищении через осознание себя в этом мире. Эмоциональность реализуется в экспрессивности героев и многоуровневости эмоционального поведения.

Ю.Б. Корнеева выделяет 7 основных признаков экзистенциального символа, которые четко реализуются в символической структуре стихии «дождь», многоуровнево раскрывающейся в советском интеллектуальном кино XX в.

Первым признаком символа данного типа является связь с экзистенцией, определяемой философией экзистенциализма как свойственный исключительно человеку способ бытия в мире [9: с. 453], что реализуется в виде таких экзистенциалов, по терминологии А.С. Гагарина [1: с. 3], как одиночество, отчуждение, страх, кризис, пограничная ситуация, смерть. Перечисленные выше состояния возникают у главных героев анализируемых фильмов как следствие влияния на них дождя в его экзистенциально-символической функции, причем эти состояния, как и сам сим-

вол «дождь», развиваются и изменяются: чувства героев, их рефлексия углубляются пропорционально усилению дождя, что замечают сами герои и вербализируют свои выводы.

Экзистенциальный символ реализуется при соблюдении ряда условий. Наиболее релевантными для киномира являются связь с внутренним миром и душой человека, включение в символ части души связанного с ним человека, ситуативность, образование таким символом определенной картины видения, которая подвергается динамичному развитию и разворачиванию во всей синтаксической парадигме чувств, подчиняясь законам перспективирования.

Экзистенциальный символ «дождь» свою особую, специфичную природу реализует очень ярко в интеллектуальном кинофильме «Июльский дождь». Здесь показана жизнь ученых, инженеров, изобретателей — людей рефлексирующих. Интеллигенция, люди, занимающиеся научными исследованиями, пишущие диссертации, борющиеся друг за друга, поддерживающие друг друга, формируют общечеловеческую систему ценностей, сохраняя каждую позицию, уважая каждую точку зрения, т.е. формируя гармоничную парадигму профессиональных и человеческих отношений. Размышления, рефлексия героев сопровождаются предъявлением нескольких оригинальных классификаций интеллигентных людей, а также риторическими обращениями, тонкой языковой игрой («Канатоходцы, не ходите по трамвайным и троллейбусным проводам! Это опасно для жизни»). Так представлена классификация людей, соотносимых с разнообразными материалами: «Глины обыкновенные и огнеупорный железобетон, керамические изделия, конструкции из готовых блоков, сделанные из заменителей синтетики, выполненные из современных материалов (антиманитен, морозоустойчив)...» И понимание разности времен и поколений: «Представьте трех мушкетеров с гипертонией. У них нервная энергия превращалась в мышечную».

Приятие людей, сделанных из разных материалов, многопозиционность становится одним из постулатов всех участников полилога, каждого монолога каждого в отдельности. И понимание условности регалий и званий: «Кто из нас знает, кто из нас велик. Современники не в курсе», при четком понимании важности справедливого развертывания ситуации (переживания за Шиповалова).

В этом фильме обсуждаются экзистенциалы «жизнь», «смерть», «кризис», «пограничное состояние», «экзистенциальный миг». Собеседниками, подобно мудрецам диалогов Платона, становятся случайные знакомые, соединившиеся в экзистенциальном миге начала дождя, что стало маркером двух разных состояний — внутреннего бытия и небытия, состояния до и после. Этим мигом и стал неожиданно начавшийся дождь, позволивший выделить смыслы и воскресить систему ценностей, определить куль-

туру человеческого. Нарезка отрывочных слов и случайных фраз из всевозможных эфиров и миров, как капли и струи дождя, настраивают зрителя кинофильма на напряженное внимание к словам и нюансам. Дождь определяет завязку и кульминацию смыслового наполнения кинофильма. Это предвосхищение зрителя оправдывается потоком тонких наблюдений и замечаний героев. 27-летняя Лена думает: «Я человек замкнутый, сдержанный. Сейчас почему-то не веду дневников. Сейчас бы написала: день прошел без особых событий». Фильм и становится ее дневником, ее рефлексивной автобиографией: «Только бы не было войны. Отец никогда не жаловался и не завидовал. Это одно и то же. Зависть — самое унижительное... Что любовь?»

Связь с внутренним миром человека, его ощущением одиночества, грусти, страха, глубинных размышлений о прошлом, настоящем и будущем, о предназначении человека, его витальности проявлен в монологах Лены: «А вам бывало когда-нибудь страшно?», в репликах других героев и тексте песни Б. Окуджавы: «В предстоящие войны тебе предстоит уцелеть», «Спокойно, товарищ. Спокойно, у нас еще всё впереди», «Не путай конец и кончину», «Кручина твоя не причина».

Когда же появился случайно двойник Лены — Женя, он эхом высказывает близкую позицию. Отчасти антиподом становится Володя. Формальный диалог (беседа на рабочем месте в НИИ или у кого-либо дома, телефонный разговор) по сути своей является монологическим высказыванием одного из героев, индивидуализированно маркируя точку зрения конкретного персонажа всей системы образов. Мы слышим голос только одного из участников телефонного разговора, слышим реплики с одного конца провода, и это важный прием: монолог рефлекслирующего субъекта, диалогичный монолог: «Мне сегодня исполнилось 30 лет... Я не старался тебя увидеть. Мне нужно было просто услышать твой голос. Говорить всё, что я думаю и не думать при этом, как всё это будет выглядеть — смешно, наивно...»

Дождь как символ становится маркером ключевых этапов сюжета фильма «Июльский дождь»: завязка — знакомство во время дождя, кульминация — дождь. Ситуативность как важный компонент семантической структуры экзистенциального символа приобретает максимальное выражение в момент наступления так называемого «экзистенциального мига». К нему по индивидуальной траектории в динамической перспективе движется рефлекслирующий герой, задавая перспективу индивидуализированной картины видения действительности с определенной точки зрения. «Именно ее ценностный аспект оказывается решающим для возникновения, развития и исхода экзистенциальной ситуации» [2: с. 12], через этап осмысления становясь пограничной ситуацией (термин К. Ясперса).

Так, завязка сюжета и начало развития экзистенциального символа «дождь» отмечена ситуативно: в начале фильма в динамике и суете городской жизни во времени и пространстве фиксируется ситуация неожиданной встречи главной героини фильма «Июльский дождь» Лены со своим будущим собеседником, адресатом ее монологов (чаще всего по телефону) Женей — ситуация случайной встречи под дождем как временем непредвиденной и неопределенной по длительности остановки. Все обстоятельства данной ситуации подчеркивают экзистенциальную природу дождя. Слова «Песенки о пехоте» Б. Окуджавы напоминают семантические составляющие экзистенциалов, синергитически усиливая смыслы анафорическими и лексическими повторами, включаясь в структуру создаваемого образа дождь: «Не верьте погоде, / когда затяжные дожди она льет. / Не верьте пехоте, / когда она бравые песни поет. / Не верьте, не верьте, / когда по садам закричат соловьи... / У жизни со смертью / еще не окончены счеты свои». Лирический герой задает риторические вопросы экзистенциального характера: «Чего ж мы уходим, / когда над землю бушует весна? / Куда ж мы уходим, / когда над землю бушует весна?», при этом предъявляя систему ценностей и определяя предпочтительные ориентиры: «Нас время учило — / Живи по-походному, дверь отворя. / Товарищ мужчина! / А всё же заманчива должность твоя». Звучит обращение с призывом о прощении и терпении к будущим поколениям: «Простите пехоте, / что так неразумна бывает она. / Всегда мы уходим, / когда над землю бушует весна...» Анализ строфики произведения, его лексического наполнения, сопоставление элементов всех знаковых систем, выявление семной составляющей лексических единиц позволяет точнее сформулировать выводы как в полемике [7: с. 61], так и в процессе определения тематики межпредметных, междисциплинарных размышлений над прошлым, настоящим и будущим [6], в том числе и о характере анализируемого символа «дождь».

Динамическая природа экзистенциального символа «дождь», его развитие по индивидуальной траектории зафиксированы метафорой театрального действия и большим количеством слов категории состояния и оценочных имен: «Сейчас как-то неудобно без неприятностей. Если их нет — их придумывают. Правда свое возьмет, но это бывает в 4-м акте. А сейчас идет второй, и будет еще третий».

Утверждение высокой меры всей системы ценностей поддержано быстро пробегающим кадром с рекламным щитом, на котором видно лишь одно слово, нанесенное крупным шрифтом, — «Совесь», и появляющейся в сильной позиции текста кинофильма репродукция Мадонны, многократно тиражируемая в типографии. (Типография — место работы главной героини — локация, значимая в хронотопе Лены.) И важный экзистенциальный тезис, выводящий смысловое ядро всего потока сознания

героев: «Вчера я подумала: ведь это и есть жизнь. Ничего другого не будет. Вы любите свою работу. Родители у вас есть...»

Временные отрезки, в частности ночь, становятся важными позициями фрейма «экзистенциальный символ», который мы можем рассмотреть и в этом аспекте: «Никто не знает, что люди думают по ночам, когда они одни». Именно ночью звонит Женя («Это я. Лена, я вас разбудил? Ночь. Вы стоите или сидите? Вы не должны спать. Вы можете легко проснуться и прозреть? И жизнь не засоряя впредь — всё это небольшая хитрость... Ты слушаешь?»), зеркально предложив свой монолог, свою рефлексию в ответ на искренность Лены в предыдущие телефонные встречи: «А, может, Вы не существуете. Нет и всё. Просто голос». «Что значит “всего хорошего”?» Ночной звонок Жени из Свердловска: «Я вам очень благодарен. Бывает такая полоса в жизни, когда очень нужна живая душа».

И Лена полностью принимает своего двойника, свое зеркальное отображение: «Спасибо, что разбудили. Не надо каяться, иначе все испортите». Случайный знакомый Женя духовно ближе ей, чем старинный друг Володя, понимающий, что «два человека должны быть друг другу необходимы», но именно ему Лена отказывает: «А если я захочу сохранить независимость? Какой ты — добрый или злой? Непьющий, не бабник, не лишен чувства юмора. У тебя легкий характер. Ты не трус. Я никогда не смогу объяснить ему, почему, несмотря на все прекрасные качества, я не пойду за него замуж». Наблюдаются постоянный анализ и самоанализ, классификация и систематизация и ситуаций, и людей, и чувств. Двойничество, параллельность близких рассуждений о смысле жизни проявляется на фоне дождя. Семантика уподобления, свойственная экзистенциальному символу, означает, что символ «дождь» берет на себя часть бытия человека, «сосуществует» с ним, принимает участие в жизни человека. Символ и субъект отражаются друг в друге. Это проявляется и в интеллектуальных играх героев.

Такой художественный прием, как игра в слова (игра в города, игра в слова, игра в «великих людей», коллективное создание монофона), делают значимым вербальное наполнение кинофильма, символически совмещающего несколько знаковых систем. Внимание к слову рефлексизирующие героини актуализируют несколько раз. Так, Женя говорит: «Я хочу, чтобы всё было настоящее. Чтобы сделать что-то выше своей судьбы. Всеобщий треп... Когда слова ничего не значат...» Поэтому важно промыслить, точнее выразить ощущение, идею, быть услышанным.

Экзистенциальный символ «дождь» в своей визуализированной форме текуч, что параллельно усиливает такое свойство символа, как его динамический характер. Последний, в свою очередь, обусловлен самой ситуацией, которую он и задает. Символ «дождь» принимает участие в развертывании последовательности ситуаций, становясь их участником, маркируя

пограничную ситуацию в общей цепи размышлений, событий и обозначая кризис в жизни героя.

Этическая функция экзистенционального символа «дождь» реализуется в отмеченности и выявлении в художественном пространстве фильмов моральных принципов, установок субъекта, всей его системы ценностей, уточняемой самим героем, сверяемой с мерой существующих вещей. Именно данная функция позволяет экзистенциональному символу «дождь» управлять всем хронотопом кинокартины, включая в полизнаковый текст фильма с его временными и пространственными характеристиками духовный мир героя, тем самым раскрывая его в глубокой рефлексии.

Для каждого субъекта символ индивидуализирован, потому носит личностный характер, и его возникновение, осознание, развитие интерпретационного потенциала связано с особой точкой зрения самого субъекта действия, что получило в науке атрибутивное обозначение как символ «с перспективированной природой» [2: с. 6–7].

В качестве факультативных признаков экзистенциального символа «дождь» можно назвать способность выявлять отрицательное начало в человеке, связь с понятием границы между двумя мирами или двумя пространствами. Страх, отчаяние, разрушение, потеря, угроза, кончина, конец, общее представление о конечности человеческого существования и другие семы, выражающие боязнь человека потерять свое существование, включены в семантику нахождения человека между мирами. Это и есть семантический стержень перспективной направленности экзистенциального символа, что аккумулировано в образе Степана.

