

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Национальный исследовательский Нижегородский
государственный университет им. Н. И. Лобачевского»

На правах рукописи

ДУДАРЕВА Марианна Андреевна

**ТАНАТОЛОГИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА:
ОТ ФОЛЬКЛОРНЫХ ИСТОКОВ
К ИНДИВИДУАЛЬНОМУ ОСМЫСЛЕНИЮ**

Специальность 5.9.1 – Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант:
доктор филологических наук, профессор
Юхнова Ирина Сергеевна

Нижний Новгород — 2023

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава I. ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ В ПОЭТИКЕ	
А. С. ПУШКИНА: МОРТАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ	23
Вводные замечания	23
§ 1. Эйдология «иногo царства» в поэме-сказке «Руслан и Людмила»	25
§ 2. Ритуальный орнамент в «Сказке о царе Салтане»	59
§ 3. Функция мотива «чудесного зачатия / рождения» в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях»	64
§ 4. Фольклорная традиция и дожанровые образования в «Сказке о золотом петушке»	71
ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ	79
Глава II. ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ПРОЗЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА: ЛИМИНАЛЬНЫЕ ГЕРОИ	80
Вводные замечания	80
§ 1. Фольклорная традиция в раннем творчестве М. Ю. Лермонтова: роман «Вадим»	83
§ 2. Трансформация фольклорной традиции в романе «Герой нашего времени»	95
ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ	121
Глава III. ПОЭТИКА ПОЗДНЕГО А. П. ЧЕХОВА: ПОГРЕБАЛЬНЫЙ ОБРЯДОВЫЙ КОМПЛЕКС	123
Вводные замечания	123
§ 1. Эстетические искания поэтов Серебряного века и фольклорный код повести А. П. Чехова «Степь»	125
§ 2. Образы смерти в повести «В овраге»	154
§ 3. Рассказы А. П. Чехова «Ванька» и «Невеста»: оборотность мира	162
ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ	172
Глава IV. ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ПРОЗЕ И. А. БУНИНА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТАНАТОЛОГИЯ	174
Вводные замечания	174
§ 1. Мортальные образы в ранних рассказах И. А. Бунина: фольклорная эстетика	176
§ 2. Календарное пограничье в рассказах «Чаша жизни» и «Несрочная весна»: танатологические формулы	184
§ 3. Поиски «иногo царства» в романе «Жизнь Арсеньева»	195
ВЫВОДЫ ПО ЧЕТВЕРТОЙ ГЛАВЕ	221
Глава V. ЭЙДОЛОГИЯ «ИНОГО ЦАРСТВА» В ПОЭТИКЕ С. А. ЕСЕНИНА: ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ	222
Вводные замечания	222
§ 1. Топика смерти в художественном мире раннего С. А. Есенина: фольклорные формулы	224

§ 2. Символы погребальной обрядности в поэме «Пугачев»	233
§ 3. Лиминальные состояния в поэме «Черный человек»	248
ВЫВОДЫ ПО ПЯТОЙ ГЛАВЕ	258
Глава VI. ОБОРОТНОСТЬ МИРА В ПОЭТИКЕ В. В. МАЯКОВСКОГО: ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ	260
Вводные замечания	260
§ 1. Раннее творчество В. В. Маяковского и окрестности авангарда: идеи антропокосмизма	262
§ 2. Травестия в поэмах: символы жизни и смерти	283
§ 3. Тотемические верования в поздних поэмах «150000000», «Про это», «Пятый интернационал»	296
ВЫВОДЫ ПО ШЕСТОЙ ГЛАВЕ	317
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	318
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	327

ВВЕДЕНИЕ

Проблема взаимоотношений литературы и фольклора — корневая для отечественного литературоведения. Фольклоризм творчества русских писателей давно изучается исследователями разных школ и направлений. Вопросам функционирования фольклорной традиции в авторской поэтике посвящены классические работы Д. С. Лихачева, В. Е. Гусева, А. И. Лазарева, А. А. Горелова, Д. Н. Медриша, В. А. Смирнова, И. П. Смирнова, М. Ч. Ларионовой, Е. А. Самоделовой и других ученых. Эта тема активно исследуется и сегодня: проблеме фольклоризма в литературе, славянской культуре и ее элементам в русской литературе посвящены отдельные Международные конференции¹, поскольку фольклор является духовным фундаментом для русского словесного космоса. Через обращение писателя к русскому народному творчеству происходит процесс самоидентификации, приобщенность автора к корневым традициям и обрядам.

Взаимодействие литературы, авторского художественного слова, и фольклора является одной из основных проблем мирового литературоведения, которая всегда требует от ученого тщательной разработки вопроса, внимания к исследуемому материалу. С одной стороны, филолог нередко старается следовать по пути наименьшего сопротивления и обращаться к элементам из фольклора, которые в авторской поэтике очевидны, выражены эксплицитно, апеллируя в первую очередь к фольклорным источникам (с которыми был знаком художник слова) и исследуя круг чтения. Такая установка понятна и правомерна, когда творчество автора открыто ориентировано на устную поэтическую традицию, как, например, в случае с творчеством Н. В. Гоголя, А. К. Толстого,

¹ В Институте славяноведения РАН в 2023 году (24 марта) прошли ежегодные Международные славянские чтения «Проблема национально-культурной идентичности славянских народов», где обсуждались проблемы проникновения фольклорной традиции, обрядов и ритуалов славянских народов в русскую литературу.

С. А. Есенина, А. Ремизова, В. Хлебникова, А. Платонова, А. И. Куприна и т. д. Однако здесь нужно учитывать то, что «подделка под народность», как писал об этом сам А. К. Толстой, размышляющий о своих переработках балладного сюжета о Садко², не всегда бывает художественно интересна и продуктивна: исследователь начинает сталкиваться с рядом стилизаций под фольклор и поверхностных заимствований. В этой связи теоретически важно замечание А. И. Лазарева в работе «Типология литературного фольклоризма» о характере «открытого» фольклоризма в авторском словесном творчестве: «...наличие в романе, поэме, стихотворении, пьесе выдержки из фольклора, цитирование песни, использование пословицы и поговорки не означает их фольклоризма»³. С другой стороны, по справедливому наблюдению фольклориста и литературоведа М. Ч. Ларионовой, в русской словесной культуре *нефольклорных* авторов нет, русское художественное слово так или иначе в разных формах инспирировано духом фольклорной традиции, что может быть выражено на разных уровнях текста: «...художники, выросшие на определенной культурной почве и освоившие художественный язык, такой, каким он сложился в течение тысячелетий, “нефольклорными” не бывают, ведь фольклор в широком смысле — это вся традиционная народная культура, а не только манифестирующая ее вторичная моделирующая знаковая система»⁴. В этом случае стоит сразу сказать о понимании нами фольклора как комплекса дожанровых форм, мифа, обряда, ритуала, и жанровых, более привычных исследователю-филологу. Такая постановка вопроса требует обратить внимание на теоретические выкладки фольклориста А. А. Горелова, который выделил два типа фольклоризма в литературе: «регистрирующий фольклоризм» и «стилистический

² Протицируем фрагмент письма к А. М. Жемчужникову: «Посылаю тебе переделанную балладу “Садко” <...> Кажется, теперь лучше, потому что нет рассказа, а стало быть, *нет бесполезного и опасного соревнования с былинной, которая будет всегда выше переделки*». См.: Толстой А. К. Собр. соч.: в 5 т. М.: ТЕРРА — Книжный клуб; Литература, 2001. Т. 5. С. 349.

³ Типология литературного фольклоризма: на материале истории рус. лит.: учеб. пособие / А. И. Лазарев. Челябинск: Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького, Челяб. гос. ун-т, 1991. С. 9.

⁴ Ларионова М. Ч. Архетипическая парадигма: миф, сказка, обряд в русской литературе XIX века: дис. ... д-ра филол. наук. Таганрог, 2006. С. 280.

фольклоризм», при котором исследователь сталкивается с символами и образами, особой системой, потенциально готовой «к художественному развертыванию, и в словесном искусстве (фольклоре, литературе) это происходит непрерывно. <...> Движение не любых, а именно символических персонажей сквозь литературу предстает как беспрерывное воскрешение и обновление знакомых ситуаций»⁵. Позднее об этом писал и фольклорист В. П. Аникин: «<...> для изучения любого литературного творчества, стоящего в связи с фольклором, важно раздвигать границы, в которых изучают непосредственно заимствования из фольклора»⁶. Продуктивны и показательны также в теоретическом отношении работы ученых по изучению феномена народного театра, в основе которого лежат обрядово-ритуальные практики; по наблюдению Н. Н. Евреинова, Д. М. Балашова, Л. М. Ивлевой: «Драматическое действие родилось из народного, обрядового»⁷. Однако именно такое культурологически расширенное представление о фольклоре позволяет иначе взглянуть и на проблему фольклоризма в литературе, поставить вопрос, вслед за Д. С. Лихачевым, В. Я. Проппом, В. Е. Гусевым, Д. Н. Медришем, А. А. Гореловым, В. П. Аникиным, В. А. Смирновым, о трансформации и преломлениях фольклорной традиции в какой-либо авторской художественной системе, поскольку каждый художник слова обращается к абсолютно разным сюжетам, мотивам и жанрам народного творчества. В. Е. Гусев на XII Международном съезде славистов еще в конце 1990-х годов в докладе с характерным названием «Комплексное (междисциплинарное) изучение фольклора» предложил расширить область понятия «фольклор» и встать на путь формирования ученого-филолога нового типа, который бы обращался одновременно к знаниям фольклористики, этнографии, искусствоведения, занимаясь герменевтикой

⁵ Горелов А. А. К истолкованию понятия «фольклоризм литературы» // Русский фольклор. Т. XIX. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1979. С. 35–40.

⁶ Аникин В. П. Русское устное народное творчество: учебное пособие. М.: Высшая школа, 2001. С. 23.

⁷ Балашов Д. М. О родовой и видовой систематизации фольклора // Русский фольклор. Вып. XVII. М.; Л., 1977. С. 26. См. также: Евреинов Н. Н. История русского театра с древнейших времен до 1917 года. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. С. 11–13.

художественного текста: «Реальные результаты комплексные исследования дают в тех случаях, когда сам предмет исследования *обязывает к сотрудничеству* фольклористов-филологов и музыковедов (песенные жанры), фольклористов разных специальностей и этнографов (обрядовый фольклор). <...> В России образуется новый тип фольклориста, совмещающего в своей работе знания разных форм художественного творчества, обладающего эрудицией в области этнологии и социальной психологии, владеющего методикой смежных наук»⁸. В исследованиях фольклористов появились предпосылки к расширенному пониманию понятия «фольклор», включающего в себя представления и об обрядовой реальности, ритуале и мифе. Таким образом, выстраивается диалектическая триада *миф — фольклор — литература*, о которой всегда должен помнить литературовед, занимающийся вопросами фольклоризма в литературе. Под фольклоризмом, вслед за У. Б. Далгат, мы будем понимать, с одной стороны, «сознательное обращение писателей к фольклорной эстетике»⁹, с другой стороны, *интуитивные включения* фольклорных элементов в авторскую поэтику.

Фольклоризм принято было считать долгое время исключительно исторической категорией. Исследователь фольклорной традиции в русской поэзии XIX — начала XX века Н. Ю. Грякалова отмечает: «В каждую эпоху обращение литературы к фольклору было исторически детерминировано и отражало определенный этап литературного развития»¹⁰. Однако сегодня с развитием фольклористики, культурологии и литературоведения стало очевидно, что фольклоризм является еще и онтологической категорией, поскольку в холистическом мире фольклора *метафизика жизни и смерти*, начала и конца, выраженная в первую очередь в погребальной обрядности, является корневой. Мифологически-образное восприятие смерти лежит в

⁸ Гусев В. Е. Комплексное (междисциплинарное) изучение фольклора // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов. XII Международный съезд славистов (Краков, 1998). Доклады российской делегации. М.: Наследие, 1998. С. 361.

⁹ Далгат У. Б. Литература и фольклор. Теоретические аспекты. М.: Наука, 1981. С. 4.

¹⁰ Грякалова Н. Ю. Проблема фольклоризма русской поэзии начала XX века (литературное направление и творческая индивидуальность): дис. ... канд. филол. наук. Л., 1984.

основе общеславянского погребального обрядового комплекса. Художники слова нередко обращались именно к глубинному осмыслению фольклорной действительности, что было связано не только с процессами демократизации в литературе, но и с онтологической необходимостью возврата к корням, возможностью познать мир в целокупности, выражаясь языком поэта-символиста К. Д. Бальмонта, который в трактате 1915 года «Поэзия как волшебство» описал связь древней поэзии и новой через систему мифологических констант: «...громовые тучи и громады гор, неоглядность равнины и беспредельность мысли, грозы в воздухе и бури в душе, оглушительный гром и чуть слышный ручей, жуткий колодец и глубокий взгляд, — весь мир есть соответствие...»¹¹.

Почему на данном этапе развития литературоведения мы должны обращаться именно к танатологическому тексту русской культуры, когда размышляем о проблеме фольклоризма в литературе? Представления народа о смерти, выразившиеся в погребальной обрядности, дольше всех сохраняются в человеческой памяти, поскольку связаны с *финальным* характером основного события: смерть всегда близка и реально ощущаема, как отмечает современный философ Андреас Буллер в своей новой монографии о феномене смерти в мировом искусстве¹². Фольклорист В. Е. Добровольская в дискуссии о танатологическом тексте русской культуры, эйдологии «иноного царства» русской волшебной сказки, развернувшейся в ходе VIII Международных славянских чтений, точно подметила: «Когда умирает кто-то из ближайшего окружения, человек внезапно вспоминает, что нужно делать»¹³. Однако, например, в русской сказке, которая выступает в виде своего рода системы последовательных *обретений* и *потерь*, *запретов* и *нарушений* этих запретов и пронизана танатологической символикой, связанной с погребальной обрядностью,

¹¹ Бальмонт К. Д. Поэзия как волшебство. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 32.

¹² Буллер А. Тема смерти в философии, истории и литературе. СПб.: Алетейя, 2019.

¹³ Реплика прозвучала в ходе работы второго пленарного заседания VIII Международных славянских чтений после нашего доклада о фольклоризме поэзии О. Э. Мандельштама и В. Дударева.

ожидаем в первую очередь счастливый конец, олицетворяющий победу героя над смертью. Народ-художник всегда будет стремиться к преодолению смерти (показательна в этом отношении фольклорная переделка известной авторской «Песенки гусара» Д. Самойлова¹⁴). В русском фольклоре сказка с плохим концом находится на периферии сказочного пространства, а, например, для несказочной прозы это вполне приемлемо, поскольку в ней дана установка на достоверность происходящих событий (былички, истории о посещении человеком «того света», обмирания). С точки зрения фольклористики сказка представляет собой развлекательный жанр, но художники слова иначе относятся к этому жанру и наследуют другое начало из сказки. По этим причинам и возникает диалектический спор с фольклором художника слова, характер которого точно описал литературовед и фольклорист В. А. Смирнов: «Писатели нередко обращаются не к устоявшимся фольклорным жанрам, а к дожанровым образованиям, извлекая таящуюся в них эстетическую энергию. По существу происходит своеобразный “спор” с фольклором, его диалектическое “отрицание”, разумеется, с элементами “снятия”, то есть продуктивного усвоения тех потенциальных возможностей, которые “таятся” в фольклоре»¹⁵. В этой связи нередко переосмысливается и счастливый конец сказки, автор в собственном художественном мире волен поступать иначе со своими героями, отправляя их на поиск «иного царства» и не возвращая их обратно (показателен в этом отношении моральный финал романа «Герой нашего времени»). С этих теоретических позиций, в аспекте преломления фольклорной традиции в литературе, стоит пристальнее рассмотреть поэтику русских классиков. Смерть, по тонкому наблюдению философа А. В. Демичева, является

¹⁴ Минаков С. «Когда мы были на войне» // Нева. 2010. № 7. С. 168–178.

¹⁵ Смирнов В. А. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX — начала XX века): Пушкин. Лермонтов. Достоевский. Бунин. Иваново: Юнона, 2001. С. 4.

«индикатором человеческой аутентичности»¹⁶ и, конечно, индикатором и художественной уникальности.

Если мы собираемся исследовать взаимосвязь художественной танатологии представителей XIX — начала XX века и фольклорной эстетики, то стоит также сказать о том, что, во-первых, в литературоведческой науке не так много работ, посвященных масштабному комплексному сравнительному изучению поэтики разных авторов, поскольку обычно объектом исследования выступает художественный мир одного писателя. Исключение составляют докторские и кандидатские диссертационные труды Д. Н. Медриша¹⁷ (1982), Н. Ю. Грякаловой¹⁸ (1984), В. А. Смирнова¹⁹ (2001), Л. Н. Скаковской²⁰ (2004), М. А. Горбатова²¹ (2009), А. В. Коровашко²² (2010). Во-вторых, в представленных работах и в целом исследованиях, посвященных фольклоризму творчества разных писателей, или вовсе не обозначена танатологическая проблематика, или даны только отдельные замечания, единичные параграфы посвящены мотивам смерти в поэтике автора. Художественной танатологии уделено внимание в самостоятельных диссертационных работах последних десятилетий нашей науки, не имеющих прямого отношения к изучению фольклора. И в этом аспекте мы можем наблюдать некоторый разброс тем: ученые спорадически обращаются к поэтике А. С. Пушкина²³, М. Ю. Лермонтова²⁴, И. С. Тургенева²⁵, Н. А. Некрасова²⁶, Л. Н. Толстого²⁷, Л. Н. Андреева²⁸, В. Набокова²⁹.

¹⁶ Демичев А. В. Философские и культурологические основания современной танатологии: дис. ... д-ра филос. наук. СПб., 1997. С. 3.

¹⁷ Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. (Вопросы поэтики): дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 1982.

¹⁸ Грякалова Н. Ю. Указ. соч.

¹⁹ Смирнов В. А. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX — начала XX века): Пушкин. Лермонтов. Достоевский. Бунин: дис. ... д-ра филол. наук. Иваново, 2001.

²⁰ Скаковская Л. Н. Фольклорная парадигма русской прозы последней трети XX века: дис. ... д-ра филол. наук. Тамбов, 2004.

²¹ Горбатов М. А. Фольклоризм русского исторического романа рубежа 1820–1830-х годов: М. Н. Загоскин и Н. А. Полевой: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2009.

²² Коровашко А. В. Заговоры и заклинания в русской литературе XIX–XX веков: дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2010.

²³ Проданик Н. В. Топосы смерти в лирике А. С. Пушкина: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2000; Ершенко Ю. О. Поэтика сна в творчестве А. С. Пушкина: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.

Такое положение дел в литературоведении вполне понятно, поскольку танатология как самостоятельная наука, а художественная танатология тем более, стала развиваться в отечественной гуманитаристике сравнительно недавно и связана с именами И. Т. Фролова³⁰, К. Г. Исупова³¹, А. В. Демичева³², Т. В. Мордовцевой³³, В. В. Варавы³⁴, и, кроме того, она носит преимущественно философский и культурологический характер. И в этом аспекте также наблюдается лакуна в комплексном сравнительном изучении мотивов смерти, фигур Танатоса в художественном мире разных писателей. Исключение составляют литературоведческая теоретическая докторская диссертационная работа и ряд монографий филолога Р. Л. Красильникова³⁵ (2011, 2015), сборник статей «Мортальность в литературе и культуре»³⁶ (2015), коллективная монография «Танатологическая тема в русской словесности XI–XXI вв.»³⁷ (2021). Но в первом упомянутом коллективном издании главным образом привлекаются для анализа тексты русской литературы XX века (Введенский, Ахматова, Набоков, Бродский и др.), а во втором танатологический комплекс анализируется преимущественно в контексте христианского учения. Этот ряд

²⁴ Москвин Г. В. Проблематика жизни и смерти в творчестве Лермонтова // Russian Studies / Institute for Russian, East European and Eurasian Studies. Seoul National University. 2003. Т. 13, № 2. С. 213–234; Москвин Г. В. Концепты «Смерть», «Сон», «Любовь» в лирике М. Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения 2009. СПб: Лики России Санкт-Петербург: 2010. С. 90–98.

²⁵ Шиманова Е. Н. Мотив смерти в прозе И. С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2006.

²⁶ Яшина А. А. Художественная танатология Н. А. Некрасова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2017.

²⁷ Семикина Ю. Г. Художественная танатология в творчестве Л. Н. Толстого 1850–1880-х гг.: образы и мотивы: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2002; Телегин С. М. Как умирают герои Льва Толстого // Яснополянский сборник — 2008: статьи, материалы, публикации. Тула: Ясная поляна, 2008. С. 207–210.

²⁸ Борзова Н. А. Мотив смерти в поздней драматургии Л. Н. Андреева и ее переводах на английский язык: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2017.

²⁹ Лебедева В. Ю. Мотив метафизической смерти в русских романах В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2009.

³⁰ Фролов И. Т. О смысле жизни, о смерти и бессмертии человека. М.: Знание, 1985.

³¹ Исупов К. Г. Русская философия смерти (XVIII–XX вв.) // Смерть как феномен культуры. Межвузовский сборник научных трудов. Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т, 1994. С. 34–53; Исупов К. Г. Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. № 3. С. 106–114.

³² Демичев А. В. Дискурсы смерти. Введение в философскую танатологию. СПб.: ИНАПРЕСС, 1997.

³³ Мордовцева Т. В. Идея смерти в культурфилософской ретроспективе. Таганрог: Изд-во ТИУиЭ, 2001.

³⁴ Варавы В. В. Смерть как проблема нравственной философии: на материале русской философской культуры XIX–XX веков: дис. ... д-ра филос. наук. Тула, 2005.

³⁵ Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе (Введение в литературоведческую танатологию). М.: Языки славянской культуры, 2015.

³⁶ Мортальность в литературе и культуре: сб. науч. тр. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

³⁷ Ворopaев В. А., Дергачева И. В., Коняевская Е. Л., Милюков В. В. Танатологическая тема в русской словесности XI–XXI вв. М.: Индрик, 2021.

работ можно дополнить монографией современного литературоведа и философа С. Л. Слободнюка «“Идущие путями зла...”. Древний гностицизм и русская литература 1880–1930 гг.»³⁸ (1998), в которой мотив «прекрасной» смерти в поэтике художников слова Серебряного века рассматривается через призму метафизики мирового зла. Таким образом, в филологической науке назрела потребность в комплексном описании как танатологических художественных систем авторов XIX — начала XX века, чье творчество укладывается в один эон Нового времени, так и общих принципов фольклоризма в их творчестве в сравнительном аспекте. В этом контексте стоит отметить, что, с одной стороны, интересующее нас порубежье связано с гипертрендом Петровских реформ³⁹, направленных на редуцирование корневой связи с древним народным искусством, с другой стороны, частные художественные практики показывают непреложную связь авторского, личного с народным, коллективным, которая требует филологической проработки в разрезе тем «Литература и фольклор», «Художественная танатология и фольклор». Известный современный танатолог К. Г. Исупов дает такое определение танатологии: «Философский опыт осмысления / описания феномена смерти»⁴⁰. В этой связи под художественной танатологией мы будем понимать индивидуальный писательский опыт осмысления феномена (ноумена)⁴¹ смерти.

Актуальность работы связана с возрастающим интересом филологической науки к онтологическим философским, религиозным, фольклорным (все они не исключают друг друга) подтекстам русской литературы; с попытками выстраивания новой *генеалогии русской*

³⁸ Слободнюк С. Л. «Идущие путями зла...». Древний гностицизм и русская литература 1880–1930 гг. СПб.: Алетейя, 1998.

³⁹ Алексеева М. Ю., Океанский В. П., Океанская Ж. Л. и др. Теологические основы духовной безопасности российской культуры и метафизика зла // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2018. № 3 (27). С. 94.

⁴⁰ Исупов К. Г. Танатология // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. № 1 (22). С. 239.

⁴¹ Смерть апофатична, то есть непостижима по своей природе, но русские писатели старались художественно приблизиться к пониманию ее ноумена, позволяя ему воплотиться в словесной форме. Об этом мы пишем в своей докторской культурологической диссертации. См.: Дударева М. А. Апофатика русской словесной культуры конца Нового времени: образы смерти: дис. ... д-ра культурологии. Иваново, 2021.

литературы в большом культурном пространстве. Безусловно, разговор о танатологическом тексте нашей словесности требовал бы и привлечения христианской темы, религиозного контекста, который в русской культуре связан с *феноменом народного православия*, но перед нами стоят иные исследовательские, методологические задачи — с одной стороны, выявить через отношение писателей к народному творчеству их отношение к корневым вопросам бытия (жизни и смерти), с другой стороны, показать трансформации и преломления фольклорной традиции в индивидуальном творчестве. В связи с поставленной целью мы сразу оговоримся, что в данной диссертационной работе будет анализироваться прежде всего *фольклорный танатос* (понятие И. Н. Райковой⁴²) и его модификации в русской словесной культуре.

Объект исследования — художественная танатология А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова, И. А. Бунина, С. А. Есенина и В. В. Маяковского. **Непосредственным предметом выступают** типы фольклоризма в поэтике А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова, И. А. Бунина, С. А. Есенина и В. В. Маяковского, а также взаимосвязь фольклорной традиции в их поэтике с образами смерти. **Материалом** для герменевтики служат произведения авторов, в которых смерть проявляется не столько феноменально, сколько ноуменально, что связано с особенностями русской философии о смерти. По тонкому наблюдению философа и танатолога В. В. Варава, *весть* о смерти всегда пугает, поскольку связана с чувством невыносимой неожиданности, но именно она аксиологически значима⁴³. Таким образом, мы будем стремиться к герменевтической реконструкции этосов⁴⁴ смерти на уровне *sensus mortis*, то есть ощущения и

⁴² Романова Г. И. Русская литература в исследованиях славистов. Междунар. науч. конф. «Танатос» (Польша, Вроцлавский университет, 11–12 мая 2017 г.) // Вестник МГПУ. Сер.: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2017. № 3. С. 134–139.

⁴³ Варава В. В. «Дедукция» разума и «индукция» сердца (о жизни и смерти в русской философской культуре) // Вестник Воронежского государственного университета. 2010. № 2 (4). С. 9.

⁴⁴ Этос, вслед за М. Хайдеггером и отечественными культурологами, понимаем как на-селенную вселенную, одухотворенное место. См.: Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993; Океанский В. П. Этосы жизни и смерти у Хомякова и Шопенгауэра (культурологические размышления к обоснованию сопоставления) // Соловьевские исследования. 2011. Вып. 3 (31). С. 127.

предощущения смерти, что получает выражение в разных образах и символах в поэтике разных авторов и генетически связано с эйдологией «иногo царства» русской волшебной сказки. В соответствии с выбранным материалом, объектом и предметом исследования определилась **цель диссертации** — описать художественное восприятие танатологического пласта русской культуры, отраженное в поэтике А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова, И. А. Бунина, С. А. Есенина и В. В. Маяковского, генетически связанного с фольклорной традицией.

Конкретные **задачи** исследования видятся в следующем:

1. Выявить латентный характер фольклорных форм в поэтике каждого рассматриваемого автора.
2. Установить, как изменялось отношение художников слова к категориям свой / чужой, бинарным архетипическим оппозициям «верх» и «низ», «день» и «ночь», «небо» и «земля», которые важны для описания пространственно-временных моделей в поэтике разных писателей с танатологических позиций.
3. Показать трансформацию фольклорной традиции в поэме-сказке «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина.
4. Обозначить контаминацию русской и кабардино-черкесской фольклорных традиций в поэтике М. Ю. Лермонтова.
5. Показать, как взаимодействуют разные типы локусов в художественной системе А. П. Чехова, И. А. Бунина, В. В. Маяковского.
6. Проследить, каким образом получают свое художественное разрешение элементы оппозиции «живое — мертвое» в поэтике заявленных авторов.
7. Продемонстрировать разность или схожесть кодировки «живое» и «мертвое» в фольклоре в сравнении с литературой.
8. Выявить, в чем заключается универсальность и специфичность проявления фольклорной традиции в творческой практике разных авторов.

9. Определить место феномена смерти в поэтике авторов Серебряного века — С. А. Есенина, В. В. Маяковского.

Научная новизна заключается в том, что в диссертации изучаются не образы смерти в русской литературе, а, выражаясь языком онтологии, *эйдология* смерти, *топика* «иног царства»: фольклорные формулы, несущие в себе танатологическую идею, эксплицитно и имплицитно органически вошедшие в эстетику и поэтику русской литературы XIX — начала XX века. Под топикой, вслед за А. М. Панченко, понимаем взаимодействие художественной и космической, мифо-ритуальной действительности⁴⁵. Признаки новизны раскрываются также в следующем:

1. Рассматриваются в сопоставительном ключе механизмы вкрапления фольклорно-этнографической традиции в поэтику А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова, И. А. Бунина, С. А. Есенина и В. В. Маяковского.
2. Анализируется идейная, композиционная, сюжетообразующая роль танатологического мотивного комплекса одновременно в поэтике разных авторов, представляющих романтизм, реализм и модернизм.
3. Впервые рассматривается имманентно проза М. Ю. Лермонтова (неоконченный исторический роман «Вадим», роман «Герой нашего времени», повесть «Штосс») не только в контексте эстетики романтизма, но и с позиций ориентации поэта на народное начало: дается подробный фольклористический комментарий главному роману автора.
4. Изучаются и уточняются литературоведческие взгляды на фольклоризм творчества А. П. Чехова: монографическому анализу подвергаются поздние повести «Степь» и «В овраге».
5. Впервые комплексно рассматривается роман И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» в свете фольклорной традиции и ее преломлений, выявляется метафизическая составляющая танатологического бунинского текста.

⁴⁵ Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 237–246.

6. Впервые пересматриваются взгляды на фольклоризм раннего творчества С. А. Есенина, имманентно анализируемого в контексте философского трактата поэта «Ключи Марии», в котором основной идеей является танатологическая.
7. Впервые поднимается вопрос о латентном существовании мировой фольклорной традиции (грузинской, русской) в поэтике В. В. Маяковского, ранних и поздних поэм автора.

Теоретико-методологические основы и источники исследования

Ведущую роль при формировании методологии диссертационного исследования сыграло теоретическое обоснование проблемы латентного существования фольклорной традиции в литературе Д. Н. Медриша, А. А. Горелова, В. А. Смирнова, А. Л. Налепина, М. Ч. Ларионовой. Поисковые зоны диссертации предполагают обращение к комплексному восприятию художественного текста, включающего в себя структурно-типологический, сравнительный, биографический, герменевтико-интерпретационный методы, опыт имманентного прочтения текста и монографического анализа конкретных произведений.

Первый блок источников представлен исследованиями в области славянских древностей А. Н. Афанасьева, А. Н. Веселовского, Б. А. Рыбакова, В. Я. Проппа, Т. В. Цивьян, А. М. Панченко, Н. И. Толстого, С. М. Толстой, С. Ю. Неклюдова, Т. А. Бернштам, А. К. Байбурина, Л. А. Тульцевой, В. Е. Добровольской и др.

Основу тематики **второго блока** герменевтики литературы составили общие филологические и философские работы в области танатопэтики К. Г. Исупова, И. П. Смирнова, В. А. Подороги, Г. Д. Гачева, Т. В. Мордовцевой, А. Буллера, Р. Л. Красиленкова, В. В. Варавы и др.

К **третьему блоку** относятся работы современных ученых, работающих по разным направлениям филологического знания и создающих его основу: О. М. Фрейденберг, В. Э. Вацура, Н. М. Фортунатова, Д. С. Лихачева, Д. Н. Медриша, И. П. Смирнова, Е. М. Мелетинского,

В. А. Смирнова, И. Н. Сухих, О. Е. Вороновой, И. С. Юхновой, М. В. Михайловой, И. Б. Ничипорова, С. Л. Слободнюка, С. Н. Пяткина, А. В. Коровашко, Я. В. Погребной, В. Ш. Кривоноса и др.

Основная гипотеза исследования состоит в том, что танатологическая парадигма русской литературы в лице А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова, И. А. Бунина, С. А. Есенина и В. В. Маяковского связана на глубинном архетипическом уровне с мировой фольклорной традицией, славянской, кабардино-черкесской, грузинской, персидской, дожанровыми образованиями, обрядом, ритуалом и мифом.

Теоретическая значимость работы заключается в комплексном подходе к анализу как литературного произведения, так и явлений фольклора в их сопоставительном ключе, в выявлении общих принципов проявления танатологического комплекса в художественном творчестве авторов разных школ и направлений, а также в дальнейшем развитии методов герменевтики художественного текста в фольклорно-мифологическом аспектах.

Практическая значимость диссертационного сочинения заключается в том, что положения и выводы работы могут быть использованы в школьном и вузовском преподавании разных гуманитарных дисциплин, таких как «фольклор», «русская литература XIX века», «русская литература первой трети XX века». Теоретические, методологические решения, представленные в данной диссертации, помогут в выстраивании новой генеалогии русской литературы, выявлении внутренних принципов развития русской словесности.

Результаты работы уже применялись в практике преподавания курса «Современный литературный процесс в России» для академического бакалавриата филологических специальностей (курс читался с 2017 года по 2019 год в Сыктывкарском государственном университете имени Питирима Сорокина), авторских междисциплинарных курсов «Основы писательского искусства» и «Мифопоэтическая картина мира в русском языке и литературе» для студентов филологических и нефилологических специальностей (курсы

читались с 2020 года в Российском университете дружбы народов по 2023 год; четыре модуля в учебном году), базовых курсов «Цифровой сторителлинг», «Реклама книги» для академического бакалавриата по направлениям «Журналистика» и «Издательское дело» (курсы читаются в Институте филологии и журналистики Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского).

На защиту выносятся следующие положения.

1. Продуктивность сравнительного подхода разных художественных миров авторов порубежья видится в следующем: научная традиция не знает прецедентов сопоставления заявленных авторов в аспекте художественной танатологии и ее связей с фольклорной эстетикой. Данное сопоставление позволит углубить и расширить представления о взаимодействии фольклора и литературы, раскрыть особенности отношения разных писателей к сакраментальным вопросам бытия, выявить модификации темы смерти в поэтике авторов XIX и начала XX века.
2. В русском фольклоре, в том числе дожанровых его формах, особым аксиологическим и онтологическим статусом обладает бинарная оппозиция «живое — мертвое», которая является фундаментальной и устойчивой для художественной словесности.
3. Художественную танатологию заявленных авторов можно герменевтически понять через коды русского фольклора, а именно эйдологию и архитектонику «иного царства» русской волшебной сказки: танатологическая доминанта русской литературы генетически связана с разными жанрами устного народного творчества.
4. Обращение художников слова к топосам разного типа, закрытым, открытым, вертикально ориентированным, связано с лиминальностью героев, которую необходимо преодолеть с целью разрешения бинарной оппозиции «живое — мертвое».

5. Репрезентация и функционирование мифологических элементов, сказочной и несказочной прозы в творчестве двух представителей романтизма, А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, различны и связаны с переосмыслением наследия русского фольклора, творческим диалогом с устной традицией.
6. В произведениях писателей-реалистов А. П. Чехова, И. А. Бунина, которых долгое время в советском литературоведении считали «нефольклорными», обнаруживаются опосредованные, внутренние формы существования фольклорной традиции, связанные с русской сказкой, погребальным обрядовым комплексом.
7. Репрезентация и функционирование мифологических элементов, паремиологических формул и форм обрядовой погребальной и свадебной реальности в творчестве двух представителей Серебряного века, С. А. Есенина и В. В. Маяковского, как различны, так и схожи: в композиции, в структуре и семантике художественного символа.