Именно в данном произведении ярче всего проявляется смысл альтернативной ситуации, под которой в философии понимается пограничная ситуация выбора. Как правило, она возникает под влиянием экзистенциального символа, который становится участником жизни человека, что приобретает роковой характер. Это ситуация «экзистенциального мига», который открывает персонажу истину о нем, смысл его существования. Семы мгновенности; кризиса, границы, предела; угрозы, опасности, страха и отчаяния; выбора решения; оценки своего существования; выхода из ситуации составляют семантику альтернативной ситуации.

Само название фильма «Дождь в чужом городе» усиливает представление об экзистенциональном символе «дождь» как показателе пограничного состояния и ситуации границы: свой — чужой, принимаемый — отвергаемый, допустимый — неприемлемый. Эмоции чаще всего тяжелые, негативные или кажущиеся негативными, внешне проявляющиеся как негативные, но внутренне отторгаемые субъектом. Негативная коннотация обусловлена фиксацией героем низости своих поступков и выражается как ощущение несчастья, через чувства тревоги и страха. Описанное положение дел, определенная позиция и точка зрения ярче всего представ-

лены в рефлексии главного героя фильма «Дождь в чужом городе»: «Почему вспоминается самое стыдное», — сетует Степан Никитич. Очень часто герой употребляет слова категории состояния или эмоционально окрашенные, оценочные слова. Идея чуждости зафиксирована не только в названии, но и в тексте звучащей лейтмотивом песни в исполнении Г. Бесединой на музыку М. Таривердиева: «Но чужд твой взгляд, и жесткие слова, / как желтая листва вокруг кружат», в ключевой позиции размышлений героя в финале фильма: «Я чужой в этой неизвестной мне жизни. Я ведь не думал раньше, как она жила без меня». И все эти воспоминания-размышления звучат на фоне дождя, ассоциативно связаны с ним, с физическим дискомфортом, который становится не столь существенным в контексте этих размышлений. Все воспоминания главного героя, его рефлексия и в целом рефлексивное автобиографирование в форме внутреннего монолога, в форме риторических вопросов происходит на фоне дождя: «Неужели и она томится так же? Неужели и ей бывает так пусто и некуда деваться? Все в неохотку?.. Ведь ни разу не пожаловалась», «Собрался, да грехи не пускают». В кульминации песни, звучащей лейтмотивом, резюмируется: «Не надо примирять себя с неправдой своей». Данное пограничное, кризисное состояние героя, его страх встречи, разговоров, выяснения отношений обусловлены пониманием несоответствия поведения внутреннему представлению о должном, честном и гармоничном. Так показан осознанный инфантилизм героя и его боязнь извиниться за грубость, несправедливость, мужскую трусость. Образ героя, побоявшегося взять ответственность на себя за инженерно-научное открытие, за судьбу светлой, но очень одинокой женщины, его деструктивные поступки, разрушившие зарождающуюся стабильность жизни лучшего друга и коллеги Константина Акимовича Аристархова и любимой женщины Киры Андреевны, позиция властителя ситуаций и управителя судьбами усиливаются в своем негативном проявлении светлостью и улыбкой очень одинокой, но по отношению к другим легкой женщины Киры, которая говорит: «Нежданная радость — всем радостям радость», а он даже забыл ей привезти «пустяк». Это своего рода метафора зеркала с неправильным освещением. Иногда внимание, нюанс может порадовать и согреть человека. Кира и о трагичном говорит как о бытовом, каждодневном, легко, чтобы не масштабировать и не тиражировать тяжелое, негативное. Ее улыбка расширяет поле счастливого, она сама дарит радость и солнце, тепло и свет другим. Честные размышления Степана Никитича возможны лишь как внутренние монологи, но даже в них он пытается уйти от ответственности, что лишний раз подчеркивается свойством экзистенциального символа (а именно эта линия жизни расчерчивается во время дождя в пространстве командировочного маршрута: многократно названы топонимы Ленинград — Белогорск — Лыково) высвечивать негативные

стороны души человека. Так, в ответ себе на признание, что забыл при-
везти Кире безделушку, успокаивает себя же: «Может, не надо причитать?»
Углубляется данное противостояние удивительным определением весны,
предложенным Кирой: «Весна. Много ее. Запахи, птицы. Маята какая».

Состояние одиночества, являющееся экзистенциалом, обозначено
и в тексте звучащей в фильме песни на слова и музыку М. Таривердиева:
«Так хочется тепла...» Песня, проходящая лейтмотивом по всему кино-
фильму, лексическими повторами маркирует внутреннее состояние оди-
ночества каждого из трех героев фильма, дождь же усиливает пережива-
ния, в том числе средством лексического повтора: состояние «так хочется
тепла (2 раза)..., любимых рук», но «мгла (2 раза) лежит вокруг». Слова
категории состояния «тревожно на душе» разворачиваются в метафоры
«тихо стелется у ног вечернее шоссе моих сомнений и тревог» и «память
о любви, единственной (3 раза) любви преследует нас», фиксирующие
ядерное состояние главного героя. Осознание связи с другим человеком,
с близкой душой в форме еще одной метафоры-символа «звезда» («пе-
чальна и строга... затеплется звезда») атрибутировано обстоятельством
времени, подчеркивающим, выделяющим экзистенциальный миг: «в по-
следний раз (2 раза) ... сверкнет звезда». Осознание неправоты, необходи-
мость извинений, пришедшие к герою во время рефлексии, сопровождае-
мой воспоминанием об очищающем дожде, вербализуются как покаяние
лишь в песне: «Прости меня, прости, за прошлое прости, прости меня».

Экзистенциальное ощущение двух миров, невозможность их пересе-
чений также лейтмотивом звучит параллельно мыслям Степана Никитича
в песенно-музыкальном сопровождении: «Нам больше никогда уже не об-
рести того огня. / И преданность зимы сильнее, чем прежняя любовь... /
И мы с тобой свободны навсегда... / Снега потерь заносят города». Идея
кристаллизации капель дождя и превращения его в снег, в сжатое песен-
ное время времен года как клиповая фиксация этапов жизни цементирует
ядро интерпретационного поля символа «дождь».

Таким образом, экзистенциальный символ «дождь» может выражать
отрицательное начало человеческой природы. Мера деструктивности на-
туры человека определяется дисгармоничностью существования субъекта,
что зримо прослеживается в образе Степана Никитича. Однако противо-
положное значение символа «дождь» с его очищающей константой по-
зволяет не привести субъекта, связанного с данным символом, в дина-
мике индивидуализированного пути, в его развитии к смерти физической
или духовной, а дает некоторое успокоение и гармонию благодаря глубо-
кой рефлексии субъекта, связанного с данным символом.

В интеллектуальном кино такой важнейший признак экзистенциаль-
ного символа, как динамический характер, имеет специфическое выраже-
ние, т.к. образует динамизм развития внутреннего монолога героя. Однако

это не мешает ритмически обозначить развитие мысли, выделить каждую стадию, начиная с фокусирования внимания на значимости первоначального импульса всей сюжетной линии размышлений — экзистенциального импульса во взаимоотношениях объекта «дождь» и субъекта-персонажа, что выступает основой формирования экзистенциальной ситуации. Суть феномена «дождь» как экзистенциального символа проявляется и в одновременном развертывании противоположных ситуаций: актуальной для мировосприятия героя здесь и сейчас и альтернативной — идеальной, настоящей с точки зрения героя. Альтернативная ситуация сопряжена с женскими образами в рассматриваемых кинофильмах.

Экзистенциальные символы уподоблены оригиналу по линии эмоционального. Портрет Клавдии под дождем аккумулирует всю синтаксическую парадигму чувств в одном образе, усиливая зеркальность, отражение от струй дождя и образуемых луж греховное начало других участников ситуации: детей, мужчин, друзей, коллег. Она наблюдает за ними под дождем или сама перемещается под дождем, очищающим дождем, акцентируя внимание на позитивном и созидательном в том, что дает любая ситуация. Она помощник и по поступкам (накрыла зонтом девочку), и по отношению к людям. Она становится негласной мерой всех вещей. Отсюда уподобление, сравнение, сопоставление, двойничество, зеркальность позволяют экзистенциальному символу «дождь» стать сюжетно- и текстообразующим [5] элементом всего кинофильма «Портрет под дождем».

В фильме «Портрет под дождем» сразу реализованы два экзистенциальных символа. Ю.Б. Коренева посвятила свои научные исследования экзистенциальным символам, одним из которых является «портрет» [2]. Главная героиня Клавдия, человек солнечный, помогающий всем, делающий дождь теплым, грибным, соотнесена и, собственно, с символом «портрет», и с символом «дождь», в своей экзистенциальной природе имеющих связь с внутренним миром человека. В данном случае речь идет о положительной коннотации, что в исключительных случаях реализуется в текстах с экзистенциальными символами.

Итак, в интеллектуальных кинофильмах XX в. экзистенциальный символ «дождь» в своем развитии обозначает достижение героем высшей точки, кульминации переживаний экзистенциального мига, свидетельствующего о своеобразном разрешении пограничной ситуации кризиса. Это касается истории всех пяти главных героев трех фильмов: Степана и его альтер-эго Киры, Клавдии, Лены и ее двойника Жени. Эмоциональность каждого героя, даже сдержанная, деликатная, не женская, углубляет экзистенциальность символа «дождь», который сюжетно и интерпретационно обуславливает динамику развития образов через размышления каждого.

Символ «дождь», совмещая в себе свойства как обычного, так и экзистенциального символа, в интеллектуальных кинофильмах XX в. раскрывает всю признаковую палитру символических свойств, что подчеркнуто вербализированной знаковой системой: образность, мотивированность и повторяемость жизненных линий, мыслей, форма существования, эмоциональность, архетипичность, взаимообусловленная связь с текстом и концентрация в смысловой структуре символа текстовых сообщений большого объема [8]. Многократные лексические повторы фиксируют ключевые состояния субъекта, связанного с экзистенциальным символом (страх, одиночество). Экзистенциальный символ «дождь» участвует в формировании индивидуального способа восприятия действительности, окружающего мира, который человеку представляется в перспективированном виде. Точка зрения каждого взаимодействующего с данным символом субъекта формирует не только «картину видения» каждого персонажа, но и общую языковую и ментальную картину мира всей системы образов анализируемых кинофильмов в совокупности, в центре которой находится рефлекслирующий интеллигент.

Текстовый характер является способом идентификации экзистенциального символа. Кинофильм является полизнаковой текстовой структурой, что увеличивает интерпретационные возможности и обычного, и экзистенциального символа. Природные стихии относятся к универсальному явлению природы, покрывающему весь земной шар. Сам символ «дождь» относится к универсальным, т.к. распространен повсеместно, в культурах всех народов мира, проживающих на больших расстояниях друг от друга.

Дождь символизирует грусть, печаль, одиночество, период воспоминания, границу временных отрезков — до и после, пространственные и временные точки отсчета, очищение, время рефлексии и дороге.

Слово «дождь» в репликах героев является точкой отсчета для глубинной рефлексии, для маркирования ключевых позиций в понимании, в ситуационном анализе. Так, герой фильма Степан старается занять разные позиции: коллеги Аристархова, любимой женщины Киры Андреевны. Его волновые воспоминания начинаются с дождя. Дождь как время самых сложных моментов в выяснении отношений, движения этих отношений как движения струй дождя. При этом три женских персонажа воплощают идею сохранения традиций, нравственности, глубинной рефлексивности, открытости и искренности в отношениях, высокой ответственности. Именно через эти персонажи экзистенциальный символ «дождь» утверждается в главном интерпретационном смысле — очищение. В фильме «Июльский дождь» знаковое общение героев происходит 9 мая, в День Победы: «Значит, нам туда дорога... / А название такое. / Право слово, боевое», что подчеркивает ключевую позицию семы «очищение» в структуре символа «дождь». Как и все экзистенциальные символы, он является

средством «измерения» душевных качеств и признаков человека, чем и обусловлено преобладание в монологах героев лексем с семантикой эмоционально-оценочного и духовного.