Апробация результатов исследования

Концепция, основные идеи и результаты диссертации обсуждались в последние десять лет на международных конгрессах и конференциях, в их числе Шешуковские чтения (Москва, МПГУ, 2015, 2018), IV Соколовские научные чтения (Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, 2015), ежегодная научная конференция, посвященная наследию С. А. Есенина (Москва — Рязань — Константиново, ИМЛИ имени А. М. Горького РАН, 2011–2023), Международная конференция «Бальмонтские чтения» (Шуя, Шуйский филиал ИвГУ, 2020–2023), XLI Некрасовская конференция (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, 2022), Международный конгресс «Humanities vs sciences & the knowledge accelerating in modern world: parallels and interaction» (Долгопрудный, 2022), Международные славянские чтения (Москва, Институт славянской культуры, 2022–2023), Международная конференция «Образ будущего в русской литературе XX–XXI вв.» (Москва, ИМЛИ имени

А. М. Горького РАН, 2023). Результаты также изложены в 88 научных публикациях, 51 из которых опубликована в изданиях, входящих в перечень ВАК РФ, а также из них 4 монографии и 2 сборника статей. Общий объем опубликованных работ 50 п. л. По теме диссертации получен издательский грант РФФИ на 2018–2019 годы (издание научного труда «Поиски “иного царства” в русской литературе XIX — начала XX в.: фольклорная эстетика») — статус «научный руководитель».

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Работа соответствует специальности 5.9.1 «Русская литература и литературы народов Российской Федерации» и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальностей ВАК РФ: 3 — история русской литературы XIX века (1800–90-е годы), 4 — история русской литературы XX века (1890–1920-е годы), 11 — творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве, 12 — индивидуально-писательское и типологическое выражение жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии, 21 — методология изучения историко-литературного процесса, 24 — взаимодействие русской и мировой литературы, древней и новой.

Композиция диссертационного сочинения (объем работы — 366 страниц) подчинена принципу выстраивания концепции русской литературной танатологии в свете фольклорной традиции — от А. С. Пушкина до В. В. Маяковского — и включает введение, шесть глав, заключение, библиографию (475 наименований).

Во введении описывается структура работы, излагается история вопроса, дается обоснование актуальности выбранной темы, представлена методология исследования.

Первая глава «Трансформация фольклорной традиции в поэтике А. С. Пушкина: смертные образы» посвящена танатологической проблематике в поэме-сказке «Руслан и Людмила» и сказках «Сказка о царе

Салтане», «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях», «Сказка о золотом петушке». **Вторая глава** «Фольклорная традиция в прозе М. Ю. Лермонтова: лиминальные герои» естественно продолжает первую главу в свете изучения танатологического комплекса и его фольклорного генезиса в прозе М. Ю. Лермонтова. **Третья глава** «Поэтика позднего А. П. Чехова: погребальный обрядовый комплекс», во-первых, носит историографический и критико-библиографический характер, во-вторых, нацелена на выявление латентных форм фольклоризма в поэтике А. П. Чехова и их связи с темой смерти. **Четвертая глава** «Фольклорная традиция в прозе И. А. Бунина: художественная танатология» представляет собой подробный фольклористический комментарий текста романа «Жизнь Арсеньева», где четко выделяется мифологема пути, связанная с поисками «иного царства». **Пятая глава** «Эйдология “иного царства” в поэтике С. А. Есенина: трансформация фольклорной традиции» и **шестая глава** «Оборотность мира в поэтике В. В. Маяковского: фольклорная традиция» посвящены изучению фольклоризма творчества двух представителей Серебряного века, в поэтике которых четко выделяются моральные образы, восходящие к классическим фольклорным формулам (паремиям, архитектонике волшебной сказки) и дожанровым образованиям. **В заключении** подводятся итоги работы, делаются общие выводы о результатах исследования.

Глава I. ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ В ПОЭТИКЕ А. С. ПУШКИНА: МОРТАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ

Вводные замечания

Исследователи, пишущие о пушкинском фольклоризме, главным образом обращаются к двум вопросам, существо которых состоит в выявлении *типа фольклоризма* и определении функций того или иного фольклорного элемента (мотива, образа) в поэтике. Первый вопрос носит теоретический характер: мы обращаемся или к *внешним формам проявления* фольклорной традиции, к разного рода стилизациям и заимствованиям, или к латентным, уделяя внимание *синтезу* мифа, фольклора и дожанровым образованиям. В большинстве работ исследуются именно формы регистрирующего фольклоризма. Именно с таких положений начинается своеобразная история вопроса изучения пушкинского фольклоризма. Особенно остро стоит вопрос относительно сказок. Необходимо обратить внимание на одну дискуссию, которая возникла еще в первой половине XX века, — дискуссию между М. К. Азадовским, чей вклад переоценить в развитие данной проблемы трудно, и Ю. М. Соколовым. Эта полемика интересна прежде всего в методологическом аспекте.

М. К. Азадовский в своих статьях «Источники сказок Пушкина», «Пушкин и фольклор», идя в чем-то за А. Ахматовой, исследовавшей проблему соотношения «Сказки о золотом петушке» и «Легенды об арабском звездочете» из сборника В. Ирвинга, обращался главным образом к проблеме «источников» пушкинских сказок — показательна в этом отношении его статья с характерным названием «Арина Родионовна или братья Гримм», вышедшая в 1934 году. Ю. М. Соколов, полемизируя с такой постановкой вопроса, обозначил проблему иначе: он обратился к особенностям стиля,

поэтики, которая генетически связана с русским народным творчеством⁴⁶. Справедливости ради надо сказать, что в это время, в 1930–1940-е годы, в тех же журналах (например, «Литературный критик») выходили статьи А. Дымшица⁴⁷, И. Дукора⁴⁸ и пр., посвященные проблеме фольклоризма в творчестве В. Маяковского. В методологическом отношении эта сложная теоретическая проблема решалась абсолютно одинаково: можно говорить лишь о *внешнем фольклоризме, вторичном*, к которому приходили исследователи творчества столь разных поэтов, разделенных эпохой. Совершенно иной взгляд на фольклорную традицию в литературе, в творчестве А. С. Пушкина в частности, выработается только в трудах Д. Н. Медриша, И. П. Смирнова и, в последнее время, В. А. Смирнова.

Так, Д. Н. Медриш, подробно анализируя сказки, указывал на необходимость обращения к фольклорной действительности в поэтике Пушкина, проявившейся имплицитно. В. А. Смирнов, писавший о романе в стихах и незаконченной «Сказке о медведихе» в свете преломлений фольклорной традиции, также уделял внимание архетипическому смыслу и *эйдологии* женского начала, выраженной «*лунарным мифом*».

Второй вопрос о функциях фольклорных элементов, кажущийся более частным, в исследовательском понимании нередко связан или с ритмикой, стилем, что правомерно, или с идеями социальной утопии, воплощенными в сказке, — Пушкин ориентировался преимущественно именно на этот фольклорный жанр. И в этом случае снова возникает перед литературоведом проблема *типа* фольклоризма, но при этом осложненная пониманием эстетики и эйдологии самого фольклора. И кажется уже недостаточным простое указание, например, на фольклорную модель *чудесного города* в «Сказке о царе Салтане», трансформировавшуюся и усеченную до модели волшебной избы в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях».

⁴⁶ Соколов М. Ю. Пушкин и народное творчество // Литературный критик. 1937. № 1. С. 149.

⁴⁷ Дымшиц А. Маяковский и народное творчество // Красная новь. 1936. № 4. С. 201–214; Дымшиц А. Маяковский и фольклор // Литературный современник. 1940. № 3. С. 125–131.

⁴⁸ Дукор И. Маяковский — крестьянам // Литературный критик. 1940. № 5–6. С. 122–143.

Недостаточно также определения и выявления мотива хищения вещей невесты в поэме-сказке «Руслан и Людмила». Исследователь должен задаться вопросом о значении этих формул в самом фольклоре, об их месте в сознании русского народа. Только тогда читатель будет понимать, с какой целью Руслан как бы «наказан» и отправлен в путь на поиски Людмилы, почему будущего Гвидона хотят умертвить, зачем Мертвой царице быть *мертвой* и т. д. В этих невинных, как бы детских сказках сильно *мортальное начало*, но это не настораживает, не заставляет читателя поверить в окончательный конец того же Руслана или молодой царицы. Почему так происходит? Почему смерть мыслится как точка перехода? На этот непростой вопрос поможет ответить фольклористический комментарий, обращение к эйдологии «иного царства», заложенной в народном творчестве (сказка, паремия, былины, былички) и органически усвоенной пушкинским гением.

§ 1. Эйдология «иного царства» в поэме-сказке «Руслан и Людмила»

О фольклоризме «Руслана и Людмилы» написано много. Проблема разрабатывается давно, начиная с работ 1940-х годов Л. М. Лотман, М. А. Шнеерсон⁴⁹ и заканчивая исследованиями последних десятилетий (диссертация С. Ю. Степочкиной⁵⁰). В чем заключается привлекательность для ученых данной темы? Безусловно, на первое место выдвигается *фольклорная основа* поэмы-сказки. Здесь отыскиваются всевозможные источники, которые могли послужить основой для пушкинского сюжета или как-то повлиять на поэта (например, это подробно описывается в статьях Б. Г. Ахметшина «Сказочные и эпические мотивы поэмы А. С. Пушкина

⁴⁹ Лотман Л. М. «Бова» Радищева и традиция жанра поэмы-сказки // Ученые записки Ленинградского гос. университета. 1939. № 33. С. 134–147; Шнеерсон М. А. «Руслан и Людмила» Пушкина (Очерк из истории русского фольклоризма) // Ученые записки Ленинградского гос. университета. 1941. № 81. С. 19–66.

⁵⁰ Степочкина С. Ю. Движение фольклорного мотива «поиск утраченной возлюбленной» в творчестве А. С. Пушкина: от поэмы «Руслан и Людмила» к сказкам: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.

«Руслан и Людмила»»⁵¹ и Е. Л. Райхлиной, Е. В. Лобановой («Мотивы народных сказок в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила»»⁵²). Однако в комментариях из десяти томного собрания сочинений Пушкина встречаем интересное и неоднозначное наблюдение Б. В. Томашевского: «Сюжет поэмы не имеет прямой основы в русских сказках и былинах. Приключения богатыря ради освобождения красавицы и разработка любовных эпизодов более свойственны западному рыцарскому роману, чем русскому народному эпосу»⁵³. Может быть, не подозревая для себя самого, прав исследователь в том, что у Пушкина нет прямых отсылок к русским сказкам и былинам, но это не отменяет наличия общеславянского обрядового ритуального (свадебного и погребального) комплекса в произведении. Речь идет просто о другом типе фольклоризма.

На втором месте у исследователей стоит *мотивная структура*. Так, в работах последних лет большое внимание уделяется мотиву похищенной невесты, развитию этого мотива впоследствии в сказках Пушкина⁵⁴. Нет необходимости сейчас подробно обращаться к каждой работе, так как вопрос о фольклоризме творчества Пушкина (не только «Руслана и Людмилы») — это прежде всего *теоретический вопрос*.

Д. Н. Медриш, анализирувавший сказки, пришел к такому выводу: «...если случаи “открытого” фольклоризма (описание обрядов, фольклорные эпиграфы, явные цитаты) с достаточной полнотой учтены и рассмотрены пушкинистами, то фольклоризм скрытый, глубинный, когда народные представления проникают в “нейтральные”, казалось бы, картины и эпизоды, растворяясь в авторской речи и в результате становясь существенным

⁵¹ Ахметшин Б. Г. Сказочные и эпические мотивы поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // Вестник Челябинского университета. Серия 2, Филология. Челябинск. 1999. № 2. С. 64.

⁵² Райхлина Е. Л., Лобанова Е. В. Мотивы народных сказок в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. 2019. № 2 (63). С. 136–145.

⁵³ Томашевский Б. В. Примечания // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 4. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. С. 411.

⁵⁴ Степочкина С. Ю. Указ. соч. См. из новых исследований: Антонова М. В., Пузанкова Е. Н. Мифопоэтическая система поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // Ученые записки Орловского государственного университета. 2018. № 3 (80). С. 76–79.

элементом поэтики, зачастую остается незамеченным»⁵⁵. Таким образом, на сегодняшний день, при всех заслугах пушкинистики, существует необходимость в выявлении именно *латентно существующих* форм фольклорной традиции в поэтике Пушкина, в поэме-сказке «Руслан и Людмила» в частности. Мимо чего обычно проходит исследователь, пишущий о фольклорной традиции в «Руслане и Людмиле»? Прежде всего, мимо фольклорного кода, *мировоззрения* поэта — вернее, так вопрос еще не ставился. Дело здесь в комплексном подходе к самому явлению фольклора.

Для литературоведа фольклор преимущественно — это свод текстов (былинных, балладных, частушек, сказок, заговоров и т. д.), но в фольклористике давно обозначена проблема *комплексного понимания* фольклора: от обряда и ритуала до собственно жанровых структур⁵⁶. По этим причинам и ученый, занимающийся взаимодействием фольклорного и литературного, должен учитывать и филологический, и искусствоведческий, и прочие подходы к явлениям фольклора, из его поля зрения не должны ускользать ни этнография, ни система *дожанровых образований* (обряд, ритуал). Таким только образом поменяется взгляд на фольклор, который в себе несет *имагинативный абсолют*, то есть то, что присуще всем народам и передается из поколения в поколение, но не только бытовым путем, а образным, имагинативным. Эту категорию ввел в культурфилософский дискурс Я. Э. Голосовкер, который под имагинативным (он включал в него и миф, и фольклор) понимал *метафизический* взгляд на действительность, при котором оптика с бытовой меняется на идеальную⁵⁷. Идеальное (ноуменальное) и бытовое (феноменальное) взаимодействуют в фольклоре и мифе. В этом случае нужно говорить о фольклорной эйдологии в художественной культуре. Под эйдологией мы понимаем «способность текста

⁵⁵ Медриш Д. Н. Народные приметы и поверья в поэтическом мире Пушкина // Московский пушкинист III. Ежегодный сборник. М.: Наследие, 1996. С. 110.

⁵⁶ Неклюдов С. Ю. К вопросу о фольклоре и обряде // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. С. 11–22.

⁵⁷ Голосовкер Я. Э. О реализме в художественном творчестве — в искусстве и литературе, как об имагинативном реализме // Имагинативный абсолют. М.: Академический проект, 2012. С. 198–202.

воплощать существующие философские теории»⁵⁸ и порождать свою философию, трансформируя фольклорные, культурные и прочие комплексы. Итак, данные разъяснения нам необходимы для утверждения новой методологии, которой мы будем пользоваться, комментируя поэму-сказку «Руслан и Людмила».

Первое, что обращает на себя внимание, — это известное, ставшее уже классическим, начало, которое мы воспринимаем как данность, не задаваясь вопросом, почему на «неведомых дорожках следы невиданных зверей»:

Там на *неведомых дорожках*
Следы *невиданных зверей*...⁵⁹

Устойчивая фольклорная формула «неведомые дорожки» имеет свои коннотации, о которых, конечно, часто не задумывается исследователь, просто ограничивающийся констатацией этой формулы у Пушкина. «Иду туда, не знаю куда», «ищу то, не знаю что» — подобного рода формулы связаны в первую очередь с поиском *неведомой земли*, солнечного царства, а также с «миром мертвых», где все возможно. Ищу то, что неведомо, то есть не зримо. Неведомые дорожки и невиданные звери — находящиеся за пределами данного, допустимого в профанной действительности⁶⁰. Таким образом, пушкинская оптика настраивается изначально на *метафизическое* восприятие мира и вместе с тем настраивает читателя на *иномирное путешествие*.

В фольклоре особенно важна роль нарратора, который зачастую переходит границу «допустимого», то есть покидает мир живых, приобщаясь

⁵⁸ Антипов А. А. Русский язык и литература как средство знакомства с культурой России // Царскосельские чтения. 2014. С. 260.

⁵⁹ Пушкин А. С. Руслан и Людмила // Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979. Т. 4. С. 8. [Далее тексты произведений Пушкина цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

⁶⁰ Антонов Д. И. Концовки волшебных сказок: путь героя и путь рассказчика // Портал Ruthenia.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/antonov1.htm> (дата обращения: 17.02.2023).

к миру предков⁶¹. Именно так утверждается знание иного порядка, то есть *иномирное*, доказываемое то, что повествователь был очевидцем случившегося:

И там я был, и мед я пил;
У моря видел дуб зеленый;
Под ним сидел, и кот ученый
Свои мне сказки говорил.
Одну я помню: сказку эту
Поведаю теперь я свету... [IV, 8]

Итак, метафизический тон задан — фольклорная традиция сказывается здесь не только во внешних формах, а в том, что можно назвать ***фольклорным мировоззрением автора***. Пир Владимира начинается с подробного описания стола:

*Не скоро ели предки наши,
Не скоро двигались кругом
Ковши, серебряные чаши
С кипящим пивом и вином.
Они веселье в сердце лили,
Шипела пена по краям,
Их важно чашники носили
И низко кланялись гостям.* [IV, 9]

В фольклоре временной ретардации подвергаются моменты боя, седлания коня и пира, застолья — все это *сакральные* части эпоса. И это кажется очевидным, однако все же в последнем и пушкинском случаях формула нуждается в комментарии. Воин, богатырь или другой культурный герой, выпивая меда / хмеля / зелена вина, тем самым приобщается к ***ритуальному хаосу***. По общим славянским представлениям, без хмеля не

⁶¹ Там же.

начиналось ни одно священнодействие⁶². Типология культур в этом случае чрезвычайно продуктивна: у персов и гебров существовал культ хаомы, напитка, творящего космос⁶³. В славянской традиции такой ритуальный напиток актуален как для свадебной, так и для похоронной обрядности. Пушкин также отводит этому моменту значительное место, и здесь обращает на себя внимание то, что не все гости пиршественного стола поднимают заздравные чаши:

В унынье, с пасмурным челом,
За шумным, свадебным столом
Сидят три витязя молодые;
Безмолвны, за *ковшом пустым*,
Забыли кубки круговые,
И брашна не приятны им...

[IV, 9]

Для соперников Руслана эта чаша несет в себе танатологическую семантику, в этом символе иначе разрешается оппозиция «жизнь — смерть». Витязи сидят за *пустым ковшом*, а значит, они не приобщены к ритуальной действительности, они выключены из общего пространства «веселого хаоса». По замечанию Ю. М. Лотмана, пир заключает в себе «причастие, совместное вкушение вина и хлеба»⁶⁴, а чаша — символ единения и деления всего, что выпало на долю сидящих в кругу. Однако, вероятно, здесь идет речь все-таки не о романтической традиции дружественной «круговой чаши», которую находим и в поэзии В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова, А. А. Дельвига, Е. А. Баратынского (в вариациях кубка / бокала / фиалы)⁶⁵, а о традиции

⁶² Новичкова Т. А. На переломе. К проблеме формирования художественного языка баллад // Эпос и миф. СПб.: Наука, 2001. С. 108.

⁶³ Топоров В. Н. Хаома // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 578–579.

⁶⁴ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 132.

⁶⁵ Александрова И. В. «Чаша круговая» в русской романтической лирике 1810–1820-х годов // Ученые записки Крымского инженерно-педагогического университета. Серия: Филология. История. 2015. № 1. С. 49–53.

эпической дружественного дружинного пира, где прислуживают правителю, и сакральном значении чаши именно для витязя / богатыря.

Соперники Руслана представляют собой три типа: воин, шут («крикун надменный») и романтический тип:

Один — Рогдай, *воитель смелый*,
 Мечом раздвинувший пределы
 Богатых киевских полей;
 Другой — Фарлаф, *крикун надменный*,
 В пирах никем не побежденный,
 Но воин скромный средь мечей;
 Последний, *полный страстной думы*,
 Младой хазанский хан Ратмир:
 Все трое бледны и угрюмы,
 И пир веселый им не в пир. [IV, 10]

Почему даны такие разные психологические типы? На этот вопрос позволит ответить только последующий фольклористический комментарий, но, по крайней мере, проблема онтологически и аксиологически уже обозначена. Далее следует описание брачного ложа (также применена ретардация) и само исчезновение Людмилы. Первое, что культурологическистораживает в этой картине, — это «непривычное» описание царских покоев:

Падут ревнивые одежды
 На цареградские ковры... [IV, 10]
 <...>

Гром грянул, свет блеснул в тумане,
 Лампада гаснет, дым бежит,
 Кругом все смеркло, все дрожит,
 И замерла душа в Руслане...
 Все смолкло. В грозной тишине
 Раздался дважды голос странный,
 И кто-то в дымной глубине

Взвился чернее мглы туманной... [IV, 11]

<...>

Хватает воздух он пустой;

Людмилы нет во тьме густой,

Похищена безвестной силой. [IV, 11]

Интересна смена точек зрения: из бытового интерьера даны лишь «цареградские ковры», все остальное (гром, туман, дымная глубина) представляет собой *метафизику пространства*. И здесь, конечно, можно было бы ограничиться упоминанием того, что в фольклоре, например в былинах, в сказках Змей Горыныч также появляется подобным образом, но и эта формула таит в себе глубокий смысл. Людмила исчезает через *воздух*, туман, можно сказать, *эфир*. Упоминание об этой живой энергии дано еще в «Повести о Петре и Февронии Муромских»: «...если какое-либо дерево, стоящее на земле, будет срублено тогда, когда сияет на него солнце с небес, то оно будет страдать, а *эфир солнечный от этого дерева не отступит и будет срублен вместе с ним, не страдая*»⁶⁶. Эфир представляет собой некую невидимую энергию, которая соединяет миры — профанный и горний.

Итак, понятно, что «минутная супруга» похищена неведомой силой, настраивающей читателя на метафизическое восприятие происходящего, сокрыта от бытового, посредственного взгляда всех участников пира. Руслан же, по точному пушкинскому определению, пребывает словно во сне:

Что делаешь, Руслан несчастный,

Один в пустынной тишине?

Людмилы, свадьбы день ужасный,

Все, мнится, *видел ты во сне*. [IV, 13]

⁶⁶ Повесть о Петре и Февронии // Древнерусские предания (XI–XVI вв.). М.: Советская Россия, 1982. С. 332.

В фольклоре сон воспринимается как временная смерть, как выпадение героя из привычного хода событий⁶⁷. Значит, все было предрешено заранее: Руслан должен пройти испытания, *инициатический сон*, который с ним происходит наяву, чтобы, во-первых, добыть себе *вещую невесту* (Людмила, безусловно, является таковой) и, во-вторых, вырасти до *культурного героя*. Исследователи, комментирующие поэму в фольклорном ключе, уже обращали внимание на мотив сна-смерти и на иницирующие функции сна героев⁶⁸. Однако эти замечания стоит дополнить тем, что сон пушкинских героев еще и символизирует состояние *на грани* — было / не было.

На некую профетическую заданность указывает и встреча со старцем, который, вроде бы невзначай, говорит о давно «предвиденном дне», то есть роковом событии из жизни Руслана и Людмилы:

Уж двадцать лет я здесь один

Во мраке старой жизни вяну;

Но наконец дождался дня,

Давно предвиденного мною.

[IV, 14]

Эта ситуация онтологически развернется потом и в «Евгении Онегине» «далью свободного романа», которую поэт прозревал сквозь «магический кристалл» творчества, конечно, несколько играя с читателем, лукавя тем, что он не знал наперед истории героев. Испытания, предначертанные Руслану, также поданы в *магическом свете*:

С надеждой, верою веселой

Иди на все, не унывай;

Вперед! мечом и грудью смелой

Свой путь на полночь пробивай.

[IV, 14]

⁶⁷ Толстой Н. И. Славянские и народные толкования снов и их мифологическая основа // Сон — семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXXVI Випперовские чтения. М.: Наука, 1993. С. 89–95.

⁶⁸ Сазонова З. Н. Мотив сна-смерти в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2. С. 280–283.

Здесь точна пушкинская оценка пути героя: путь полночи, которую необходимо преодолеть. Посещение «иного царства» всегда знаменуется в конце прорывом от *тьмы к свету*. Вспомним концовку из «Сказки о мертвой царевне»:

И встает она из гроба...

Ах!.. и запылали оба.

В руки он ее берет

И на свет из тьмы несет...

[IV, 356]

Таким образом, инициатический путь предполагает прозрение обоих героев. Так, и в первой поэме-сказке Пушкина и Руслана, и Людмилу ждут испытания, направленные на преодоление смерти. Людмила укрыта *мировой полночью*:

Узнай, Руслан: твой оскорбитель

Волшебник страшный Черномор,

Красавиц давний похититель,

Полнощных обладатель гор.

[IV, 14]

Образ полнощных гор семантически заряжен — особого внимания заслуживает колористика черного, который здесь потенциален и связан с победой жизни над смертью, света — над тьмой. Швейцарский художник И. Иттен в своих исследованиях цвет преподносит с метафизических позиций; цвет связан со светом и даже с бесцветностью: «Цвета являются изначальными понятиями, детьми первородного бесцветного света и его противоположности — бесцветной тьмы»⁶⁹. Этот апофатизм наводит на мысль о явлении *света вечернего* и *невечернего*, рождении света во тьме, что проявляется на языке жестов в пушкинской поэме, где Руслан должен

⁶⁹ Иттен И. Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2008. С. 10.

исполнить наказ старца: «мечом и грудью смелой / *Свой путь на полночь пробивай*» [IV, 14]. Со-противопоставление жизни и смерти выражено в образе мировой полночи, забвения, из которого должны выйти герои.

Внутренний сюжет произведения сложен: вставная новелла о любви старца и колдуньи Наины чрезвычайно важна в контексте *ритуального орнамента* всей поэмы-сказки. С одной стороны, Пушкин подшучивает над своим героем, который дожил до седины и лишь тогда добился любви Наины, с другой стороны, он снова предлагает читателю метафизический взгляд на мир:

И между тем она, Руслан,
Мигала томными глазами;
И между тем за мой кафтан
Держалась тощими руками;
И между тем — я *обмирал*...

[IV, 20]

Обмирал — главное состояние в этом сюжете. Что значит «обмирал»? Значит, находился вне бытовой действительности, выламываясь из *линейного времени*. Неслучайно под жанром обмираний в фольклоре понимается летаргический сон, то есть временное посещение душой «того света». Кажется, что этот глагол употреблен поэтом намеренно, потому что во второй песне именно это состояние *обмирания* испытывают другие герои (Рогдай, Фарлаф, Людмила).

Внимательно следя за *ритуальным ходом* первой песни, приходишь не только к сухому теоретическому выводу о *латентном существовании фольклорной традиции*, что, конечно же, входит в задачи нашего исследования, но и к осознанию того, что уже молодой Пушкин таким образом воспринимал фольклор, «преданья старины глубокой», что эта духовная система ценностей, непременно включающая в себя и миф, и былины, и сказки, и прочие формы фольклора в виде обряда, ритуала,

органически становилась не столько частью его поэтики, сколько *мировоззрением*. Одна уже первая песнь поэмы-сказки задает «метафизический тон» всему повествованию, настраивая читателя вместе с Русланом и Людмилой на поиск «иного царства».

Вторая песнь «Руслана и Людмилы» ведет читателя в чертоги Черномора — *по следам Людмилы*. Таким образом, мы можем вместе с главной героиней проделать весь *иномирный путь*, в который она намеренно отправлена Пушкиным. Напомним, что через уста старого Финна (песнь первая) прямо сказано об изначальной заданности сюжета: «Но наконец дождался дня, / *Давно предвиденного мною*» [IV, 14]. Кроме того, и во второй песне появляется намек на «даль свободного романа»:

Моей причудливой мечты

Наперсник иногда нескромный,

Я рассказал, как ночью темной... [IV, 26]

Интересно то, что путь Людмилы во второй песне, вернее, его определение, начинается со слов старой Наины, адресованных Фарлафу:

«Поверь! — старуха продолжала, —

Людмилу мудрено сыскать;

Она *далеко забежала*;

Не нам с тобой ее достать». [IV, 24]

Колдунья дает тем самым важное определение пути Людмилы — «далеко забежала», ее не достать, потому что она, по существу, находится *за пределами данного*, то есть зримого (на что мы уже указывали в комментарии к первой песне). Что же касается самих чертогов Черномора, его *полнощных гор*, то первое, что культурологически значимо, — это пограничное, лиминальное состояние Людмилы:

До утра юная княжна
 Лежала, тягостным забвеньем,
Как будто страшным сновиденьем,
 Объята — наконец она
 Очнулась, пламенным волненьем
 И *смутным ужасом* полна...

[IV, 27]

И конечно, можно было бы эту ситуацию объяснить совсем по-бытовому: волнением, ужасом Людмилы, но здесь снова встречается, во-первых, глагол «помертвела», что означает *обмерла*, как обмирал Финн при встрече старой Наины:

«Где ж милый, — шепчет, — где супруг?»
 Зовет и *помертвела* вдруг.

[IV, 27]

Во-вторых, само состояние героини мало похоже на сон, более — на обмирание.

Далее следует чудесное одевание Людмилы:

Лазурный, пышный сарафан
 Одел Людмилы стройный стан;
 Покрылись кудри золотые,
 И грудь, и плечи молодые
 Фатой, прозрачной, как туман.

[IV, 28]

Что же чудесного в ее наряде? Здесь семантически наполнен цвет — *лазурный*. Колоратив обозначает не просто цвет неба в данном случае, а является указанием на приобщенность героини к *миру горнему*. В этой же песне именно такой цвет появляется дважды, сопровождая Людмилу, — цвет платья и цвет небес:

Людмила вновь одна в садах

Скитается из рощи в рощи;
 Меж тем в *лазурных небесах*
 Плывет луна, царица ночи...

[IV, 31]

Колоратив «лазурный» наводит на мысль о мотиве «чудесного одевания», космического ряженья, известного по русским заговорам, который в поэме проявился латентно. Сам мотив характеризуется тем, что читающий заговор как бы опоясывает себя звездами, одевается облаками, солнцем, луной и т. д. Таким образом, человек приобщается к модели *мировой оси*⁷⁰. Кроме того, «лазурный» соотносим с «лазоревым», который в фольклоре связан с обрядовыми цветами (купальскими), «ассоциативно соотносимыми с зарей, светом, огнем, прозрением» и сакральностью окружающего мира⁷¹. Конечно, Пушкин взял этот цвет для одежд героини, возможно, интуитивно, лазурный / лазоревый применен здесь в трансформированном виде, но и наивно было бы подводить поэта к «присяге на верность» фольклорному материалу. Однако уже в художественной практике поэтов начала XX века *травестийный мотив* («небесного ограждения», «чудесного одевания») значительно распространен и выражен более четко в поэтике С. А. Есенина, В. В. Маяковского⁷², он реализуется в полной мере в художественной системе К. Д. Бальмонта⁷³. Стоит отметить также, что Маяковский обращается именно к «Руслану и Людмиле» Пушкина в поэме «Пятый интернационал», к сюжету о Черноморе:

И я
 на этом самом
 на море

⁷⁰ Топорков А. Л. Мотив «чудесного одевания» в русских заговорах XVII–XVIII вв. // Заговорный текст. Генезис и структура. М.: Индрик, 2005. С. 143–174.

⁷¹ Тульцева Л. А. Лазоревые цветы России: антропосакральные концепты // Институт этнологии и антропологии РАН [Электронный ресурс]. URL: <http://iea-ras.ru/index.php?go=Pages&in=view&id=194> (дата обращения: 14.01.2023).

⁷² Галиева М. А. Фольклорная традиция в поэтике В. В. Маяковского и С. А. Есенина. Внутренний диалог: поэма «Инония» и стихотворение «Ко всему» // Известия ЮФУ. Филологические науки. 2014. № 4. С. 43–50.

⁷³ Коровашко А. В. Заговоры и заклинания в русской литературе XIX–XX веков. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2009. С. 147.

*горой-головой плыву головастиль —
второй какой-то брат черноморий*⁷⁴.

Итак, Людмила укрыта «мировой полночью» черноморовых гор, где постигает знания другого порядка. Кроме того, само похищение осуществилось чудесным образом — через дым, туман. В мировом фольклоре найдем примеры достижения мировой оси, горнего мира посредством дыма, тумана⁷⁵. Однако как определить точные координаты ее *сакральной географии*? Пушкин и здесь, с точки зрения ритуальной действительности, предельно точен:

Но вот Людмила вновь одна.
Не зная, что начать, она
К окну решетчату подходит,
И взор ее печально бродит
В пространстве пасмурной дали.
Все мертво. Снежные равнины
Коврами яркими легли...

[IV, 28–29]

Что нам это дает? Во-первых, Людмила находится среди «снежных равнин», во-вторых, и Татьяна в «Евгении Онегине» в своем сне «печальной мглой окружена», идя по «снеговой поляне». Снег, ветер, холод — все это признаки «мертвой страны», иномирного пространства. Фольклористы, собирающие и обобщающие материалы по быличкам, обмираниям, приводят тексты, из которых видно, что обмирающий попадает в заснеженную страну, то есть на «тот свет»: «Тот человек подвел меня к порогу, я оглянулась на пороге и, как вышла в сенцы, так и загорелась вся, как загорается бумага. И поднялась

⁷⁴ Маяковский В. В. Пятый интернационал // Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961. Т. 4. С. 120. [Далее тексты Маяковского цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

⁷⁵ Riesenfeld A. The megalithic Culture of Melanesia. Leyden, Brill Archive, 1950. P. 96.

вверх, а потом опустилась и *стала на снегу*» (полный текст обмирания представлен в монографии В. Я. Петрухина⁷⁶).

Таким образом, для *чего-то* Пушкин помещает своих любимых героинь в иномирное пространство. На этот вопрос также можно найти ответ, зная фольклорную логику, иномирную эстетику сказки. Иван-дурак или Иван-царевич, отправляясь в «иное царство», преследует в этом путешествии вполне конкретную цель — добыть себе *вещую невесту*, доказывая тем самым то, что он достоин сакральных знаний. Однако в художественном мире Пушкина все герои равны, все одинаково должны пройти испытания, заслужить для себя звание культурного героя, поэтому и Людмила, равно как и Руслан, проходит *инициатический путь*. Ритуальными маркерами в этом случае выступают не только заснеженное поле, но и серебряная дверь, символизирующая серебряное царство, известное в мировом фольклоре:

В слезах отчаянья, Людмила

От ужаса лицо закрыла.

Увы, что ждет ее теперь!

Бежит в серебряную дверь...

[IV, 29]

И здесь поэтом дано самое точное местонахождение героини:

И наша дева очутилась

В саду. *Пленительный предел:*

Прекраснее садов Армиды

И тех, которыми владел

Царь Соломон иль князь *Тавриды*.

[IV, 29]

Пленительный предел синонимичен словам Наины — «далеко забежала». Предел, находящийся на краю небес, предел как граница между миром

⁷⁶ Петрухин В. Я. Загробный мир. Мифы о загробном мире: мифы разных народов. М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 363.