Дождь как обычный символ ассоциируется с грустью, депрессией, тоской, чувством *одиночества*, пессимизма. Напряженные, негативные события как в жизни, так и в произведениях искусства часто сопровождаются дождем, грозой, штормом. Писатели намеренно изображают дождь, усиливая ощущение тревоги, непредсказуемости длительности и исхода данного состояния. Вспомним роман Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества»: «Дождь лил четыре года одиннадцать месяцев и два дня...» Во многих фильмах дождь ассоциируется с плачем героев, передает ощущение потери, чувство сильного горя. Однако символическое значение дождя не всегда соотносится с меланхолией. Дождь связывают с очищением, поэтому это есть символ *очищения* человеческой души, катарсиса: человек, проходящий сквозь дождь, оказавшийся под дождем, промокший насквозь, переживает своеобразную внутреннюю трансформацию. В дальнейшем масштабируемое воспоминание о событиях и ситуациях на фоне дождя приближает героя к экзистенциальному мигу и разрешению внутреннего кризиса, что реализовано в фильмах «Июльский дождь» и особенно «Дождь в чужом городе». Героиня фильма «Портрет под дождем» Клавдия образно реализует иную сторону символического наполнения стихии «дождь» — синоним божественного нисхождения небесного блаженства и благосостояния, плодородия и собственно «рождения зерна для человека и зверя» (Эсхил). Символ «дождь» в такой интерпретации коррелирует с символом «солнце», что в совокупности дает духовное открытие. В любом развертывании символа «дождь» — это загадка, позволяющая человеку саморазвиваться в многомерной перспективе, определять свой духовный поиск, рефлексировать. Тематизация, аспектуализация, акцентуализация как этапы перспективирования, сопряженные с полем, углом и фокусом зрения соответственно в многомерной и полизнаковой текстовой структуре интеллектуального кино XX в. раскрываются посредством включения в текстовую структуру рассматриваемых фильмов экзистенциального символа «дождь», который в свою очередь помогает героям приблизиться к разрешению ситуации кризиса. Прямая ситуация и альтернативная, мужское и женское начала, негативная и созидательная, очищающая коннотации делают символ «дождь» в хронотопе кинофильмов более емким и глубоким.

Литература

1. Гагарин А.С. Экзистенциалы человеческого бытия: одиночество, смерть, страх (От античности до Нового времени): Историко-философский

- аспект: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Екатеринбург: Изд-во УрАГС, 2002. 46 с.
2. *Корнеева Ю.Б.* Семантическая перспектива экзистенциальных символов в художественном тексте: На материале произведений русско-, немецко- и англоязычных авторов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. 22 с.
 3. *Попов А.В.* Символ как фактор текстопорождения (на материале текстов современной русской поэзии Горного Алтая). Дис. ... канд. филол. наук. Горно-Алтайск, 2006. 169 с.
 4. *Солодуб Ю.П.* Текстобразующая функция *символа* в художественном произведении // Филологические науки. 2002. № 2. С. 46–55.
 5. *Тодоров Ц.* Теории символа / Пер. с франц. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. 408 с.
 6. *Философия старости: Коллективная монография* / Сост. А.Е. Левинтова; Под ред. И.Д. Михайловой. М.: МГПУ; Ярославль: Ремдер, 2021. 472 с. (Б-ка Мастерской оргдеятельностных технологий МГПУ; Вып. 6).
 7. *Фролова Е.А.* «Плыть, плыть, плыть...»: лингвостилистический анализ стихотворения Н. Рубцова «В жарком тумане дня...» (К 85-летию со дня рождения) // Русский язык в школе. 2021. Т. 82. № 1. С. 61–66.
 8. *Якушевич И.В.* Символ «дом» в русском языке и поэтическом тексте: Монография. Владимир, 2018. 183 с.
 9. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории / Пер. с нем. 2-е изд. М.: Республика, 1994. 527 с. (Мыслители XX в.).

СИМВОЛИКА ВОДЫ В РОМСКИХ ИДИОМАХ: ОРИГИНАЛЬНЫЕ И СОВПАДАЮЩИЕ С РУССКИМИ ЭЛЕМЕНТЫ

В 1928 г. вышел в свет букварь для взрослых — это была первая в СССР книга на ромском языке. Несмотря на значительный по тем временам тираж 3300 экз., раздробленное и разноязыкое цыганское население не сразу и далеко не единодушно оценило эту новость. Многие просто не узнали о ней. Однако первый камень в фундамент новой литературы на московском диалекте цыганского языка, в течение примерно трех столетий пребывавшем в восточнославянском окружении и под его сильным влиянием, был положен. За 10 лет вышло, по разным оценкам, от 270 до 300 книг и брошюр. Была создана оригинальная проза и поэзия и опубликовано значительное число переводов русской классики.

Анализ идиоматических выражений со словом *паны* ‘вода’ позволяет на конкретном материале ответить на вопрос о своеобразии средств выражения этого диалекта в самом начале его функционирования в качестве письменного языка. Это слово относится к древнейшему индийскому слою лексики и является частотным. В конце XX в. оно появилось в виде *пани* в нескольких русских жаргонных словарях, однако статус этих фиксаций сомнителен [30: с. 72].

Материал данного литературного языка представлен в Корпусе цыганского языка [14]. Это заметно облегчает доступ к материалу и задачу его анализа. Все цитаты, приводимые далее, будут даны по Корпусу, с указанием краткого описания издания и года выхода в свет. Приводимые далее примеры проверены по бумажным изданиям.

Начнем с коллокации ‘пища и питье’ как примера относительно свободного словосочетания, но обладающего явно регулярной воспроизводимостью.

Хлеб/еда и вода: последовательность частей и синонимическая вариативность. В наших материалах более предпочтительным оказывается последовательность *паны и хабэ* ‘вода и еда’:

«Магеллано кэрдя запасы **паны и хабэ...**» — ‘Магеллан сделал запасы воды и еды’ [16: с. 28].

«[Т]э джяс ангил — сыс инкэ надея тэ попэрэс прэ острово, кай можно тэ дорэсэс **паны** и **хабэ**» — ‘Если идти вперед — была еще надежда попасть на остров, где можно добыть воды и еды’ [16: с. 27].

«Дрэ кой-савэ страны наухтыла **паны** и **хабэ**» — ‘В некоторых странах не хватает воды и еды’ [13: с. 9].

С определением лачё ‘хороший’:

«Прэ адалэ острова закхинякирдэ мореплаватели попынэ про лачё **паны** и **хабэ**» — ‘На этих островах замученные мореплаватели попали на хорошую воду и еду’ [16: с. 28].

«Пирдал лачё **паны** и лачё **хабэ** мануша лынэ тэ закэдэн зор» — ‘Через хорошую воду и хорошую еду люди стали набирать (букв. ‘забирать’) силу’ [16: с. 28].

Последовательность частей может изредка свободно меняться, но предпочтительный их порядок подтверждается, как выше, в большинстве случаев:

«Раджэскэ сы пиро ди, со гости чюжонэ стронатыр закамнэ тэ лэн прэ лэскиро острово **хабэ** и **паны**» — ‘Раджо по душе, что гости из чужой стороны захотели набрать на его острове еды и воды’ [16: с. 39].

Вариант со словом *маро* ‘хлеб’ в обобщенном значении ‘еда вообще’ для акцентированного описания ситуации дефицита или акцентирования достатка:

«**Маро** хаса и **паны** пьеса» — ‘Хлеб едим и воду пьем’ [25: с. 29]. Переводчик «Капитанской дочки» Пушкина — Н.А. Панков [31].

«[Т]эл аресто про **маро тэ паны**» — ‘под арест на хлеб и воду’ [25: с. 29].

«Адай жэ тхов лэн пир о разна вэнглэ **прэ маро тэ прэ паны**, соб лэндэ дылныпэн прогья» — ‘Сейчас рассади их по разным углам на хлеб да на воду, чтоб у них дурь-то прошла’ [25: с. 46].

Вариант с заметной идиоматической устойчивостью: ‘куска хлеба и воды (кому) не жалко (для кого)’:

«[К]отыр **маро тэ паны** нанэ танго мангэ» — ‘Куска хлеба и воды не жалко мне’ [11: с. 25].

В данном случае обращает на себя внимание выбор более старого соединительного союза *тэ* ‘и’, а не славянского и, как в выражении *паны и хабэ* ‘вода и еда’.

Свободная последовательность частей возникает в связи с необходимостью подчеркнуть более важное значение воды в конкретной ситуации:

«**Паны** нанэ, **маро** нанэ, атася и патроны на явна...» — ‘Хлеба нет, воды нет, завтра и патронов не будет’ [3: с. 6].

Таким образом, коллокации для обозначения ‘воды и еды’ в ромском языке оказываются достаточно устойчивыми и воспроизводимыми. При этом надо подчеркнуть, что в этом случае трудно отделать относительно свежие следы русского влияния от предшествующих, поскольку

речь идет об универсалии, имеющей устойчивые номинации в любом языке. Другие словосочетания со словом *паны* 'вода' мы пока не рассматриваем, поскольку более показательна ситуация с идиоматическими выражениями, употребляющимися в фигуральном смысле. Здесь своеобразие при воспроизведении русского материала в переводах и вариативность при употреблении оригинальных идиом оказались более заметными.

Устойчивые выражения со словом *паны* 'вода' используются в ситуациях противопоставления невидимого/тайного и видимого/явного.

Как в воду кануть. «Сыр дро **паны** пынэ» — 'Как в воду упали' [4: с. 20]. Выражение с дополнительным созвучием *п-н / п-н*, придающим выражению устойчивость при воспроизведении.

Речь героя по имени Чирикло 'воробей' (название птицы из исконного индийского слоя лексики [23: с. 448; 34: с. 209]): «На дар, хасёла сыр дро **паны**» — 'Не бойся, канет (букв. 'пропадет') как в воду' [4].

«Ту на дар, — сыр дро **паны** хасёла» — 'Ты не бойся, — как в воду канет (букв. 'пропадет')' [4].

Свободные сочетания не несут дополнительного фигурального смысла. Вот описание похода по хрупкому льду: «Дрэ дром трэби сыс тэ раххэспэ, соб тэ на пропэрэс дрэ **паны**» — 'В дороге надо было беречься, чтобы не провалиться (букв. 'пропасть') в воду' [15: с. 18].

Выражение *концы в воду* имеет признаки заимствования из русского. Конокрад Засека говорит: «Рази мэ пучява, коли мангэ грай покамэлапэ, лава и концы дро **паны!**» — 'Разве я спрашиваю, если мне конь понравился, беру и концы в воду' [20: с. 50]. «Дыххэс сыр ёнэ храпинэна, бэнга — сарэн бы екхатыр и концы дро **паны**» — 'Видишь, как они храпят, черти — всех бы сразу и концы в воду' / 'Эк они храпят, окаянные; всех бы разом, так и концы в воду' [24: с. 42].

Вывести/выводить на чистую воду:

«[М]э екхатыр саро выльдьява про жужо **паны**» — 'Я сразу всё выведу на чистую воду' / 'Сейчас я всё выведу на чистую воду' [24: с. 80]. «Ромалэ, адасавэ "бутярин", треби тэ розгалёс и тэ выльдьяс лэн про жужо **паны**» — 'Ромы, подобных «работников» надо распознавать и выводить их на чистую воду' [33: с. 24].

Вариативность заимствованного *чисто* и исконного компонента *жужо* также указывает на недавнее заимствование из русского. Говоря о бюрократизме и бесхозяйственности, Безлюдский воспроизводит фразы, по стилю характерные и для русской риторики того времени: «Про скэдыбнаскирэ треби тэ выльдьяс ада манушэн про чисто **паны**, тэ ракирэс, со кэрна на шукир ада мануша» — 'На собраниях надо выводить этих людей на чистую воду, что делают нехорошего эти люди' [18: с. 6].

«Нэво Ром» (Новый Цыган), под политически грамотным псевдонимом, громит торговцев: «Треби тэ скэдэс и чёrorэ ромэн и кхэтанэ лэнца тэ выльдяс мурушэн-кофарен прэ чисто **паны**» — ‘Надо собирать и бедных ромов и вместе с ними выводить богатеев-торговцев на чистую воду’ [19: с. 16]. Вероятно, выражение стало популярным в связи с обострением классовой борьбы.

Другие фразеологизмы также имеют русскую основу:

Как две капли: «[Б]ут пирангэ раклорэ, сыр дуй капли **паны** здынэ прэ Кирило Петровичэстэ» — ‘Много босых (русских) мальчишек как две капли воды походили на Кирило Петровича’ / ‘Множество босых ребяташек, как две капли воды похожих на Кирило Петровича...’ [24: с. 49].

Как воды в рот набрать: «Пхурэ казаки штыл, сыр **паны** дро муй скэдынэ» — ‘Старые казаки — цыц, как воды в рот набрали (букв. ‘собрали’)’ [3: с. 7].

Огонь и вода: «[А]мэ дрэ яг на хачиям и дрэ **паны** на хасиям» — ‘Мы в огне не сгорели и в воде не пропали’ [17: с. 7]. Рифмовка глагольных форм в цыганском очень показательна, она способствует более точной воспроизводимости.

По общему мнению, воды много, поэтому она льется даром. На основе такого представления возникает несколько образных выражений.

Слезы — вода: «Роберто пашло мулэ муёса, и о-ясва сыр **паны** тихэс джяна пиро лэскиро муй» — ‘Роберт лежал с помертвевшим лицом, и слезы как вода тихо текли по его лицу’ [7: с. 34].

В развитие этого образа строится метафора: «А ясва — екх кирки **паны!**...» — ‘А слезы — лишь горькая вода’ [6: с. 108].

Кровь — вода: «Чёrorэн манушэн, савэнгино рат чидяпэ сыр **паны**, ёнэ на тангискирдэ» — ‘Бедных людей, чья кровь лилась как вода, они не пожалели’ [10: с. 34].

«Зарундя э пхув, заиздрандя э пхув, обчидяпэ ратэса э чяр, рисия **паны** ратэса, тасавэна манушэн дрэ паня, хана пиро вэша рува манушытко мас» — ‘Зарыдала земля, задрожала земля, облилась кровью трава, обернулась вода кровью, топят людей в реках, едят по лесам волки человечесью плоть’ [10: с. 33].

Годы — вода: «Сыр **паны** гынэ берша» — ‘Как вода прошли годы’ [2: с. 21], а также [1: с. 10].

Водка — вода: «Пия ёв на умор адая розбисчястно мортвалы, сыр **паны**» — ‘Пил он на умор эту несчастную водку, как воду’ [12: с. 6].

Злоба — вода: «Розгыяпэ сыр паны э холы» — ‘Разошлась (волнами), как вода, злоба’ [32: с. 31].

Разумеется, влияние образных выражений русского фольклора весьма заметно. *Воды не замути:* «Чяворо тэрно, **паны** на замутякирэла, пфуй лав лэстыр николи на шундям, и выбария про амарэ якха, — адякэ ракирдя

о пхурором и чюдя дрэ мусэр инкэ мортвалы Тэляскэ» — ‘Цыган молодой, воды не замутит, худого слова от него не слыхал, и вырос на наших глазах, — так говорил старик-цыган и подливал в стакан еще водки цыгану Тэле’ [12: с. 21]. Расхваливание будущего зятя сватом представлено в традиционных выражениях русского сватовства, весьма точно калькированных.

В ложке утопить, в комсомольской речовке: «Прэ рой паны тэ тасавэл Амэн буржуё са камэл» — ‘В ложке воды утопить нас буржуй всё мечтает’ [21: с. 5; 8: с. 5].

Как в воду опущенный, например, в письме суженому: «Длуго мэ сомас, сыр дро паны змэклы...» — ‘Долго я была как в воду опущенная (букв. ‘спущенная’)’ [26: с. 95].

Вместе с тем необходимо отметить своеобразные идиомы со словом *вода*, не имеющие параллелей в русском языке:

Сердце — вода на огне: «Сыр паны дрэ пири татыя ило Войдастэ» — ‘Как вода в котелке, грелось (вскипало) сердце у Войды’ [32: с. 29].

Капля в море, букв. ‘слеза в воде’: «Нэ, адава сыс же ясвин дэ паны — кэжо дадьвэс и дэ Испания и дэ ваврэ сарэ пхувья капиталистэнца (барэранса) рома сы притасадэ» — ‘Ну, это была же слеза в воде — до сего дня и в Испании и в других во всех землях капиталистами (большими господами) ромы притесняемы’ [28: с. 5]. Примечательно, что Андрей Таранов как носитель южного сэрвицкого диалекта использует здесь ряд специфических форм. Вероятно, и это выражение было взято им из его родного говора.

Тема воды в природе неразрывно связана с чередованием времен года, снегопадом, таянием и дождями и проч., что нами уже детально рассмотрено ранее [27: с. 357–369]. Кроме того, и цыганская мифология водных ресурсов не обходится без ‘водяного’ — *панитко*: «А нэ ка акэ панитко выдзяла» — ‘А ну-ка вот водяной выйдет’ [22: с. 27]; «Лынэ ко медно якхори частэс тэ псирэн вэшытко, панитко тэ фэлдытко» — ‘Стали к медноглазому часто ходить лесовик, водяной и полевик’ [9: с. 66]. Четкое разграничение сфер ответственности соответствует опыту народа, поэтому появился и мифологический субъект, ведающий открытым, степным пространством, а не только леший и водяной.

Мы уже обращали внимание на особые маркеры своего и чужого языкового материала в ромских диалектах [29]. Модели освоения и трансформации фразеологизмов и коллокаций чрезвычайно точны, что может быть обусловлено длительным билингвизмом. Несмотря на явные следы влияния и адаптации ряда русских устойчивых выражений со словом *вода*, можно отметить сохранение в устной традиции ряда оригинальных идиоматических словосочетаний, определяющих своеобразие символики *воды* в представлениях русских цыган.

Литература

1. Альманахо романэ поэтэн. М.: Центриздат, 1931. 88 с.
2. *Баранов [Н.]*. Ромны дро ликбезо // Нэво дром. 1931. № 2. С. 21.
3. *Безлюдско М.Т.* Дро Уральска степи // Нэво дром. 1931. № 2. С. 6–8.
4. *Безлюдско М.Т.* Прэ Калы Арагва // Нэво дром. 1932. № 2–3. С. 19–25.
5. *Безлюдско М.Т.* Тэ дживэс камэлпэ. Роспхэныбэна. М.-Л.: Гослитиздат, 1936. 103 с.
6. *Германо А.В.* Романо театро. Кхэлыбэна. Джибэн прэ роты. Машкир яг. Палага пэрво. М.: ГИХЛ, 1932. 152 с.
7. *Германо А.В.* Страханэ мардэ // Нэво дром. 1931. № 1. С. 32–34.
8. *Германо А., Панкова О.* Серёга Лагуно. М.: Тэрны гвардия, 1933. 30 с.
9. *Германо А.* Ганка Чямба и ваврэ роспхэныбэна. М.: Худож. лит., 1935. 102 с.
10. *Ильинско Мих.* Раскиро подыпэ. Роспхэныбэна. М.-Л.: Худож. лит., 1932. 35 с.
11. *Ильинско Мих.* Шатрытко яг. М.: Худож. лит., 1934. 56 с.
12. *Ильинско Мих., Ром-Лебедево И.* Роспхэныбэна тэ патриня. М.: Худож. лит., 1938. 143 с.
13. *Киселёво [Г.Б.]* Можынэна-ли тэ отджидён мулэ. М.: Московско бутяри, 1932. 72 с.
14. Корпус цыганского языка. URL: <http://web-corpora.net/RomaniCorpus/> (дата обращения: 30.03.2021).
15. *Лебедево Н.К.* Архангельска Робинзоны. М.: Учпедгизо, 1935. 32 с.
16. *Лебедево Н.К.* Пэрво моло пиро пхувьякиро крэнглыпэн. М.: Учпедгизо, 1935. 51 с.
17. *Ляшко Н.* Роспхэныбэн ваш случаё. М.: ГИХЛ, 1935. 36 с.
18. *М.Б.* Ваш комсомольцэнгэ // Нэво дром. 1930. № 4–5. С. 6–7.
19. Нэво Ром. Ваш со ададывэс ракираса // Нэво дром. 1931. № 3. С. 15–16.
20. *Орлова Е.* Хасиям палэ гилы (романэ патря) // Романы зоря. 1930. № 3–4. С. 46–57.
21. *Панкова О.И.* Лолы армия // Нэво дром. 1932. № 2–3. С. 5.
22. *Полякова М.* Романэ ракирибэ. М.: Центроиздат, 1931. 29 с.
23. Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке: Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2019. 504 с. (Природный мир в пространстве культуры).
24. *Пушкин А.С.* Дубровско. М.: Худож. лит., 1936. 109 с.
25. *Пушкин А.С.* Капитаноскири чай. М.: Худож. лит., 1938. 152 с.
26. *Светлово Л.* Ром Хвасю. М.: Худож. лит., 1938. 136 с.
27. Семантика времен года в русской словесности / Отв. ред. А.И. Смирнова: Коллективная монография. М.: Книгодел; МГПУ, 2021. (Природный мир в пространстве культуры).
28. *Таранов А.С.* Ваше пхув романычявэнгэ // Романы зоря. 1927. № 1. С. 4–6.
29. *Шаповал В.В.* «Свое» и «чужое» с точки зрения носителя цыганского языка // Этническое и языковое самосознание. Матер. конф. (Москва, 13–15 декабря 1995 г.) / Отв. ред. В.П. Нерознак. М.: Мин-во РФ по делам национальностей и региональной политике; Ин-т народов России, 1995. С. 164–165.

30. *Шановал В.В.* Новые «цыганизмы» в русских жаргонных словарях // Вопросы языкознания. 2008. № 6. С. 49–77.
31. *Шановал В.В.* Пушкин в ромских переводах конца 1930-х годов: история публикаций // История и современность филологических наук: Сб. науч. ст. по матер. Междунар. науч. конф. XVI Виноградовские чтения: В 2 т. М.: Книгодел; МГПУ, 2021. С. 218–223.
32. *Шах А.* Парны чай // Нэво дром. 1931. № 2. С. 25–31.
33. Ярославско ром. Суно про васт // Нэво дром. 1932. № 6. С. 22–24.
34. *Shapoval Viktor.* Ornithological details of the Gospel translations into Russian and Romani: sparrow (*Passer domesticus*) // Hristo Kyuchukov, Elena Marushiakova, Vesselin Popov (eds). Preserving the Roma Memories. Festschrift in Honor of Dr. Adam Bartosz. [Muenchen:] LINCOM GmbH, 2020. P. 205–212.

ЛИНГВОКУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ГИДРОНИМОВ УЭЛЬСА

Данное исследование посвящено описанию и выявлению специфики гидронимики Уэльса как результату взаимодействия различных этнокультур — кельтской, англосаксонской, в меньшей мере — древнеримской и скандинавской. Интерес к данной теме обусловлен тем, что проблема воссоздания и сохранения национальной идентичности в эпоху глобализации стала особенно актуальной, и это находит отражение не только в этнографических, культурологических, но и в лингвистических исследованиях [3: с. 139].

В настоящее время в Уэльсе проводится активная политика по расширению сферы употребления валлийского языка, что проявляется, в частности, и в плане дублирования географических названий на двух языках — английском и валлийском. Как справедливо отмечают исследователи, топонимы являются свидетелями исторических событий, объективными информаторами о географической среде [2: с. 3] и позволяют вскрыть особенности образа жизни народа, описать его ценности и знаковые реалии [3: с. 139].

Для выявления особенностей гидронимикона мы выявили апеллятивы, указывающие на водные объекты Уэльса (для этого воспользовались данными справочников топонимов Уэльса [5; 6] а также материалами Государственной топографической службы Великобритании — Ordnance Survey [7]), и провели семантический анализ гидронимов, в состав которых входят найденные лексемы.

Корпус терминологических апеллятивов, называющих водные объекты, включает следующие знаки: «вода», «океан», «море», «залив», «река/ручей», «водопад/каскад», «пруд/озеро», «болото», «источник».

Знак «вода» представлен в валлийском гидронимиконе четырьмя единицами различной этимологии. Единицы *ach* и *dwyr* (также отмечены варианты *d r/dwr*) восходят к протокельтскому языку [6: с. 10], единица *dwfr* используется в значении «вода» в современном валлийском языке [6: с. 18]. *Wy* — *Gwy* — кельтское слово, вышедшее из употребления, но встречающееся в гидронимах в различных вариациях: *Wysg*, *eask*, *uisge*, *usk*, *esk*, *ex*, *ain/an* [6: с. 26].

Знак «океан» включает в себя 2 единицы — *cefnfor* и *mor* (океан, море, глубь), такое же количество апеллятивов соответствует и знаку «море»:

Môr (море как часть мирового океана, океан, крупный водоем) и *gweilgi* (море, поток, крупный водоем).

Знак «залив» представлен 6 единицами. Прежде всего, необходимо упомянуть элемент *aber*, изначально обозначавший «устье реки, место, где река впадает в море или другой крупный водный объект, например, озеро». К другим объектам относятся апеллятивы *bae* (залив, бухта), *gwllff* (залив, не являющийся частью территориальных вод Великобритании), *môr* (залив, который образует устье крупной реки при впадении в море, например, *Môr Hafren* — валлийское название Бристольского залива, которое дословно можно перевести как «море, в которое впадает река Северн»), *haven* (гавань), *ford* (фьорд). Интересно отметить, что два последних апеллятива являются компонентами топонима *Milford Haven*. Гидроним *Milford* образовался в результате сложения древнескандинавских основ *Melr* (песчаный холм) и *fjodr/fjorðr* (фьорд). Таким образом, *Milford* — это фьорд у песчаного холма. Апеллятив англосаксонского происхождения *Haven* (гавань) был добавлен к топониму позже, когда влияние скандинавского языка в стране ослабло и значение лексемы *fjorðr* было утрачено.