живых и миром первопредков. Кроме того, в этом фрагменте дано культурно точное сравнение пленительного предела с *брегами Тавриды*, которые появятся уже в архетипическом значении в известном послании к П. Я. Чаадаеву («К чему холодные сомненья», 1826):

К чему холодные сомненья?

Я верю: здесь был грозный храм,

Где крови жаждущим богам

Дымились жертвоприношенья;

Здесь успокоена была

Вражда свирепой Эвмениды:

Здесь провозвестница Тавриды

На брата руку занесла...

[II, 195]

В «Руслане и Людмиле» речь идет, конечно, не о князе Г. А. Потемкине, а в первую очередь о земле Таврии, на которой, по мифу, располагался храм Артемиды, где жрицей была Ифигения: «Ифигения, которая, как известно, была спасена с жертвенника в Авлиде Артемидой, окутана облаком и перенесена в Херсонес Таврический, *сразу стала там верховной жрицей*, и лишь ей одной позволялось прикасаться к священной статуе»⁷⁷. Молодой поэт в стихотворении художественно выразил свои впечатления, полученные имажинативно (послание напечатано в 1826, а автор датировал его 1820) от увиденного «грозного храма» Дианы.

Третьим маркером ритуальной действительности, помимо указанных снега и серебряной двери, выступает само устройство сада:

Аллеи пальм, и лес лавровый,

И благовонных миртов ряд,

И кедров гордые вершины,

И золотые апельсины

Зерцалом вод отражены...

[IV, 29]

⁷⁷ Грейвс Р. Ифигения в Тавриде // Мифы Древней Греции. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 586.

Мало того, что здесь соединяется нечто разрозненное (мирты, кедры, апельсины, пальмы), так почему-то все это странным образом отражено «зерцалом вод». В этом случае стоит поставить вопрос не просто о приеме зеркала, а об *инвертированной реальности*, мире наоборот. Мир живых и мир мертвых относятся друг к другу таким образом, что в последнем всегда все будет наизнанку по отношению к первому⁷⁸. Золотые апельсины и прочие чудесные предметы, стало быть, не отражены, а перевернуты — такова *оптика* Людмилы в *запредельном пределе*.

Самым интересным и ритуально значимым моментом в пребывании-полусне Людмилы является наличие «высокого мостика над потоком»:

Высокий мостик над потоком

Пред ней висит на двух скалах... [IV, 30]

Именно к этому мостику нас будет отсылать в дальнейшем сон Татьяны, возвращая читателя в *топику* «Руслана и Людмилы» (неслучайно и обращение в начале романа):

Кипучий, темный и седой

Поток, не скованный зимой;

Две жердочки, склеены льдиной,

Дрожащий, гибельный мосток,

Положены через поток:

И пред шумящею пучиной,

Недоумения полна,

Остановилась она.

[V, 90]

Во-первых, мост как таковой в фольклоре является средством переправы (обычно в иномирное), во-вторых, здесь он явно выступает элементом

⁷⁸ Антонов Д. И. Указ. соч.

переходной погребальной обрядности. Мост — испытание на пути героя, проверка его «на прочность». Мост — универсальный символ погребальной мифологии и мифологии инициаций⁷⁹.

Сама Людмила про себя говорит:

О ты, чья гибельная страсть

Меня терзает и лелеет,

Мне не страшна злодея власть:

Людмила умереть умеет!

[IV, 31]

Так может заявить воин, например тот же Руслан, находясь на поле брани, но здесь эти слова неожиданно принадлежат молодой княжне. Что стоит за этим? Следуя ритуальной логике, можем прийти к выводу, на который, надо отметить, наталкивают и маркеры (снег, полнощные горы, серебряная дверь, структура сада, мостик): Людмила уже как бы умерла, вернее, *обмерла* — по законам киевского топоса, то есть мира живых, где ее ждет отец. Именно в этот момент героиня прозревает свою подлинную суть, она перерождается в культурного героя и здесь же получает чудесный предмет — колпак.

Шумят, толкаются, бегут,

Хватают колдуна в охапку

И вот распутывать несут,

Оставя у Людмилы шапку.

[IV, 33]

Именно этим фрагментом заканчивается путь Людмилы во второй песне. Пушкин, оставляя Людмилу с волшебным колпаком, меняет точку зрения, обращая внимание читателя на путь Руслана. Таким образом, выстраивается соотношение мира живых и мира мертвых, иномира, куда устремлен Руслан, но, так или иначе, оба героя должны пройти испытания на

⁷⁹ Элиаде М. Мост и «трудный переход» // Космос и история. М.: Прогресс, 1987. С. 189.

верность самому себе. Неслучайно уже во второй песне Руслан решительно ищет *неведомую землю*:

Еще при мне мой верный меч,
Еще глава не пала с плеч. [IV, 25]

Вторая песнь, по существу, посвящена *эйдологии* «иногo царства» и ее постижению Людмилой, которая перерождается посредством инициатического сна, находясь в ожидании Руслана, должного, по законам фольклорной логики, также достичь *пленительного предела*.

Третья песнь «Руслана и Людмилы» открывает перед читателем путь Руслана. Однако когда начинается настоящий путь героя? От брачной постели или от бранного поля с головой черноморова брата? Эти вопросы существенны в контексте намеченной нами *ритуальной логики* поэмы-сказки, к тому же в фольклоре всегда значим сакральный момент перехода в другое, пересечения запретной границы. В первой песни перед Русланом только намечается его испытание, но герой не знает, куда следовать. В этом отношении есть только один ритуальный указатель — слова старца Финна о «предвиденном дне» [IV, 14], к которым всегда должен возвращаться внимательный исследователь, помня о профетической заданности сюжета, указывающей на действие определенной ритуальной схемы внутри текста.

Вторая песнь ведет читателя *по следам Людмилы*, но заканчивается она сменой точки зрения: боем Руслана и Рогдая. О чем говорит нам этот бой, кроме Руслановой победы? Обратим внимание на следующий фрагмент:

Но что-то добрый витязь наш?
Вы помните ль нежданну встречу?
Бери свой быстрый карандаш,
Рисуй, Орловский, ночь и сечу!
При свете трепетном луны
Сразились витязи жестоко. [IV, 33]

Здесь пока остановимся и отметим, что бой витязей происходит при «свете трепетном луны» — это придает ситуации *архетипический смысл*. Луна вообще сопровождает все сакральные моменты из жизни пушкинских героев: письмо Татьяны, ее тайное путешествие в дом Онегина, ее вера в сны, карточные гадания и «предсказания луны»⁸⁰. Русская литература в лице М. Ю. Лермонтова восприняла этот *тайный пушкинский код*: бой Мцыри с барсом освещен лунным светом:

То был пустыни вечный гость —
 Могучий барс. Сырую кость
 Он грыз и весело визжал;
 То взор кровавый устремлял,
 Мотая ласково хвостом,
На полный месяц, — и на нем
*Шерсть отливалась серебром*⁸¹.

Катание в лодочке Печорина с опасной девушкой-контрабандисткой тоже свершается в лунную ночь (см. комментарий из главы II).

Луна в мировой мифологии, безусловно, соотносится с женским архетипом, соответствует женской эйдологии:

Диана в зеленеющих листьях,
 Луна сверкает в небесах,
 И Персефона ждет в Аду⁸².

⁸⁰ Смирнов В. А. Евгений Онегин // Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX — начала XX века): Пушкин. Лермонтов. Достоевский. Бунин. Иваново: Юнона, 2001. С. 48.

⁸¹ Лермонтов М. Ю. Мцыри // Собр. соч.: в 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 4. С. 162. [Далее тексты Лермонтова цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

⁸² Грейвс Р. Тройственная муза // Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 479.

Отсюда следует, что бой между двумя мужами, освещенный луной, приобретает ритуально значимый характер и происходит под знаком *эйдологии любви*. Однако этой победы мало; для Руслана это было лишь первым испытанием, которое заканчивается не только победой, но и своего рода поражением:

Сердца их гневом стеснены,
Уж копья брошены далеко,
Уже мечи раздроблены,
Кольчуги кровию покрыты,
Щиты трещат, в куски разбиты... [IV, 33]

Наш герой остался без верного меча, которым он сразил Рогдая. Что в этом значимого? В начале второй песни Руслан, готовый «пробивать свой путь на полночь» [IV, 14], заявляет:

Еще при мне *мой верный меч,*
Еще глава не пала с плеч. [IV, 25]

Можно было бы за этим видеть исключительно распространенную формулу готовности к препятствиям, однако за этим кроется несколько другое. Дело в том, что бой Руслана с Рогдаем протекает в бытовой, профанной плоскости. Если Людмила уже находится за пределами мира живых, перед ней в чертогах Черномора открылся *пленительный предел*, если она укрыта метафизикой от киевских полей, то Руслан еще не достиг «иног царства». В этой связи меч его годится только для битвы «здесь», только для сражения с *обычным*, то есть не волшебным, героем — Рогдаем в данном случае.

Потеря меча, существенный ритуальный момент, является вторым указателем на *инициатическом пути* героя, начинающемся не с первой, и не с третьей песней, а именно со второй. Это указывает на возникающее несоответствие между Людмилой, достигшей предела, возросшей над собой

(Людмила «умереть умеет»), и Русланом, который только еще должен проделать путь Людмилы, чтобы быть ее достойным.

В третьей песни Руслан попадает в долину смерти, бывшую некогда бранным полем:

Свершив с Рогдаем бой жестокий,
Проехал он дремучий лес;
Пред ним открылся дол широкий
При блеске утренних небес.

<...>

Ничто безмолвной тишины
Пустыни сей не возмущает,
И солнце с ясной вышины
Долину смерти озаряет.

[IV, 39]

Руслан находится в поисках меча, но его не находит среди мертвых:

Долину брани объезжая,
Он видит множество мечей,
Но все легки да слишком малы,
А князь красавец был не вялый,
Не то, что витязь наших дней.

[IV, 40]

Пока Руслан объезжает этот дол, вдруг как-то быстро надвигается ночь и появляется месяц:

Уж побледнел закат румяный
Над усыпленной землей;
Дымятся синие туманы,
И всходит месяц золотой.

[IV, 40]

Эта ситуация также предвосхищает бой — только уже Руслана с братом Черномора.

Напомним: брат Черномора физически редуцирован до одной головы. С одной стороны, здесь очевиден *мотив отрубленной головы*, который в фольклоре связан с парадигмой *смерти — космического возрождения*, начиная с ритуального «сада черепов» Бабы-яги⁸³ и заканчивая этим мотивом, *в латентном виде*, в разбойничьих славянских лирических и лироэпических песнях⁸⁴. С другой стороны, у Пушкина сюжет осложнен двумя обстоятельствами. Во-первых, под головой Руслан находит себе волшебный меч:

И, зашатавшись, голова
Перевернулась, покатилась,
И шлем чугунный застучал.
Тогда на месте опустелом
Меч богатырский засверкал.

[IV, 43]

Почему под головой лежит меч, если по законам мирового фольклора меч должен быть под камнем или в камне / стене?⁸⁵ Даже в древнерусской «Повести о Петре и Февронии Муромских», написанной по законам жития и сказки, Агриков меч князь Петр находит в алтарной стене. Здесь, надо отметить, срабатывает сказочная традиция — Агриков меч остался после богатырского поединка: «Случайно по указанію одного мальчика этотъ агриковъ мечъ, оставшійся послѣ битвы богатырей, нашли въ церкви и братъ князя царевичъ зарубилъ змеѣя. Объ этомъ агриковомъ мечѣ повѣствуетъ сказка о Добрынь Никитичѣ, который побѣдилъ имъ Тугарина Змѣевича

⁸³ Лаушкин К. Д. Баба-яга и одноногие боги (К вопросу о происхождении образа) // Фольклор и этнография. Л.: Наука, 1970. С. 181–186.

⁸⁴ Богатырев П. Г. К вопросу изучения словацких разбойничьих песен. Мотив «Виселица-свадьба» // Функционально-структуральное изучение фольклора (Малоизвестные и неопубликованные работы). М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 170.

⁸⁵ Мелетинский Е. М. Западноевропейский «бретонский» куртуазный роман XII в. // Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983. С. 68.

(сказочное олицетворение темной силы)»⁸⁶. Но ведь и пушкинский меч остался после поединка двух богатырей, однако лежит он под головой, а не под камнем. Должны ли мы здесь подводить Пушкина к «присяге на верность» фольклору? Наверное, нет. Художник слова не должен слепо следовать за фольклором или какой-либо другой традицией. Однако и таким теоретическим объяснением нельзя ограничиться, комментируя сюжет с мечом, оставляя его как поэтическую вольность.

Во-вторых, сама голова представлена в виде *холма*:

И видит: сквозь ночной туман

Вдали чернеет холм огромный

И что-то страшное храпит.

Он ближе к холму, ближе — слышит:

Чудесный холм как будто дышит.

[IV, 40]

По справедливому наблюдению Н. А. Криничной, холм в разных языках так или иначе также ассоциируется с бугром, с островком (в немецком, в тюркских языках), что указывает на изолированность пространства⁸⁷, значит, на особое положение этого топоса, который разделяет «здесь» и «там», «свое» и «чужое», «живое» и «мертвое». Голова (полумертвая) в поэме-сказке объединяет два мира: в данном случае проявляется устойчивая бинарная оппозиция в культуре «живое — мертвое». *Голова-холм* представляет собой модель мировой горы, мировой оси, на что указывает еще одна деталь:

Объехал голову кругом

И стал пред носом молчаливо;

Щекотит ноздри копием,

И, сморщась, голова зевнула,

Глаза открыла и чихнула...

⁸⁶ Рязановский Ф. А. Демонология в древнерусской литературе. М.: Печатня А. И. Снигиревой, 1915. С. 48.

⁸⁷ Криничная Н. А. Крестьянин и природная среда в свете мифологии. Былички, бывальщины, поверья Карелии и сопредельных областей. Исследования, тексты, комментарии. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2011. С. 78.

Поднялся вихорь, степь дрогнула,
 Взвилая пыль; с ресниц, с усов,
 С бровей слетела стая сов.

[IV, 41]

По мифологическим представлениям, души первопредков в виде птиц сидят на мировой горе / древе⁸⁸. Таким образом, перед нами не столько мотив отрубленной головы, сколько сюжет о мировой горе, до которой должен добраться герой как до некой точки перехода и вернуться обратно.

Для Руслана, для его пути, голова брата Черномора выполняет три функции: 1) указывает на место нахождения волшебного меча; 2) является информантом, указывающим на дальнейший путь герою; 3) является точкой перехода на *инициатическом пути*, особой топикой. Наконец, Руслан получает благословение на трудный путь:

Где вечно должен был стеречь
 Тобой сегодня взятый меч.
 О витязь! Ты храним судьбою,
 Возьми его, и бог с тобою!

[IV, 46]

Так завершается путь Руслана на границе мира *живых* и *мертвых*, где он получает и чудесный предмет, и благословение от самого первопредка. В этом случае можно говорить об амбивалентности оппозиции «живое — мертвое». По наблюдению Ю. Ю. Васильева, мир мертвых многомерно воспринимается сознанием человека, который «одновременно боится мира мертвых и стремится к нему, но стремится диалектически — чтобы найти в нем защиту от смерти»⁸⁹. Третья песнь повествует о *срединном отрезке пути*, который Руслан честно и верно преодолел. Он достиг мировой горы, но Людмила находится *за пределами*, и этот предел предназначено отыскать Руслану в четвертой песне.

⁸⁸ Элиаде М. Магический полет // Космос и история. М.: Прогресс, 1987. С. 186.

⁸⁹ Васильев Ю. Ю. Бинарная оппозиция «живое — мертвое» в русской традиционной культуре (на материале отечественного фольклора): автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2010. С. 14.

Последние три песни поэмы-сказки А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» представляют завершение *инициатического* пути Руслана и Людмилы. Кажется, что оба героя уже прошли основные испытания: Людмила, побывав в чертогах Черномора, умерла («Людмила умереть умеет!» [IV, 31]) и возродилась — конечно, смерть понимаем здесь в *космическом* ключе; она получила волшебный предмет, шапку; Руслан сразился с Рогдаем, заполучил чудесный богатырский меч, пересек «пленительный предел», победил Черномора. Людмила спасена, Руслан вернул себе жену, но *почему-то* их испытания не заканчиваются. Понять это можно только в контексте фольклорной, ритуальной логики.

Первый вопрос, который нас должен волновать: почему так много «спят» пушкинские герои? В свое время М. О. Гершензон указывал на то, что слово «сон» — самое частотное в «Евгении Онегине», наполненном аллюзиями к «Руслану и Людмиле». В поэме-сказке спит Людмила, спит Руслан, но эти сны, как мы выяснили, больше похожи на полусны, *состояния обмираний*, характерные для жанра бывальщины. В четвертой песни Людмила, укрываясь от Черномора, пытается заснуть:

Томилаась грустью и зевотой,

И редко, редко пред зарей,

Склонясь ко древу головой,

Дремала тонкою дремотой...

[IV, 53]

На первый взгляд, несколько иронически обыграно состояние героини Пушкиным: грусть и зевота — понятия мало совместимые. Однако стоит обратить внимание на то, что Людмила почти не спит в «полнощных горах» Черномора, она дремлет *тонкою дремотой*. Напомним, что во второй песни Людмила лежала в тягостном забвенье:

До утра юная княжна

Лежала, тягостным забвеньем,

Как будто страшным сновиденьем,

Объята — наконец она

Очнулась, пламенным волненьем

И смутным ужасом полна...

[IV, 27]

Не спит, а *как будто* спит. Пребывание в «ином мире» требует от души бодрствования, так как там она испытывается, приобщается к знаниям предков. В. Я. Пропп, описывая обряды посвящения, указывает на малоизученную, но важную «связь запрета сна со сферой смерти и рождения, т. е. с сферой, которая была основой обряда инициации»⁹⁰. Информация о «том свете» в народном представлении чрезвычайно важна, так как она может «повлиять на положение дел в земном мире, заставить людей вести себя в соответствии с определенными нравственными и бытовыми нормами»⁹¹. Напомним: и Людмила, и Руслан проверяются «на прочность» («Еще при мне *мой верный меч*»). Ведь Рогдай, Ратмир и Фарлаф отказались от любви к Людмиле и не прошли испытаний — это *ложные женихи* (ср. с Печориным по отношению к княжне Мери — глава II).

Итак, в поэме дано подробное представление топики «того света» и путешествия по нему. По замечаниям фольклористов, описания *иномирного пространства* в народной культуре не совсем четки, размыты и не имеют первостепенной роли: «В традиции восточных славян нет ни одного жанра, для которого онтологическое, классифицирующее описание “того света” (сравнимое с научным географическим описанием пространства) было бы основной и самостоятельной целью...»⁹². Для Пушкина же важно все, что происходит с героями, и в этом заключается спор с фольклорной традицией. Метаморфозы души, которые переживают герои, отражаются и в конкретных деталях. Шапка Людмиле дана для отстранения от собственного тела — она

⁹⁰ Пропп В. Я. Труды. Морфология. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2002. С. 174.

⁹¹ Левкиевская Е. Е. Пространство потустороннего мира в народных представлениях восточных славян // Веб-сайт КРИВИЧИ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.krivichi.org/zhrec/potustoronniy-mir-v-narodnyh-predstavleniyah-slavyan.html> (дата обращения: 17.02.2023).

⁹² Там же.

становится невидимой, *незримой*. Ритуально значимым является облачение в лазурный сарафан, уподобляющийся лазурным небесам и указывающий на заговорную формулу «космического ограждения». А. Н. Афанасьев, устанавливая отношения между мифом и сказкой, разбирает формулы травестийного значения, связанные с облачением в шкуры животных-тотемов (свинья, корова и др.) и солнечным мифом⁹³. Переодеться должен культурный герой; часто травестирование выражается в символе колпака или плаща. Людмила, примеряя шапку, *пропадает*, то есть, по законам ритуальной логики, ее положение меняется. Однако, возвращаясь к теме сна, отметим: этот колпак и погружает героиню в смертный «летаргический сон»:

Раздался девы жалкий стон,
Падет без чувств — *и дивный сон*
Объял несчастную крылами.

<...>

В смятенье, бледный чародей
На деву шапку надевает...

[IV, 55]

Сном Людмилы заканчивается четвертая песнь.

В пятой песни героиня спит. Пушкин выступает в роли визионера, который отправляет в иномирное путешествие своих героев, описывая его «со стороны» во всех подробностях, которые не ускользают от будущего автора «дали свободного романа» (см. последние две строфы в «Евгении Онегине»). Старый Финн, Фарлаф, Рогдай, Ратмир, наконец, Людмила — *обмирили*. Руслану выпадали пока исключительно *бытовые сражения* — хоть и с волшебными силами. Однако все перечисленные герои уже прошли свой инициатический путь. Здесь стоит вернуться к важному вопросу о функциях противников, соперников жениха. Рогдай умер от рук Руслана — так умер воин. Ратмир в плену юных дев, потом в забвении с другой, забыл

⁹³ Афанасьев А. Н. Сказка и миф // Народ-художник: Миф. Фольклор. Литература. М.: Советская Россия, 1986. С. 167.

Людмилу — так умер романтик. Фарлаф, крикун надменный, иначе говоря, шут, повержен доблестью Руслана в конце — так устранен хитрец, *трикстер*. В этих соперниках «витязя беспримерного» собраны все качества юного Руслана. Он доблестный рыцарь, когда сражается с Рогдаем; он романтик и верный возлюбленный, когда строго охраняет честь Людмилы; он хитер, когда борется с Черномором. Соперники Руслановы, можно сказать, являются его *первым, вторым и третьим человеком*, то есть трикстерами, которым недостает демиургических качеств. Побеждая их, Руслан обретает свое *подлинное лицо*. Но себя настоящего он может достигнуть только через реальную смерть. Эта смерть Руслану дарована от рук самого неумелого противника — Фарлафа:

Фарлаф с боязнию глядит;
В тумане ведьма исчезает;
В нем сердце замерло, дрожит.
Из хладных рук узду роняет.
Тихонько обнажает меч,
Готовясь витязя без боя
С размаха надвое рассечь...

[IV, 68]

В эзотерической культуре, по замечаниям культурологов и философов, закрепилось понятие первого, второго и третьего человека — все они сменяют друг друга, но при этом существуют в одном, в целом⁹⁴. Иногда борьба между ними носит космический характер. В мифологии инициаций это воплощается в *агоне*, космическом состязании. Таким образом, можно говорить об устранении первого, второго и третьего человека в Руслане, а также его физической профанной сущности. Неслучайно Фарлаф (трикстер) рассекает надвое героя. «Надвое» — здесь означает разделение физического и метафизического, эфирного. Показательно то, что Руслан после нанесения смертельных ран просыпается и видит свое состояние:

⁹⁴ Григорян А. Первый, второй и третий человек. М.: Языки славянской культуры, 2014. С. 15.

Поутру, взор открыв туманный,
 Пуская тяжкий, слабый стон,
С усиьем приподнялся он,
Взглянул, поник главою бранной —
 И пал недвижный, бездыханный. [IV, 69]

Он как бы переживает свою смерть *наяву* и только потом засыпает глубоким сном, так же как и Людмила. Итак, оба главных героя выпали из пространства; здесь сон — выпадение из основного ряда событий.

Шестая песнь открывает перед читателем действия без Руслана и Людмилы. Но помним о том, что герои не умерли в строгом смысле этого слова. Людмила лежит на смертном одре, ее пытаются разбудить:

Толпа волнуется, валит
 Туда, где на одре высоком,
 На одеяле парчевом
Княжна лежит во сне глубоком;
 Князя и витязи кругом
 Стоят унылы; гласы трубны,
Рога, тимпаны, гусли, бубны
Гремят над нею; старый князь... [IV, 73]

Приход духов-первопредков сопровождается шумом⁹⁵; Людмилу пытаются вернуть из «иногo царства», но все тщетно. Фарлаф не добывал вещей невесты — он не может ее пробудить. Руслан также лежит, тяжелым сном объятый:

Но князя крепок хладный сон,
 И долго щит его не грянет. [IV, 71]

⁹⁵ Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х гг. Т. 2: Демонологизация умерших людей. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 16.

Разрешить сон героя способен лишь Финн, который тоже выступает в роли визионера:

Но в это время вещей Финн,
 Духов могучий властелин,
 В своей пустыне безмятежной
 С спокойным сердцем ожидал,
 Чтоб день судьбины неизбежной,
Давно предвиденный, восстал. [IV, 74]

В этом фрагменте утверждается то, что вся история Руслана и Людмилы — ***день, предвиденный*** Финном (указание в первой песни), смутный сон, в котором явятся потом Пушкину Евгений и Татьяна, чья даль романа, конечно же, хорошо известна поэту, как и счастливая юношеская сказка. Но почему же все-таки Руслан умирает? Безусловно, он добыл *вещую невесту*, посетил «иное царство», сразился с Черномором и прочими героями, однако этого недостаточно: культурный герой, непременно, еще должен отвоевать в честном бою царство, обещанное в приданое Людмиле. Для этого в сюжет введены печенеги, война. Только обновленный, метафизически возрожденный герой способен вступить в бой. Неслучайно достаточно подробно описывается возвращение Руслана к жизни Финном:

В долине, где Руслан лежал
 В крови, безгласный, без движенья;
 И стал над рыцарем старик,
 И вспрыснул мертвою водою,
 И раны засияли вмиг,
И труп чудесной красотой
Процвел; тогда водой живую
 Героя старец окропил,
 И бодрый, полный новых сил,

Трепеща жизнью молодою,
Встает Руслан...

[IV, 74]

В поэтике причети ученые выделяют мотив ожившего покойника, который связан с формулами и картинami невозможного или недопустимого, нежелательного⁹⁶. Некоторые фольклористы генетически возводят этот мотив к заговорным формулам, которые некогда выполняли магическую функцию («воздействие на смерть»), но утратили ее со временем⁹⁷. Но, не вдаваясь сейчас во все тонкости споров между фольклористами, укажем на *космическую парадигму* этого мотива. Руслан возвращается к жизни обновленным, побывавшим на «том свете» — только теперь он связан со знаниями первопредков и готов к завершению *инициатического пути*. Помимо того, все пережитое воспринимается им в имажинативном ключе, как сон. Этим состоянием начинается и первая песнь:

Людмилу, свадьбы день ужасный,
Все, мнится, видел ты во сне.

[IV, 13]

И шестая песнь завершается им же, только *со знаком выхода из сна*:

Встает Руслан, на ясный день
Очами жадными взирает,
Как безобразный сон, как тень,
Пред ним минувшее мелькает.

[IV, 74]

Вместе с Русланом в пределы киевских полей, можно сказать, в профанную действительность тут же возвращается и Людмила:

⁹⁶ Чистов К. В. К вопросу о магической функции похоронных причитаний // Историко-этнографические исследования по фольклору: сборник статей памяти Сергея Александровича Токарева. М.: Восточная литература, 1994. С. 267–274. См. об этом подробнее в главе VI.

⁹⁷ Еремина В. И. Историко-этнографические истоки общих мест причитаний // Русский фольклор: поэтика фольклора. Л.: Наука, 1981. Т. 21. С. 85.

Руслан летит к Людмиле спящей,
 Ее спокойного лица
 Касается рукой дрожащей...
 И чудо: юная княжна,
 Вздохнув, открыла светлы очи!
 Казалось, будто бы она
 Дивилася столь долгой ночи;
 Казалось, что какой-то сон
 Ее томил мечтой неясной...

[IV, 78]

Литературоведы начинали реконструировать любовный путь (в смысле испытания) богатырей, отправившихся за Людмилой, в контексте произведений В. А. Жуковского. Однако эти попытки сводились во многом к тому, что Пушкин как бы «перепевал» известные сюжеты. Отсылки к «Двенадцати спящим девам», создающим интертекстуальное поле, оправданы, но испытания непосредственно Руслана все-таки самостоятельны, их причина и начало этого инициатического пути совсем другие. Итак, заканчивая фольклористический комментарий к поэме-сказке, можно подвести итог: все произошедшее с заглавными героями представляется визионерством Пушкина, смутным сном, в котором герои пришли из *преданий старины глубокой*, чтобы напомнить читателям о потребности человека в «ином царстве», о его необходимой влекомости **запредельным пределом**. Путешествие на «тот свет» Руслана и Людмилы — неотъемлемое испытание на инициатическом пути. Миф и фольклор позволяют увидеть онтологический план произведения; они являются лакмусовой бумажкой по отношению к образной системе, и если говорить о теоретической стороне вопроса, то стоит обратить внимание на органическое взаимодействие фольклорной и литературной традиций уже в первом серьезном опыте молодого поэта. В поэме-сказке проявлены **латентные формы** фольклоризма, вероятно, возводимые к пушкинскому фольклорному, архаическому, небытовому мировоззрению.

§ 2. Ритуальный орнамент в «Сказке о царе Салтане»

«Сказка о царе Салтане» примечательна тем, что в ней изначально задается Пушкиным *ритуальный орнамент*. Конечно, когда мы говорим о фольклоризме в поэтике Пушкина, мы подразумеваем, вслед за Д. Н. Медришем, в первую очередь *внутренние формы фольклорной традиции*, однако есть вещи, которые воспринимаются не только преступив через «голову быта». Стоит обратить внимание на то, что царица, во-первых, вот как-то «вдруг» желает родить богатыря (вспомним, что у Пушкина многое случается «вдруг» — исчезает Шамаханская царица⁹⁸, появляется «вдруг» медведь во сне Татьяны), но это можно было бы списать на сказочную алогичность, но не все так очевидно. Царь, в свою очередь, к *сентябрю* изъявляет желание получить наследника. И здесь имеет смысл обратиться к простому подсчету — царица должна понести в январе, а на этот месяц приходится *завершение исполнения цикла ярынных песен. Ярынные песни, заклинательные на брак, ритуальные песни*: «девушки как бы “заклинали” себя на замужество, а своих потенциальных женихов — на брачную зрелость, ибо, по народным возрастным представлениям, начало мужского созревания приурочивалось к рубежу осени — зимы, по природной примете “Асінка чырванеець — дзяцюк шалеець/дурэе”», а символический пик — к празднику Рождества Христова»⁹⁹. Реконструкция может показаться неожиданной, однако принимаем во внимание следующий момент: младенец *вдруг* объявляется «неведомой зверушкой». Последнее нельзя просто списать на бытовую логику сказки — зависть сестер, и даже, при всем уважении к авторитету Д. Н. Медриша, на нарушение «законов» фольклора, сказки. Думается, что происходит *травестирование, уподобление животному-*

⁹⁸ Медриш Д. Н. Прямая речь и ее модификации в пушкинской «антисказке» // Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980. С. 114.

⁹⁹ Бернштам Т. А. Появление на свет. Иван — Медвежье Ушко // Герой и его женщины: образы предков в мифологии восточных славян. СПб.: МАЭ РАН, 2011. С. 189.

тотему, которое «вдруг» выбрасывают в море, но, что существенно, вместе с царицей в бочке. Русская сказка знает *переправу героя в теле рыбы*¹⁰⁰. В этом случае рыба мыслится как тотем, *особый космос, модель мира на данный момент для героя*. Обратим внимание на то, что бочка для царицы с героем, растущим «не по дням, а по часам», тоже своего рода космос:

«Как бы здесь на двор окошко

Нам проделать?» — молвил он,

Вышиб дно и вышел вон. [IV, 316]

Архетип окна как перехода в другое пространство здесь срабатывает как нельзя лучше, потому что потом дается комментарий Пушкина: «Вышиб дно и вышел вон». Для царевича это *окно* — переход в мир чудесный, город, которого доселе не было. Как отмечает М. Новикова в своей монографии «Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина», Гвидон — брат «простака» русской сказки, он восприимчив к чуду: «...чувства связи с макрокосмом, большим, нежели бытовая среда или державная система»¹⁰¹. И абсолютно права исследовательница, подчеркивающая, что срок княжения Гвидона зависит «исключительно от самого Гвидона. Однако зависит не “по моему хотению”, а по мере понимания, по поведению героя»¹⁰². И Гвидон проходит полный путь, иницируется, и становится, и остается достойным *царского звания*. Итак, осуществилось «чудесное рождение», переправа в *иномир*, в котором герой должен обрести себя. Е. Н. Трубецкой в своей лекции «Иное царство и его искатели в русской народной сказке» подробно анализирует устройство «иноного царства», «иной земли» в русской сказке, дает толкование этой идеи посещения героем такого царства: «...царство это познается *в самом стремлении к нему*, в самом факте подъема над жизнью, ибо этот подъем

¹⁰⁰ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Наука, 1986. С. 316. См. об этом подробнее в комментариях к поэмам В. Маяковского (глава VI).

¹⁰¹ Новикова М. Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М.: Наследие, 1995. С. 33–34.

¹⁰² Там же. С. 34.

невозможен без некоторого внутреннего озарения»¹⁰³. В этом видится разграничение «исторической» бытовой и *внеисторической, метаисторической* правды. Здесь сделаем *отступление* и обратимся к одному *впечатлению* самого поэта, полученному от пребывания на *берегах Тавриды*: «Видно, мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических...» [VII, 634] (комментарии к «Бахчисарайскому фонтану»). В творческом сознании Пушкина существовала такая парадигма «историческое — мифологическое», вечное, надмирное, которая имплицитно проявлялась в его поэтике. Возвращаясь к сказке, отметим, что царевич добывает себе лук, стрелу, можно сказать, из *ниоткуда*, чудесным образом:

Ломит он у дуба сук
И в тугой сгибает лук,
Со креста снурок шелковый
Натянул на лук дубовый,
Тонку тросточку сломил,
Стрелкой легкой заострил
И пошел на край долины
У моря искать дичины. [IV, 316–317]

Русский фольклор знает *героя-змееборца*, культурного героя, зачатого от животного-тотема, рыбы, например, который может быть в бою безоружным: «Змееборец, как правило, имеет при себе оружие, а безоружный сражается, чем придется: вырванной невесть откуда железной балкой, шапкой и т. д.»¹⁰⁴. Далее следует борьба с чародеем-оборотнем за царевну. Царевна в данном случае выступает в роли *вещей невесты*, обращенной в лебедя, — это говорит о ее принадлежности к солнечному царству. Е. Н. Трубецкой в своей лекции указывает также на то, что «иное царство» в русской сказочной

¹⁰³ Трубецкой Е. Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. М.: Тип. Боровичско-Волдайского Кустарного и Сельско-Хозяйств. Союзного Т-ва, 1922. С. 23.

¹⁰⁴ Бернштам Т. А. Указ. соч. С. 228.