Знак «река, ручей» оказался наиболее широко освоенным (11 единиц). Названиям этого объекта соответствуют единицы *afon* (движущаяся вода [6: с. 10]), *ffrwd* (природный водный поток), *wu* (извилистый поток). В названиях ручьев также встречаются апеллятивы *nant* (первоначальное значение этого слова — «овраг, лощина», которое впоследствии перешло и на водные объекты, по ним протекающие, таким образом, на основе метонимии развивается значение «поток, ручей, маленькая река» [6: с. 23]), *toch* (в древневаллийском языке это слово обозначало быстротекущую воду), *carrog* (слово «ручей» древнекельтского происхождения), *glais* (поток). Кроме того, сюда можно включить единицы, обозначающие части рек *blaen* (исток реки [6: с. 12]), *summer* (место слияния двух рек [6: с. 17]), *ystum* (изгиб реки [6: с. 20]), *rhyd* (первичное значение — «брод», производное — «поток, ручей» [6: с. 24]).

Две единицы знака «водопад, каскад» имеют географическую специфику. В Северном Уэльсе с названиями водопадов употребляется апеллятив *rhaeadr*, в Южном Уэльсе — апеллятив *sgwd*.

Знак «пруд, озеро» представлен 3 единицами: *llyn* (от протокельтского корня со значением «жидкость»), *llwch* (от протоиндоевропейского «пруд, болото»), *pwll* (от валлийского «впадина»).

Элементы знака «болото» выделяются на основе природных особенностей, способа образования данного водного объекта. Болота и заболоченная местность называются следующими апеллятивами: единицы *rhos* (верховое болото, торфяное болото), *gors/cors* (топкое место), *gwern* (топь, трясина), *llwng/llong* (влажная земля). Менее распространенный элемент — *mign*.

Знак «источник» представлен единицами *ffynnon* (ключ, источник), *pistyll* (фонтан, извергающаяся вода).

Анализ семантики валлийских гидронимов показал, что в большинстве своем они носят **дескриптивный** характер. В основе их номинации могут служить такие параметры и физические характеристики водного объекта, как:

- **Размер** (*Corrwg Fawr* — большой ручей, *Corrwg Fach* — малый ручей, *Nant Hir* — длинный ручей, *Nant Byr* — короткий ручей).
- **Особенности формы русла.** Название реки *Camddwr* буквально обозначает «извилистая вода». Ментальный образ извилистого потока прослеживается в потамонимах *Gwrog* и *Gwyre*, которые восходят к валлийскому слову *gyrog* (извилистый), *Arad* (ее русло напоминает по форме плуг — валл. *aradr*), *Carn* (валл. *carn* — копыто). Потамоним *Gorlech* является результатом сложения основ *garw* (грубый) и *llech* (камень). Внутренняя форма данного гидронима говорит о том, что дно реки состоит из твердых камней), а название *Gwynnregyn* свидетельствует, что изобилие белых ракушек является отличительной особенностью русла этой реки.
- **Характер течения.** В основе семантики гидронимов, входящих в эту группу, лежат образы быстрого или медленного, гладкого водного потока (*Briwnant* — быстрый ручей, *Llyfni* — спокойная, гладкая река, *Dyfi* — гладкая вода). Помимо прямой номинации, имеет место номинация на основе метафорического переосмысления. Так, происхождение потамонима *Cleddau* (валл. «мечи») объясняется тем, что река состоит из двух рукавов — западного и восточного, которые, в силу быстрого течения, «рассекают» местность подобно двум мечам.
- **Цвет воды** (*Afon Lwyd* — серая река, *Cors Goch Glanteifi* — красное болото на берегу реки Тейфи, *Pwllglas* — синий пруд, *Rhaeadr Ddu* — темный водопад).
- **Температура воды** (*Oernant* — холодный ручей).
- **Вкус воды** (*Gwyber Nant* — сладкий ручей, *Dafen* = *dwt*+*afon* речная, т. е. пресная, вода, *Saltney marsh* — соленое болото).
- **Звук, издаваемый водой.** Параметры «тишина/шум» служат основной мотивацией гидронимов, входящих в эту семантическую группу. Компонент *dyar* (шум) встречается в названиях рек *Dâr*, *Dyar*, *Dawen*. Лимноним *Tawu* является результатом сложения основ *taw* (тихий) и *wu* (вода); *Sili* (шипучая).
- **Глубина** (*Sawddwy* — глубокая вода).
- **Прозрачность/мутность воды.** Ментальные образы прозрачной или мутной воды вербализуются в гидронимах как посредством прямой номинации, так и метафорически. Примером прямой но-

минации может служить потамоним *Clarach* (*clar* — ясный, прозрачный, чистый, *ach* — вода, река). В случае если идея прозрачности/мутности передается через метафоры, то можно заметить, что в сознании носителей языка белый цвет ассоциируется с чистотой, прозрачностью (*Roewen* < уг *wy wep* «белая река», *Gwenffrwd* — белый ручей, *Gwenddwr* — белая вода). Компонент *ddu* (черный, темный) в составе гидронимов передает идею мутной, опасной воды (*Rhaeadr Ddu* — темный водопад, *Achddu* — темная вода, *Nant Ffrwdddu* — ручей темной воды).

- **Подверженность наводкам и пересыханиям.** Сезонный разлив водных объектов и их пересыхание — еще один параметр, служащий основой дескриптивной номинации гидронимов. Так, в названии реки *Sychan* выделяются основы *sych* (сухой) и *an* (вода). Потамоним *Havesp* буквально обозначает «река, пересыхающая летом» (*haf* — лето, *hesp* — сухой), а *Hepste* (*hesp an*) — высыхающая вода. Гидроним *Mellte* восходит к корню *melt* (молния). Название связано с молниеносным подъемом уровня воды в реке после дождей.

Наряду с мотивацией по качественным характеристикам водные объекты Уэльса также имеют **реляционный** характер, т. е. географическое соотнесение самого водоема с другими уже известными на момент номинации объектами. Иными словами, мотивация номинаций такого типа опирается на факт пространственной ассоциации. В качестве примеров можно привести следующие гидронимы: *Avon y glyn* — река в долине, *Nant y Bryn* — ручей у холма, *Llanmaes brook* — ручей, протекающий мимо церкви в поле.

Гидронимы, содержащие в своем названии **зооним**, можно разделить на 3 группы:

1. Названия, обусловленные тем, что тот или иной вид фауны обитал на берегах или в воде (*Nant y Barcud* — ручей коршуна, *Gwiber Nant* — змеиный ручей, *Pont Rhyd y Dyfrgi* — мост у брода выдры).
2. Названия, связанные с легендой. Лимноним *Llyn yr Afanc* (Бобровое озеро) связан с легендой об огромном бобре, который жил в водах озера и пожирал девушек из окрестных селений, пока не явился герой с двумя быками, которые перетащили чудовище на другое озеро, с этой же легендой связан и лимноним *Pwll Llygad yr Ych* — пруд бычий глаз. Легенда о коте, утонувшем в озере, объясняет происхождение лимнонима *Pwll y Gath* (пруд кота).
3. Названия, где форма или повадки животного метафорически описывают характер течения реки. Река в Уэльсе часто представляется как кабан или свинья, которая разрывает землю на пути своего следования. В названиях реки *Soch* и деревни *Abersoch*, расположенной в ее устье, элемент *soch* в переводе с ирландско-гэльского

языка обозначает «свинья». В сферу потамонимов транспонировались и такие валлийские зоонимы, обозначающие представителей рода кабанов, как *Twrch* (свинья), *Hwch* (свиноматка), *Banw* (боров, поросенок).

Бурная, пеннистая река ассоциировалась у валлийцев и с образом игривого шенка, демонстрирующего белый живот (*colwyn*), отсюда названия реки *Afon Golwyn* и ручья *Nant Colwyn* в области Гвинед, Северный Уэльс.

Темный цвет вод, напомиающий оперение ворона, послужил основой метафорической номинации в гидрониме *Afon Brân* — воронья река. Ряд названий валлийских рек (*Arth*, *Arthog*) в качестве компонента содержат зооним *arth* (медведь). Исследователи объясняют это тем, что из-за бурного течения звук их вод напоминает рев медведя.

Фитогидронимы построены в большинстве своем с апеллятивом *Llyn* (озеро). Сюда можно отнести лимнонимы *Llyn Llywenan* (тисовое озеро) и *Llyn Alaw* (озеро лилий).

В гидронимиконе Уэльса можно выделить и **этногидронимы**, например, *Môr Celtaidd* (Кельтское море) и *Llyn Llydaw* (буквально «Озеро Бриттов» в Сноудонии; как известно, кельтское племя бриттов населяло Британские острова в начале нашей эры), *Y Rhiw Saeson* (Саксонский, то есть английский, брод). Этнонимом *saeson* — сакс — валлийцы называют англичан. Название «Саксонский брод» напоминает о борьбе валлийцев, пытавшихся сохранить свою независимость, против англосаксов, а позднее — англо-норманнов.

Гидронимы Уэльса отсылают нас к **истории** страны, в частности свидетельствуют о том, что в прошлом водные объекты использовались в **военных** целях. Например, в лимнониме *Llyn Dinas* (озеро Динас) название происходит от словосочетания *Dinas Emrys* (крепость Амброзия, то есть Амброзия Аврелиана или Эмриса Влединга, послужившего одним из прототипов легендарного короля Артура). В переводе с кельтского *dinas* — это укрепление на вершине холма, таким образом, *Llyn Dinas* — это озеро, рядом с которым находился укрепленный холм. Потамоним *Nantgoch* в переводе с валлийского означает «красный ручей». По народному поверью, на берегах этого ручья в старину происходили ожесточенные сражения, и его воды часто окрашивались в красный цвет от пролитой крови.

История Уэльса тесно связана с **мифами и легендами**, что находит отражение и в гидронимике. Приведем несколько примеров. Лимноним *LLyn Llech Owain* в переводе с валлийского буквально обозначает «озеро крышки Оуэна». Название напоминает о событиях XV в., времени очередного военного противостояния Англии и Уэльса, когда некому валлийцу по имени Оуэн Рыжий было поручено охранять колодец на горе от англичан. Каждый день Оуэн взбирался на гору, чтобы набрать воды — напиться самому и напоить коня, после чего закрывал колодец крышкой.

Согласно легенде, однажды Оуэн забыл накрыть колодец, и оттуда хлынула вода, в результате чего образовалось озеро.

Еще одна легенда связана с происхождением лимнонима *Llyn Idwall*. В XII в. правитель Гвиннеда Оуэн отдал своего единственного сына Идуэла на воспитание Невиду Харду. Сын Харда Данедд приревновал мальчика к отцу и утопил ребенка, толкнув его в озеро. Разгневанный Оуэн изгнал Невиду Харда и его сына из Гвиннеда, а озеро назвал в память о погибшем Идуэле. На самом деле Идуэл погиб в битве с англосаксами в 942 г. и, по одной из версий, был кремирован на берегу озера, т. к. оно считалось погребальным местом кельтской знати.

С полумифическим персонажем — уэльским принцем по имени *Ceredig* — связан и океаноним *Cardigan Bay* (залив Ирландского моря у западного побережья Уэльса). Известно, что Кередиг был сыном короля Кунеда, правившего данной территорией в конце IV в. н. э.

Река Северн, протекающая через Уэльс и впадающая в Бристольский залив, называется в Уэльсе *Hafren*. Латинский вариант этого названия — форма *sabre*, откуда пошло английское название реки. Данное название связывают с именем принцессы из племени бриттов Сабрины, которую злая мачеха утопила в реке. Интересно отметить, что океанонимы *Môr Iwerddon* (Ирландское море) и *Cefnfor Iwerydd* (Атлантический океан) содержат элемент *iwere*. По преданию, Иверид была женой кельтского бога моря Лира [4]. По данным этимологического словаря, слово восходит к индоевропейскому корню *piHwer* со значением «жир». В древнегреческом языке слово *pieira* имело значение «плодородный, плодovitый». Можно сделать предположение, что у древних бриттов морская стихия ассоциировалась с женским началом, плодородием, жизнью.

Реки и озёра у многих народов почитались **священными**, культ воды проявлялся в жертвоприношениях им [2: с. 45]. Древние кельты также обожествляли водные объекты, особенно реки, озёра, ручьи, источники и болота. До христианизации кельты верили в существование многочисленных языческих богов. Название реки *Aeron* связывают с богиней войны (*aer* — битва + суффикс *-on*) [4]. С образом божества ассоциируется и потамоним *Dyfrdwy* (валлийский вариант потамонима *Dee*), который исторически является сложным словом, состоящим из основ *dwfr* (вода) и *dwu(w)* (богиня). Буквально *Dyfrdwy* — это «река богини» или «священная река». Бог *Alaunos* в кельтской мифологии является аналогом древнеримского Меркурия [4]. Компонент *-al-* в имени *Alaunos* передает значение «извилистый, изменчивый», он прослеживается в названиях рек *Aled* и *Alwen*.

После **христианизации** водные объекты сохраняли свой сакральный статус. Многие миссионеры, прибывавшие в Британию, строили кельи у ручьев или источников. Так, гидроним *Nantcwnlle* состоит из элементов

Nant, ручей и *Cwnlle* (искаженный антропоним *Cunllo*, британский святой, живший в V в. н. э). К гидронимам, связанным с христианской религией, следует отнести и название пролива св. Георгия — *Sianel San Siôr*.

О важности ручьев в бытовой сфере жизни и картине мира валлийцев говорит и наличие гидронимов, содержащих **оценочную** лексику. Например, потамоним *Honddu* является производным от прилагательного *hawdd* «легкий, приятный» [1: с. 143]. Оценочный компонент с положительной коннотацией *garedig* (добрый [1: с. 64]) присутствует и в потамониме *Nantgaredig* (добрый, любящий ручей). Элемент *clyd* (укрывающий, теплый, удобный) встречается в потамониме *Clydach* и лимнониме *Clydlyn*. В названии реки *Erch* прослеживается корень *erchyll* («страшный, ужасный» [1: с. 112]). Народная этимология такова: когда-то эта река называлась *Eirch* («гробы»). По народному поверью, в старину можно было увидеть гробы, плывущие по течению реки.

Водоемам приписывались человеческие свойства, в частности наличие голоса и способность разговаривать. Название реки *leithon* является производным от существительного *iaith* (язык [1: с. 153]), а гидроним *Nantlle* является результатом контаминации основ *Nant* (ручей) и *llef* — (крик, голос). По народному преданию, на берегах этого ручья слышались жалобные крики.

Местное население верило в **целебные** свойства некоторых источников, отсюда названия *Taff's Well* (родник на реке Тафф). Название *Holywell* (святой источник) является вольным переводом валлийского *Treffynon* (источник св. Винифрида).

Водные объекты играли важную роль в **экономической и сельскохозяйственной** жизни страны. На их берегах пасли скот, ловили рыбу, строили сукновальни и шахты, о чем свидетельствует ряд гидронимов. Река *Gwesyn* протекает через местность, жители которой славились разведением овец. Народная этимология приписывает происхождение названия реки имени пастуха, жившего на ее берегу, по данным же Моргана *Gwesyn* — древневаллийское слово со значением «пастух». Потамоним *Senny* является результатом контаминации и упрощения основ *san* (рыболовство) и *gyu* (вода), обозначая воду, изобилующую рыбой. Энергия воды приводила в движение механизмы, например колеса сукновален (*Sgyd y Pannwr* — водопад, где находилась сукновальня).

Гидронимы отражают **геологические** особенности Уэльса. Там добывали уголь и свинец, поэтому элемент *-glo-* (уголь [1: с. 126]) и его английский эквивалент *coal* присутствует в топонимах *Nant-y-glo* и *Coalbrookdale*. Топоним *Nantynwun* в Кармартене обозначает «ручей у шахты», поскольку на его берегах находились шахты, где добывался свинец. Добытые минералы, извлеченные на поверхность, необходимо было промыть. Для этого использовалась вода из каналов, подаваемая под напором, отсюда назва-

ние *Rasau* в Гвенте (это результат ассимиляции заимствования английской лексемы *race* (гонка)).

Таким образом, наибольшую часть представленного гидронимикона составляют знаки протокельтского происхождения. Разнообразие океанонимов, потамонимов, лимнонимов и гелонимов говорит о важном месте, которое эти объекты занимают в жизни народа. Знаковость этих топонимов обусловлена географическим положением, исторической и культурной составляющими, так как у древних кельтских племен, проживавших на территории Уэльса, водные объекты считались священными. Рассмотренные гидронимы выявляют биологическое разнообразие Уэльса, вскрывают особенности быта и трудовой деятельности валлийцев: занятия скотоводством, добычей полезных ископаемых свидетельствуют о любви валлийцев к мифам и легендам.

Литература

1. Митрошин А.В. Валлийско-русский словарь. URL: <http://lang.fotocrimea.com> (дата обращения: 02.06.2021).
2. Мурзаев Э.М. Топонимика и география. М.: Наука, 1995 304 с.
3. Пенцова М.М. Шотландские национально-культурные особенности в гидронимиконе Шотландии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 9. Ч. 2. С. 139–144.
4. Энциклопедия: Кельтская мифология / Пер. с англ. С. Головой и А. Голова. М.: Эксмо, 2002. URL: http://www.lib.ru/MIFS/kelty.txt_with-big-pictures.html#276
5. Hywel W.O., Morgan R. Dictionary of the Place names of Wales. Cardiff: Gwasg Gomer, 2007. 506 с.
6. Morgan T. Handbook of the origin of place names in Wales and Monmouthshire. Harvard: Express office, 1887. 242 с.
7. Ordnance Survey Maps: online mapping and walking. URL: <https://www.ordnancesurvey.co.uk/>(дата обращения: 02.06.2021).

СЕМАНТИКА СИМВОЛОВ «МОРЕ» И «РЕКА» В КУЛЬТУРЕ ВЕЛИКОБРИТАНИИ

Комплексный характер символа, определяемый его признаком асимметрии лексического значения, разнообразие функций в актуализационной среде и сложность общекультурно и контекстуально обусловленной прагматической интерпретации передаваемых им смыслов являются причиной неоднозначности терминологического определения. Так, под символом понимают особую образную конструкцию, объективную субстанциальность, содержащую множество смыслов [7: с. 443]. Многие ученые отождествляют символ и образ, подчеркивая многозначность, а также единство предметного образа и предметного смысла [1: с. 155–161]. Некоторые ученые также объясняют символ через знак: символ — это знак, имеющий конвенциональную связь между означающим и означаемым и представляющий единство предметного и абстрактного [12: с. 125]. Для настоящего исследования принимается следующее авторское определение: «Художественный символ — это конвенциональный образно-семиотический объект языка и культуры, (бессознательно или осознанно) включенный автором в художественный текст, где символ актуализирует одну или несколько интерпретаций, которые частично редуцируют денотативное значение слова и расширяют семантические границы лексемы» [9: с. 74].

В формировании художественного символа участвуют не только объекты культуры и контекст, но и система языка, так как художественный символ имеет вербальный образ. Формой, так называемой «оболочкой», символа является номинанта, указывающая на предмет, свойства и отношения к действительности. При этом любой языковой знак имеет четкую семантическую структуру, состоящую из номинантов, денотативного значения, интенционала, импликационала, экстенционала, вместе образующих семантическое поле слова. Интенционал — это устойчивая совокупность признаков содержания слова, образующая ядро лексического значения. Под импликационалом понимают варьируемые признаки, подразумеваемые ассоциативные компоненты значения, которые входят в периферию лексического значения. Номинанта (собственно лексема), денотативное значение и интенционал составляют устойчивые компоненты структуры языкового знака [8: с. 24–32]. В речевой актуализации,

под воздействием определенного контекста денотативное значение слова может редуцироваться и перемещаться из области интенционала в область импликационала, при этом семы импликационала поднимаются на уровень интенционала. Так осуществляется образование метафорической транспозиции значения. Это когнитивный процесс, характерный также и для формирования символа в культуре. Каждый человек в своем развитии усваивает знания об объектах культуры, в том числе и символы, и может воспроизводить их в индивидуальных текстах — так происходит становление художественного символа. При этом традиционная символика может сохраняться либо изменяться, что отражается в добавлении нового значения, а также и нарушаться, что является результатом употребления символа в противоположном культуре значении. Художественный символ также может создаваться автором внутри его художественного произведения.

Номинанта символа, то есть его словесная форма, содержит неограниченную семантическую перспективу и указывает на абстрактную идею, которая возникает в контексте и может строиться по мере всего повествования. Гипотеза данного исследования заключается в том, что на символизацию лексической единицы в большей степени влияют такие составные части структуры слова, как интенционал и импликационал, так как именно признаки предмета способствуют проведению аналогии между знаком и референтом, а комплекс значений символа расширяется за счет импликационала. Для обнаружения сем интенционала была проведена работа с толковыми словарями английского языка, а для выявления сем импликационала были использованы тезаурусы и ассоциативный словарь английского языка.

Так как символ является единицей культуры социума, то предполагается, что на образование художественного символа влияет национально-культурная коннотация слова, показывающая функции и роль предмета в той или иной культуре определенного народа. Номинанта символа имплицитно содержит экстралингвистическую культурную информацию, которая эксплицитно проясняется в тексте автора как представителя культуры. Для составления национально-культурной коннотации слова необходимо обращение к культурным текстам — пословицам, идиомам, песням и сказкам определенного народа. Данный вид коннотации следует отличать от смежных ему понятий: «национально-культурной семантики слов» [3: с. 25–27], «национально-культурного компонента слова» [10: с. 84–88], «культурного коннотативного компонента лексики» [2: с. 31], которые включают в себя культурные реалии, например, национальные блюда, напитки и т.д. Национально-культурная коннотация имеет связь с «коннотативным компонентом слова» [6], т. е. может являться видом этого понятия, так как ограничена функционированием слова только в культуре.

Рассмотрим водные символы — море и река. Интерес к данным символам обусловлен их амбивалентностью — способностью сочетать в себе противоположные, и положительные и отрицательные, интерпретации. Символ «Море» (“sea”) можно считать универсальным для многих культур, в которых оно воспринимается как место трансформации, жертвоприношения и возрождения. Оно также представляет процесс очищения, бесконечности и имеет значение познания в психологии [11]. В общекультурном понимании море является не только источником жизни, но границей между живым миром и миром мертвых. Кроме этого, море характеризуется изменчивостью и опасностью [4: с. 329–330].

Дефиниционный анализ слова “sea” в толковых словарях английского языка позволил определить основные семы, способствующие символизации слова: значение очищения было образовано в результате метафорического переноса физических свойств и функций семы “(salt) water”, выявленной в интенсionalе слова [21]; смысл бесконечности сформировался за счет сем “deep”, “expanse”, также обнаруженных в интенсionalе слова; интерпретация непостоянства формируется путем переосмысления семы “waves”, включенной в импликационал; и трактовка опасности была получена в результате метафорической транспозиции “stormy”, которая также содержится в импликационале слова [20; 23]. Появление значения трансформации обусловлено национально-культурной коннотацией слова — идиома “a sea change” [14], а последняя интерпретация (жертвоприношение) также связана с семой импликационала “Poseidon” [23]. В итоге может быть получено следующее лексико-семантическое поле символа «Море» (“sea”):

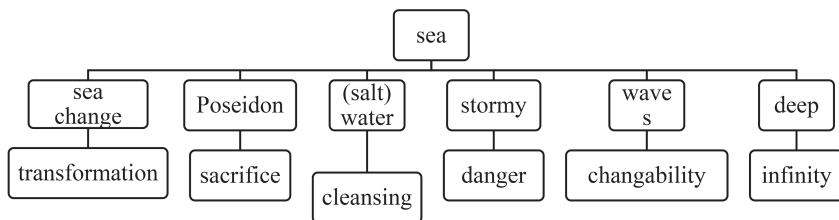


Рис. 1. Лексико-семантическое поле символа «Море» (“sea”)

Символ «Море» (“sea”) выступает одним из главных художественных символов в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (“The French Lieutenant’s Woman”), в котором оно показано бесконечным источником жизни. В контексте романа море описывается различными эпитетами: “milky blue, infinitely calm, dove-grey, pure, clean, cleansing, deliciously tender, ethereal, delicate, elephantine, beautiful, deep”, которые указывают на значения бесконечности и очищения:

- 1) *“The sea came closer, a milky blue and infinitely calm”* [16] (значение бесконечности);
- 2) *“The sky was without cloud, washed pure by the previous night’s storm and of a deliciously tender and ethereal blue; ... yet as clean and cleansing”* [16] (значение очищения).