традиции связано с *солнечным мифом*¹⁰⁵, однако для достижения «знания» этого царства нужно пройти ряд испытаний. Знания царевич получает постепенно — интересно, каким образом и царевич, и царь, и читатель вместе с тем узнают о «чудесах»: о белке, о витязях-богатырях, наконец, о вещей невесте, царевне. Парадоксально, но все это узнается из уст поварихи и ткачихи — героев, явно низких, но выполняющих функцию информанта. С одной стороны, их можно обозначить как «низших» героев, *не подающих надежд*, с другой стороны, в фольклоре именно такой герой (Иванушка-дурачок) получает все желаемое и семантически ценное, сакральное: «...достаёт чудесные предметы, получает руку царевны...»¹⁰⁶. Пушкин «перевернул» фольклорную ситуацию — поварихе, ткачихе и сватье Бабарихе ничего не достается, однако именно они обладают этим знанием «свыше», знанием о чудесах, которые и сообщаются царю и царевичу, — так или иначе, *ритуальный орнамент организуется вокруг чудесной невесты*. В этом случае также можно говорить о формуле «небесного ограждения», в трансформированной форме, конечно, — одевании себя луной, звездами, светилами¹⁰⁷. Эта формула распространена в поэтике заговоров, заклинаний, но если следовать за логикой рассуждений Д. Н. Медриша, выведенной им формулой «сказано — сделано», работающей в сказках Пушкина, то обращение Гвидона то комаром, то мухой, то шмелем можно воспринять как заговорную формулу, идущую от царевны:

И крылами замахала,
Воду с шумом расплескала
И обрызгала его
С головы до ног всего.

[IV, 319]

¹⁰⁵ Трубецкой Е. Н. Указ. соч. С. 19.

¹⁰⁶ Мелетинский Е. М. «Низкий» герой волшебной сказки // Герой волшебной сказки. М.; СПб.: Академия исследований культуры, Традиция, 2005. С. 189.

¹⁰⁷ «Читающий заговор не только окружает себя тыномъ, но еще одѣвается небомъ, покрывается облаками, подпоясывается ясными зорями, обсаживается частыми звѣздами и т. д.».

Она его *травестирует* и таким образом приобщает к своим знаниям. «Обрызгала его» — замена словесной формулы (то же самое происходит и в последней сказке Пушкина). Как отмечает Д. Н. Медриш, «одно лишь упоминание о поступке становится поводом, мотивировкой для его свершения»¹⁰⁸.

С царевичем на острове, в чудной земле, происходит *акт имянаречения*, то есть сама земля дает ему имя, а значит, наделяет своим знанием. Кроме того, царевна предупреждает Гвидона о том, что его невеста непроста:

С белой ручки не страхнешь

Да за пояс не заткнешь. [IV, 331]

Былина знает образ *поляницы удалой*, девы-воительницы, с которой герой вступает в бой. Как показали исследования фольклористов, бой приравнивается пиру (сначала борьба — потом брак¹⁰⁹), но всё это носит ритуальный характер, характер *агона*. Смелость обобщения в этом случае позволяет выйти за пределы «источников» и формальных сопоставлений: эстетика, можно сказать, *метафизика фольклора* питала изнутри творчество Пушкина, и вопрос о «влияниях», вторичном фольклоризме в его поэтике уходит на второй план. Таким образом, можно говорить о *скрытой фольклорной традиции, дожанровых образованиях* и в «Сказке о царе Салтане», ритуальный орнамент которой указывает на приобщение героя к сакральным знаниям, на добывание особой *вещей невесты*, на присягу царевичем *иномиру*, солнечной земле, на то, что он достоин нарекаться Гвидоном, — всего этого уже не будет в последней сказке Пушкина, «Сказке о золотом петушке», в которой Дадон не проходит испытание званием «царя» и умирает.

¹⁰⁸ Медриш Д. Н. Указ. соч. С. 140.

¹⁰⁹ Балашов Д. М., Новичкова Т. А. Русский былинный эпос // Былины: в 25 т. СПб.: Наука; М.: Классика, 2001. Т. 1. С. 21–78; Романычева Е. В. Глава I. Истоки рыцарской ментальности. Типологическая близость европейского рыцарства и русского богатырства // Топика рыцарства в художественной системе Ф. М. Достоевского и М. А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2009. С. 39.

§ 3. Функция мотива «чудесного зачатия / рождения» в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях»

«Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» А. С. Пушкина рассматривалась в контексте всевозможных параллелей, вариантов, источников. Фольклористы обращали внимание на то, что пушкинские сказки теснейшим образом связаны со сказками Арины Родионовны¹¹⁰, со сборником сказок Гримм и прочими нелитературными текстами¹¹¹. Однако, говоря о фольклорной традиции в сказках Пушкина, проблему фольклоризма нельзя ограничивать исключительно «источниками», и анализ «Руслана и Людмилы» весьма показателен в этом отношении.

В последнее время сказки Пушкина принято рассматривать как некое целое и, более того, в контексте одной фольклорной традиции. Так, в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» выявлен мотив «поиска утраченной возлюбленной»¹¹², который реализуется в скрытом виде и в «Сказке о царе Салтане», и в «Сказке о золотом петушке». Мотив, безусловно, важный, один из стержнеобразующих, и наводящий на вопрос о «происхождении» всех этих чудесных героев и той же царевны. Станным образом у Пушкина все чудесные герои *умирают* (Гвидон, царевна) или как-то «вдруг» исчезают (петушок, Шамаханская царица¹¹³). Интересно, *каким образом* появляются на свет такие герои. Итак, обратимся к «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях».

¹¹⁰ Изначально Всеволод Миллер соотносил сказки Пушкина со сказками его няни, потом М. К. Азадовский развернул эту гипотезу в своих трудах. См.: Миллер Вс. Пушкин как поэт-этнограф // Этнографическое обозрение. М.: Издание этнографического отдела, 1899. С. 151–154; Азадовский М. К. Арина Родионовна или братья Гримм // Литературный Ленинград. 1934. № 59 (81).

¹¹¹ Волков А. Р. «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» А. С. Пушкина и сказка А. Ю. Глинского // Вопросы новой русской литературы. Черновцы, 1960. Т. 39. Вып. 10. С. 120–128.

¹¹² Подробнее об этом в указанной диссертации С. Ю. Степочкиной.

¹¹³ Д. Н. Медриш обращает внимание на то, что как-то «вдруг», без слов исчезает царица. См.: Медриш Д. Н. Прямая речь и ее модификации в пушкинской «антисказке» // Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1980. С. 114.

И в «Сказке о царе Салтане», и в «Сказке о мертвой царевне» обращает на себя внимание уже то, что герои рождаются «странно», в первом случае это происходит как бы по желанию:

...Говорит он, — будь царица

И роди богатыря

Мне к исходу сентября.

[IV, 313–314]

И здесь еще раз напомним, что рождение «богатыря» обусловлено представлениями о *годовом космическом цикле*. Во втором случае рождение царевны происходит, на первый взгляд, само собою:

Царь с царицею простился,

В путь-дорогу снарядился...

<...>

Девять месяцев проходит,

С поля глаз она не сводит.

Вот в сочельник в самый, в ночь

Бог дает царице дочь.

Рано утром гость желанный,

День и ночь так долго жданный,

Издальча наконец

Воротился царь-отец.

[IV, 344]

В отличие от «Сказки о царе Салтане», изначально здесь речь не идет о зачатии, об ожидании царевны, однако само появление как-то «вдруг» этого ребенка знаменательно. В этом случае параллель с русским фольклором показательна. Фольклористы, изучающие мотив «чудесного зачатия», установили связь этого мотива с появлением, рождением чудесного героя, *героя-первопредка*, причем обратили внимание на то, что в формировании эпического героя главную роль играет его отец, который *либо отсутствует* «во время появления сына на свет (выполняет воинские задания князя, ушел

в монастырь), либо вообще умирает задолго до его рождения»¹¹⁴. В сказке отец появляется к рождению царевны, а мать умирает внезапно:

На него она взглянула,
Тяжелешенько вздохнула,
Восхищенья не снесла
И к обедне умерла.

[IV, 344]

Период от зачатия до рождения был «тайным», а статус невесты, впоследствии матери, знаменовался символическим состоянием *между жизнью и смертью*, она становилась как бы «невидимой»¹¹⁵. У Пушкина мы наблюдаем как отсутствие отца (в период вынашивания царевны), так и внезапную смерть, можно сказать, исчезновение (алогичное, апофатичное) матери. Конечно, подчеркивая всегда *внутренний характер фольклоризма* творчества Пушкина, можно говорить о *мотиве* «чудесного зачатия / рождения» в «Сказке о мертвой царевне». Итак, *ритуальный орнамент* задан поэтом с самого начала: царевна является культурным героем, связанным со знаниями предков, однако до этих знаний ей приходится дорасти. Казалось бы, с бытовой точки зрения, это иррационально, но, вспомним, что и царь Гвидон, прежде чем стать полноправным правителем *чуждого острова, солнечной земли*, должен был пройти ряд испытаний, умереть и заново возродиться в новом качестве (переправа в бочке как поглощение тотемным зверем означает в данном случае временную смерть).

На связь царевны с *иномиром* указывают несколько деталей. Во-первых, ее мать как бы «ничего не делала»:

Ждет-пождет с утра до ночи,
Смотрит в поле, инда очи
Разболелись глядячи

¹¹⁴ Бернштам Т. А. Указ. соч. С. 95.

¹¹⁵ Бернштам Т. А. Указ. соч. С. 98.

С белой зори до ночи;
Не видать милого друга!
 Только видит: вьется вьюга,
 Снег валится на поля,
 Вся белешенька земля.

[IV, 344]

Злая мачеха также сетует на то, что *белизна* царевны обусловлена лишь тем, что ее мать «ничего не делала», а лишь смотрела на снег:

И не диво, что бела:
 Мать брюхатая сидела
 Да на снег лишь и глядела!

[IV, 346]

Исследуя тексты обмираний, замечаем, что душа, странствуя по «тому свету», попадает в заснеженную страну, приземляется на снег (см. комментарий к «Руслану и Людмиле»). Как и ветер, и звук, и стук, и птица, так и холод, мороз, снег являются признаками *другого мира*.

Итак, уподобление красоты царевны снегу не случайно, а продиктовано ее *иномирной*, инобытийной природой. Во-вторых, если говорить о тайной, чудесной природе царевны, то обращает на себя внимание то, что богатыри в ней *прозрели настоящую царевну* и отвели ей самое *высокое место* в тереме (здесь терем мыслится как космос, где самое высокое место, светлица, — солнечное место):

Вмиг по речи те спознали,
 Что царевну принимали...
 <...>

Отвели они девицу
 Вверх во светлую светлицу
 И оставили одну,
 Отходящую ко сну.

[IV, 349]

Б. А. Рыбаков, изучавший орнаментику избы Древней Руси, отметил, что славянское жилище мыслилось как некий *космос*, в котором соблюдены законы «древней картины мира», указал также на строгое сакральное устройство дома, на деление его на сферы, самая высшая из которых — «хляби небесные», олицетворяющие восход и заход солнца¹¹⁶. Итак, царевна в сказке помещена именно в «небесные хляби», которые полагаются ей по священному *статусу*, — речь идет, конечно же, не о мирском статусе царевны. Однако царевна все-таки умирает. Для чего это нужно? Обращаясь еще раз к лекции Е. Н. Трубецкого «Иное царство и его искатели в русской народной сказке», находим объяснение сознательного посещения, снисхождения героя в «иное царство»: желание найти это царство обусловлено «влекомостью» к пределу, новому, небытовому знанию¹¹⁷. Царевна должна попасть в такое «иное царство», неведомую страну, в которой не умрет, а заснет — ведь Елисей находит ее *не мертвой*:

Перед ним, во мгле печальной,
Гроб качается хрустальный,
И в хрустальном гробе том
Спит царевна вечным сном.

[IV, 356]

Пушкиным не употреблен эпитет «мертвая» в конце сказки, как не употреблен и тогда, когда ее находят семь богатырей:

Хоронить ее хотели
И раздумали. Она,
Как под крылышком у сна,
Так тиха, свежа лежала,
Что лишь только не дышала.

[IV, 353]

¹¹⁶ Рыбаков Б. А. Дом в системе языческого мировоззрения // Язычество Древней Руси. М.: Академический проект, 2013. С. 500–501.

¹¹⁷ Трубецкой Е. Н. Указ. соч. С. 20–23.

Хоронить раздумали, «она, как под крылышком у сна» — ключевые моменты к пониманию *ритуальной действительности* поэмы. Царевна не умерла, а *обмерла* — она как бы (пассивно) осуществила посещение страны *первопредков*. В свою очередь, эта смерть дана и на испытание королевичу Елисею, который также должен посетить «иную страну»:

Вот идет; и поднялась
Перед ним гора крутая;
Вкруг нее страна пустая;
Под горою темный вход.

[IV, 356]

«Страна пустая» в этом случае и есть «иное царство», и чтобы его достигнуть, «нужно совершить невероятные подвиги, преодолеть несчетные препятствия и прежде всего — *бесконечное расстояние*, отделяющее нашу действительность от лучшего “волшебного» мира”»¹¹⁸. Королевич Елисей проделал, можно сказать, *космический путь*, обращаясь к небесным светилам, чтобы найти *вещную невесту*, при том, что особенно важно, находит он ее не только в «стране пустой», но и под горой, в норе:

Там за речкой тихоструйной
Есть высокая гора,
В ней глубокая нора;
В той норе, во тьме печальной,
Гроб качается хрустальный
На цепях между столбов.

[IV, 356]

Почему вдруг в норе? В *ритуальном контексте* ответ культурологически проясняется: нора воплощает собой не просто вход в гору, а некое подземное царство, в которое заключена царевна. Происходит, на первый взгляд, смена парадигм «верх — низ» — у богатырей жила в светлице, в «хлябях

¹¹⁸ Трубецкой Е. Н. Указ. соч. С. 20.

небесных», солнечных, а теперь — внизу, *в норе*. Однако русский фольклор, сказка сохранили в себе следы тотемических верований; особенно распространен был культ медведя, змеи в славянской традиции, а, как известно, медведи, змеи прячутся под камень, в берлогу / нору¹¹⁹ (связано это с *космическим годовым обновлением*). Хранительницей же тотема, в свою очередь, выступала женщина¹²⁰. Нора меональна по своей природе, является местом «отсутствия», хаоса. Думается, Пушкин художественно уловил такую архаическую семантику. Кроме того, здесь срабатывает «биографический момент»: у поэта был сборник «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», в котором мы находим тексты былин, представляющих «чудесное зачатие» от змея, «чудесное рождение» культурного героя¹²¹. Вероятнее всего, Пушкин поэтическим чутьем мог осознать эту важную деталь, которая, уже в трансформированном виде, вошла в его поэтику (и «Сказка о царе Салтане», и «Сказка о мертвой царевне»). Иной мир связан также с такими характеристиками, как темнота, теснота, закрытость, а выход из такого пространства приравнивается к рождению, перерождению в мифопоэтическом осмыслении¹²².

Возвращаясь в начало сказки, отметим еще раз важность того, как «появляется царевна», при каких обстоятельствах, — мотив «чудесного зачатия / рождения» (здесь неразрывно связаны между собой) реализует функцию указания на то, что ребенок, будущая царевна наделена изначально знаниями *первопредков*, однако до этих знаний должен дорасти герой, как это и предполагает Пушкин (вспомним Гвидона, от поступков которого зависит существование целого чудесного государства). Пушкинский герой всегда должен *уметь отделить* бытовую действительность от иной, иномирной,

¹¹⁹ Рыбаков Б. А. Золотой век энеолита (древние земледельцы) // Язычество древних славян. М.: Академический проект, 2013. С. 209.

¹²⁰ Подробнее об этом в исследованиях Н. В. Новикова. См.: Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л.: Наука, 1974.

¹²¹ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М: Наука, 1977. № 6. С. 32. (Волх Всеславьевич).

¹²² Подробнее об этом: Цивьян Т. В. Лингвистические основы балканской модели мира. М.: Наука, 1990. С. 178–180.

чтобы возрасти над самим собой, — таков идеал русской сказки: «Одни удовлетворяют потребности в “новой земле” естественными житейскими способами. Другие, напротив, преисполняются отвращением ко всему обыденному, житейскому и испытывают непреодолимое влечение к чудесному»¹²³ — таков идеал Пушкина (деление на чудесных героев, связанных со знаниями солнечными и лунными¹²⁴, в его поэтике также неслучайно), таково влияние фольклора на его художественный мир.

§ 4. Фольклорная традиция и дожанровые образования в «Сказке о золотом петушке»

«Сказка о золотом петушке» — одна из сложнейших вещей Пушкина. За мнимой простотой, за самым жанром, кроется сложность пушкинской творческой лаборатории. С одной стороны, А. А. Ахматова выявила источник пушкинского произведения — «Легенда об арабском астрологе» из сборника В. Ирвинга. Эта мысль в научном пространстве получила развитие в статье К. А. Бойко «Об арабском источнике мотива о золотом петушке в сказке Пушкина». С другой стороны, автор исследования подчеркивает, что недостаточно для понимания сказки факта выявления всевозможных источников. Конечно, исходные элементы для герменевтической реконструкции танатологических образов уже имеются (в этой сказке совершаются сразу две смерти). В той же статье К. А. Бойко путем тщательного анализа вскрывает еще один источник пушкинского произведения — арабское анонимное сочинение во французском переводе П. Ватье, опосредованно повлиявшее на русский вариант сказки. Однако, несмотря на это, остается много неясностей: «Старания отыскать в

¹²³ Трубецкой Е. Н. Указ. соч. С. 17.

¹²⁴ Подробнее о значении «лунарного мифа» в поэтике «Евгения Онегина» в монографии В. А. Смирнова. См.: Смирнов В. А. «Евгений Онегин» // Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX — начала XX века). Иваново, 2001. С. 52.

источниках и на картах неведомый египетский топоним оказывались безуспешными. Они и не могли увенчаться успехом, ибо, как потом выяснилось, такого города на берегах Нила не существовало»¹²⁵ (о земле Борса), кроме того, выявление *архетипического кода* требует особого комментария. Итак, обратимся к сказке Пушкина и *архетипическим структурам* внутри ее. Очень сложно отвлечься от ирвинговского текста, но за внешней соблазнительной схожестью кроется глубинное понимание обоими авторами *женской эйдологии* в архаической культуре. Если у Ирвинга дано прямое указание на то, что именно *жрица* создает это чудо-животное, барана и сидящего на нем петуха (скопец, мудрец лишь воплотитель ее идеи), если автор это мог просто позаимствовать из арабского сочинения, на что указывает, по замечанию К. А. Бойко, топоним «Борса» (имя великой *жрицы огня* в арабском сочинении и название местности у Ирвинга), то Пушкин, как нам видится, сознательно устанавливает связь между Шамаханской царицей и петушком. В этой связи возникает только один культурологический вопрос: для чего в сказке нужна фигура царя? Просто ли это художественная вольность? Думается, ответ кроется не только в сочинении американского писателя, но и в русском фольклоре, мировой мифологической традиции — представлениях *о чудесной невесте и тотемических культах*, с нею связанных.

Возвращаясь к лекции Е. Н. Трубецкого «Иное царство и его искатели в русской народной сказке», встречаем подробное объяснение одной из главных идей русской сказки, а именно идеи о намеренном и даже необходимом преодолении препятствий героем, *переживании им временной смерти* ради достижения подлинного знания, которое представлено *вещей невестой*, — речь идет о женском архетипе тройственной Великой Богини¹²⁶. Однако к этому необходимо добавить еще и то, что представления о *женщине-прародительнице* связаны с тотемическим культом, с ее животным-

¹²⁵ Бойко К. А. Об арабском источнике мотива о золотом петушке в сказке Пушкина // Временник Пушкинской комиссии, 1976. Л.: Наука, 1979. С. 117.

¹²⁶ Трубецкой Е. Н. Указ. соч. С. 37.

тотемом. Типология культур демонстрирует наличие подобных представлений и деталей, нюансов, с ними связанных: это усвоила и русская сказка, как показали классические работы В. Я. Проппа, Н. В. Новикова¹²⁷ (в этом отношении особенно показателен сюжет сказки об Иване Медвежье Ушко¹²⁸), это всегда существовало и в грузинском фольклоре, к которому нередко обращалась русская литература, как показали исследования Е. Б. Вирсаладзе¹²⁹, это отразилось и в выборе «майского короля и королевы», *тройственной ипостаси Музы* в западной традиции, как показали труды Дж. Фрезера и Р. Грейвса¹³⁰. При такой постановке вопроса мысль о петушке, тем более золотом (колоратив «золотой» как признак *горнего мира*), как животном-тотеме, возникает сама собою. Откуда у Пушкина могли быть такие культурфилософские знания? Во-первых, его интерес к египетской культуре, выразившийся позднее в повести «Египетские ночи», чрезвычайно важен в этом отношении.

В египетских космогонических мифах и погребальной обрядности обнаруживается культ в честь Вездесущей богини, которая могла воплощаться *то коровой / быком, то соколом / орлом*¹³¹ и переносить в себе культурных героев (животные могли варьироваться, главное — реализация *принципа космической модели* тела, крылатого животного-тотема). В. Ирвинг мог также, сознательно или нет, испытать влияние египетской культуры, неслучайно его арабский звездочет прибыл из Египта. Во-вторых, воспринимая творчество Пушкина имманентно¹³², обратимся к строчкам из романа «Евгений Онегин»:

В те дни, когда в садах Лицея

¹²⁷ Новиков Н. В. Указ. соч.

¹²⁸ Бернштам Т. А. Появление на свет. Иван — Медвежье Ушко // Герой и его женщины: образы предков в мифологии восточных славян. СПб.: МАЭ РАН, 2011.

¹²⁹ Вирсаладзе Е. Б. Народные традиции охоты в Грузии // Грузинский охотничий миф и поэзия. М.: Наука, 1976. С. 35.

¹³⁰ Грейвс Р. Белая Богиня. С. 226.

¹³¹ Betrò M. C. Hieroglyphics: The Writings of Ancient Egypt. New York: Abbeville Press, 1996. P. 103.

¹³² Продуктивность имманентно-интуитивной методики доказана филологом К. Г. Исуповым. См.: Исупов К. Г. Имманентная поэтика и поэтология имманентности // Вопросы литературы. 2010. №1. С. 212–226.

Я безмятежно расцветал,
 Читал охотно Апулея,
 А Цицерона не читал.

[V, 142]

На это место уже обратили внимание исследователи. Так, фольклорист В. А. Смирнов в своей статье с характерным названием «Читал охотно Апулея...» объясняет такое *предпочтение* тем, что именно в «Метаморфозах» Апулея представлен рост культурного героя, приобщение его к *солнечным знаниям* через травестирование медведем / ослом (тотем Великой Богини, Артемиды), которое привлекало Пушкина и присутствовало *латентно* в его поэтике, выразившись и в сюжете сна Татьяны¹³³. Думается, комментарий заслуживает отдельного внимания (особенно в кругу во многом позитивистских прочтений этого места) и может быть дополнен следующим уточнением: на произведение Апулея повлияла погребальная обрядность, космогонические мифы Древнего Египта. Последнее важно в свете нашей проблемы. Так, немецкий египтолог Jan Assmann, анализируя фрагмент из Апулея¹³⁴, пишет о том, что в произведении представлено «ритуальное нисхождение в загробный мир»¹³⁵, связано это с *солярным тайным знанием* и женским культом. В свете всего изложенного с определенной долей уверенности можно говорить об *опосредованном контакте* художественной системы Пушкина с арабской, а через нее — с египетской архаической традицией (космогонические мифы, погребальная обрядность, тотемические верования). Итак, данный этнографический комментарий может прояснить, наконец, архетипический смысл триады «царь Дадон — скопец — Шамаханская царица», в которой золотой петушок не просто «талисман», как об этом пишет К. А. Бойко, а *животное-тотем*, принадлежащее Великой Богине. Осложняется этот комплекс представлений взаимодействием с

¹³³ Смирнов В. А. «Читал охотно Апулея...» // Филологос. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2009. Т. 1–2. № 5. С. 153–154.

¹³⁴ Фрагмент следующий: «Достиг я рубежей смерти, переступил порог Прозерпины и вспять вернулся, пройдя через все стихии; в полночь видел я солнце в сияющем блеске, предстал пред богами подземными и небесными и вблизи поклонился им».

¹³⁵ Assman J. Religion and Philosophy in Ancient Egypt. Yale Egyptological Seminar. New Haven, 1989. P. 59.

русской сказочной традицией и, думается, былинной, которая, по замечаниям специалистов (труды Е. М. Мелетинского, В. Я. Проппа¹³⁶), также генетически связана с *поглощением тотемным зверем* и *состязанием* с девой-воительницей. Если в египетской культуре открыто выразилось женское начало, Творящая Богиня¹³⁷, то русская сказка знает «вещую царевну», а былина знает «поляницу удалую» — и в том и в другом случае герой должен «дорости» до своей избранницы, или сойти в царство мертвых, посетить загробный мир, или вступить в бой с девой-воительницей, — во всяком случае, можно говорить об *агоне*, космической борьбе¹³⁸. Очень точны и важны в этом отношении замечания В. Э. Вацура о «высоком» и «низком» герое волшебной сказки, о том, что «царь не может быть героем сказки именно потому, что воцарение — конечный результат сказочных испытаний...»¹³⁹. Однако, подчеркнем еще раз, Пушкин «не следует» за фольклором, его фольклоризм не вторичен — Дадону был подарен золотой петушок «на вырост», но он как герой не состоялся, царь не достоин своего знания (царь нарушает свое слово, обещание, которое дал мудрецу). На первый взгляд, это оксюморон, но в свете инициатических действий *ритуальный орнамент* выстроен Пушкиным верно. Золотой петушок усажен на спицу:

«Посади ты эту птицу, —

Молвил он царю, — на спицу;

Петушок мой золотой

Будет верный сторож твой.

[IV, 359]

¹³⁶ Подробнее об этом см. в работах Е. М. Мелетинского. Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. М.: Вост. лит., 2004. С. 16. Также: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. С. 316.

¹³⁷ Элфрод А. Ф. Творение // Полночное солнце. Смерть и возрождение Бога в Древнем Египте. М.: Вече, 2009. С. 64–65.

¹³⁸ Здесь особенно важны замечание О. М. Фрейденберг об *агоне* как состязательной сакральной части мистерии, которая разрешает «спор» между героями или самим собой. См.: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 489.

¹³⁹ Вацуро В. Э. «Сказка о золотом петушке» (опыт анализа сюжетной семантики) // Пушкин: Исследования и материалы. СПб.: Наука, 1995. Т. XV. С. 127.

И все было бы хорошо, если бы вдруг не коллизия — на Востоке разворачивается «непонятное» сражение, с поле боя не возвращаются два сына:

Без шоломов и без лат

Оба мертвые лежат,

Меч вонзивши друг во друга.

[IV, 361]

В исследованиях по исторической мифологии, посвященных культу Великой Богини, находим одно важное уточнение: герой всегда сражается насмерть за *сакральное знание*, которое хочет получить, недостойного ждет смерть. Шатер царицы расположен «промеж гор», на возвышенности, что также указывает на высокую семантику ее образа, особую иномирную топику и на *ритуальный характер ситуации*:

Войско в горы царь приводит

И промеж высоких гор

Видит шелковый шатер.

[IV, 360]

В египетской обрядности также существовало понятие возвышенного холма, острова / земли космического творения¹⁴⁰, в славянской культуре существовал культ красных гор, «девичьих гор»¹⁴¹, — устанавливая типологию культур, обнаруживаем взаимосвязь женского архетипа и *Axis mundi*, мировой горы. Спица, на которой сидит петушок, — своего рода Мировая ось, а сам петушок — символ, тотем горного мира Шамаханской царицы (ипостась Великой Богини). Д. Н. Медриш обращает внимание на то, что как-то

¹⁴⁰ Элфрод А. Ф. Указ. соч. С. 215.

¹⁴¹ Как отмечает Б. А. Рыбаков, «“Девичьи горы” сохранили очень древний, общий всем славянам культ женского божества. Вторым широко распространенным наименованием ритуальных возвышенностей является “Лысая гора”». См.: Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Академический Проект, 2013. С. 298.

«вдруг», без слов исчезает царица¹⁴², но исчезает она, стоит отметить, вместе с петушком:

Петушок спорхнул со спицы,
К колеснице полетел
И царю на темя сел,
Встрепенулся, клюнул в темя
И взвился... и в то же время
С колесницы пал Дадон —
Охнул раз, — и умер он.
А царица вдруг пропала,
Будто вовсе не бывало.

[IV, 363]

Итак, апофатически исчезают и царица, и петушок после смерти Дадона. Какой же философский урок можно вынести из пушкинской сказки? Просто ли о жадности, хитрости царя, коварности красавицы эта сказка? Конечно, В. Непомнящий, анализируя поэтику пушкинских сказок, отмечает: «Там же, где присутствует чудо, назидание исключается, “мораль” не нужна»¹⁴³, однако, как показали фундаментальные работы фольклористов, наконец, лекция Е. Н. Трубецкого, русская сказка, фольклор, миф *всегда направлены на культурный рост героя*, преодоление самого себя; в фольклоре человек мыслится в космическом плане.

Сказка разрешает «тайный парадокс», который у всех народов один и тот же: «...в противоположности между подлинною, т. е. *магическою* мудростью и житейским смыслом: первая представляет собою полное ниспровержение и посрамление последнего».¹⁴⁴ Таким образом, царь — воплощение житейской бытовой правды, а царица — вовсе не лукава и не жестока, как об этом пишут исследователи¹⁴⁵, она является некой

¹⁴² Медриш Д. Н. Прямая речь и ее модификации в пушкинской «антисказке» // Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1980. С. 114.

¹⁴³ Непомнящий В. Заметки о сказках Пушкина // Вопросы литературы. 1972. № 3. С. 43.

¹⁴⁴ Трубецкой Е. Н. Указ. соч. С. 34.

¹⁴⁵ Белкин Д. И. К истолкованию образа Шамаханской царицы // Временник Пушкинской комиссии, 1976. Л.: Наука, 1979. С. 123.

«проверкой», испытанием на завершающемся жизненном пути царя, проверкой на *подлинность звания* царя, которую герой не проходит. И в этом видится не столько ориентализм, стилизация под сюжет В. Ирвинга, сколько глубинное выражение фольклорной традиции (возможно, мировой), ее трансформация, за которой Пушкин не просто следует, а вступает в *поэтический диалог-спор*. Фольклористический комментарий к тексту помогает иначе взглянуть на сложившуюся в мировом литературоведении точку зрения относительно главных героев сказки, не просто увидеть в них «добро» и «зло», а проследить за их инициацией, которая ожидает подлинно культурного героя, выявить танатологический подтекст сказки.

Итак, сказки Пушкина, в которых есть смертельное событие, проанализированные нами в хронологическом порядке в свете трансформации фольклорной традиции, позволяют поставить вопрос о танатологической образности, генетически связанной с фольклорным мировоззрением. Поиски возлюбленной в «Руслане и Людмиле» связаны с поисками и обретением *пленительного предела*, топоса «того света», что олицетворяет инициатический путь героев. Путешествие в бочке «неведомой зверушки» в «Сказке о царе Салтане» осознается как путешествие в другую землю (чудесный остров) и позволяет герою переродиться — стать доподлинно правителем, о чем свидетельствует и сакральный акт именнаяречения. «Чудесное рождение» прекрасной царевны и ее смерть-сон также говорят нам об обряде посвящения, инициатическом пути, который отличает подлинных культурных героев от профанных. Наконец, женский архетип и эйдология «иного царства» проявляется в «Сказке о золотом петушке». Именно эти сказки, где главными героями являются молодые женщины (мы намеренно отказались от других сказок), позволяют проследить связь между фигурами Танатоса и Эроса, которые генетически связаны в поэтике А. С. Пушкина с мировой фольклорной традицией, сказкой, заговорами, быличками. Однако все это не подводит поэта к

«присяге на верность» фольклору и не делает его *как бы* детские вещи одинаковыми.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

1. Фольклоризм А. С. Пушкина в сказочном пространстве его произведений связан в первую очередь с мифологемой пути, системой инициаций героев (Руслана, Людмилы, Гвидона, Татьяны и т. д.), и он носит эксплицитный характер; можно говорить об ориентации художника слова на иномирную эстетику русской волшебной сказки. Однако лиминальные состояния героев, которым уготован ряд испытаний в ходе путешествия на «тот свет», генетически сопряжены с несказочной прозой, с «обмираниями», с одной стороны, ориентированными на достоверность (показательна беседа старого Финна с Русланом в пещере), с другой стороны, связанными с метафизическим мифологическим ощущением жизни, художественным переживанием бинарной оппозиции «жизнь — смерть».
2. Образы в произведениях А. С. Пушкина, заряженные танатологическим кодом, — преимущественно женские образы (Людмила, мертвая юная царица, мать Гвидона, Шамаханская царица).
3. Топика «того света» разнообразно представлена в пушкинских сказках: чертоги Черномора, пленительный предел Армиды, чудесный остров, на котором полноправно правит Гвидон и получает свое имя, пещера, в норе которой спит царица, шатер Шамаханской царицы.
4. Фольклорная традиция в сказках А. С. Пушкина представлена в трансформациях и преломлениях, что особенно ярко выразилось в художественной танатологии поэта, в переосмыслении многих классических образов, связанных на первый взгляд с витальными силами (заздравная круговая чаша, гора, горница, шатер молодой царицы и т. д.).

Глава II. ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ПРОЗЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА: ЛИМИНАЛЬНЫЕ ГЕРОИ

Вводные замечания

Проблема фольклоризма творчества М. Ю. Лермонтова давно интересует исследователей. Вопрос о проникновении устно-поэтического в лермонтовскую поэтику начал основательно разрабатываться уже в начале XX века в статьях П. Владимирова¹⁴⁶, Н. Мендельсона¹⁴⁷, П. Давидовского¹⁴⁸, С. Советова¹⁴⁹. В этих статьях уделено внимание главным образом отношению самого поэта к народной поэзии; проводится анализ всевозможных источников фольклоризма творчества. Таким образом, дореволюционное и довоенное литературоведение пыталось обосновать тягу Лермонтова к народному слову, выявить и вынести на поверхность связь его поэзии с фольклором — отсюда в работах постоянны и обращения к двум отрывкам: «Я не слыхал сказок народных» (1830) и «Сказывается сказка» (1841). При такой постановке вопроса фольклоризм носит *вторичный характер*.

С иных позиций взглянул на взаимодействие фольклорного и литературного начала М. Азадовский в статье «Фольклоризм Лермонтова». Однако ученый видит истоки фольклоризма в «общественной позиции Лермонтова, в его общественных связях и симпатиях, в его понимании задач литературы»¹⁵⁰. В Лермонтовской энциклопедии в разделе «Фольклоризм», написанном В. Э. Вацуро, представление о фольклорном начале поэтики

¹⁴⁶ Владимиров П. Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии Лермонтова // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. Киев, 1892.

¹⁴⁷ Мендельсон Н. Народные мотивы в поэзии Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову: юбилейный сборник. М.; Пг.: Изд. Т-ва В. В. Думнов, Наследники Бр. Салаевых, 1914. С. 165–195.

¹⁴⁸ Давидовский П. Генезис «Песни о купце Калашникове» // Филологические записки. 1913. IV–V. С. 585–586.

¹⁴⁹ Советов С. Народные черты в языке и стиле «Песни про купца Калашникова» // Русский язык в школе. 1940. № 5. С. 56–63.

¹⁵⁰ Азадовский М. Фольклоризм Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43–44: М. Ю. Лермонтов. Проблемы изучения Лермонтова. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Кн. I. С. 227.