Данные интерпретации символа выражены в романе за счет контекстуальных средств: бесконечность — “infinitely”, очищение — “clean, cleansing, washed pure”. При этом символ представлен также другими лексемами, которые содержат сему “water”: sea (62), water (32), flow (4), strait (1), ocean (1), channel (2), что делает символ «Море» одним из ключевых объектов романа. Кроме этого, море организует всё повествование романа, потому что оно начинает и заканчивает произведение:

- 3) *“Stretching eyes west Over the sea, Wind foul or fair, Always stood she Prospect-impressed; Solely out there Did her gaze rest, Never elsewhere Seemed charm to be”* [17] (эпиграф к первой главе романа);
- 4) *“And out again, upon the unplumb’d, salt, estranging sea”* [16] (последняя строка произведения).

Диалоги героев происходят преимущественно возле моря, что тоже подчеркивает его символичность. В последнем примере использована инверсия, которая акцентирует появление символа. В данном романе также представлено значение непостоянства моря, выраженное антитезой “madness — stillness”:

- 5) *“The madness was in the empty sea, the empty horizon, the lack of reason for such sorrow; as if the spring was natural in itself, but unnatural in welling from a desert. <...> The stillness of the central sea. <...> the murmur of the tide on the shingle; and somewhere much farther out, the dimly raucous cries of the gulls roosting on the calm water”* [16].

Более того, в рассматриваемом произведении актуализируется значение трансформации, выраженное положительным влиянием морского воздуха на здоровье человека:

- 6) *“It was, in chess terms, a shrewd sacrifice, since Mrs. Poulteney graciously went on to say that she did not want to deny her completely the benefits of the sea air and that she might on occasion walk by the sea; but not always by the sea — “and pray do not stand and stare so”* [16].

Метафорический перенос одной из характеристик моря (постоянного движения морских волн) из области импликационала образует значение цикла, времени и движения:

- 7) *“Forgive me! forgive me! Ah, Marguerite, fain Would these arms reach to clasp thee: But see! ‘tis in vain. In the void air towards thee My strain’d arms are cast. But a sea rolls between us — Our different past”* [13; 16].

Значение времени реализовано в контексте лексемой “past”, постоянное движение цикла выражено словом “tolls”.

В последующем примере реализована энантиосемия — семантический процесс, который предполагает сочетание двух и более противоположных интерпретаций в одном слове. Данное явление в художественном символе возможно благодаря таким свойствам символа, как полисемия и амбивалентность. В этом случае символ «Море» (“sea”) представляет два противоположных значения — жизнь (“*sea of life*”) и смерть (“*mortal*”). Во многих культурах данному символу также свойственна амбивалентность, которая была образована в результате функций и действий моря в культуре: море представляло источник воды и пищи, но также выступало местом случайной смерти и жертвоприношения. Рассмотрим пример:

- 8) *“Yes; in the sea of life enis’t,
With echoing straits between us thrown,
Dotting the shoreless watery wild,
We mortal millions live alone”.*
[*Matthew Arnold, “To Marguerite” (1853)] [16].

В этом примере присутствуют аллитерация (звуки [w], [m], [l]) и рифма, создающие эффект мелодичности, который вновь указывает на циклический характер художественного символа «Море».

Таким образом, художественный символ «Море» (“sea”) в романе Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (“The French Lieutenant’s Woman”) реализует общепринятые значения бесконечности, очищения, трансформации, непостоянства и времени, появление которых обусловлено метафорической транспозицией сем импликационала и интенционала, а также национально-культурной коннотацией слова и контекстом произведения.

Перейдем к анализу другого водного символа. В общекультурной парадигме символ «Река» (“river”) традиционно трактуется как жизнь и время, проходящее мимо. Для некоторых народов реки обозначают богатство, плодородие, очищение и постоянное движение. Они также имеют значение границы между различными мирами, действуя как географические границы между регионами [11]. Кроме этого, река также служит символом необратимого течения времени и потери [4: с. 435].

Анализ дефиниций слова “river” в толковых словарях английского языка позволил выявить семы “flow” и “stream” [21; 14], которые с помощью сравнения метафорически переосмысливаются в значении времени и жизни соответственно. В творчестве Дж. Фаулза символ «Река» (“river”) приравнивается к событийному пространству бытия (“*the river of existence*”), дороге жизни (“*the river of life*”), полной непредсказуемых поворотов и законов судьбы:

- 9) *“They enjoyed a pleasant prospect down towards the river... The river of life, of mysterious laws and mysterious choice, flows past a deserted embankment”* [16];
- 10) *“The river moved and the river stayed, depending on whether one saw it with the eye or the mind; it was the Heraclitean same and not the same. It was the river of existence”* [15];
- 11) *“...stared down at the now dark river she decided on an adjective for the river. It was wise; both in itself and to what it bore”* [15].

В приведенных примерах физическое свойство реки как потока переосмысливается как поток жизненных событий. При этом течение реки воспринимается как течение жизни, крутые повороты реки представляют непредсказуемость и перемены, а пороги реки метафорически понимаются как возможные препятствия. Однако в семантической структуре слова “river” не содержится семы “life”, но применение приемов дефиниционного анализа и семантического развертывания позволяют найти эту сему в импликационале. Данный прием предполагает выделение ключевых сем в дефиниции слова и их дальнейшее интерпретирование до получения искомой семы [5: с. 152–153]. Рассмотрим словарную статью слова ‘river’:

River — 1) a large natural stream of water **flowing** in a channel to the sea, a lake, or another such stream [19]; 2) a large amount of fresh water **flowing continuously in a long line** across the land [22].

После выявления ключевых сем производится их дальнейшее определение, в результате которого можно получить следующие данные:

stream — a large number of things that happen or come one after the other;

happen — ensue as an effect or result of an action or event;

one after another — following in time;

events — something that happens in life in some place and time, it may be even, or blocked by obstacles, or turn in an unexpected direction [22];

flow — the motion characteristic of fluids, continuous progression;

continuously — seemingly without interruption;

long — being more than normal in duration;

line — an arrangement of objects side by side;

progression — the act of moving forward;

motion — the act of changing location from one place into another;

change — the act of revising or altering something in life;

life — a course of conduct; the period of time from someone’s birth until their death [14; 22].

Таким образом, в импликационале слова обнаруживается сема “life”.

Значения реки как потери и границы обусловлено национально-культурной коннотацией слова, так как реки разделяли государства и также служили местом жертвоприношения. Об этом говорит пословица “Don’t swap

horses in the middle of the river” [21], а также некоторые английские народные сказки:

- 12) “...but he had a big river to cross, and there was a whirlpool, and he could not get over the water” (“*Nix Nought Nothing*”) [18] (значение границы);
- 13) “And when he got by the bank of the river Ouse, he threw the little thing into the river, and rode off to his castle” (“*The Fish and the Ring*”) [18] (значение жертвоприношения).

В итоге можно представить лексико-семантическое поле символа «Река» следующим образом:

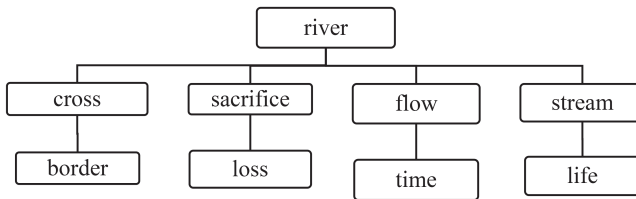


Рис. 2. Лексико-семантическое поле символа «Река» (“river”)

Данный символ относится к рекуррентным символам для произведений Фаулза, так как он представлен в двух романах — «Дэниел Мартин» (“*Daniel Martin*”) и «Женщина французского лейтенанта» (“*The French Lieutenant’s Woman*”). Лексема “river” в романе Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (“*The French Lieutenant’s Woman*”) употреблена 92 раза, что указывает на ее значимость в ходе повествования и роль в организации текста. В контексте произведения данное слово окружено такими эпитетами, как: “*perpetual, great, pearly grey, serene, dark, marvellous, silent, noble*”. В романе «Дэниел Мартин» (“*Daniel Martin*”) данное слово упоминается 90 раз и описывается как “*noble, silent, great, wise, serene, dark, rich, perpetual, marvellous, placid*”. Совпадение эпитетов (“*perpetual, silent, serene, great, dark, marvellous*”) указывает на рекуррентность данного символа в творчестве Фаулза, при этом эпитет “*perpetual*” подчеркивает интерпретацию времени и жизни:

- 14) “*The six days of their cruise were to flow almost indivisibly one into the other, as the placid yet perpetual river itself swam past its banks...*” [15].

Кроме этого, в романе «Дэниел Мартин» (“*Daniel Martin*”) фраза “the river between” употреблена 5 раз, что показывает значение реки как границы и перехода:

- 15) ‘*So what shall you teach—the river between?*’ <...> ‘*I am afraid that is what they will never understand. The river between.*’ <...> ‘*There are many languages on this planet. Many frontiers. But in my experience only two nations.*’ <...> ‘*He told me there would never be peace among men,*

on either bank. Only in the river between.’ ‘The one place we can’t live’ [15].

Данная фраза выступает аллюзией на роман кенийского автора Нуджи ва Тьонго “The River Between”, главной темой которого является разделение двух соседних деревень из-за разных религиозных взглядов в XX в., а также рассказывается о попытке молодого лидера Вайяки объединить две враждующие стороны. Тем не менее в произведениях Джона Фаулза символ «Река» (“river”) прежде всего представляет собой время:

- 16) *“Without knowing why he stared down at the gray river, now close, at high tide. It meant return to America; it meant thirty-four years of struggling upwards—all in vain, in vain, in vain, all height lost; it meant, of this he was sure, a celibacy of the heart as total as hers; it meant—and as all the things that it meant, both prospective and retrospective, began to sweep down over him ha a black avalanche, he did at last turn and look back at the house he had left. At an open upstairs window a white net curtain seemed to fall back into place”* [16].

В данном примере значение времени выражено эпитетами “prospective, retrospective”. Рассмотрим следующий пример:

- 17) *“Dan went to the window and stared down at the dark silence of the Nile; endless, indifferent, like time itself. He felt obscurely trapped, not master of his own destiny at all, at a nadir from his moments of happiness at Thorncombe. Strangely his mind slipped away from the nocturnal view to his father; to a wondering, not the first of his life, whether he hadn’t... in depths beyond his conscious reach, <... > He thought of the old man’s flight into stasis, unchangingness, immemorial ritual and safe tradition”* [15].

Здесь река символизирует время и его равнодушие, постоянное движение и бесконечность (в контексте данное значение актуализировано эпитетами “endless, indifferent” и сравнением “like time”).

Таким образом, символ «Река» (“river”), представленный в двух романах Джона Фаулза, становится рекуррентным и выражает общекультурные смыслы времени, жизни и границы, которые были получены путем метафорического переноса сем интенционала с помощью операции сравнения, а также в результате национально-культурной коннотации слова.

В ходе анализа данных природных символов было обнаружено, что символизации слова способствует метафорическая транспозиция сем интенционала и импликационала. Отмечается, что именно импликационал слова в большей степени, чем интенционал, влияет на формирование художественного символа. Данное явление объясняется тем, что интенционал содержит ограниченное количество признаков и физических свойств предмета, в то время как импликационал может включать неограниченное количество варьируемых признаков, а также ассоциаций, число которых может увеличиваться за счет их субъективного характера. Кроме этого,

некоторые значения символов появляются благодаря национально-культурной коннотации предмета, обусловленной функционированием предмета в культуре.