Лермонтова дано в свете сопоставлений сюжетов поэм, сказок («Измаил-Бей», «Хаджи Абрек», «Аул Бастунджи», «Ашик-Кериб») с грузинским, кавказским фольклором, с «горской легендой». В статье В. Э. Вацура главный акцент сделан на непосредственном интересе поэта к народным лирическим песням, к балладам, возникшем еще в годы обучения в университете, хотя ученый и оговаривает *сложность органического усвоения* фольклорных элементов зрелой поэтикой Лермонтова¹⁵¹.

Особого внимания заслуживают исследования Л. А. Ходанен, посвященные поэмам Лермонтова, в которых фольклоризм сводится отчасти к фольклорному мировоззрению; особенно это актуально для автора в отношении «Песни про купца Калашникова», где «фольклоризм присутствует как характерный взгляд на мир, воплотившийся в особой поэтике»¹⁵². И в этом же году защищена кандидатская диссертация с характерным названием «Фольклоризм М. Ю. Лермонтова» (1990) Н. И. Милевской, в которой тщательно анализируются фольклорные мотивы и образы, но установка также сделана на «знание» поэтом устно-поэтического материала¹⁵³. Иначе интерпретирован фольклоризм Лермонтова Р. Л. Красильниковым — связь фольклора и дожанровых форм в стихотворном творчестве поэта показана на примере разбора баллады «Морская царевна»¹⁵⁴.

Если проблема фольклоризма поэм, лирики Лермонтова достаточно изучена, то вопрос о фольклоризме прозы почти не поднимался. Здесь стоит сказать лишь о монографии В. А. Смирнова, посвященной фольклорной традиции, в частности модификациям женского архетипа, в русской литературе XIX–XX веков, где одна глава отведена анализу поэмы «Мцыри» и роману «Герой нашего времени». Исследование важно своей

¹⁵¹ Вацура В. Э. Фольклоризм // Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 599.

¹⁵² Ходанен Л. А. Поэтика «Песни про купца Калашникова» и традиции русского эпоса // Поэмы М. Ю. Лермонтова. Поэтика и фольклорно-мифологические традиции. Кемерово: Кемеровский госуниверситет, 1990. С. 15.

¹⁵³ Милевская Н. И. Фольклоризм М. Ю. Лермонтова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990. С. 4.

¹⁵⁴ Красильников Р. Л. «Морская царевна» М. Ю. Лермонтова (Специфика образности) // Текст. Культура. Социум: сборник статей, посвященный 70-летию профессора М. А. Вавиловой. Вологда: ВГПУ, изд-во «Русь», 2000. С. 92–97.

методологической стороной: рассматриваются *внутренние формы* фольклоризма, учитываются преломление фольклорной традиции в тексте и ее связи с мифом, дожанровыми образованиями. «Методологический прорыв» в вопросах фольклоризма поэтики Лермонтова также представляет собой отдельная статья этого ученого о мотиве «небесного ограждения» в романе «Герой нашего времени»: отмечена сакральная семантика «лунного пейзажа», звездного неба, ассоциирующихся с женской эйдологией, выраженной в песне Бэлы¹⁵⁵. Наконец, одни из последних работ, посвященных проблемам мифопоэтики и фольклоризма прозы, представляют собой учебные пособия для магистров «Аспекты современной мифопоэтики»¹⁵⁶ (2010), «Актуальные проблемы современной мифопоэтики»¹⁵⁷ (2012) Я. В. Погребной и ее же монографию «Аспекты исследования творчества М. Ю. Лермонтова: семиотика, мифопоэтика, компаративистика»¹⁵⁸ (2017). В них уделено внимание мифогенным структурам в романе «Герой нашего времени», что особенно важно в свете недостатка материала о фольклоризме именно лермонтовской прозы. Однако фольклоризм воспринимается автором преимущественно через набор архетипов, связанных с этапно-возрастными ритуалами, гранями личности Печорина, раскрывающимися через героев-двойников. Я. В. Погребной проведен тонкий анализ архетипических построений, но автор методологически выстраивает свое исследование на теории архетипов К. Юнга, ограничиваясь главным образом выявлением архетипов «ребенка», «отца» и «тени». Но нам видится, что не только через эти архетипы, безусловно важные, раскрывается личность Печорина, не только в этом

¹⁵⁵Смирнов В. А. Мотивы «небесного ограждения» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Содержание и технологии литературного образования в средней школе: проблемы анализа художественного текста. Иваново: ИвГУ, 2004. С. 7, 11.

¹⁵⁶ Погребная Я. В. Миф и архетип в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Аспекты современной мифопоэтики: учеб. пособие. Практикум. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2010.

¹⁵⁷ Погребная Я. В. Актуальные проблемы современной мифопоэтики: учебное пособие. Ставрополь: Изд-во СКФУ, 2012.

¹⁵⁸ Погребная Я. В. Аспекты исследования творчества М. Ю. Лермонтова: семиотика, мифопоэтика, компаративистика. Ставрополь: Ставролит, 2017.

проявляется фольклорное начало в романе, которое еще предстоит изучить исследователям.

Итак, тема *«Лермонтов и фольклорная традиция»* достаточно актуальна и на сегодняшний день филологической науки; в ней имеются, как представляется, некоторые существенные пробелы, связанные в первую очередь с теоретическими вопросами взаимодействия двух систем: фольклорной и литературной. Дело в том, что фольклоризм того или иного писателя может носить внешний, вторичный характер, но может быть и *внутренне* оформлен, как показал анализ пушкинских сказок. Эта проблема распространилась не только на лермонтоведение, но и на есениноведение, на маяковскоеведение, о которых нам предстоит еще говорить в других главах диссертации.

§ 1. Фольклорная традиция в раннем творчестве М. Ю. Лермонтова: роман «Вадим»

В литературоведении проблема фольклоризма творчества М. Ю. Лермонтова достаточно разработана, но исследователи главным образом обращаются к лирике и особенно к поэмам. Повести и роман остаются в стороне в контексте этой проблематики. Исключение составляют монография В. А. Смирнова, где анализируется роман «Герой нашего времени» с точки зрения преломления фольклорной традиции и в аспекте мифопоэтики¹⁵⁹, докторская диссертация М. Ч. Ларионовой, в которой представлена герменевтическая реконструкция сюжета о «змее» и «царевне» (невесте) в русской словесности с привлечением материала романа¹⁶⁰, новейшее исследование И. С. Юхновой, посвященное элементам

¹⁵⁹ Смирнов В. А. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX — начала XX века). Иваново: Юнона, 2001.

¹⁶⁰ Ларионова М. Ч. Указ. соч. С. 4, 283.

похоронного обряда в повести «Бэла»¹⁶¹. Что же касается романа и особенно раннего неоконченного произведения «Вадим», то вопрос о фольклорной традиции в этих вещах и вовсе не ставился. В литературоведческих работах начала XX века, посвященных народному устно-поэтическому элементу в лирике Лермонтова¹⁶², лишь косвенно упоминается «Вадим»: в связи с преданием о мертвом женихе и песенным началом в архитектонике произведения. Однако, как нам видится, молодой поэт ко времени написания повести уже осознавал всю важность народной поэзии и сказок, а также тяготел к восточной культуре, изучая персидско-таджикскую поэзию, отразившуюся на раннем творчестве.

О романе Лермонтова «Вадим» в литературоведении написано немало. Однако, во-первых, остается дискуссионным вопрос о датировке произведения (1832–1834 годы). Во-вторых, эта вещь — ранняя, поэтому в ней ученые отмечают присутствие разных литературных и фольклорных традиций: дана литературная обработка «пугачевского сюжета»; дано большое включение лирического материала в архитектуру повести. Кроме того, по тонкому замечанию М. Азадовского, изучавшего подробно фольклоризм Лермонтова, в «Вадиме» выразилась, с одной стороны, «первая попытка в русской литературе показать пугачевское движение»¹⁶³, с другой стороны, сюжетика романа соотносится с одной важной заметкой поэта 1830-х годов. Суть заметки состоит в следующем: «...если захочу вдаваться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях. — Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская — *я не слыхал сказок народных; — в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности*» [VI, 387].

¹⁶¹ Юхнова И. С. Похоронный обряд в структуре произведений М. Ю. Лермонтова // Филология: научные исследования. 2022. № 5. С. 1–9.

¹⁶² Статьи Н. Мендельсона, К. Азадовского.

¹⁶³ Азадовский М. Фольклоризм Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43–44: М. Ю. Лермонтов. Проблемы изучения Лермонтова. М.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 234.

К этому наброску обращался и Н. Мендельсон, исследующий народные мотивы в поэтике Лермонтова¹⁶⁴, и М. Азадовский, описывающий художественную систему поэта в свете фольклорной традиции. Однако стоит отметить, что исследователи главным образом останавливаются на внешних проявлениях фольклоризма, отмечая песенные традиции в романе, обращаясь к упоминаниям самого поэта о значении фольклорного народного слова¹⁶⁵. Как нам видится, фольклоризм заключен не только в этом, хотя склонность художника слова к архаическому, устно-поэтическому безусловно важна для понимания его творческой лаборатории. Часто фольклорная традиция сказывается латентно, через обрядовую реальность в тексте; здесь ставим вопрос уже не о «стилизациях и заимствованиях», не о прямой ориентации художника слова на фольклор. Но в чем же тогда заключается природа лермонтовского фольклоризма? На этот вопрос мы и попытаемся ответить, обращаясь к герменевтике романа «Вадим».

Исследователи, изучающие фольклорную традицию в творчестве поэта, указывают на особую включенность ее в авторскую поэтику в виде «речений», которые состоят из исповеди и песни, «причем содержание “песни” не всегда передается»¹⁶⁶. Со страниц лермонтовского «Вадима» часто слышится песня или же передается ощущение героя, слушающего песню. Однако метафизическое единение двух начал — «земли» и «неба», «жизни» и «смерти» — сказывается не только в песне и через песню, хотя к этому мы еще вернемся.

Произведение открывается особой *метафизикой* образа Вадима. Его лицо представляет собой противоречие плоти и Духа: «...широкий лоб его был желт как лоб ученого, мрачен как облако, покрывающее солнце в день бури... но сила души обнаруживается везде: они боялись его голоса и взгляда; они уважали в нем какой-то величайший порок, а не безграничное несчастье, демона — но не человека... в его глазах было столько огня и ума,

¹⁶⁴ Мендельсон Н. Народные мотивы в поэзии Лермонтова // Венки Лермонтову. 1914. С. 166–167.

¹⁶⁵ Там же. С. 166.

¹⁶⁶ Ходанен Л. А. Указ. соч. С. 5.

столько неземного, что они, не смея верить их выражению, уважали в незнакомце чудесного обманщика» [VI, 8]. Все это *неземное* (апофатическое) в Вадиме оказывается разрушительным, однако здесь дана эйдология Духа; этим же знаком отмечена и Ольга: «...это лицо было одно из тех, какие мы видим во сне редко, а наяву почти никогда» [VI, 11]. Лермонтов выступает в роли *визионера*, представляющего не просто людей, а их *имагинации*, — фигуры Вадима и Ольги принадлежат вечному, их лица несут в себе не человеческое, а больше архетипическое. Под имажинативным понимаем здесь, вслед за философом Я. Э. Голосовкером, выход в метафизическое, набор национальных констант, кодов, передающихся от одного поколения другому (духообраз)¹⁶⁷. Имагинативное видение — это духовидение, направленное не только «по горизонтали», но и «по вертикали».

Стоит отметить: и Вадим, и Ольга воспринимают мир особым образом — через воспоминания, вернее, сакральные *припоминания*. Припоминает Ольга, когда впервые смотрит в глаза Вадиму: «...она посмотрела ему пристально в глаза, как будто *припоминая* нечто давно, давно *прошедшее*» [VI, 13]. Она и не знала своего брата до этого момента, но, несмотря на это, угадывает его *каким-то другим видением*. Кроме того, Ольге дано имажинативное зрение, она видит то, что скрыто за бытовой действительностью: «Ольга часто забывала свое шитье и наблюдала синие странствующие воды и барки с белыми парусами и разноцветными флюгерями» [VI, 16]; жизнь ее ей представляется со стороны как сон, словно она встречается лицом к лицу с собой прежней «...и все обиды, все несправедливости, унижения рабства, одним словом, *жизнь ее встала перед ней, как остов из гроба своего*; и она почувствовала его упрек...» [VI, 26]; «...громкие напевы слились для нее в один звук, нестройный, но решительный, в один звук воспоминания...» [VI, 27].

¹⁶⁷ Голосовкер Я. Э. Логика образа в эллинском мифе. Движение мифологического образа // Логика мифа. М.: Наука, 1987. С. 48.

Вадим также обладает иной оптикой, не бытового порядка: «...золотой луч солнца, скользнув мимо соломенной крыши, упал на его коленку, и Вадим, казалось, *любовался воздушной пляской пылинок*, которые кружились и подымались к солнцу» [VI, 21]. Однако путь Вадима изначально отмечен знаком *смерти* и разрушения, на это указывают некоторые танатологические символы, которые в свете фольклорной ритуальной логики организуют обрядовую погребальную действительность: «Вадим с непонятным спокойствием рассматривал речные травы и густой хмель, который яркими, зелеными кудрями висел с глинистого берега. Вдали *одетые туманом курганы, может быть могилы татарских наездников*, подымались, выходили из полосатой пашни...»; «...он обернулся в ту сторону, где деревянный мост показывался между кустов и где дорога, *желтая терялась за холмами...*» [VI, 35]. Курганы, могилы, желтая дорога — это своего рода ритуальные маркеры, они «сопровождают» путь Вадима. В фольклоре желтый цвет связан с погребальной обрядностью; в «желтых песочках» / желтой дороге проявляется мотив захоронения¹⁶⁸. Именно после такой пейзажной зарисовки мы узнаем страшную для героя весть — о приезде Юрия, чью кровь захочет пролить Вадим. Здесь припоминание героев перенимает свойства мимесиса. Современный философ Н. А. Хренов в своей книге «Воля к сакральному» пишет о связи художественного, авторского и мифологического сознания, что позволяет говорить о *мимесисе* как сакральном припоминании и художнике слова как человеке, приобщенном к «мировым далям», способном проникать в культурное прошлое¹⁶⁹. Ольга и Вадим способны проникать в прошлое, визионерски прозревать его, в этом сакральном акте сходятся полюса *жизни* и *смерти* (показательны в этом контексте и танатологические образы и сравнения: остов, гроб, звук воспоминания, курганы, желтая дорога).

¹⁶⁸ Бобунова М. А., Хроленко А. Т. Пробная статья «Желтый» // Фольклорная лексикография: сб. науч. тр. Курск: Изд-во Курск. гос. пед. ун-та, 1995. Вып. 4. С. 5.

¹⁶⁹ Хренов Н. А. Воля к сакральному. СПб.: Алетей, 2006. С. 5–13.

Исследователи обращают внимание на типологическую схожесть лермонтовского романа и романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери»: «Воздействие романа Гюго ощутимо также в “Вадиме”, где безобразный трагический герой характеризуется сходно с Квазимодо у Гюго; параллели обнаруживаются и в описаниях толпы нищих»¹⁷⁰. Однако, как нам видится, Вадим Лермонтова представляет собой не просто горбача, тип трагедийного героя — это глубоко национальный образ, генетически возводимый к фольклорной действительности. Так, Вадим убивает волка: «Перешагнув через порог, он заметил на стене свою безобразную тень; мучительное чувство... как бешеный он выбежал из дома и пустился в поле; поутру явился он на дворе, таща за собою огромного волка... блуждая по лесам, он убил этого зверя длинным ножом, который неотлучно хранился у него за пазухой...» [VI, 40]. Этот фрагмент можно понять только через «голову быта». Убийство волка не созвучно реалистическому тону повествования, но оно вписывается в общий *ритуальный контекст*. По общеславянским представлениям, волк связан с миром предков, убить волка — во многом убить своего двойника, alter ego¹⁷¹. В тюркской традиции волк также связан с мотивом обортничества богатыря; волк выступает прародителем¹⁷². Кроме того, у волка выявляется и брачная символика, под женихом можно понимать волка. Вадим любит Ольгу запретной, разрушительной любовью, сила которой становится заметной при появлении Юрия. Примечательно то, что этому «фантастическому» фрагменту противопоставлена охота старшего Палицына, от которого волк уходит: «травля была неудачная; две лисы ушли от борзых и один волк отбил» [VI, 50].

Вадим — *трикстер*, и это качество проявляется именно в тот момент, когда он видит перед собой своего двойника (Юрия), только с обратным знаком. Неслучайно Вадим перед убийством волка видит «свою безобразную

¹⁷⁰ Лермонтовская энциклопедия. С. 124. Подробнее о литературных влияниях, сказавшихся в романе, см. в статье: Москвин Г. В. Вадим // М. Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь. М.: Индрик, 2014. С. 63.

¹⁷¹ Гура А. В. Волк // Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. С. 124–125.

¹⁷² Хазанкович Ю. Г. Архетип волка в фольклоре и литературе // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2009. Вып. 4 (72). С. 179.

тень»: он убивает не просто животное, он убивает в себе возможность всякой любви, понимая ее недостижимость. С этого переломного, ритуально маркированного, момента разворачивается настоящая *культовая культурная*¹⁷³ драма «трех». На метафизическую и стержнеобразующую для повествования значимость сложившегося любовного треугольника уже указывали исследователи: «Вадим венчает данный “треугольник”, являясь отрицательным персонажем, мешающим возлюбленным быть вместе, что отвечает требованиям сентиментально-готического романа»¹⁷⁴.

Если путь Вадима, его действия вписаны в ритуальный, погребально-обрядовый комплекс, несет печать разрушения, Танатоса, то путь Ольги несколько иной, однако тоже объясним через ритуальную логику произведения. Обратим внимание на фрагмент, в котором описывается сцена катания в лодочке Ольги и Юрия: «...их лодка скользила неприметно вдоль по реке, оставляя белый *змеистый* след за собою между темными волнами; *весла, будто крылья черной птицы*, махали по обеим сторонам их лодки... на западе еще была красная черта, *граница дня и ночи*» [VI, 47]. Две детали, важные в свете фольклорной традиции, — змеистый след и метафора, разложимая на архетипические составляющие «лодка» и «птица», приобретающие здесь танатологическое звучание.

Во-первых, архетипическая модель лодки и птицы отсылает нас к паремиологическому материалу, к загадкам о смерти («Сидит уточка на плоту», «Сидит сова на корыте»). Здесь реализована *метафора смерти* через птицу, сидящую на дереве, то есть Мировом древе (Мировое древо представлено лодкой, плотом, корытом):

Сидит утка

На тату-плоту;

Никто отъ нея не уйдесть:

¹⁷³ Термин А. Н. Веселовского. См.: Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики // Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 232.

¹⁷⁴ Егорова М. А., Шевцова Л. И. Поэтика готического в романе М. Ю. Лермонтова «Вадим» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2018. № 5. С. 167.

Ни царь въ Москвѣ,
 Ни король въ Литвѣ,
 Ни рыба въ морѣ,
 Ни звѣрь въ полѣ (норѣ)¹⁷⁵.

Такая модель, характерная для загадки, оказывается актуальной и для поэтики Лермонтова, и, если проводить литературные параллели, для поэтики С. А. Есенина. В «маленьких поэмах» («Кобыльи корабли»), в «Пугачеве» метафорика связана с данной моделью¹⁷⁶. Кроме того, Есенин разработал в трактате «Ключи Марии» (1918) теорию образа заставочного, корабельного, который отчасти восходит к лермонтовскому «Парусу» и еще некоторым текстам¹⁷⁷ (подробнее об этом в главе V). Конечно, можно было бы в этом случае обратиться и к более близким источникам: учитывать факт возможного знакомства поэта с П. Киреевским и с его рукописным собранием¹⁷⁸. Но, исходя из теоретического посыла о «внутренних» формах фольклоризма в поэтике, типология с творчеством Есенина, его «корабельным» образом показательна: оба поэта уловили и органически усвоили именно эту архетипическую модель.

Во-вторых, на обрядово-погребальный комплекс, на инвертированную реальность указывает не только данная архетипическая модель, но и «змеистый» след, явно отсылающий к женской эйдологии. Ольга в романе является фигурой, вокруг которой складывается любовный треугольник, но сюжет не ограничивается только этим. Вадим и Юрий несут в себе два начала — разрушающее и демиургическое, но они не имеют онтологического значения без женского начала, которое оказывается во главе «лодки». Здесь уместно привести один фрагмент из романа Ф. М. Достоевского «Бесы».

¹⁷⁵ Тексты загадок на данную тему представлены в сборнике загадок Д. Н. Садовникова. См.: Загадки русского народа: Сборник загадок, вопросов, притч и задач. СПб.: Типография Н. А. Лебедева, 1876. № 2031. С. 252.

¹⁷⁶ См.: Галиева М. А. «Формула космического ограждения» в поэме С. А. Есенина «Пугачев» // Вестник АГУ. 2014. Вып 3 (145). С. 100–103.

¹⁷⁷ См.: Галиева М. А. Есенин С. А. // М. Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь. М.: Индрик, 2014. С. 649–650.

¹⁷⁸ Азадовский К. Указ. соч. С. 244.

Фрагмент носит ритуальный характер, связан со странным желанием Петра Верховенского *покататься в лодочке*: «Мы, знаете, *сядем в ладью, веселки кленовые, паруса шелковые*, на корме сидит красна девица, свет Лизавета Николаевна... или как там у них, черт, поется в этой песне...»¹⁷⁹. Фольклористы интерпретируют этот сюжет через поэтику *космической ладьи*, где Кормчим мог стать Ставрогин¹⁸⁰, а ладья могла бы объединить Верховенского, Лизу и Ставрогина, являясь *эзотерическим символом*. Лиза в этом случае выступает некой фигурой умолчания, но при этом организующей и управляющей *иномирным путешествием*. На этот фрагмент обращали внимание и в связи с разинским сюжетом, «разинской расписной ладьей»¹⁸¹, однако нужно учитывать внутреннюю фольклорную логику: в топике такой ладьи важен космический элемент, герой на стенах темницы рисует ладью, которая представляет собой мировую модель; лодка — способ переправы на «тот свет», способ приобщения к знаниям предков.

Итак, ритуальная ситуация «троих в лодке», представленная в поэтике М. Ю. Лермонтова и Ф. М. Достоевского, выходит за рамки обычного любовного конфликта, отсылая к мифологическим фигурам трикстера и демиурга, системе двойничества (в романе Вадим — Юрий), которая приобретает особое значение в обрядовом контексте и актуализируется за счет *женского творящего начала*. Вспоминая заметку Лермонтова 1830-х годов о важности народной поэзии, о необходимости учебы у нее, обратим внимание на то, что Ольга и Юрий «катаются» в пограничное время: «...на западе еще была красная черта, *граница дня и ночи*» [VI, 47]. Здесь и актуализируется внутренний сюжет народных песен, лирических песен, в которых знаменательные события, встреча парня и девушки, происходят на

¹⁷⁹ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худ. лит., 1957. Т. 7. С. 404. [Далее тексты произведений Достоевского цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

¹⁸⁰ Смирнов В. А. «Бесы» // Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX – начала XX века). Иваново, 2001. С. 160.

¹⁸¹ Бочаров С. Г. Французский эпиграф к «Евгению Онегину» (Онегин и Ставрогин) // Московский пушкинист — V. Ежегодный сборник. М.: Наследие, 1995. С. 220.

зарю. Это, по замечанию фольклористов, означает вступить в ойм¹⁸², приобщиться к знаниям космическим. Стоит сказать также об особом характере лермонтовского пейзажа, о его космической составляющей, звездной доминанте, что особенно проявится в романе «Герой нашего времени». Фольклористы выделяют в этом романе мотив «небесного ограждения», проявившийся через пейзаж, «лунный пейзаж»¹⁸³; человек оказывается в такие моменты обращения к небу, к звездам, к луне — на пороге. Так и Вадим, осознавая собственное бессилие, смотрит на небо, облака, ощущает себя на *границе* неба и земли: «Восток белел приметно, и розовый блеск змеей обрисовывал нижние части большого *серого облака, который, имея вид коршуна с растянутыми крыльями, держащего змею в когтях своих, покрывал всю восточную часть небосклона; фантастически отделялись предметы на дальнем небосклоне, и высокие сосны и березы окрестных лесов чернели, как часовые на рубеже земли*» [VI, 95]. Подобный пейзаж возникает и в конце повести, когда Вадим уже теряет всякую надежду на любовь Ольги, оставляя место в сердце лишь для мщения: «Вадим сидел на своем прежнем месте, под толстой березой, сложа руки и угрюмо *глядя на небо*. К нему подошел Орленко <...> Ты видишь это облако, которое как медвежья *косматая шуба висит над месяцем?*...» [VI, 115].

Это лунное небо являет собой некое знамение герою в его лиминальный час. Представление облаков в виде животных генетически возводимо к солнечному мифу о метаморфозах героя¹⁸⁴, о его открытости горному миру через перевоплощение, но Вадиму не дано пройти этих метаморфоз, так как изначально он выбрал путь мщения и разрушения. Однако Ольга выступает неким «катализатором» на *инициатическом пути* героя, показывая ему из его мщения, ненависти иной выход — именно после

¹⁸² Смирнов В. А. Парадигма «Солнечного мифа» в поэме М. Цветаевой «Егорюшка» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: сб. науч. тр. Иваново, 1999. Вып. 4. С. 167.

¹⁸³ Смирнов В. А. Мотивы «небесного ограждения» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Содержание и технологии литературного образования в средней школе: проблемы анализа художественного текста. Иваново: ИвГУ, 2004. С. 7.

¹⁸⁴ Афанасьев А. Н. Сказка и миф. С. 167.

встреч с ней горбун встречается со своим *alter ego*, что символически выражается в убийстве волка, в тех песнях, которые он слышит в шепоте травы и реки, в звездном небе.

Лермонтовым представлена эйдология любви и смерти, которую должны постичь герои. Мы уже отмечали особенное *видение* Ольги и Вадима, их способность видеть небытовое. К этому волшебному кругу приобщен и Юрий, но опять-таки через Ольгу — его характер особенно раскрывается в разгар бунта, когда Юрий сам не может пойти за Ольгой и полагается на силу и умение старого слуги Федосея: «Я желал бы представить Юрия истинным героем, но что же мне делать, если он был таков же, как вы и я... против правды слов нет; я уж прежде сказал, что только в глазах Ольги он почерпал неистовый пламень, бурные желания, гордую волю, что *вне этого волшебного круга он был человек, как и другой, — просто добрый, умный юноша*. Что делать?» [VI, 84]. Именно женское начало важно на архетипическом уровне для молодого Лермонтова, именно оно выступает в роли демиургического.

В сакрально-ритуальном плане в диалоге между героями здесь также важен один жест. Юрий целует косу девушки: «...потом взял в руки ее длинную темную косу, упавшую на левое плечо, и *прижал ее к губам своим*; холод пробежал по его членам, как от прикосновения *могучего талисмана*» [VI, 43]. Ритуально верно сравнение косы Ольги с талисманом; волосы, коса в фольклоре — сакральны, они отвечают за *статус* женщины¹⁸⁵ (за любовь в данном случае). Ольга избирает Юрия. Тогда возникает вопрос: для чего же в сюжете нужен Вадим? Лермонтов — поэт, творящий не просто по законам романтизма, его поэтику можно понять через культ звезд, *матери сырой земли*, халдейских культов, по тонкому замечанию В. В. Розанова¹⁸⁶. Преклонение перед Ольгой можно уподобить *присяге* матери сырой земле,

¹⁸⁵ Неклюдов С. Ю. О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре // Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977. С. 212–213.

¹⁸⁶ Розанов В. В. Из восточных мотивов // Собрание сочинений. Возрождающийся Египет. М.: Республика, 2002. С. 294–295.

приобщению к высшему женскому началу. В этой связи уместно привести отрывок еще из одного наброска поэта 1830 года: «Когда я еще мал был, я любил смотреть на луну, на разнovidные облака, которые в виде рыцарей с шлемами теснились будто вокруг нее; *будто рыцари, сопровождающие Армиду* в ее замок, полные ревности и беспокойства» [VI, 386]. Духовный рост, детство поэта закончилось раньше, чем у его сверстников¹⁸⁷, поэтому с ранних лет Лермонтов обладал склонностью к мифопоэтическому мышлению, являлся носителем *имагинативного абсолюта*, отразившегося в дальнейшем в его творчестве.

Все герои должны пройти свой *инициатический путь*. На это указывает, как мы выяснили, змеиная символика, убиение волка Вадимом, архетип лодки. Однако главным образом мифология инициаций проявляется в конце романа, когда герои попадают в *странный грот*. Юрий, Ольга и старший Палицын оказываются в одной пещере, больше напоминающей нору. Все они пребывают в ней вынужденно, но, по законам ритуальной логики, это место (с характерным названием Чертово логовище) представляет «иное царство»: «...посередине *возвышаются три кургана*, образующие правильный треугольник; покрытые дерном и сухими листьями, они похожи с первого взгляда на *могилы* каких-нибудь древних татарских князей или наездников, но, взоидя в середину между них, мнение наблюдателя переменяется при *виде отверстий, ведущих под каждый курган, который служит как бы сводом для темной подземной галереи*» [VI, 78] (ср. пребывание мертвой царевны в горе, где «глубокая нора» хранит гроб хрустальный). Литературоведы обращали внимание на особую топику этого места в романе и указывали на его танатологическую семантику¹⁸⁸.

Герои должны осуществить посещение «иного царства» — так происходят метаморфозы с их душой. Мотив посещения «того света» — один из основных для поэтики русской волшебной сказки. Этот мотив связан с

¹⁸⁷ Семченко А. Д., Фролов П. А. «Он выучился думать...» // Мгновения и вечность: к истокам творчества М. Ю. Лермонтова. Саратов; Пенза: Приволж. кн. изд-во, 1982. С. 81.

¹⁸⁸ Егорова М. А., Шевцова Л. И. Указ. соч. С. 169.

добыванием вещей невесты, с узнаванием нужной информации, с приобщением к сакральным знаниям. Конечно, роман не окончен, но в ритуально-сакральном дискурсе он дописан до *переломного момента* для жизни главных героев, сведенных волею судьбы в одном месте, в Чертовом логовище: так выстраивается эйдология «иног царства», позволяющая увидеть внутреннюю суть героев. Уже в этом произведении Лермонтовым задана *космическая парадигма*, выраженная в женском архетипе, в эйдологии любви и смерти, которые существуют в одной парадигме в русском национальном образе мира: лермонтовский герой всегда испытывается на прочность, он должен инициироваться, чтобы получить желаемое, приобщиться к горнему.

§ 2. Трансформация фольклорной традиции в романе «Герой нашего времени»

Проблема фольклоризма романа «Герой нашего времени» Лермонтова изучена недостаточно; кроме исследования В. А. Смирнова, посвященного вопросам реализации женского архетипа в русской литературе XIX–XX веков, в котором одна глава посвящена Лермонтову (поэмам и роману), есть всего несколько работ, затрагивающих вопросы мифопоэтики произведения¹⁸⁹. Большое внимание исследователями отводилось песни Казбича из главы «Бэла». Однако традиции кабардино-черкесского фольклора сказываются здесь не только открыто, хотя В. А. Смирнов, указывающий на *метафизический характер* метаний Печорина, на его спор с «самим собой», подчеркивает важность песни Бэлы. Девушка поет «о тополе, которому не

¹⁸⁹ Указанные работы Я. В. Погребной, И. С. Юхновой; также см.: Вольперт Л. И. Мифопоэтика поздней лирики Лермонтова и французская традиция // Лермонтов и литература Франции. Тарту: Тартуский университет, 2010. С. 234. Также в фольклорном контексте описаны взаимоотношения Печорина и Бэлы в докторской диссертации М. Ч. Ларионовой. См.: Ларионова М. Ч. Архетипическая парадигма: миф, сказка, обряд в литературе XIX века: дис. ... докт. филол. наук. Таганрог, 2006.

расти, не цвести в ее саду»¹⁹⁰; воспринимая эту песню через мифологему сада, ученый приходит к выводу об изначальной *ритуальной заданности* сюжета: «На символическом языке лирической песни сад — это сама девушка, обладательница “звездного”, “небесного сада”»¹⁹¹. Бэла, по законам инонациональным, не предназначена Печорину. Но перед фрагментом песни Бэлы дано не менее значительное в ритуальном плане описание свадьбы: «Сначала мулла прочитает им что-то из Корана, потом дарят молодых и всех их родственников, едят, пью бузу, потом начинается джигитовка, *и всегда один какой-нибудь оборвыш, засаленный, на скверной, хромой лошаденке, ломается, паясничает, смешит честную компанию*; потом, когда смеркнется, в кунацкой начинается, по нашему сказать, бал. <...> Вот выходит одна девка и один мужчина на середину и начинают говорить друг другу стихи нараспев, *что попало*, а остальные подхватывают хором» [VI, 210]. Гулянье сопровождается «веселым хаосом», приобретающим в поворотные моменты (таким моментом является, безусловно, свадьба) ритуальный смысл; вероятно, это можно связывать с черкесскими карнавальными празднествами, знаменитыми *джэгу*¹⁹². Во-первых, показательна хромота танцующего или его животного в данном случае — это придает танцу и шутливый игровой характер, и иномирный, поскольку хромота потенциально связана с «тем светом». Во-вторых, для черкесской свадьбы характерен строгий набор обрядовых действий и мини-ритуалов, соотносимых с целым спектром фольклорных текстов, в частности величальных и смеховых песен¹⁹³. Если величальные песни создают идеал невесты, предрекают счастливую жизнь, то шуточные песни утверждают *обрядовый смех*; именно в шуточных свадебных песнях дан двойной аспект восприятия мира. Это амбивалентное восприятие позволяет познать действительность *небытового порядка* между полюсами

¹⁹⁰ Смирнов В. А. Мотивы «небесного ограждения» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Содержание и технологии литературного образования в средней школе: проблемы анализа художественного текста. Иваново: ИвГУ, 2004. С. 11.

¹⁹¹ Там же.

¹⁹² Бгажноков Б. Х. Черкесское игрище. Сюжет, семантика, мантика. Нальчик: Эльбрус, 1991. С. 8.

¹⁹³ Хакунова Э. Х. Мотив величания невесты в свадебной поэзии адыгов // Вестник Адыгейского государственного университета. 2008. Вып. 3. С. 120.

жизни и смерти: и в танце, в мнимой хромоте, и в песне сказывается архаическая обрядово-зрелищная форма¹⁹⁴. И в этом хаосе, в этих стихах нараспев, и в этом «что попало» княжеская дочь адресует Печорину песню «про тополя». В этом контексте важны замечания литературоведа И. С. Юхновой о внутреннем характере диалогов Печорина с разными героинями, которые приобретают черты «психологического поединка»¹⁹⁵.