Литература

1. *Аверинцев С.С.* София-Логос. Словарь. 2-е изд., испр. К.: Дух і Літера, 2001. 170 с.
2. *Бельчиков Ю.А.* О культурном коннотативном компоненте лексики // Язык: система и функционирование: Сб. науч. трудов. М.: Наука, 1988. С. 30–35.
3. *Верещагин Е.М., Костомаров В.Г.* О национально-культурной семантике слова, условно вызванной его внешней формой // История русского языка, литературы и культуры. Калининград: КГУ, 1985. С. 24–40.
4. *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.
5. *Козлова О.А.* Экспликация оценочных смыслов отклонения от нормы в английском языке: Дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2011. 226 с.
6. *Комлев Н.Г.* Компоненты содержательной структура слова. М.: КомКнига, 2006. 192 с.
7. *Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 481 с.
8. *Никитин М.В.* Курс лингвистической семантики. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2007. 819 с.
9. *Орлова Е.В.* Словообразующий потенциал художественного символа (на материале произведений Джона Фаулза): Дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2021. 198 с.
10. *Стернин И.А., Саломатина М.С.* Семантический анализ слова в контексте. Воронеж: Истоки, 2011. 150 с.
11. *Трессидер Дж.* Словарь символов. URL: http://modernlib.ru/books/tresidder_dzhek/ (дата обращения: 04.08.2014).
12. *Шелестюк Е. В.* О лингвистическом исследовании символа // Вопросы языкознания. 1997. № 4. С. 125–141.
13. *Arnold, M. Parting.* To Marguerite. URL: <http://www.telelib.com/authors/A/ArnoldMatthew/verse/EmpedoclesonEtna/parting.html> (дата обращения: 18.08.2015).
14. Collins Dictionary. URL: <https://www.collinsdictionary.com> (дата обращения: 28.11.2020). [CD]
15. *Fowles J.R. Daniel Martin.* URL: http://royallib.com/book/Fowles_John/ (дата обращения: 14.01.2014).
16. *Fowles J.R. The French Lieutenant's Woman.* URL: http://royallib.com/book/Fowles_John/ (дата обращения: 17.06.2013).
17. *Hardy T. The Riddle.* URL: http://www.portablepoetry.com/poems/thomas_hardy/the_riddle.html (дата обращения: 22.06.2015).
18. *Jacobs J. English Fairy Tales.* London: David Nutt, 1890. URL: <http://www.surlalunefairytales.com/authors/jacobs.html>. (дата обращения: 23.11.2012).
19. Oxford Advanced Learner's Dictionary Text. Oxford: Oxford University Press, 2000. 1539 p. [OALD]

20. Roget's Thesaurus. URL: <http://www.roget.org/index.htm> [RT] (дата обращения: 28.02.2021).
21. The Free Dictionary by Farlex (idioms about wind, sea, river, tree, garden, island, stone). URL: <http://idioms.thefreedictionary.com/> (дата обращения: 22.03.2021).
22. Webster's New Dictionary of the English Language Text. New York, 2001. 687 p. [WNDEL].
23. Word Associations. net. URL: http://word_associations/net (дата обращения: 24.03.2021).

АВТОРСКИЙ КОЛЛЕКТИВ

Абашева Диана Владимировна (Россия, Москва) — профессор кафедры русской классической литературы Московского педагогического государственного университета, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: фольклористика, литературоведение, литературно-фольклорные взаимосвязи.

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.

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: творчество А.П. Чехова, сценические интерпретации А.П. Чехова, сравнительное литературоведение.

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.

Виноградова Оксана Николаевна (Россия, Рыбинск) — кандидат филологических наук, независимый исследователь. Область научных интересов: творчество Л.Н. Толстого, русская литература, мифопоэтика.

Гаврилина Ольга Вадимовна (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: современная русская литература, чувство природы в литературе, женское творчество.

Герасимова Елена Алексеевна (Россия, Москва) — ведущий научный сотрудник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына, кандидат исторических наук. Область научных интересов: герменевтический анализ древнерусских текстов, посвященных древнерусской государственности; герменевтический анализ творчества А.И. Солженицына.

Герасимова Светлана Валентиновна (Россия, Москва) — доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Российского государственного университета

имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: русская и зарубежная литература, компаративистика, мифопоэтика, семиотика.

Гребенщиков Юрий Юрьевич (Россия, Москва) — ассистент кафедры русской литературы института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Область научных интересов: русская литература XIX века, компаративистика.

Григорьева Алена Борисовна (Россия, Курган) — доцент кафедры «Зарубежная филология, лингвистика и преподавание иностранных языков» Курганского государственного университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: лингвистика, фразеология, сопоставительные исследования, методика преподавания иностранных языков.

Девятова Надежда Михайловна (Россия, Москва) — профессор кафедры русского языка и методики преподавания филологических дисциплин института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: коммуникативная грамматика, лингвистика текста, когнитивистика.

Джанумов Сейран Акопович (Россия, Москва) — профессор кафедры русской литературы института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: история русской литературы XVIII–XIX веков, фольклористика, проблема взаимосвязи русской литературы и фольклора.

Добровольская Варвара Евгеньевна (Россия, Москва) — доцент кафедры общего и славянского искусствознания института славянской культуры Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), кандидат филологических наук. Область научных интересов: русская фольклорная и литературная сказка, традиция и авторское начало, личность исполнителя в фольклоре, народный календарь, фольклорные нормативы.

Дубинина Татьяна Геннадьевна (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: история русской литературы XIX века, компаративистика, творчество И.С. Тургенева и А.П. Чехова.

Жукоцкая Александра Васильевна (Россия, Москва) — заведующая общеуниверситетской кафедрой философии и социальных наук института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор философских наук, профессор. Область научных интересов: социальная философия, история и методология науки.

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.

Июльская Елена Геннадиевна (Россия, Москва) — доцент кафедры мировой литературы Государственного института русского языка имени А.С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: русская литература XVIII века, поэтика художественного текста.

Казенас Оксана Анатольевна (Россия, Курган) — заведующая кафедрой «Зарубежная филология, лингвистика и преподавание иностранных языков» Курганского государственного университета, кандидат педагогических наук, доцент. Область научных интересов: сопоставительные исследования, фразеология, лексическая семантика, когнитивная лингвистика, методика преподавания иностранных языков.

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.Л. Пастернака, Ю.Д. Левитанского.

Калмыкова Вера Владимировна (Россия, Москва) — кандидат филологических наук, член Российского союза писателей, публицист, критик, независимый исследователь. Область научных интересов: творчество В.Я. Брюсова, О.Э. Мандельштама, история изобразительного искусства, русская поэзия.

Коростова Светлана Владимировна (Россия, Ростов-на-Дону) — доцент кафедры русского языка института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: эмотиология, когнитивная лингвистика, лингвоконцептология.

Котельникова Наталия Евгеньевна (Россия, Москва) — заместитель главного редактора научного альманаха «Традиционная культура», Государственный Российский Дом народного творчества имени В.Д. Поленова, кандидат филологических наук. Область научных интересов: фольклорная несказочная проза, фольклоризм литературы, проблемы выявления и описания нематериального культурного наследия народов России и стратегии его сохранения.

Круглова Елена Евгеньевна (Россия, Москва) — аспирант кафедры русской литературы института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Область научных интересов: история русской литературы, творчество И.С. Тургенева, психоаналитические исследования.

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, язык и стиль литературных произведений.

Ладохина Ольга Фоминична (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы института гуманитарных наук Московского городского педагогического универси-

тета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: одесский текст, филологическая проза, поэзия Серебряного века.

Лапутина Татьяна Валерьевна (Россия, Москва) — доцент кафедры русского языка и методики преподавания филологических дисциплин института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: метафора, поэтическая речь.

Лицарева Александра Федоровна (Россия, Москва) — преподаватель Московского колледжа управления, гостиничного бизнеса и информационных технологий «Царицыно». Область научных интересов: фольклористика, устные нарративы о Великой Отечественной войне и локальных конфликтах, фольклор поисковых отрядов.

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.

Новицкая Марина Юрьевна (Россия, Москва) — кандидат филологических наук, независимый исследователь. Область научных интересов: детский фольклор и этнография, духовные стихи, русская духовная поэзия.

Медведева Мария Константиновна (Россия, Москва) — учитель Оленинской средней общеобразовательной школы.

Михайлова Ирина Дмитриевна (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: активные процессы современного русского словообразования, лингвокультурология, методология научных исследований.

Нестерова Альбина Геннадьевна (Россия, Москва) — ведущий библиотекарь Центральной библиотечной системы Зеленоградского административного округа, магистр филологии. Область научных интересов: творчество И.С. Тургенева.

Орлова Елена Владимировна (Россия, Новосибирск) — преподаватель английского языка Новосибирского государственного технического университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: лингвокультурология, лексикология, стилистика, художественный перевод, когнитивная лингвистика, психолингвистика, семантика, герменевтика художественного текста.

Остякова Александра (Россия, Курган) — независимый исследователь. Область научных интересов: сопоставительные исследования.

Петривняя Елена Капитоновна (Россия, Москва) — заведующая кафедрой детской литературы и методики продвижения чтения Государственного института русского языка имени А.С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: античные традиции в русской и западноевропейской литературе, жанр басни в русской и западноевропейской литературе, поэтика художественного текста.

Поздеев Вячеслав Алексеевич (Россия, Сыктывкар) — главный научный сотрудник Института языка, литературы и истории ФИЦ «Коми НЦ» Уральского отделения РАН, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: проблемы фольклоризма русской литературы, проблемы эстетики «третьей культуры», городской фольклор, поэтика фольклора.

Полтавец Елена Юрьевна (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: творчество Л.Н. Толстого, мифопоэтика русской литературы XIX в., мотивный анализ.

Попова Мария Юрьевна (Россия, Москва) — преподаватель кафедры гуманитарных наук Московского международного университета. Область научных интересов: поэзия, история русской литературы и культуры Серебряного века.

Пучкова Ирина Николаевна (Россия, Москва) — доцент кафедры зарубежной филологии института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: когнитивная лингвистика, история языка, ономастика, фразеология.

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 РАН, доктор филологических наук. Область научных интересов: история и текстология русской литературы XX века, фольклоризм писателей, фольклористика и полевые исследования русского фольклора.

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.

Соболева Анна Александровна (Россия, Москва) — старший преподаватель кафедры иностранных языков Московского финансово-юридического университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: русская классическая литература, библейские мотивы в поэзии и прозе, творчество Н.М. Языкова и А.С. Пушкина.

Строганов Михаил Викторович (Россия, Москва) — ведущий научный сотрудник Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН, доктор филологиче-

ских наук, профессор. Область научных интересов: история русской литературы, русский фольклор, современный фольклор.

Супрунова Дарья Андреевна (Россия, Москва) — ассистент кафедры мировой литературы Государственного института русского языка имени А.С. Пушкина. Область научных интересов: русская литература XVIII века, теория литературы, взаимодействие литературы и других видов искусств.

Сы Хунфэн (Китай — Россия, Ростов-на-Дону) — аспирант кафедры русского языка института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета. Область научных интересов: эмотиология, синтаксис художественного текста.

Ткач Виктория Юрьевна (Россия, Тула) — заведующая Домом-музеем В.В. Вересаева, филиалом ГУК ТО «Тульское музейное объединение», член Российского союза писателей. Область научных интересов: литературное краеведение, история Тулы и Тульского края, биография и творчество В.В. Вересаева.

Травников Сергей Николаевич (Россия, Москва) — профессор кафедры мировой литературы Государственного института русского языка имени А.С. Пушкина, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: русская литература XVIII века, теория литературы, поэтика художественного текста.

Тышковская-Каспшак Эльжбета (Польша, Вроцлав) — профессор кафедры славянской филологии Вроцлавского университета, доктор филологических наук, профессор. Сфера научных интересов: современная русская литература, русский авангард, польско-русские литературные связи, культурная антропология.

Фадеева Людмила Витальевна (Россия, Москва) — заведующая сектором фольклора и народного искусства Государственного института искусствознания, кандидат филологических наук. Область научных интересов: фольклористика, народная религиозность, христианские сюжеты и образы в фольклоре, слово и изображение в фольклоре и средневековой культуре, фольклорные сюжеты и образы в литературе и театре.

Хромова Диана Александровна (Россия, Москва) — преподаватель кафедры словесных искусств факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, магистр филологии. Область научных интересов: русская литература, марийская литература, социология литературы.

Чурляева Татьяна Николаевна (Россия, Новосибирск) — доцент кафедры филологии Новосибирского государственного технического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: проблематика и поэтика русской литературы, филологическая теория коммуникации, филологический анализ художественного текста, филологическая герменевтика.

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 цыганская лингвистика, текстология и словарная критика, методика преподавания гуманитарных дисциплин.

Шестеркина Наталья Викторовна (Россия, Саранск) — профессор кафедры теории речи и перевода Национального исследовательского Мордовского государственного университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: концептология, мифология, сопоставительный анализ разных языков, фольклор, лингвокультурология.

Шульгина Дарья Павловна (Россия, Москва) — доцент общеуниверситетской кафедры всеобщей и российской истории института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат искусствоведения, доцент. Область научных интересов: история искусства, культурология, история культуры.

Якушевич Ирина Викторовна (Россия, Москва) — профессор кафедры русского языка и методики преподавания филологических дисциплин института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, доцент. Сфера научных интересов: лингвокультурология, диалектология, лексикология, речевая конфликтология, поэтическая семантика.

СИМВОЛИКА ВОДЫ В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

ООО «Книгодел»

Подписано в печать 25.04.2022.
Формат 60×90/16. Печ. л. 31,75.
Тираж 300 экз.
Заказ № 1872