С одной стороны, Печорин как бы включен в ритуальное свадебное действо (и сидит он с Максимом Максимычем на «почетном месте»), с другой стороны, ответ девушки в песне предельно понятен: не цвести герою в «чужом саду», то есть не понять других традиций, не жить по *чужому уставу*. Но за этим отказом стоит нечто большее, чем просто проблема столкновения с другой ментальностью, национальным сознанием. Ритуальный язык песни, по справедливому замечанию В. А. Смирнова, гласит о многом. Песня выполняет здесь функции *агона*, космического поединка, в котором проигрывает Печорин. Однако в этом случае также можно говорить не столько о мотиве «небесного ограждения», идущего, отметим справедливости ради, от заговорной поэтики и, может быть, не сказавшейся именно в этой части романа, сколько о мотиве добывания *вещей невесты*. Как Вадим, Юрий должны были «добыть», заслужить Ольгу, так и Печорин должен был быть достойным по внутренним качествам Бэлы — и дело здесь, конечно, не в «золотых галунных», подарках, которые девушка не брала. Исключительно личными качествами Печорин мог покорить сердце Бэлы; несмотря на все причиненные ей страдания, на «чужую породу» («не цвести ему в нашем саду»), она прозревает в нем что-то необыкновенное: «...она нам призналась, что с того дня, как увидела Печорина, он часто ей грезился во сне, и что ни один мужчина никогда не производил на нее такого впечатления» [VI, 222]. Но в то же время Бэла осознает свою высшую

¹⁹⁴ Джандар М. А. Свадебные обряды и сопровождающие их песни // Песня в семейных обрядах адыгов. Майкоп: Адыгейское книжное издательство, 1991. С. 23.

¹⁹⁵ Юхнова И. С. Поэтика диалога и проблемы общения в прозе А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Нижний Новгород, 2011. С. 28.

сущность — она княжеская дочь: «А если это так будет продолжаться, то я сама уйду: *я не раба его, — я княжеская дочь!..*» [VI, 229].

Такое амбивалентное положение Бэлы во многом обусловлено и поведением самого Печорина. В этой части романа он предстает как герой *лиминальный*, пока не видящий своего жизненного пути: «...у меня несчастный характер: воспитание ли меня сделало таким, бог ли меня так создал, *не знаю...*» [VI, 231]; «Глупец я или злодей, *не знаю...*» [VI, 232]. Однако нельзя лишь этим ограничить характеристику Печорина. Он при всей своей неопределенности раскрывается как носитель метафизического начала, на последнее указывает тонкое наблюдение Максима Максимыча: «Ведь, например, в дождик, в холод, целый день на охоте, вся зябнут, устанут, — а ему ничего. А другой раз сидит у себя в комнате, ветер пахнет, уверяет, что простудился; *ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет*; а при мне ходил *на кабана один на один...*» [VI, 209]. Как в одной личности могут укладываться столь противоречивые вещи? Вадим, как мы помним, тоже ходил один на волка, но в этом сказывался весьма глубокий архетипический смысл, ритуальное поведение, а здесь Печорин один ездит на охоту, но в то же время боится «звуков». Стоит отметить, что контакт человека с иным миром, миром предков, по законам фольклорной логики знаменуется необычной звукописью, создаваемой нередко хлопаньем дверей, ставень, так как именно окно и дверь являются точкой перехода в метафизическое¹⁹⁶.

Именно встречей с сами собой, познанием себя через другую культуру, пограничными состояниями, которые в Печорине очень тонко улавливают Максим Максимыч и Бэла, определяется *внутренний сюжет* этой первой повести. С. А. Андреев-Кривич, анализируя песню Казбича и ее функции в архитектонике произведения, отводит главное место в повести «Бэла», в ритуальном смысле, именно черкесской песне: «Лермонтов построил сюжет этой повести, разрабатывая исходную ситуацию, сложившуюся в начальной

¹⁹⁶ Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х гг. Т. 2: Демонологизация умерших людей. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 16.

стадии развития сюжета, ситуацию, возникшую на основе использования мотива кабардино-черкесского фольклора»¹⁹⁷. Исследователь прав в том, что через сюжет этой песни раскрывается и сложность характеров, психология поведения Казбича и Азамата, но позволим себе не согласиться с тем, что именно этот песенный фрагмент организует структуру повести — по крайней мере в ее ритуально-сакральном смысле, и только в этом проявилась черкесская фольклорная традиция.

Если для Казбича и Азамата нет ничего дороже коня (в черкесской песне, в разных ее вариациях, присутствующих в поэтике Лермонтова, например, в поэме «Аул Бастунджи», говорится именно о ценности коня), то Печорину все-таки дорога Бэла, несмотря на ее нелепую смерть, в которой он повинен. Вспомним реакцию Казбича, когда он узнает о пропаже Карагеца: «Вот кругом его собрался народ из крепости — он никого не замечал; постояли, потолковали и пошли назад; я велел возле него положить деньги за баранов — он их не тронул, *лежал себе ничком, как мертвый*» [VI, 218]. Лермонтов предельно точен в описании состояния Казбича, который лежал как *мертвый* (потеря коня приравнивается смерти); и дело здесь не столько в психологии поведения, сколько в понимании архаического ядра чужой культуры. В нартском эпосе, в его архаической ритуальной картине мира одно из главных мест занимает именно конь — отсюда сакральная формула: нет лошади — нет героя. «В эпических сказаниях нередко герой существует до тех пор, пока существует его лошадь... Погибает в бою лошадь, его хозяина — нарта также считают мертвым: так он опозорен»¹⁹⁸. Печорин же легко расстается с конем (дело не в том, что он чужой), легко расстался бы и с собственной жизнью: «...я ее еще люблю, я ей благодарен за несколько минут довольно сладких, *я за нее отдам жизнь*, только мне с нею скучно...» [VI, 232].

¹⁹⁷ Андреев-Кривич С. А. Песня Казбича // Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова. Нальчик: Кабардинское государственное издательство, 1949. С. 91.

¹⁹⁸ Кумахов М. А., Кумахова З. Ю. Лошадь в эпической традиции, ее культовая значимость и особое место среди животных // Нартский эпос: язык и культура. М.: Наследие, 1998. С. 100–101.

Одним из танатологически насыщенных моментов, требующих герменевтического напряжения от исследователя, является даже не кончина Бэлы, а *переживание ее смерти* (*sensus mortis*) Максим Максимычем и Печориным: «Только что она испила воды, как ей стало легче, а минуты через три она скончалась. Приложили зеркало к губам — гладко!.. Я вывел Печорина вон из комнаты, и мы пошли на крепостной вал; долго мы ходили взад и вперед рядом, не говоря ни слова, загнув руки на спину; его лицо ничего не выражало особенного, и мне стало досадно: я бы на его месте умер с горя. Наконец он сел на землю, в тени, и начал что-то чертить палочкой на песке. Я, знаете, больше для приличия хотел утешить его, начал говорить; он поднял голову и засмеялся... У меня мороз пробежал по коже от этого смеха... Я пошел заказывать гроб» [VI, 237]. Обычно литературоведы пытаются разгадать загадку смеха Печорина¹⁹⁹, обращаясь к христианской аксиологии. Но в нашем фольклоре смерть нередко приручается именно смехом (парадигма *смерть — смех* давно известна в художественной культуре), чтобы герой смог со-ужиться с Ней. Может быть, Печорин не так безнадежен в плане метафизической сопричастности, когда сидит на песке и смеется после *вести* об уходе Бэлы. Важно то, что не он сам, скорее всего, прикладывал зеркало к губам, а Максим Максимыч, который и сообщает о смерти девушки, и выводит героя из комнаты. *Весть о смерти* страшит, наводит ужас, который может разрешиться и смехом. В этом контексте мы говорим о взаимосвязанности, даже о взаимозаменяемости смеха и плача с акмеологических позиций *обрядов перехода*. Смех и плач восходят к одному жизнециклу. Такую сложную амбивалентность можно понять через космогоническое начало смеха и плача: «...обряд плача дублирует обряд похорон <...>; обряд смеха дублирует акт воспроизведения <...>. И то и другое в генезисе — не частный акт частного человека, а факты коллективной общности, осмысляемое как космогоническое начало, метафоры

¹⁹⁹ Кривонос В. Ш. Смерть героя в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Новый филологический вестник. 2007. № 1 (4). С. 163–173. См. также упомянутую ранее статью И. С. Юхновой о похоронном обряде в структуре романа.

которого — «плач» и «смех»²⁰⁰. Смех Печорина нельзя свести к радости. Смех можно охарактеризовать и с психологической точки зрения (ответная реакция) — страх, ужас от известия о смерти. Смех можно понять и в ритуальном контексте романа, через феномен двойственности Печорина, который стремится и к смерти (собственной), и к возрождению в новом качестве. Но ведь и в русской архаической культуре жизнь и смерть, плач и смех представляют полюса одного рода²⁰¹.

Траурная тризна совершена, с одной стороны, не по черкесским традициям, с другой стороны, Максим Максимыч оббивает гроб персидской дорогой тканью и галунами: «Признаться, я частью для развлечения занялся этим; у меня был кусок термаламы, я обил ею гроб и украсил его черкесскими серебряными галунами, которых Григорий Александрович накупил для нее же.» [VI, 237]. И вот в этом акте, взаимодействии культур, важно переживание смерти и Максим Максимычем. Он и «развлечения ради» гроб украшает, и остро переживает смерть Другого. А Печорин смеется и молчит. Они по-разному «отгоняют» от себя смерть и со-уживаются с Ней. В этой части романа даны три танатологических образа, одна смерть и два переживания, *sensus mortis*. «В последнюю их встречу Максим Максимыч, напомнив Печорину о Бэле, вновь невольно создает психологическое напряжение»²⁰² и провоцирует его на психофизическую реакцию, зевоту. Зевота в ритуальном отношении, по замечанию специалистов, приравнивается смеху и наделяется космогоническими функциями, она является реакцией отказа от речи, от слова²⁰³. Эти две детали (смех и зевота) нуждаются в дополнительном осмыслении в контексте танатологическом, космогоническом.

²⁰⁰ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 105.

²⁰¹ Бернштам Т. А. Феномен «смех-плач» в русской народно-православной культуре // Христианство в регионах мира. Вып. 2. СПб.: Наука, 2008. С. 298–376; Козинцев А. Г. Феномен «смех-плач»: о различии сходного // Антропологический форум. 2010. № 13. С. 117–124.

²⁰² Кривонос В. Ш. Указ. соч. С. 169.

²⁰³ Козинцев А. Г. Смех, плач, зевота: Психология чувств или этология общения? // Этология человека на рубеже XXI века. М.: Старый Сад, 1999. С. 97–121.

Танатологический текст проявляется через песню девушки, которая поет песню именно для Печорина, именно он поражает ее, именно он занимает особое «почетное место» на свадьбе и включен в сакральную свадебную обрядовую действительность. Песня была предупреждением, которое могло бы спасти жизнь героини. Возможно, что эта небольшая зарисовка свадьбы, пересказ песни-комплимента Бэлы Максимом Максимычем более важны с точки зрения фольклорной логики. В таком случае фольклоризм носит внутренний характер. Поэт, помещая своего героя в иную культурную среду, вступает в поэтический диалог-спор с открыто проявленной фольклорной традицией, даже с другими обычаями, актуализируя тем самым архетипические модели, связанные с женской символикой, выразившейся в песне Бэлы «о тополе» (о Печорине); песня выполняет функции приглашения к культурному и одновременно ритуальному диалогу.

Не только в песне Бэлы приоткрывается внутренняя тайная природа натуры Печорина, но и в песне девушки-контрабандистки (повесть «Тамань»). Выявляя мифопоэтический и фольклорный элемент в этой части, исследователи приходят к выводу о наличии обрядового инициатического комплекса, ритуала посвящения в художественной действительности. В этом отношении точна Я. В. Погребная, отмечающая «пограничное» положение и хаты, в которой остановился Печорин, и «странные» состояния героев (слепой мальчик, глухая старуха). Однако ученый в этом видит возможность преодоления в Печорине «теневого» начала, «дитяти» — путем постижения социальной стороны жизни, когда он выступает «странствующим офицером с подорожной по казенной надобности»²⁰⁴. Отчасти соглашаясь с таким комментарием, позволим себе некоторые дополнения.

Если Печорин и преодолевает в себе эти теньевые неразумные начала, *anima*, то только на некоторое время. Да и только ли в приобретении нового «лица», социальной сути состоит его инициация? Стоит обратить внимание

²⁰⁴ Погребная Я. В. Указ. соч. С. 82.

на то, что *инициатический путь* Печорина начинается еще до прибытия в Тамань: «Было холодно, я *три ночи не спал*, измучился и начинал сердиться» [VI, 250]. «Три дня и три ночи» — фольклорная формула, отсылающая нас к былинам, к сказкам, где герой, нацеленный на достижение чего-либо *заветного*, путешествует три дня или просит на что-либо отсрочки три дня (например, в былине «Илья Муромец и Калин-царь»; в драме «Царь Максимилиан» царь Максимилиан просит отсрочки у смерти на три дня). Попадая в древнюю *лачужку*, Печорин требует встречи с хозяином, но находит лишь слепого мальчика, который, отметим, еще и «сирота, убогой».

Во-первых, *слепота* мальчика носит аксиологический и онтологический характер. Учитывая ритуальный орнамент, складывающийся из *странного ночного* путешествия Печорина, локализации хаты «на обрыве», топики «лунного пейзажа», можем предположить, что и слепота мальчика, и глухота старухи ритуально обусловлены. Эти детали указывают на эйдологию «иног царства», в котором действуют иные законы: оптика героев меняется (покойника на «том свете» часто изображают незрячим²⁰⁵), герой, попадающий на «тот свет», оказывается в лиминальном состоянии, то есть на пороге между жизнью и смертью. Во-вторых, мальчик сам определяет свой онтологический статус: «“Ты хозяйский сын?” — спросил я его наконец. — “Ни”. — “Кто же ты?” — “Сирота, убогой”» [VI, 251]. Слепой — пограничное существо, между миром «живых» и миром «мертвых», он как бы ничей (сирота). На этом «странности» хаты не заканчиваются. Неслучайно Печорину говорят, что здесь «нечисто», да и сам он подмечает это: «На стене *ни одного образа — дурной знак!*» [VI, 251]. Однако самыми «странными» и ритуально значимыми вещами выступают даже не хата, не слежка в лунную туманную ночь за контрабандистами и их разоблачение, а песня девушки-ундины и *катание в лодочке* с ней.

²⁰⁵ Никитина А. В. Свечи в обрядах смерти // Свеча в обрядах перехода. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008. С. 16.

В песне, которую поет девушка, заключается частично ответ Печорину на его размышления об увиденном ночью:

«Уж не тронь ты, злое море,

Мою лодочку:

Везет моя лодочка

Вещи драгоценные,

Правит ею в темную ночь

Буйная головушка».

[VI, 255]

И в этой лодочке герою потом и предстоит испытать *предсмертное* состояние. Песня должна была его предупредить, насторожить, но Печорину захотелось узнать больше (как и в случае с Бэлой герой не прочел особый «код» песни). Эта повесть интересна не только песенным фрагментом, но и *диалогом-состязанием*, который происходит между героями: «“Скажи-ка мне, красавица, — спросил я, — что ты делала сегодня на кровле?” — “А смотрела, откуда ветер дует”. — “Зачем тебе?” — “Откуда ветер, оттуда и счастье”. — “Что же, разве ты песнью зазывала счастье?” — “Где поется, там и счастливится”. — “А как неравно напоешь себе горе?” — “Ну что ж? где не будет лучше, там будет хуже, а от худа до добра опять не далеко”. — “Кто ж тебя выучил эту песню?” — “Никто не выучил; вздумается — запою: кому услышать, тот услышит, а кому не должно слышать, тот не поймет”. — “А как тебя зовут, моя певунья?” — “Кто крестил, тот знает”. — “А кто крестил?” — “Почему я знаю?” — “Экая скрытная! а вот я кое-что про тебя узнал”» [VI, 256]. Этот диалог состоит из двух частей: вопросов Печорина и *ответов-загадок* девушки. На свои посредственные вопросы герой получает зашифрованные ответы, где ключевым является момент сакрального посвящения / непосвящения Печорина в тайну «честного круга контрабандистов: «кому услышать, тот услышит, а кому не должно слышать, тот не поймет» [VI, 256].

Внутренний сюжет повести напоминает по своим ритуальным элементам волшебную сказку: Печорин, путешествуя три дня и три ночи, попадает в древнюю хатку *на обрыве* (в лунную ночь), в которой его встречает слепой мальчик; герой сталкивается с чудесной девушкой, которую сам именует ундиной, и вступает с ней в диалог, во многом непонятный ему. В этом случае уместно поставить вопрос о функции загадки или «загадочных понятий» в повести. Стоит отметить, что «сказка, воспользовавшись для своих целей загадкой, приняла ее в разных видах, т. е. в форме вопроса, описания и необъяснимого выражения, понятного лишь самому составителю»²⁰⁶. В данном случае перед нами не столько загадка в чистом виде, сколько обмен иносказательной речью, игра слов.

Возвращаясь к параллелям из кабардино-черкесского фольклора, актуальным для повести «Бэла», отметим, что в тюркском эпосе загадка и небылица выполняют особую функцию, являясь «средством борьбы основного героя со своими социальными противниками»²⁰⁷. Возможно, что и здесь поэт не уходит от этих традиций — по крайней мере, Печорин и банда контрабандистов находятся в социальной борьбе, но при этом она носит ритуальный характер. Девушка задает герою особую загадку, которая также должна была бы предупредить его, но он уверен в своем знании («а вот я кое-что про тебя узнал» [VI, 256]). Однако это знание носит *профанный* характер. Контрабандистка все же его обхитрила — словесное единоборство в этом случае лишь предвещало *катание в лодочке*. «Выигрывает тот, кто может придумать для партнера неразрешимую загадку»²⁰⁸.

Ученые выделяют в структуре сказки особый тип загадки, которую условно можно назвать шееспасительной, то есть освобождающей своим решением человека от смерти. И именно в этой повести словесное состязание, возникшее между Печориным и девушкой, предопределило

²⁰⁶ Елеонская Е. Н. Роль загадок в сказке // Сказка, заговор и колдовство в России. М.: Индрик, 1994. С. 81.

²⁰⁷ Хут Ш. Х. Сказочный эпос адыгов. Майкоп: Адыгейское отделение Краснодарского кн. изд-ва, 1981. С. 134.

²⁰⁸ Ведерникова Н. М. Русская народная сказка. М.: Наука, 1975. С. 89.

дальнейший ход событий: «“Я узнал, что ты вчера ночью ходила на берег”. И тут я очень важно пересказал ей все, что видел, думая смутить ее — нimalo! она захохотала во все горло: “Много видели, да мало знаете, а что знаете, так держите под замочком”. — “А если б я, например, вздумал донести коменданту?” — и тут я сделал очень серьезную, даже строгую мину. Она вдруг прыгнула, запела и скрылась, как птичка, выпугнутая из кустарника. Последние слова мои были вовсе не у места; я тогда не подозревал их важности, но впоследствии имел случай в них раскayтcя» [VI, 256–257]. Она предупредила Печорина о том, что ему лучше молчать, но он не внял совету. В этом случае можно говорить об *агоне*, выраженном в словесной борьбе, в «загадочных формулах», являющихся в повести сюжетобразующими (ср.: темный язык Февронии, ее загадки, адресованные князю, разгадывание которых влияло на ритуальный ход событий). «Шееспасительная» загадка и ее разрешение являются стержнеобразующими элементами для сказки²⁰⁹.

Итак, Печорин, не поняв песни и реплик девушки-контрабандистки, решается на встречу с ней и катание в лодке: «Тяжелые волны мерно и ровно катились одна за другой, едва приподымая одинокую лодку, причаленную к берегу. “Взойдем в лодку”, — сказала моя спутница: я колебался, я не охотник до сентиментальных прогулок по морю, но отступить было не время. <...> Лодка закачалась, но я справился, и между нами началась отчаянная борьба; бешенство придавало мне силы, но я скоро заметил, что уступаю моему противнику в ловкости... “Чего ты хочешь?” — закричал я, крепко сжав ее маленькие руки; пальцы ее хрустели, но она не вскрикнула: ее змеиная натура выдержала эту пытку» [VI, 258]. В русском фольклоре лодка является символом погребальной обрядности²¹⁰. На переходный момент указывает и борьба Печорина со своей «спутницей»: пусть эта борьба закончилась ничем, никто не погиб, но для героя это ритуально значимый

²⁰⁹ Титова Н. Г. Доминантная функция загадки в русском и английском «сказочном» дискурсе // Вопросы современной науки и практики. 2012. № 1 (37). С. 323.

²¹⁰ Анучин Д. Н. Сани, ладья и кони как принадлежности похоронного обряда // Древности. Труды Московского Археологического общества. М.: Типография и Словолитня О. О. Гербека, 1890. Т. 14. С. 81–226.

акт. Именно этим воспоминанием Печорин начинает свою дневниковую запись: «Тамань — самый скверный городишко из всех приморских городов России. Я там чуть-чуть не умер с голоду, *да еще вдобавок меня хотели утопить*» [VI, 249].

В сюжетной основе «Тамани» лежит иносказание, выраженное в песне и словесном агоне, которые надлежало расшифровать Печорину. С одной стороны, он человек «светских» знаний, выступивший как социальное лицо (офицер, прибывший по «казенной надобности»), не понял семиотики поведения «честных контрабандистов» в ритуальном значении, не понял тех знаков, которые ему подавала девушка; с другой стороны, и в этой части романа герой показан как человек метафизического начала. Во-первых, Печорин сразу подмечает, что в хате «нечисто», образа нет. Во-вторых, ему мерещится слепой мальчик, оптика героя сменяется, он пребывает в пограничном состоянии: «...но я не мог заснуть: передо мной во мраке все вертелся мальчик с белыми глазами» [VI, 251]. В-третьих, подобная ситуация возникает и днем, только в связи с девушкой: «*Волнуемый воспоминаниями, я забылся... Так прошло около часу, может быть и более...* Вдруг что-то похожее на песню поразило мой слух. Точно, эта была песня, и женский свежий голосок, — но откуда?.. Прислушиваюсь... напев странный, то протяжный и печальный, то быстрый и живой. Оглядываюсь — никого нет кругом; прислушиваюсь снова — *звуки как будто падают с неба*» [VI, 254]. Печорин, предаваясь воспоминаниям, выпадает из линейного времени, профанного пространства: воспоминание носит характер *припоминания* (миметического действия), которое важно в сакральном смысле для героя.

В обрядовой действительности всегда происходит «переключение» с одного вида реальности на другой. Так, Печорин, отмечая слепоту мальчика, невольно сам для себя переориентируется на «другое» пространство. Здесь неслучайны его размышления о связи человеческого тела с душой — метаморфозы души отражаются и на теле: «Он стоял передо мной неподвижно, и я начал рассматривать черты его лица. Признаюсь, я имею

сильное предубеждение противу всех слепых, кривых, глухих, немых, безногих, безруких, горбатых и проч. *Я замечал, что всегда есть какое-то странное отношение между наружностью человека и его душою: как будто, с потерю члена, душа теряет какое-нибудь чувство»* [VI, 250]. В этом сказывается не столько пренебрежение, презрение Печорина, сколько его внутреннее провидение, которое приобретает ритуальный характер. Способность видеть, осязать мир — основа *этого* мира, семиотически выраженного и понятного мира. Невидимость или, по выражению Т. В. Цивьян, «безвидимость» характеризует *хаос*²¹¹. В обрядовый переходный момент мир предстает в своей видимости и невидимости одновременно. Печорин интуитивно предчувствует, что здесь, в Тамани, с ним выйдет «нечистая» история, но его это не останавливает. «Рассматривание» мира, его семиотизация нередко является визуальным кодом узнавания / неузнавания, освоения «чужого» пространства²¹². Мальчик, лишенный зрения, беспокоит Печорина, сомневающегося в его «слепоте»: «В голове моей родилось подозрение, *что этот слепой не так слеп*, как оно кажется; напрасно я старался уверить себя, что бельмы подделать невозможно, да и с какой целью? Но что делать? я часто склонен к предубеждениям...» [VI, 251]. Однако герой, наделенный особым *видением*, постоянно находится на пороге, в промежуточном состоянии, которое Печорин постоянно стремится преодолеть, *нарушая запрет* «смотреть на то, что классифицируется как “принадлежащее иному миру”»²¹³ — сам дом, где «нечисто», дела контрабандистов, песня девушки (ее не должен был слышать — акустический аспект — Печорин) составляют *иномирное, запретное, чужое* пространство. В этом состоит одно из главных противоречий его натуры: ему недостаточно «светских» бытовых знаний, поэтому он стремится получить «другое» знание, познать пространство, семиотически невыразимое

²¹¹ Цивьян Т. В. О балканской модели мира // Лингвистические основы балканской модели мира. М.: Наука, 1990. С. 79.

²¹² Байбурин А. К. Семиотизация мира в ритуале // Ритуал в традиционной культуре. СПб.: Наука, 1993. С. 204.

²¹³ Там же. С. 205.

(и дом его *на обрыве* — это проявится и в «Княжне Мери»), но делает это пока интуитивно, бессознательно его влечет Танатос.

Тяга к порогу, к постижению и освоению «другого пространства» сказывается и в том, что Печорин, находясь в Пятигорске, выбирает себе квартиру на *краю* города: «Вчера я приехал в Пятигорск, нанял квартиру на *краю города*, на самом высоком месте, у подошвы Машука: во время грозы облака будут спускаться до моей кровли» [VI, 260]. Лиминальность, пограничность, однако, выражается не только в «выборе» самого Печорина. Важно то, что его, так или иначе, окружают герои, связанные по своей природе с «тем» миром. Если в повести «Бэла» таковым иницирующим Печорина героем являлась сама Бэла, в части из дневника («Тамань») — слепой мальчик и девушка-ундина, то в повести «Княжна Мери» таковым выступает доктор Вернер. Его внешность семиотически маркирована: «Вернер был мал ростом и худ и слаб, как ребенок; *одна нога у него была короче другой*, как у Байрона; в сравнении с туловищем голова его казалась огромна: он остриг волосы под гребенку, *и неровности его черепа, обнаженные таким образом, поразили бы френолога странным сплетением противоположных наклонностей*» [VI, 269].

Некая кривота, или, лучше сказать, неполнота формы, странность, искаженность его тела потенциально связаны с *мотивом кривобокости*, хромоты (одна нога его короче другой). В этом сказывается двуединость мира, и эта проницаемость жизни — смертью, что-то *неуловимое* всегда хорошо понятно Печорину. Неслучайно именно в Вернере он видит родственную душу: «Посмотрите: вот нас двое умных людей, мы знаем заранее, что обо всем можно спорить до бесконечности, и потому не спорим, *мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга*, одно слово для нас целая история, *видим зерно каждого нашего чувства сквозь тройную оболочку*» [VI, 270]. Из такой «двуприродности» миропорядка «(включая — едва ли не в первую очередь — и бытовую повседневность)» вытекает возможность внезапной «оборачиваемости» окружающего, проявление в нем по-ту-стороннего

— относящегося к “той”, “обратной” стороне действительности...»²¹⁴. Кроме того, амбивалентной фигурой выступает и муж Веры, который хром: «Она решительно не хочет, чтоб я познакомился с ее мужем, — *тем хромым старичком*, которого я видел мельком на бульваре: она вышла за него для сына» [VI, 279]. Прихрамывает и Грушницкий (он ходит с костылем), но его хромота носит мнимый характер — она «вдруг» проходит: «Грушницкий принял таинственный вид: ходит закинув руки за спину и никого не узнает; *нога его вдруг выздоровела: он едва хромает*» [VI, 279]. В этом фрагменте Печориным обличается вся *поза* Грушницкого. По этим причинам и отличительной чертой для него в Вернере относительно Грушницкого выступает внутреннее наполнение. В первом много поэзии, хоть он и не хорош собой: «Вернер человек замечательный по многим причинам. Он скептик и матерьялист, как все почти медики, а вместе с этим поэт, и не на шутку, — поэт на деле и часто на словах, хотя в жизнь свою не написал двух стихов» [VI, 268]. Во втором «ни на грош поэзии», хотя он и хорошо сложен: «Говорит он скоро и вычурно: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы... <...> *В их душе часто много добрых свойств, но ни на грош поэзии*» [VI, 263].

Печорин способен *читать* и другие души и, что более важно, улавливать таинственное. Важно понимание им таинства именно женской красоты и души: «...надобно отдать справедливость женщинам: *они имеют инстинкт красоты душевной*» [VI, 269]; описывая княжну, он обращает внимание не на лицо, а на то, что сокрыто, необъяснимо: «Ее легкая, но благородная походка имела в себе что-то девственное, *ускользающее от определения*, но понятное взору» [VI, 264]. Он осознает таинство красоты, женской мудрости, которая оказывается выше бытового знания: «...женщин трудно убедить в чем-нибудь... надо опрокинуть в уме своем все *школьные правила логики*» [VI, 308].

²¹⁴ Неклюдов С. Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности // Портал Ruthenia.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov8.htm> (дата обращения: 17.02.2023).

С одной стороны, Печорин причиняет страдания Мери и Вере, последняя ему прямо говорит о том, что одни страдания от него и видела: «Я бы тебя должна ненавидеть: с тех пор, как мы знаем друг друга, *ты ничего мне не дал, кроме страданий...*» [VI, 278]. С другой стороны, Печорин признается сам себе в том, что в нем душа надвое разделена: «Моя бесцветная молодость протекла в *борьбе с собой* и светом... <...> Я сделался нравственным калекой: *одна половина души моей не существовала*, она высохла, испарилась, умерла, я ее отрезал и бросил...» [VI, 297]. В этом скрыт не простой психологизм, диалектика души, а глубинное архаическое представление о человеке, о «пороговом» человеке как о «кривом» оборотне, который может уподобиться или звериному началу, или, наоборот, разуподобиться²¹⁵. Так или иначе, Печорин связан с иномиром, он всегда на рубеже между нашим и иным мирами. Он выступает в роли то демиурга (ведь готов он жизнь отдать и за Бэлу, и за Мери, и за Веру), то его «благородного двойника», трикстера. Что же касается его поведения относительно Мери и Веры, его некой игры с ними, то здесь также проявляется ритуальный элемент. Можно привести целый ряд примеров, характеризующих особую семиотику поведения Печорина. Показателен диалог с Верой и тонкие наблюдения героя: «Тут между нами начался один из тех разговоров, *которые на бумаге не имеют смысла*, которых повторить нельзя и нельзя даже запомнить: *значение звуков заменяет значение слов, как в итальянской опере*» [VI, 278–279]. Отказ от слов прослеживается и в размышлениях после объяснения с Мери: «...рассудок уж ничего не говорит, а *говорят* *большую частью язык, глаза* и вслед за ними сердце, если оно имеется» [VI, 308]. Можно поставить вопрос о «другом языке», *невыразимом*, апофатическом, но понятном для посвященных в тайны души, — таковыми, безусловно, являются Печорин и Вера, о которой он тонко заметит: «...*это одна женщина, которая меня поняла совершенно*, со всеми моими мелкими слабостями, дурными страстями...» [VI, 292]. Наконец, особое значение в

²¹⁵ Там же.

ритуальном контексте романа приобретает несостоявшееся замужество Мери. Нелепую возможность женитьбы на ней Печорина можно воспринимать через архетипическую модель «негативного брачного дублера»: подмена подлинного человеческого существа мнимым, демоническим. Однако этот демонизм, мнимость носят сакральный характер. Еще А. М. Евлахов указывал на *космический* характер эгоизма Печорина²¹⁶. Двойственность натуры этого человека носит не профанный характер, она вписана в ритуальный контекст, организуемый рядом женских образов, женских архетипов, по справедливому замечанию В. А. Смирнова.

Одним из *ритуальных маркеров* поведения Печорина является, как уже было сказано выше, тяга к «пределу»: эта семиотика поведения выразилась и в дуэли с Грушницким, точнее, в выборе места поединка. Во-первых, Печорин предлагает встать сопернику на обрыве: «Видите ли на вершине этой отвесной скалы, направо, узенькую площадку? *Оттуда до низу будет сажень тридцать, если не больше*; внизу острые камни. Каждый из нас станет на самом краю площадки; таким образом даже легкая рана будет смертельна...» [VI, 326]. Во-вторых, напротив ущелья, где находятся дуэлянты, располагается Эльбрус: «Вот мы взобрались на вершину выдавшейся скалы: площадка была покрыта мелким песком, будто нарочно для поединка. <...> Кругом, теряясь в золотом тумане утра, *теснились вершины гор, как бесчисленное стадо, и Эльбрус на юге вставал белою громадой*, замыкая цепь льдистых вершин, между которых уж бродили волокнистые облака, набежавшие с востока» [VI, 327]. Здесь срабатывает внутренний закон топоса: такие «отдаленные места» семантически близки «запредельному пределу», «иному миру», что особенно актуально в контексте традиций черкесского фольклора. Эльбрус в мифологии черкесов — это и место сборищ, где решалась судьба будущего года (урожая,

²¹⁶ Евлахов А. М. Надорванная душа (К апологии Печорина). Ейск: Печат. искусство Г. Л. Тохова, 1914.

благополучия, здоровья людей)²¹⁷, это и символ «высшего неба», верхней сферы мира, куда стремился культурный герой²¹⁸. Кроме того, Печорина привлекает «переходное» состояние от ночи к утру, апофатический, *пограничный час*, на который выпал поединок: «Я не помню утра более голубого и свежего! Солнце едва выказывалось из-за зеленых вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томленье» [VI, 323] (ср.: вступить в ойму — в «Вадиме» Ольга и Юрий именно в такой час катаются в лодке). Наконец, на космогонический характер пейзажа указывает еще одна деталь: очень точно в мифологическом плане сравнение гор со стадом («*теснились вершины гор, как бесчисленное стадо*»). В космогонических картинах нартского эпоса, в гимне «Песня старых нарттов» особую парадигму, картину первотворения образуют ореховое дерево и отара из тысячи овец²¹⁹. Как известно, *Axis mundi* может воплощаться в самых различных формах — основными из них являются мировое древо и мировая гора. Однако центр мира еще нужно «преодолеть»; так как он связан и с «верхом», и с «низом», то несет в себе для героя равно как положительное, созидающее начало, так и отрицательное, разрушающее начало, печать смерти. Только обряд инициации под деревом, горой (в адыгской мифопоэтической картине мира это именно так) может «утвердить» обновление Космоса. Исходя из такого мифологического, фольклорно-ритуального подтекста повести «Княжна Мери», можно предложить и иной взгляд на поступки Печорина. Его семиотика поведения обусловлена не исключительно *нормами света* (к тому же он значительно отличается от «водяного общества»), законами дружбы и любви, она подчинена высшей надмирной силе — Печорин человек *порога*; продолжая борьбу с самим собой, которая стоит ему и чужих жизней, и

²¹⁷ Паштова М. М. «Страшное» в черкесских мифологических текстах: вербальное и визуальное в образостроении // Эволюция эпической традиции: К 80-летию академика АН Абхазии Ш. Х. Салакая. Сухум: НААР, 2014. С. 308.

²¹⁸ Подробнее об этом см.: Мижаяев М. И. Космогонические мифы адыгов // Мир культуры адыгов. Майкоп: Адыгея, 2002. С. 62–79.

²¹⁹ Кудасева З. Ж. Символика Центра в мифопоэтических воззрениях адыгов // Вестник Адыгейского государственного университета. 2012. № 2. С. 84–89.

собственной души, он постигает себя целого, на что указывают в романе архетипические коды. Его инициатический путь, художественно составленный Лермонтовым, соответствует законам волшебной сказки.

Тяга к *неведомому* (смерти) определяет ритуальную действительность и в повести «Фаталист», которая заканчивается следующим признанием Печорина: «...что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, *когда не знаю, что меня ожидает*» [VI, 347]. Такое состояние риска Печорин испытывал и отправляясь кататься в лодочке с девушкой-контрабандисткой («Тамань»), и вступая в поединок с Грушницким («Княжна Мери»), и похищая Бэлу («Бэла»). Во всех частях ритуальными маркерами являлись преимущественно детали топоса, перерастающего в топику: хатка *на краю* деревни, квартира *на краю* города в Пятигорске. Однако и в этой повести проявляется способность Печорина читать души и лица: «...мне казалось, я читал печать смерти на бледном лице его. <...> ...Часто на лице человека, который должен умереть через несколько часов, есть какой-то странный отпечаток неизбежной судьбы, так что привычным глазам трудно ошибиться» [VI, 341]. В этом замечании Печорина кроется и особенность его *имагинативного видения* мира: «привычным глазам трудно ошибиться» (ср.: Вадим видит игру пылинок на свету и читает другие души; Ольга наблюдает за облаками в виде барок и также умеет читать сердца людей). Кроме того, Печорин и предугадал смерть Вулича, которая, в свою очередь, носит ритуальный характер. Его убил пьяный казак, но убил не просто так, а, можно сказать, на призыв Вулича: «Вулич шел один по темной улице; на него наскочил пьяный казак, изрубивший свинью, и, может быть, прошел бы мимо, не заметив его, если б Вулич, вдруг остановясь, не сказал: “Кого ты, братец, ищешь?” — “Тебя!” — отвечал казак, ударив его шашкой, и разрубил его от плеча почти до сердца...» [VI, 345].

Во-первых, Печорин предсказал смерть поручика («мой инстинкт не обманул меня, я точно прочел на его изменившемся лице печать близкой кончины» [VI, 345]). Во-вторых, Вулич и сам позвал эту смерть, которая в

лице казака ответила ему прямо: «“Кого ты, братец, ищешь?” — “Тебя!”» [VI, 345]. В-третьих, пограничные ситуации, которые преследуют Печорина, проявились и здесь: хата, где прятался казак, находится, подобно дому контрабандистов и пятигорской квартире, *на краю*: «Убийца заперся в *пустой хате на конце станицы*» [VI, 345]. Мифологический, ритуальный подтекст повести сказывается еще и в том, что Печорин, решая испытать судьбу, нападает на казака через окно: «Он стал стучать в дверь изо всей силы; я, приложив глаз к щели, следил за движениями казака... и вдруг оторвал ставень и *бросился в окно* головой вниз» [VI, 346–347]. Ритуальный подтекст этого фрагмента заключает в себе преодоление героем своего *пограничного* состояния. Да, Печорин решает испытать судьбу: «В эту минуту у меня в голове промелькнула странная мысль: подобно Вуличу, я вздумал испытать судьбу» [VI, 346]. Но в этом кроется и испытание самого себя. Финал повести в этом отношении показателен: «...я всегда смелее иду вперед, когда *не знаю*, что меня ожидает» [VI, 347]. Печорин всегда *нарушает* своим поведением привычную грань видимости, он смотрит «сквозь» и «внутрь». В фольклоре такие состояния характеризуют лиминальное положение героя, который находится между жизнью и смертью, и *сдвиги* в обыденном видении вещей. Именно эти состояния А. ван Геннеп и В. Тэрнер называют лиминальностью, то есть объект, пребывающий в нем, представляет собой «ни то ни се», они ни здесь ни там; «они — в промежутке между положениями»²²⁰. Таким образом, можно поставить вопрос о характеристике Печорина как *человека порога*: мотив его действий не поддается рациональному пониманию и Максима Максимыча («он вообще не любит метафизических прений» [VI, 347]), и Грушницкого, и водного общества.

Итак, жизнь Печорина подчинена космическим законам инициатического цикла: сначала он «катается в лодочке», что символизирует погребальную обрядность, переход «за черту» обыденного («Тамань»). Но герой этого пока не понимает, хотя и вступает в словесный агон с девушкой-

²²⁰ Тэрнер В. Лиминальность и коммунитас // Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 169.

контрабандисткой. Следующим этапом его приобщения к метафизическому является дуэль с Грушницким, место которой (напротив горы Эльбрус) ритуально значимо. Происходит постижение Мировой оси. Кроме того, статус ложного жениха, потенциально связанный с мотивом кривобокого оборотня, позволяет говорить о Печорине как о человеке порога («Княжна Мери»). Преодоление «порогового» человека в себе Печориным проявляется во время захвата пьяного казака, убившего Вулича («Фаталист»). Наконец, возможное обретение героем счастья, новой жизни с Бэлой, вещей красавицей, невестой могло бы поднять статус Печорина до культурного героя. Однако в романе этого не происходит, так как событийный ряд совсем другой. Сначала Печорин крадет, не имея на то права, Бэлу (мотив вещей невесты десакрализуется); потом проходит испытание *катанием в лодке*, затем он приобретает статус «порогового» человека и, наконец, преодолевая его в себе («Фаталист»), не понимает этого. Роман в сакральном смысле «перевернут»: действия утратили свою ритуальную силу — роман «наоборот».

В предисловии к «Герою нашего времени» Лермонтов сравнил упреки в адрес Печорина с сомнениями читателя и в героях русской сказки: «Самая волшебная из волшебных сказок у нас едва ли избегнет упрека в покушении на оскорбление личности!» [VI, 203]. Думается, что это не простое сравнение, а некий тайный посыл, шифр к ходу романа. Все мотивные и архетипические структуры, нами выявленные (мотив вещей невесты, архетип ладьи, указывающей на переходное состояние героя, мотив ложного жениха, символика Мировой оси, мотив хромоты, слепоты, потенциально связанный с иномирной действительностью), характерны для фольклорной поэтики, в первую очередь для волшебной сказки. Однако у критика и читателя не складывается мнение о Печорине как о благородном сказочном герое. Лермонтов намеренно отказывается от привычного для сказки ритуального хода событий, создающих сакральный дискурс и намечающих инициатический путь героя. Психологическая особенность Печорина состоит

не в том, что он не благородный или подлый человек, а в том, что он человек сомневающийся (мотив «незнания» самого себя — сквозной в романе), не умеющий выйти из своей двойственности.

Главы романа «переставлены», но это не отменяет ритуального значения происходящего с Печориным. Напоследок он все-таки преодолевает в себе человека порога. Лермонтов отправляет своего героя в путешествие, завершающееся смертью: инициация Печорина конечна, так как он не вынес урока из тех событий, которые произошли с ним. Роман, в сакрально-ритуальном дискурсе, имеет два прочтения: если выстраивать ход событий по хронологии, то он будет напоминать волшебную сказку, тогда Печорин — герой культурный, преодолевающий лиминальность, и его смерть — завершение инициатического пути. Если читать главы в переставленном виде, то роман приобретает вид «антисказки» (вспомним здесь тонкое наблюдение Д. Н. Медриша относительно сказок — «антисказок» Пушкина, в которых за счет нарушения композиции усиливается инициатический смысл), но при этом не утрачивает сакральной и ритуальной значимости действия, Печорин в этом случае — человек порога, то есть способный к выходу из обыденного, но не осуществляющий этого в силу своих сомнений. Лермонтов показал, можно сказать, не одного, а двух героев — соположенных друг другу, оставляя право выбора и за самим героем, и за его наблюдателем, умным читателем. В этом и состоит особенность герменевтического подхода, при котором точечный анализ художественных пластов, фольклористический комментарий не нарушают общего герменевтического восприятия художественного текста. К окончательному пониманию произведения мы можем только приблизиться, поскольку «подход к герменевтике сводится лишь к сумме наблюдений»²²¹.

В паре с «Фаталистом» нередко рассматривают повесть «Штосс». Это произведение, такое же не оконченное, как и «Вадим», завершает путь Лермонтова в прозе. Путь Лермонтова-прозаика начался с задумки для

²²¹ Шлейермахер Ф. Герменевтика. СПб.: Европейский дом, 2004. С. 42.

большого романа о пугачевском бунте, но роман так и не был закончен. Подобная ситуация сложилась и относительно «Штосса», который, по предположениям исследователей, должен был перерасти в фантастическую повесть. В «Вадиме» главным образом обращали внимание на историческую тему или особое проявление психологизма, которое впоследствии разовьется в «Герое нашего времени». В «Штоссе» усматривали то скрытый спор с повестями В. Ф. Одоевского, то пародию на романтического героя, то просто «дружескую шутку». Вопрос о фольклоризме этих двух произведений почти не ставился²²². Однако это не отменяет наличия и действия *архетипических структур* в тексте. По меткому замечанию В. Э. Вацура, Лермонтов в своей последней повести показал бессилие рационалистического толкования и образа Лугина, и самой ситуации, хотя все можно было объяснить болезнью художника, но логическое рассуждение доходило до определенного момента²²³. Но и иррациональным, фантастическим тоже все объяснить нельзя. Вацура, анализируя «Штосса», обращает внимание на мотив игры, причем фатальной игры, которая явилась стержнеобразующей в «Фаталисте». Стоит отметить еще раз, что с ритуальной точки зрения игра Вулича важна не только для него, но и для Печорина, преодолевающего в себе человека порога.

Состояние порога в «Герое нашего времени» обусловлено комплексом мотивов «отдаленного места» (все места остановок Печорина — на краю / обрыве), потенциально связанного с моделью «того света»; мотивов «кривобокости», нарушениями видимости. В «Штоссе» же Лугин не просто болен (и болен ли?) — во-первых, слуховые галлюцинации информативны, во-вторых, нарушения в цветовом восприятии никак не объяснимы желтухой или сплином. Против первого поэт сам иронизировал, против второго выступает непосредственно текст: Лугин видит лица людей не только

²²² В статье В. Ш. Кривоноса только сама история о загадочном «Штоссе» выступала наравне с городским фольклором, шутками. См.: Кривонос В. Ш. «Штосс» М. Ю. Лермонтова: обрыв текста или обрыв сюжета? // Новый филологический вестник. 2010. № 4. С. 102–110.

²²³ Вацура В. Э. Последняя повесть Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. С. 223–252.

желтыми, что еще можно было бы списать на сплин, но и зелеными. Кроме того, ни о какой игре и не идет речь в начале повести. Слуховые и зрительные нарушения обусловлены особым местом. Квартира неизвестного Штосса располагается *на краю* улицы: «Лугин пошел сам смотреть надписи; что-то ему говорило, что он с первого взгляда узнает дом, хотя никогда его не видал. Так он добрался *почти до конца переулка*, и ни одна надпись ничем не поразила его воображения, как вдруг он кинул случайно глаза на противоположную сторону улицы и увидел над одними воротами жестяную доску *вовсе без надписи*» [VI, 357]. Кроме того, знаменательным является и то, что дверь «без надписи», — этого дома как бы и нет вовсе, здесь дана апофатическая установка (меональность места). Эти детали особенно важны, если воспринимать творчество Лермонтова имманентно. В образе Лугина продолжается традиция в изображении «*порогового*» человека. Его влечет и преследует неведомое, необъяснимое. Это неведомое проявляет себя только в квартире Штосса, явно представляющей особый топос. Здесь же актуализируется и семантика зеленого цвета. В интерьере присутствуют «зеленые» предметы: «Старая пыльная мебель, некогда позолоченная, была правильно расставлена кругом стен, обтянутых обоями, на которых изображены были на *зеленом грунте* красные попугаи и золотые лиры» [VI, 359]. Среди картин Лугина поражала *чем-то странным* одна, представляющая собой недоконченный эскиз, причем в нем был также использован *зеленый*: «...посреди холста, исчерченного углем, мелом и загрунтованного *зелено-коричневой краской*, эскиз женской головки остановил бы внимание знатока; но несмотря на прелесть рисунка и на живость колорита она поражала неприятно *чем-то неопределенным* в выражении глаз и улыбки...» [VI, 361]. Наконец, и в картинах Петербурга встречается колоратив «зеленый» — люди с зелеными лицами: «Мокрый снег падал хлопьями, дома казались грязны и темны, *лица прохожих были зелены*» [VI, 355].

С одной стороны, в появлении старика, в игре в карты можно усмотреть фантастический элемент. С другой стороны, в повести действуют мотивные структуры, потенциально связанные с «тем светом». Мотив необъяснимого, неведомого (портрет старика, зарисовка головы девушки, неясное видение), мотив зеленого цвета, мотив края — последний дом на улице. *Зеленые люди*, зеленые комнаты, зелено-черный портрет, нарисованный Лугиным. В волшебной сказке посещение «того света» связано с инициатическим путем героя, с его возрождением в новом качестве — через временную смерть. Структура «того света» характеризуется оборотностью: там можно встретить телесные нарушения (хромота, однорукость, одноглазость и т. д.), изменение границ видимости²²⁴. Лугин, ощущая свою физическую ущербность, ищет исцеления *чудесным*. В момент игры со стариком он борется не только за его таинственную воздушную пленницу, но и за себя нового. Фрагмент повести заканчивается словами «он решился» — и это является переломным для жизни Лугина. В ритуальном плане повесть приобретает завершенный вид: не так важно, что уже будет дальше (мы можем предположить — смерть героя), важно, что Лугин преодолел свое лиминальное, ущербное состояние.

Итак, проблема «внутреннего человека» в романе Лермонтова (и, думается, его повестях) связана не только с романтической традицией, приметами времени²²⁵, но и с архаическими представлениями о человеке, которому доступно и необходимо знание «иного царства», о человеке порога, рубеж видимости которого не ограничивается бытовой действительностью. Мифологический, фольклорный подтекст романа генетически восходит к *эйдологии волшебной сказки*, представлениям о «том свете», выраженным в жанре быличек, обмираний; возможна постановка вопроса о демонологических концептах, связанных в романе с проблемой «дневного» и «ночного» человека, проблемой оборотности мира.

²²⁴ Неклюдов С. Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности // Портал Ruthenia.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov8.htm> (дата обращения: 17.02.2023).

²²⁵ Ренов Д. М. Проблема «внутреннего человека» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006. С. 14–15.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

1. Вопрос о фольклоризме творчества М. Ю. Лермонтова долгое время в литературоведении разрешался только на примере его поэтического наследия, в первую очередь поэм на восточную тему. Однако последовательный фольклористический комментарий неоконченного исторического романа «Вадим», романа «Герой нашего времени», последней повести «Штосс» показывает большой потенциал разработки проблемы фольклоризма в прозе, ориентированной на разные жанры фольклора и в целом на мифологическое восприятие мира.
2. В романе «Вадим» культурный потенциал для изучения темы смерти в русской художественной практике представляют лиминальный образ заглавного героя, поведение которого семиотически отсылает к традициям русского юродства и скоморошества, характеризующихся состоянием ритуального хаоса, и образ Ольги, типологически восходящий к архетипу девы-воительницы / спасительницы.
3. Мортальная образность в поэтике М. Ю. Лермонтова также проявляется в разных типах локусов, метафизике «края». Краевой, пороговый образ мысли, тяготение Печорина к домам в конце улицы, к хатке на краю деревни и т. д. обуславливает его двойничество, постоянный напряженный диалог со вторым своим человеком, что уподобляется состоянию античного мифологического агона, то есть космической борьбы.
4. Роман «Герой нашего времени» ориентирован на сказочную традицию, по своей внутренней архитектонике, ритуальной логике поведения главного героя напоминает структуру русской волшебной сказки с ее системой обретений и потерь, реализующихся в ходе путешествия в «иное царство». Печорин пребывает в лиминальном положении, с одной стороны, остро ощущая оппозицию «живое» и «мертвое», с другой стороны, находясь

постоянно внутри этой оппозиции, где тяга ко второму полюсу по нарастающей приводит его к собственной гибели.

Глава III. ПОЭТИКА ПОЗДНЕГО А. П. ЧЕХОВА: ПОГРЕБАЛЬНЫЙ ОБРЯДОВЫЙ КОМПЛЕКС

Вводные замечания

Свидетельства прямого воздействия фольклора и мифа на поэтику, образную систему произведений А. П. Чехова отсутствуют, но это не мешает постановке вопроса «Чехов и фольклор», который начал волновать исследователей уже в 30–40-е годы XX века. Здесь скажем еще раз о методе, который мы применяем, анализируя классические тексты русской литературы. В литературном творчестве могут функционировать разные типы фольклоризма. Конечно, наиболее удобно изучать внешние формы фольклоризма, стилизации, заимствования, прямые ориентации, источники фольклорных мотивов того или иного писателя, однако существуют и другие формы фольклоризма. Последние принято называть внутренними²²⁶ (А. А. Горелов), латентными²²⁷ (А. Л. Налепин), интуитивными²²⁸ (Р. М. Ковалева). Думается, что относительно чеховского творчества актуальны и интересны в продуктивном плане именно скрытые формы проникновения фольклорной традиции.

История вопроса изучения чеховского фольклоризма показывает, что исследователи обращались главным образом или к внешним формам, фольклорным и этнографическим элементам, ярко выраженным в поэтике, или к архетипическим структурам, связанным с символическим подтекстом. Конечно, в ряде работ были предприняты попытки отдельного рассмотрения

²²⁶ Горелов А. А. Указ. Соч.

²²⁷ Налепин А. Л. Фольклоризм как форма и содержание в поэзии Н. А. Клюева и С. А. Есенина (опыт сравнительного анализа) // Два века русского фольклора: Опыт и сравнительное освещение подходов в фольклористике России, Великобритании и США в XIX–XX столетиях. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 279–301.

²²⁸ Ковалева Р. М. Восточнославянский фольклор и литература: типология фольклоризма // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай. Матэрыялы X міжнароднай навуковай канферэнцыі. Мн: Выдавецкі цэнтр БДУ, 2011. С. 161–168.

функций конкретного фольклорного мотива в произведении²²⁹ (М. Е. Роговская), но объектом исследования становились преимущественно ранние рассказы²³⁰ (О. Ф. Тумилевич), так как в них связь литературы и фольклора очевидна. В статьях и диссертациях нашего времени литературоведы также стараются обратиться в первую очередь к фольклорным текстам, выявить круг чтения писателя²³¹ (Е. А. Терехова).

В указанных немногочисленных по теме работах чеховское творчество анализировалось с точки зрения мифопоэтики и фольклоризма (реже), что позволяет вновь поставить вопрос об актуальности заявленной темы. Кроме того, большое внимание уделялось или ранним рассказам, так как в них связь с фольклором хорошо прослеживается, или пьесам, наполненным символическим смыслом, на который обратили свое внимание еще поэты-символисты (А. Белый, Ф. Сологуб). Хотя справедливости ради стоит отметить, что серьезный шаг в сторону *комплексного* понимания фольклора применительно к произведениям Чехова исследователями все-таки сделан — пример этому статьи и докторская диссертация М. Ч. Ларионовой²³² и тонкие замечания Р. М. Ковалевой об «интуитивном» характере фольклоризма в творчестве писателя²³³. Этот ряд исследований можно дополнить и новыми статьями литературоведов и фольклористов В. А. Смирнова, И. Н. Райковой²³⁴, Я. О. Козловой²³⁵ о разных рассказах писателя в свете преломлений фольклорной традиции. Часто также мифопоэтике отводилось

²²⁹ Роговская М. Е. Чехов и фольклор («В овраге») // В творческой лаборатории Чехова: сб. науч. ст. М.: Наука, 1974. С. 329–335.

²³⁰ Тумилевич О. Ф. Чехов и фольклор // Творчество А. П. Чехова: сб. науч. ст. Ростов-на-Дону: РГПИ, 1978. С. 102–108.

²³¹ Терехова Е. А. Творчество А. П. Чехова и народная культура: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2002.

²³² Ларионова М. Ч. Сказка и обряд в ранних рассказах А. П. Чехова // Наука. Инновации. Технологии. 2006. С. 136–141. Кроме того, исследователь учитывает при анализе разные факты русской традиционной культуры (миф, обряд, тексты фольклора). См.: Ларионова М. Ч., Шепелева О. А. Отчего умер Червяков? Традиционная культура в рассказе А. П. Чехова «Смерть чиновника» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2019. № 1. С. 36–41.

²³³ Ковалева Р. М. Указ. соч. С. 167.

²³⁴ Райкова И. Н. «антиколыбельная» А. П. Чехова «Спать хочется» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2023. Т. 27, № 1. С. 10–22.

²³⁵ Козлова Я. О. Жанр календарного рассказа в прозе А. П. Чехова: сюжет о «визитерах» // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. 2018. Вып. 2. С. 105–110.

первое место²³⁶, но, например, в работе Н. И. Ищук-Фадеевой применен тоже системный подход: исследовательница обращается к обрядовой традиции, анализируя архетипические структуры «Чайки»²³⁷. В нашей главе поздние чеховские повести и рассказы («Степь», «В овраге», «Ванька», «Невеста») рассматриваются в контексте фольклорной традиции, проявившейся главным образом латентно, что и представляет особый интерес, а также уделяется большое внимание проблеме творческих взаимоотношений писателя и поэтов Серебряного века, что связано с религиозно-нравственными исканиями и эсхатологическими настроениями кризисной эпохи, которые выразились уже и в творчестве Ф. М. Достоевского²³⁸, и в поздних произведениях А. П. Чехова, предвосхитивших в своем художественном мире многие открытия в эстетике и поэтике некалендарного XX века.

§ 1. Эстетические искания поэтов Серебряного века и фольклорный код повести А. П. Чехова «Степь»

Для начала следует привести несколько противоречивых высказываний о Чехове и его творчестве. «...Подвернулись мне письма Антона Павловича Чехова — Царство ему небесное, но был бы он жив, я бы его повесил»²³⁹ — достаточно резко, в духе пафоса Серебряного века высказался В. Ходасевич; М. Цветаева: «Чехова с его шуточками, прибауточками, усмешечками ненавижу с детства»²⁴⁰; О. Э. Мандельштам: «Чехов калечит людей»²⁴¹.

²³⁶ Например, мифологическое пространство в поэтике Чехова анализирует в своей диссертации Е. С. Шишко. См.: Шишко Е. С. Мифологическое пространство в рассказах А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. Таганрог, 2006.

²³⁷ Ищук-Фадеева Н. И. «Чайка» А. П. Чехова: миф, обряд, жанр // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 221–231.

²³⁸ Котельников В. А. Апокалиптика и эсхатология у Достоевского // Русская литература. 2011. № 3. С. 51–67.

²³⁹ Ходасевич В. Собр. соч.: в 4 т. М.: Согласие, 1997. Т. 4. С. 396.

²⁴⁰ Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 6. С. 261. [Далее тексты произведений Цветаевой цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.).

²⁴¹ Мандельштам О. Э. О Чехове // Собр. соч.: в 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. Т. 3. С. 415. [Далее тексты произведений Мандельштама цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.]

«Отношение к Чехову многих художников, с именами которых связано зарождение и утверждение русского модернизма, было напряженным, а нередко и агрессивно-неприязненным»²⁴², — отмечают специалисты по изучению творчества Чехова. Однако некоторые приведенные здесь цитаты известных поэтов начала XX века могут способствовать созданию впечатления, что писателя просто не принимали, не любили — беспричинно, не проникая в его существо, поэтому необходимо отметить, что суждения, вырванные из контекста писем, статей, заметок авторов не раскрывают всей сути их отношения к Чехову. Так, Цветаева в письме Борису Пастернаку от 1 июля 1926 года писала о своем негативном отношении к Чехову (эту цитату мы уже приводили выше), но в том же письме она, как творец слова, отмечает *что-то* важное, незаметное для простого читателя: «Что такое Шмидт — по твоей документальной поэме: русский интеллигент, перенесший 1905 год. Не моряк совсем, до того интеллигент (вспомни Чехова «В Море»!), что столько-то лет плаванья не отучили его от интеллигентского жаргона» [VI, 260] — в этом замечании по поводу пастернаковского Шмидта кроется, возможно, куда больше личного отношения Цветаевой (как поэта) к творчеству Чехова, чем в ее «ненавижу с детства», так как, анализируя чужой текст, она обращается к чеховскому рассказу, что показывает хорошее знание его творчества. И здесь возникает ряд закономерных вопросов: почему не «принял» Серебряный век Чехова? Какова глубина их осмысления его творчества и осознанного «неприятия»? И стоит отметить, что многие деятели культуры Серебряного века обращали внимание преимущественно на чеховские драмы. О. Мандельштам резко критиковал «бездействие» его драм: «Никакого действия в его драмах нет, а есть только соседство с вытекающими из него неприятностями» [III, 414]. Заметим, написано в той заметке, из которой вырывают известное «Чехов калечит людей». Ф. Сологуб также обращается к пьесам Чехова и отмечает «бесфабульность», преобладание внутреннего

²⁴² Капустин Н. В. З. Гиппиус о Чехове (К вопросу об античеховских настроениях в культуре «серебряного века») // Чеховиана: сб. ст. М.: Наука, 2007. С. 176.

действия над внешним²⁴³. Но не кроется ли за этим односторонним интересом причина непонимания творческого мышления Чехова? Достаточно для примера обратиться к взглядам В. Брюсова относительно драматургии писателя. Особо выделяется «незавершенная рукописная рецензия Брюсова на первую постановку “Вишневого сада” (1904), основанная на зрительских впечатлениях автора. <...> Данная рецензия писалась для редакции журнала “Новый путь” по личной просьбе З. Гиппиус, призвавшей Брюсова обойтись “без улыбок Чехову”, то есть показать несоответствие новейшим эстетическим исканиям как самой пьесы, так и пути ее сценического осмысления Художественным театром»²⁴⁴. Стоит заметить, что сама З. Гиппиус всегда относилась к Чехову как к человеку, «чуждому возрасту»: «Родился сорокалетним — и умер сорокалетним...»; «основы его существа — статичность»²⁴⁵. В этом видится негативное отношение, неприятие уже Чехова не столько как творца, а сколько как человека: поэту XX века «человек без возраста» казался обыкновенным, *нормальным*, что противоречило, по ее мнению, истинному оригинальному таланту, возникновению Логоса. «“Нормальность” Чехова осознается Гиппиус как ущербность»²⁴⁶. Однако, несмотря на все *античеховские* настроения, символистов к старшему коллеге *тянуло*, его драматургия продолжала находиться в активной сфере полемики и всевозможных сопоставлений.

Если же воспринимать творчество Чехова имманентно, то и рассказы, и повести, и пьесы, и даже его «записные книжки» организуют сложную органическую поэтику. О «записных книжках» З. С. Паперный точно написал: «Каждое слово выражает не только себя, но и нечто большее. <...> Записные книжки Чехова вызывают в памяти выражение: слышно, как трава растет»²⁴⁷. Если бы поэты-символисты прониклись творческой лабораторией

²⁴³ Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре: сб. ст. СПб.: Шиповник, 1908. С. 184–185.

²⁴⁴ Ничипоров И. Б. Спор о типах художественного мышления (Валерий Брюсов о Чехове) // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции (Москва, май 2005 г.). М.: Изд-во Моск. ун-та, 2005. С. 4.

²⁴⁵ Гиппиус З. Живые лица. М.: Русская книга, 2002. С. 160.

²⁴⁶ Капустин Н. В. Указ. соч. С. 178.

²⁴⁷ Паперный З. С. Поэтическое хозяйство // Записные книжки Чехова. М.: Советский писатель, 1976. С. 5.

русского гения, слышали, *откуда и как* вырастает чеховский герой, то, вероятнее всего, они бы иначе относились к его творчеству. «В нем Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном. В силу непосредственности творчества он одинаково примыкает и к старым и к новым: слишком отразилось вечное в его образах», — тонко написал о его поэтике А. Белый, уловивший как классическую традицию XIX века в его творчестве, так и новые принципы, открытия, можно сказать, предвосхитившие поэтику и эстетику начала следующего века. Конечно, о взглядах А. Белого на «символизм» Чехова можно говорить много, и это требует отдельного изучения, так как сам Белый, будучи не только поэтом, но и теоретиком символизма, хотел показать, что писатель рубежа веков был *еще* и символистом или *прежде всего* символистом. Исследователи творчества Белого (И. Я. Лосиевский) указывают на то, что поэт в своих статьях о Чехове практически исключает из рассмотрения другую, реалистическую сторону творчества писателя²⁴⁸. Однако символист, несмотря на иногда излишнюю увлеченность теорией символа, отметил одну важную черту чеховской поэтики: каждое мгновение у А. П. Чехова может стать символом, мнимая случайность сопряжена с бытийным миром. По Ю. М. Лотману, *случай* означает вторжение в мир Небытия. В этой связи уместен вопрос о смыслообразующей функции случая (апофатический элемент в художественном тексте). Всегда ли сюжет (или «бессюжетие», о котором писали и О. Мандельштам, и Ф. Сологуб) совпадает с фабулой? При такой постановке вопроса, думается, важно не столько простое перечисление «цитат», высказываний из писем, статей, эссе поэтов начала XX века, сколько сравнительный анализ отдельных фрагментов произведений Чехова, рассмотрение принципов его поэтики и тех идей, которые оказались созвучны и культуре модернизма, может быть, даже что-то проявилось на имплицитном уровне, иногда не сразу заметном для исследователя.

²⁴⁸ Лосиевский И. Я. «Чеховский» миф Андрея Белого // Чехов и Серебряный век. Чеховиана. М.: Наука, 1996. С. 106–115.

В творчестве Чехова многие современники видели некую систему штампов (подробнее об этом в работах И. Е. Гитович²⁴⁹), воспринимая самого автора как певца «сумеречных настроений». Однако Серебряный век со своим декадентством был отчасти «болен» так называемой чеховщиной, за которой кроется целый ряд мотивов — от чеховского образа до деталей, героев его произведений. Так, А. Г. Бондарев предложил классификацию «чеховских стереотипов»: «Внешность Чехова сохранилась в сознании показательными “пенсне” и “бородкой” (узнаваемый портрет из школьного кабинета литературы). Особую роль играет мифологема “Доктор Чехов”. Творчество представлено набором потенциально мифологических знаков: Каштанка, крыжовник, человек в футляре, дом с мезонином, вишневый сад, чайка, три сестры, “В Москву...”, небо в алмазах, звук лопнувшей струны, “в человеке все прекрасно”, “выдавливает раба”, “их штербе”, ружье на стене, стук топора и др.»²⁵⁰. «Значение Чехова “на пути” к культуре XX века в том, вероятно, и состоит, что он уловил симптомы... “непрозрачности”, необъясненности. И, пытаясь внешне оставаться в рационалистических рамках, вольно или невольно раскапывал те основы “неразумности”, которые станут предметом образного отражения в литературе последующих эпох»²⁵¹. Он стал «отправной точкой» именно для поэзии XX века. Близость Чехова к новой культуре заключается не исключительно в мотивах упадка, уныния, тоски, которые окажутся потом знаковыми для символистов, поэзии декадентов, существует более глубинная, иногда осознанная, иногда нет, преемственность в поэтической среде относительно Чехова.

Начало XX века характеризуется расцветом лирики и драмы, малых форм, исходя из этого можно предположить, что Серебряный век не принял Чехова, потому что не знал, не читал или не понимал его сложных поздних

²⁴⁹ Гитович И. Е. Литературная репутация Чехова в пространстве российского двадцатого века: реальность и аберрации: (К постановке вопроса) // Studia Rossica XVI: Dzieło Antoniego Czechowa dzisiaj. W-wa, 2005. С. 22.

²⁵⁰ Бондарев А. Г. Чеховский миф в современной поэзии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2008.

²⁵¹ Кошелев В. «...Лег на диван и... помер»: Чехов и культура абсурда // Литературное обозрение. 1994. № 12. С. 6–8.

повестей. Парадоксально то, что именно «бессюжетные» рассказы и повести Чехова оказались так близки к поэтике начала XX века и остались, по существу, в тени внимания модернистов. Так, известный германский славист Маттиас Фрайзе отмечает: «В своих “бессюжетных” рассказах А. П. Чехов прибегает к альтернативному методу создания атмосферы, не требующему преобразования фабулы. Все явления превращаются в “бесконечные моменты”, которые присутствуют одновременно и одновременно влияют на атмосферу. Так, например, изначально строится сюжет “Степи”»²⁵². Если к «Вишневому саду», «Чайке» обращались часто, то к повести «Степь» (1888), видимо, вообще не обращались, иначе те же символисты не смогли бы пройти мимо этой «нереалистической» прозы (из близких художников слова модернизму оценил высоко эту вещь И. А. Бунин). Станным в этом контексте представляется то, что О. Э. Мандельштам откликнулся на произведения А. Серафимовича, написанные на «степную» тему, развернуто обосновал неприятие его «степи»: «Описания природы (знаменитая “степь”) у Серафимовича размазаны патокой, чтоб на нее “садились” разговоры», а также выступил вообще против писателей-«бытовиков», противопоставляя их символизму: «бытовики», втайне завидуя широкому культурному горизонту символистов, созидали свой канон «мистики для широкого употребления» [III, 373]. Казалось бы, Чехов и Серафимович — два писателя, обратившихся к одному и тому же пейзажу, психологическому состоянию человека в степи, казалось бы, оба художника слова посетили даже одни и те же места (создавая свои биографические очерки, Серафимович путешествовал по степям Дона и Кавказа, наблюдал пейзажи, которые видел Чехов в конце 1880-х годов, в период формирования замысла своей повести²⁵³), однако какие разные картины вышли из-под пера классиков. В одном случае можно согласиться во многом с жесткой оценкой

²⁵² Фрайзе М. От обыденной жизни к искусству и от реализма — к символизму: эстетика и место прозы Чехова в истории литературы // Проза Антона Чехова: монография. М.: Флинта: Наука, 2012. С. 321.

²⁵³ Михайлова М. В. Стилевое своеобразие социалистического реализма в творчестве А. С. Серафимовича 1910-х годов // Из истории русского реализма конца XIX — начала XX в. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. С. 26–36.

Мандельштамом излишнего «бытовизма» произведений Серафимовича, а в другом случае перед читателем открывается не просто степь как место действия, пейзаж, а метафизика степи, которую стремился передать сам А. П. Чехов: «Я взял степь, которую давно уже не описывали. <...> Каждая отдельная глава составляет собой рассказ... Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон...»²⁵⁴ — и в этом суждении, намерении, высказанном в письмах к Д. В. Григоровичу, выражен один из основных принципов поэтики — имманентное восприятие собственных произведений. Уже третья и четвертая части повести заставляют задуматься, в какой традиции продолжает творить писатель. Описание самой степи, людей, находящихся в ней, настолько фантастично и символично, что степь выполняет функцию особой *топики*, то есть нашей реальности на грани с миром (ино)бытийным: «Широкие тени ходят по равнине, как облака по небу, а в непонятной дали, если долго всматриваться в нее, высятся и громоздятся друг на друга туманные, причудливые образы... Немножко жутко» [VII, 46]; «Едешь и вдруг видишь, впереди у самой дороги *стоит силуэт, похожий на монаха*; он не шевелится, ждет и что-то держит в руках... Не разбойник ли это? Фигура приближается, растет, вот она поравнялась с бричкой, и вы видите, что *это не человек, а одинокий куст или большой камень*» [VII, 45] — Егорушка находится в пограничном состоянии, постигается реальность иным, апофатическим способом, нежели Кузьмичов, Мойсей Мойсеич и другие. Ведь именно на воображение мальчика направлено появление и «черного монаха», и каменных баб. Но возникает закономерный вопрос: «Откуда в творческом мышлении Чехова именно такие сравнения? Могут ли они быть обусловлены культурными парадигмами и всей его творческой лабораторией?» Как ни странно, но ответы на эти вопросы мы найдем именно в образной системе поэтов Серебряного века. В данном случае подробно проанализируем некоторые фрагменты повестей «Степь», «Черный монах» и

²⁵⁴ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. Т. 12. С. 173. [Далее тексты произведений Чехова цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

поэмы В. Хлебникова «Каменная баба», в которых степь выполняет функции топики и носит *теографический* характер.

Хлебников тонко чувствовал Чехова, особенности его поэтики²⁵⁵, в его стихах существует как прямая отсылка к чеховским рассказам, так и общность образа, которая, возможно, была найдена писателями «внутренним чутьем» (подробный анализ хлебниковского стихотворения «Собачка машет хвосточком, лает», в котором скрыта реминисценция к творчеству и личности Чехова, представлен в статье И. Е. Лощилова). В этом контексте является проницательным замечание К. Д. Бальмонта о Чехове: «...духовное угадание Чехова на протяжении десятилетий стало лишь виднее и очаровательнее, и большую, все большую силу благого колдования приобретает»²⁵⁶. Обращаясь к двум известным текстам, чеховской «Степи», в которой выражены главные принципы поэтики, и к хлебниковской поэме «Каменная баба», увидим — то, что у одного является лишь деталью, элементом пейзажа степи (обозначим это пока так), у другого является стержнеобразующим для образной системы поэмы. В одноименной поэме Хлебникова главная героиня — каменная баба. С чем это может быть связано? Обратимся к этнографическому комментарию, без которого часто сложно осознать творчество поэта.

Хлебников, безусловно знавший мифы, фольклор, заимствовал определенные образы из древней культуры, но всегда творил свой мир, свой миф²⁵⁷. Исследователи, анализируя так называемые мифологические поэмы поэта, зачастую приходят к выводу о том, что это одна единая, но не законченная «эпическая поэма», которая связывает поэтическую реальность и мир будущего²⁵⁸. Художественная ткань поэмы «Каменная баба» скреплена образом каменной девы, идола, который соединяет две реальности, одна из

²⁵⁵ Лощилов И. Е. Об одном юмористическом стихотворении Хлебникова // Russian Literature XLV (1999). P. 167–179.

²⁵⁶ Бальмонт К. Д. Имени Чехова // О русской литературе. Воспоминания и раздумья. 1892–1936. М.: Алгоритм, 2007. С. 304.

²⁵⁷ Выходцев П. С. Велимир Хлебников // Русская литература. 1983. № 2. С. 69.

²⁵⁸ Мирский Д. Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1978. С. 222.

них *космическая*, уводящая в вечное (здесь также наблюдается совмещение лирического и эпического), а вторая — бытовая:

А девы каменные нивы —
Как сказки каменной доски.
Вас древняя воздвигла треба.
Вы тянетесь от неба и до неба.

<...>

Старик с извилистою палкой
И очарованная тишь²⁵⁹.

Хронотоп — «тишь» и степь; после открывания сакрального пространства герой как бы пропадает — следует описание одной каменной бабы. Однако здесь задается не вписывающийся на первый взгляд в художественную ткань текста вопрос:

Я каждый день жду выстрела в себя.
За что? За что? Ведь всех любя,
Я раньше жил, до этих дней,
В степи ковыльной, меж камней. [255]

С этих строчек начинают онтологически проясняться образы старика и девы. Старик — путник, который стремится к небу:

Над серебристою молвой?
Рыдать, что этот Млечный Путь не мой? [255]

Чем же является в этом мифо-ритуальном поэтическом контексте каменная баба из повести Чехова «Степь»? Она выполняет функции и дорожного ориентира, и *этоса* «жизни — смерти», культурно связанного с половецкими

²⁵⁹ Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 255. [Далее тексты Хлебникова цитируются по названному изданию с указанием страницы.]

изваяниями, ритуалами жертвоприношения. Если в поэтике Хлебникова, для которой был возможен синтез «балканской и сарматской художественной мысли» [36], это так, то характерно ли это для художественной системы Чехова, когда многие исследователи «отказывают» ему и вовсе в какой-либо фольклорной традиции²⁶⁰? «Попадаетеся на пути молчаливый старик-курган или каменная баба, поставленная бог ведает кем и когда, бесшумно пролетит над землею ночная птица, и мало-помалу на память приходят степные легенды, рассказы встречных, сказки няньки-степнячки и все то, что сам сумел увидеть и постичь душою» [VII, 46] — каменная баба в данном случае и является неким ритуальным «ориентиром» для Егорушки, который наблюдает окружающую действительность, и ассоциируется со «сказками няньки-степнячки». Данные параллели позволяют предположить, что этот образ возник у обоих мастеров слова непроизвольно; вероятно, можно поставить вопрос о женском архетипе, связанном с *обрядовым комплексом* ритуалов захоронения (ср. у тюрков: кезер-таш, то есть девица-камень, старуха-камень). Об этом говорит в первую очередь то, что каменная баба выступала в славянской традиции тотемом-проводником для духов-предков, которые являлись шаману, ведуну, культурному герою. Некоторые этнографы полагали, что каменная баба является воплощением или скифских военачальников, или погребальных изваяний монголов или других народов, которые возводили фигуры на могильных курганах. Однако все же функция балбала (научное определение каменной бабы) сопряжена с культом предков, с поклонением душам умерших, а само расположение связано с могильной локализацией²⁶¹.

Кроме того, интересно совмещение образа «каменной бабы» и сухой ветлы: «...для разнообразия мелькнет в бурьяне белый череп или булыжник; вырастет на мгновение серая каменная баба или высохшая ветла с синей

²⁶⁰ Емельянов Л. И. К проблеме фольклоризма литературы // Методологические проблемы фольклористики. Л., 1978. С. 171–197.

²⁶¹ Подробнее об этом в статье Веселовского Н. И. Современное состояние вопроса о «Каменных бабах» или «Балбалах» // Записки императорского Одесского Общества Истории и Древностей. Одесса, 1915. Т. XXXII. С. 408–444.

ракшей на верхней ветке....» [VII, 17]. М. Ч. Ларионова справедливо указывает на ритуальную маркированность тополя: «Проехав тополь, Егорушка попадает в “иномирное” пространство степи»²⁶². Однако, как нам видится, не только у тополя такая *пограничная* семантика, но и у ветлы. Лингвисты и культурологи рассматривают дерево как особый концепт, включенный в большой контекст национальной аксиологии *алфавита деревьев*²⁶³. Литературоведы за образом дерева усматривают также архетипическую структуру. Однако стоит уточнить вид дерева, к каким именно деревьям обращается русская литература. Конечно, чаще всего мы обнаружим символизацию березы, дуба и вербы. На это указывают и фольклористы, и языковеды, занимающиеся вопросами лексики, фразеологии в контексте национальной культуры²⁶⁴. Если с березой и дубом с точки зрения номинации еще не возникает особых вопросов, то на вербу стоит обратить внимание, потому что это дерево встречается в разных вариациях: ива, ракита, ветла.

В известном тексте о «сером волчке», начинающемся со слов «Баю-баюшки-баю», мотив укачивания ребенка сочетается с устойчивыми танатологическими образами: край (ракитовый кусток / лесок), волк²⁶⁵. Этими словами, концептами маркировано особое пространство — задана модель *края света*, то есть границы между мирами. Именно на таком «пограничье» осуществляется с героем инициация. Лес, ракитовый кусток — локусы, потенциально связанные с «иным миром». Можно дальше реконструировать элементы родильного обряда, с которым соотносимы колыбельные песни, но в данном случае мы лишь укажем на *амбивалентность* образа ракиты (вербы, ветлы), на которую часто обращают

²⁶² Ларионова М. Ч. Повесть А. П. Чехова «Степь» в аспекте традиционной культуры // Десять шагов по «Степи». Idyllwild: Charles Schlacks, Jr. Publisher, 2017. С. 79.

²⁶³ Дударева М. А. Алфавит деревьев русской литературы: образ ветлы и его фольклорные параллели // Вестник славянских культур. 2022. Т. 64. С. 217–226.

²⁶⁴ Красс Н. А. Концепт дерева в лексико-фразеологической семантике русского языка (на материале мифологии, фольклора и поэзии): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000.

²⁶⁵ Горбунова К. А. Сюжет о сером волке в русских колыбельных песнях [Электронный ресурс]. URL: <http://www.scienceforum.ru/2013/18/5298> (дата обращения: 09.06.2023).

внимание и фольклористы²⁶⁶. В русской литературе с ветлой, за которой закреплено мифо-ритуальное метафизическое значение, встречаемся в художественном мире М. Горького, И. А. Бунина (см. IV главу настоящей диссертации). Таким образом, для Егорушки и «каменная баба», и сухая ветла выступают некими ориентирами, сопровождающими его *иной* путь.

Возвращаясь в таком сакральном и фольклорном контексте к Хлебникову, обратимся к другой поэме с характерным названием «Шаман и Венера», где к шаману приходит в пещеру Венера, но действие также развивается на грани было / не было. Особо выделяется то, что ритуально сходная ситуация изображена и в сказке Пушкина «О золотом петушке»:

С колесницы пал Дадон —

Охнул раз, — и умер он.

А царица вдруг пропала,

Будто вовсе не бывало.

[IV, 363]

У Хлебникова в поэме:

И с благословляющей улыбкой

Она исчезает ласковой ошибкой.

В поэмах «Каменная баба» и «Шаман и Венера» «восточный философский сюжет разворачивается в южнорусской природе»²⁶⁷ (поэт пользуется архетипами, сюжетами, присущими Востоку, и стилизует их под славянскую традицию). Более того, если говорить о рецепциях и типологиях относительно чеховского творчества в поэзии XX века, то отметим, что сложную и загадочную поэму Есенина «Черный человек» часто сопоставляют с повестью «Черный монах», и, думается, это правомерно,

²⁶⁶ Копытов Н. Ю. К семантике фитонимических символов в фольклорных текстах (на материале песенной традиции Карагайского района Пермской области) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: Фонд Форда: сайт <http://www.ruthenia.ru/folklore/korytov1.htm> (дата обращения: 09.06.2023).

²⁶⁷ Альфонсов В. А. «Чтобы слово смело пошло за живописью» (В. Хлебников и живопись) // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С. 221.

однако в этом случае важно имманентное восприятие произведений Чехова, где следует задаться вопросом о том, не в рамках ли одного сюжета мыслились две поздние сложные повести — «Степь» и «Черный монах».

Обратим внимание всего лишь на некоторые детали в трех текстах, сюжет встречи героя с черным человеком / монахом / дамой (последнее происходит на постоялом дворе Мойсея Мойсеича). Начнем, пожалуй, с фрагмента поэмы Есенина, который часто однозначно трактуется исследователями. В данном случае нас интересует вторая часть поэмы, примечательная своей звукописью:

Где-то плачет

Ночная зловещая птица.

Деревянные всадники

Сеют копытливый стук²⁶⁸.

С точки зрения фольклорной традиции проявлено ритуальное поведение духов-предков, посещающих героя с целью приоткрыть ему завесу в *другой* мир (подробнее об обмираниях, явлениях волошебничества, скоморошества см. в монографии З. И. Власовой «Скоморохи и фольклор»²⁶⁹ и в главе V настоящей диссертации). Черный человек в поэме Есенина является к больному в ночи, когда «кличет ночная зловещая птица» и «деревянные всадники сеют копытливый стук», подсмеиваясь над своим избранником. У Чехова же Егорушка чувствует метафизическое присутствие какой-то странной птицы, находясь в доме Мойсея Мойсеича: «На Егорушку пахнуло легким ветерком, и показалось ему, что какая-то *большая черная птица* пронеслась мимо и у самого лица его взмахнула крыльями» [VII, 42]. Как

²⁶⁸ Есенин С. А. Черный человек // Собр. соч. в 7 т. М.: Наука; Голос, 1997. Т. 3. С. 191. [Далее тексты произведений Есенина цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

²⁶⁹ «По народным представлениям, души предков прилетают неслышно, невидимо, не оставляют следов и дают знать о своем появлении только скрипом шагов или появлением в комнате птицы». В фольклоре это связано с явлением обмирания, душа на время покидает тело и бродит по «тому свету» с целью познания его, или же человека посещают духи, чтобы что-то сообщить, если дело касается обряда, то информация с «того света» носит сакральный характер.

объяснить такие внутренние переключки в сюжете? Конечно, можно было бы пройти мимо этой детали, приняв все это лишь за «фантазии» мальчика (об этом нередко пишут чеховеды), но здесь срабатывает архетипическая модель, связанная с культом женщины, с приобщением к обрядовой погребальной действительности посредством инициатического сна, сонного творчества души, происходящего с Егорушкой на грани, между полюсами жизни и смерти. Кроме основных совпадений, заключающихся в «появлении» ночной птицы, сонного состояния героя, человека *в черном*, самого времени суток, нам интересен метафизический смысл ситуации, связанный со смеховым началом, — зловещий хохот Соломона и улыбка графини.

Мы видим, что мальчик преодолевает «веселый хаос», встречает прекрасную даму — и все это происходит в степи, в равнинном космосе. Это не может не навести нас на мысль о том, что такая ситуация у Чехова неслучайна, что это закономерный признак его поздней поэтики. В повести «Черный монах» главный герой Коврин встречается с Черным монахом за пределами сада, при выходе из него: «Отпустив Таню к гостям, он вышел из дому и в раздумье прошелся около клумб. Уже садилось солнце. Цветы, оттого что их только что полили, издавали влажный, *раздражающий запах*» [VIII, 234]. Сад пахнет уже не теми ароматами, как в первый раз, он действует на Коврина раздражающе, зато новое пространство, куда он попадает, дает герою чувство свободы и простора, и это пространство — открытого типа, поле: «Перед ним теперь *лежало широкое поле*, покрытое молодой, еще не цветущей рожью <...> “Как здесь *просторно, свободно, тихо!* — думал Коврин, идя по тропинке. — И кажется, весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его...”» [VIII, 234]. Именно в этом топосе с Ковриным и будет случаться чудесное, герой, подобно Егорушке из повести «Степь», вступает в натурфилософский диалог: «...*весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его...*» [VIII, 234]. Кроме того, обратим внимание на то, что и природа вступает во взаимодействие с Ковриным, откликается ему: «Но вот по ржи пробежали волны, и легкий вечерний

ветерок нежно коснулся его непокрытой головы» [VIII, 234]; в «Степи»: *«Что-то теплое коснулось Егорушкиной спины, полоса света, подкравшись сзади, шмыгнула через бричку и лошадей...»* [VII, 76]. Вспомним, что Егорушка именно в степи встречает таинственные фигуры: Соломона, даму в *черном*, наконец, он в степи вырастает как культурный герой. Коврин же Черного монаха встречает в поле (структура космической модели поле / степь одна).

Характерно, что образ Черного монаха в начале повествования как бы размыт, дан апофатически: «На горизонте, точно вихрь или смерч, поднимался от земли до неба высокий черный столб. *Контуры у него были неясны*, но в первое же мгновение можно было понять, что он не стоял на месте...» [VIII, 234], в «Степи» — сцена в доме Мойсея Мойсеича: *«Посреди комнаты стояло действительно сиятельство в образе молодой, очень красивой и полной женщины в черном платье и в соломенной шляпе. Прежде чем Егорушка успел разглядеть ее черты, ему почему-то пришел на память тот одинокий, стройный тополь, который он видел днем на холме»* [VII, 102]. Дама возникла совершенно неожиданно (о чем мы судим и по реакции Мойсея Мойсеича, который уже не замечал «ни Кузьмичева, ни о. Христофора» [VII, 102] при появлении графини), она двигалась по направлению к мальчику, чтобы поцеловать его: «Она стояла посреди комнаты и, глядя, как он уходил, *улыбалась и дружески кивала ему головой»* [VII, 103]. Отметим, что Черный монах также движется к Коврину: «...двигался именно сюда, прямо на Коврина, и чем ближе он двигался, тем становился все меньше и яснее» [VIII, 234]. Черный монах, как и дама в *черном*, пришел именно для Коврина, именно ему он улыбался, подобно графине, одаривающей поцелуями и улыбкой Егорушку: «Уже пронесся сажени на три, он оглянулся на Коврина, *кивнул головой и улыбнулся ему ласково* и в то же время лукаво» [VIII, 234]. Можем предположить, что Егорушка и Коврин оказались в одном лиминальном положении, о чем свидетельствует архетипическая структура сюжета: оба героя встречаются со

знаковыми в своей жизни фигурами в открытом пространстве (поле / степь), при этом находясь в «полусонном», больном состоянии, вступают в диалоги с этими людьми, и, наконец, эти люди отличаются от всех других героев — дама в *черном* и *черный* монах. В этом контексте кажется необходимым обратиться в целом к необычному пейзажу «Степи».

Л. П. Громов обращает внимание на важность чеховского образа степи, существо которого можно понять, лишь вскрыв «не только особенности чеховского пейзажа, но и все идейно-символические ассоциации, какие вызывает перед вдумчивым читателем чеховская степь. Глубина “внутреннего содержания” повести “Степь” как раз в том и заключается, что картины степной природы насыщены большим социально-философским содержанием»²⁷⁰. В этом случае стоит отметить еще одно важное качество чеховской поэтики, мимо которого прошли почему-то символисты, а именно музыкальность, несмотря на то, что начало XX века ознаменовано *синтезом искусств* в лице Брюсова, Белого, Гиппиус, Сологуба, Цветаевой, которые и не приняли Чехова.

Архитектоника чеховских произведений, как пьес, так и рассказов, повестей, обусловлена во многом ритмикой особой организации. Здесь исследователи, говоря о музыкальности, связывают это, с одной стороны, с биографическим моментом — значение музыки в жизни и творчестве Чехова (И. Эйгес, Е. Б. Балабанович), с другой стороны, музыкальность рассматривается как особая поэтичность (Н. Я. Берковский, Т. К. Шах-Азизова). «Музыкальность» оказалась не только в центре внимания литературоведов, но и, что особенно важно, в поле зрения композиторов. Так, Д. Шостакович в свое время определил повесть «Черный монах» как особую «сонатную форму»²⁷¹. Наконец, литературоведы, сравнивая повесть «Степь» с ее экранизацией, отмечают то, что в фильме удалось воссоздать подлинную природу музыкального в поэтике Чехова: «Так в фильме

²⁷⁰ Громов Л. П. Этюды о Чехове. Ростов-на-Дону: Ростовское областное книгоиздательство, 1951.

²⁷¹ Фортунатов Н. М. Пути исканий. О мастерстве писателя. М.: Советский писатель, 1974. С. 107–108.

замечательно найден эквивалент музыкальному мотиву тихой песни»²⁷². Театр, кинематограф уловили важнейший признак поэтики писателя — ритмику, «подводное течение», не воспринятое символистами. Не в этом ли уже состоит открытие Чехова, который предсказал многие принципы поэтики начала XX века и даже опередил свое время? Интересным представляется положение из работ А. Н. Панамаревой о связи чеховской музыкальности с *онтологическими* взглядами самого писателя. Именно с этих позиций являются показательными не только драмы, которые уже достаточно изучены в *интермедиальном аспекте*, но и повести, особенно «Степь», вокруг которой всегда существовали филологические дискуссии. «А. М. Ленин, изучавший работу Чехова над “Степью”, пришел к такому убедительному выводу: “Задушевная лиричность, всепроникающая эмоциональность описаний, “теплые” и нежные слова и утонченно-музыкальная тектоника фразы превращают “Степь” в артистически сложенную поэтическую композицию. В высшей степени поучителен производимый Чеховым подбор нужных слов, более точных и гармонирующих с общим лирическим тоном описаний”»²⁷³. Лиризм «Степи» выразился в особой музыкальности, проявленной в стиле. «По-видимому, эту особенность имел в виду Чехов, когда говорил, что его “Счастье” — “quasi-симфония”, и что в его “Степи” — попадают “стихотворения в прозе”»²⁷⁴.

«Степь» интересна как своей особой ритмикой, так и «внутренним сюжетом», связанным отчасти с композицией, напоминающей, по замечанию известного фольклориста Д. Н. Медриша, архитектуру лирической песни. Медриш в статье «Сюжетная ситуация в русской народной лирике и в произведениях Чехова» отмечает неоконтуренность

²⁷² Михайлова М. В. Степная сюита Сергея Бондарчука // Диалог с Чеховым: сборник научных трудов в честь 70-летия В. Б. Катаева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. С. 299–307.

²⁷³ Цит. По Л. П. Грому.

²⁷⁴ Громов Л. П. Указ. соч.

композиции в лирической песне и повести Чехова²⁷⁵, а значит, при такой постановке вопроса возможен также выход на чеховский фольклоризм особого типа (внутренний фольклоризм) и онтологические взгляды автора. Об этой статье мы специально говорим здесь, так как именно в этой работе представлен впервые нестандартный взгляд на чеховский фольклоризм. Ученый, исходя из типологии «повесть — лирическая песня», приходит к выводу о внутренних формах фольклорной традиции в поэтике Чехова.

В свете всего сказанного можно допустить неожиданную на первый взгляд параллель с творчеством новокрестьянских поэтов и в особенности Есенина — как на образном уровне, так и на идейном. Как отмечает ряд исследователей новокрестьянской поэзии, поэты этого направления противопоставили «железу», натиску цивилизации организованный космос, в основе которого лежит женское демиургическое начало — это и мать сыра земля, это и непосредственно Великая Богиня, Мать всего сущего в разных ее ипостасях²⁷⁶. «Кровная связь с миром природы и устного творчества, приверженность мифу, сказке определили смысл и “звук” новокрестьянской лирики и эпики», — пишет Л. К. Швецова²⁷⁷. Думается, что эта сопричастность к народной стихии, к натурфилософскому языку выразилась уже и у Чехова, особенно в его онтологических представлениях. Принципы чеховского фольклоризма можно понять через язык художественного пространства, который организован посредством столкновения двух типов локуса — замкнутого и открытого, сакрального, волшебного и бытового, и соответственно этому герои «Степи» так же противопоставляются друг другу. Фольклоризм в данном случае проявляется на уровне поэтики имплицитно.

Фольклоризм Чехова носит особый скрытый характер, где космизм, единение человека с природой вырастает из модели художественного

²⁷⁵ Медриш Д. Н. Сюжетная ситуация в русской народной лирике и в произведениях А. П. Чехова // Славянские литературы и фольклор. Русский фольклор. Л.: Наука, 1978. Т. 18. С. 76.

²⁷⁶ Дементьев В. В. Олонецкий ведун. Н. Клюев // Исповедь земли: Слово о российской поэзии. М.: Советская Россия, 1984. С. 48.

²⁷⁷ Швецова Л. К. Новокрестьянская поэзия. Клюев. Есенин // История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М., 1994. С. 120.

пространства, архитектоника которого обнажает структуру деления героев на героев бытового плана и приобщенных к сакральным знаниям. Исходя из идеи космософии России, сакральной памяти и из модели равнинного космоса, теографии русского поля, выдвинутой культурологами и филологами Г. Д. Гачевым, В. П. Океанским²⁷⁸, можем говорить о наличии такой модели в чеховской «Степи». Отсюда вытекает еще одна проблема — проблема памяти: «Русский человек любит вспоминать, но не любит жить...» [VII, 64]. Память в этом случае сакральная, обрядовая, так как связана с «убегающей далью», характеризующей космос России, за которой стремится Егорушка: «Егорушка понесся с необычайной быстротою за *убегавшею далью*» [VII, 26]. Проводя еще раз параллель с творчеством Есенина, замечаем, что космос его стихов — *космос равнинный*, воплощающий *национальную идею* («Спит ковыль. Равнина дорогая...», «Отговорила роща золотая» и многие другие, где сохраняется модель горизонтального пространства). Космос Чехова так же ориентирован на эту модель. Егорушка очарован *далью*, он видит *иной мир*. Как отмечают исследователи, Егорушка «посредник между подлинным миром, тяжелым и суровым, и скрытым светлым чеховским идеалом жизни»²⁷⁹. Есенинский лирический герой, которому будет посвящена отдельная глава диссертации, в момент приобщения к высшему, трансцендентному тоже «очарован далью»:

Провожая всех,
Кого не жаль,

И гляжу все тягостней
И пристальней
В очарованную даль.

[IV, 209–210]

²⁷⁸ Океанский В. П. Человек и тотальность: поэтика пространства и ее кризис. Иваново: ШГПУ, 2010. С. 241.

²⁷⁹ Силантьева В. И. Повесть А. П. Чехова «Степь» (жанрово-композиционные особенности) // Вопросы русской литературы. Львов, 1981. Вып. 2. С. 82.

Все символы в «Степи», наделенные амбивалентной символикой, связанной с жизнью и смертью, (мельница, вода, звезды) сопровождают именно путь Егорушки, и ничей иной. И. Н. Сухих, обращаясь к хронотопу в произведениях Чехова, отмечает: «Обычно же чеховские герои живут рядом, однако не могут сломать социальные и психологические перегородки, вступить в полноценный контакт»²⁸⁰, значит, они ограничены и пространственно. В «Степи» работает система открытого и закрытого локусов, позволяющая некоторым героям в ритуальной ситуации «подняться над действительностью», как в лирической песне, или же оставляющая их в состоянии «неведения», профанном. Егорушка, как культурный герой, «рос» на протяжении всего пути, постигая символы, открытые ему природой.

С самого начала в тексте дает о себе знать натурфилософский язык *четырех стихий*: земля, вода, воздух, огонь. Егорушка ощущает на себе действие сил природы: «...что-то теплое коснулось Егорушкиной спины, полоса света, подкравшись сзади, шмыгнула через бричку и лошадей...» [VII, 16] — действие «огня», который заражает своей энергией и воздух: «Как душно и уныло!» [VII, 17]. Герои «Степи» находятся, как ни парадоксально, в замкнутом, строго ограниченном пространстве — землей, «раскинувшимся», бесконечным, бездонным небом и холмами, не позволяющими людям выйти за пределы данного. В повести действуют два хронотопа — мир «живых» (их значительно меньше) и мир воспоминаний, прошлого, мир «мертвых». Так же все мертвое, иномирное (оно-то и манит, зовет за собой Егорушку) движется в определенном направлении — *влево*: «Бричка ехала прямо, а мельница почему-то стала уходить влево» [VII, 19–20]; вода «падала на землю и, прозрачная, веселая, сверкающая на солнце и тихо ворча, точно воображая себя сильным и бурным потоком, быстро бежала *куда-то влево*» [VII, 20], а когда большая часть событий уже свершилась, мы снова замечаем: «*налево* всё небо над горизонтом было

²⁸⁰ Сухих И. Н. К проблеме чеховского хронотопа // Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987. С. 137.

залито багровым заревом, и трудно было понять, был ли то где-нибудь пожар или же собиралась восходить луна» [VII, 45]. *Левый мир* — мир инвертированный, связанный с «иным царством». Бричка и ее герои пока соотносятся с Явью, однако Чехов дает и другое пространство, мир Нави. Вектор движения «этого мира» расходится с движением брички, которая пока «не определилась», куда ехать: «...точно она [бричка] ехала назад, а не дальше» [VII, 28], хотя внешняя цель задана — Кузьмичов и отец Христофор едут продавать шерсть. Такое состояние называем лиминальностью, то есть личности представляют собой «ни то ни се», они ни здесь ни там; «они — в промежутке между положениями»²⁸¹. Сам Егорушка — «выходец с того света» [VII, 25], как видит его мальчик Тит. Здесь сделаем небольшое отступление и заметим, что Егорушка встречается с Титом при звучании песни, которая доносится из степи. Это важная деталь для понимания чеховской поэтики, деталь, подтверждающая и оправдывающая во многом типологию *Чехов — Есенин*, более того, говорящая об укорененности Чехова в русской национальной аксиологии и танатологии.

Песня, которую поет баба, доступна только сознанию Егорушки, она как бы соединяет его с *другой* действительностью: «Песня тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом, слышалась то справа, то слева, то сверху, то из-под земли, точно над степью носился невидимый дух и пел» [VII, 24]. Здесь вспоминается отрывок из «Капитанской дочки» Пушкина, в котором говорится о *значении* песни, услышанной героем: «Невозможно рассказать, *какое действие* произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным, — все потрясало меня каким-то *мистическим ужасом*» [VI, 314]. Продуктивен герменевтически пушкинский отрывок, так как именно этот фрагмент показывает подлинный смысл песни как культурного явления, передает эффект, произведенный на

²⁸¹ Тэрнер В. Указ. соч. С. 169.

слушателя, — «пиитический ужас». По замечанию этнографа и фольклориста П. Г. Богатырева, именно такие песни, наводящие «пиитический ужас», связанные с погребальной обрядностью, демонстрируют нам мотив смерти-свадьбы, распространенный в славянских лироэпических и лирических песнях²⁸². В рамках поминального обряда возможно «воскрешение», призвание покойника, это трактуется фольклористами по-разному, но главное в этом сакральном акте — сама обрядовая ситуация, при которой участники ритуала становятся *сопричастными* иной действительности. Действо сопровождается причитанием, направленным на очищение героя посредством плача, происходит своего рода катарсис. Возвращаясь к чеховской ситуации, видению Егорушки глазами мальчика Тита, ассоциации с «миром умерших», стоит отметить в этом контексте и всецелое онтологическое восприятие символов текста.

Егорушка как «выходец с того света», песня, заунывная, похожая на плач, перманентная обращенность к миру умерших (воспоминания Егорушки о бабушке), символ креста, цветущих деревьев — все это говорит о формировании *ритуальной ситуации в повести*, которая сопряжена с погребальной обрядностью. Своеобразие чеховского фольклоризма заключается в том, что Чехов, с одной стороны, следует за традицией (дети близки к смерти, они априорно лиминальны, по славянским мифологическим представлениям²⁸³), с другой стороны, автор входит в спор с фольклором, в результате этого маленький мальчик Егорушка как бы выступает в роли покойника, слышит *плач*, причет, но он должен выйти из этого положения, повзрослеть. Перед читателем открывается *инвертированная реальность*, в которой герой вырастает, приподнимается сам над собой, дана «ситуация на вырост». Песня также позволяет переродиться герою. Скажем здесь так же о том, что некоторые исследователи «Степи» отмечают, что главным в повести является не ряд событий, а лирическая интонация как основное средство

²⁸² Богатырев П. Г. Указ. соч. С. 170.

²⁸³ Бернштам Т. А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX — начала XX в. Половозрастной аспект традиционной культуры. Л.: Наука, 1988. С. 25.

«раскрытия положительного, утверждающего начала»²⁸⁴. Показательными являются исследования лингвистического характера, замечания Н. М. Фортунатова, о структуре чеховской прозы, которую ученый определяет как структуру «внеязыковую по своей природе»²⁸⁵.

Конечно, читатель не знает, о чем была песня той бабы, которую услышал Егорушка, но Чехов подчеркивает, что она была похожа на плач: «Песня тихая, тягучая и заунывная, *похожая на плач...*» [VII, 24], потом мальчику казалось, «что это пела трава» [VII, 24] о своей гибели — проявляется мотив смерти. Потом он увидел, что это поет баба, которая что-то сеяла: «Около крайней избы поселка стояла баба в короткой исподнице, длинноногая и голенастая, как цапля, и что-то просеивала; из-под ее решета вниз по бугру лениво шла белая пыль. Теперь было очевидно, что пела она» [VII, 24] — так проявляет себя мотив рождения через латентно выраженный земледельческий культ (посев и сбор урожая сопровождалась песней). Здесь песня наделяется одновременно танатологическими и витальными смыслами.

Возвращаясь к поэзии Есенина, отметим, что поэт использует в своих стихах модель равнинного космоса, нашей национальной топики, говорит о «степном» пении (кстати, здесь срабатывает и биографический момент):

Мне девять лет.

Лежанка, бабка, кот...

И бабка что-то грустное,

Степное пела,

Порой зевая

И крестя свой рот.

[II, 159–160]

Именно через это *пение* как культурный процесс герой приобщается к *прапамяти* и постигает «иной мир».

²⁸⁴ Силантьева В. И. Указ. соч. С. 83.

²⁸⁵ Фортунатов Н. М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. ст. Л.: Наука, 1974. С. 180.

Егорушка чувствует особый мир, открывает его тайны, правда, при этом проходит через суровые испытания. Испытания «четырьмя стихиями» закаляют его дух, поэтому он несется «с необычайной быстротою за убегающею далью» [VII, 26] — мальчик вырывается из круга событий, сливается с движением природы. Несмотря на это, его продолжают сопровождать наряду с бытовой действительностью символы царства «мертвых»: Егорушка находится между двумя крестами, которые, как он сам замечает, были одинаковыми, спустя некоторое время он еще раз возвращается к той неразрешенной сцене у костра (предвестие болезни мальчика) — в тексте действует циклическое время. В свете этого можно говорить о дублетности, сам Егорушка всегда пребывает между дублетами, полюсами *жизни* и *смерти*. Этот принцип распространяется почти на всех действующих лиц повести, и только культурный герой сможет вырваться из круга событий. Дублетность связана и с феноменом двойничества, значит, с инвертированной реальностью, из которой нужно выбраться герою. По замечанию современного философа А. М. Прилуцкого, «нарративы двойничества характеризуются высокой степенью эмотивности, в силу интертекстуальности они оказываются способными будоражить сознание читателя, апеллируя к области “таинственного” и “загадочного”»²⁸⁶.

Герои, сидящие у реки, едят рыбу, раков — в этом проявляется мотив поедания «красной» пищи. По архаическим представлениям, на такую пищу был наложен запрет (ягоды, фрукты, рыба и многое другое красного цвета), ее можно было употреблять только в один из дней — праздник в честь мертвых²⁸⁷. Все едят суп из раков, и только старик Пантелей сторонится такой еды, так как сам он уже принадлежит царству «мертвых». Его кипарисовая

²⁸⁶ Прилуцкий А. М. Семиотика двойничества в современной эсхатологии // Вестн. Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Сер.: Гуманит. и соц. науки. 2022. Т. 22, № 3. С. 116.

²⁸⁷ Грейвс Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 212.

ложка с крестиком — как все замечают, очень необычная, — выражает символ смерти. Кипарис, в соответствии с языком цветов, обозначает «смерть»²⁸⁸.

Пантелею в повести *соответствует* отец Христофор (они дублетны), который, заметим, «издавал запах кипарисов» [VII, 97]. В конце своих путешествий мальчик постигает *иное* пространство, так как его покидает отец Христофор и Пантелей. Таким образом, нарушается принцип дублетности, приводивший к замкнутости. Оба героя — и отец Христофор, и Пантелей — чувствуют приближение смерти, но тем самым, через такую жертву расставания с близкими людьми, Егорушка обретает новую жизнь. Мальчик приобщается к силам природы, земли. После ссоры главного героя с Дымовым (своеобразным антиподом) приходит страшная гроза, которая становится переломным моментом для обоих, особенно для первого. Егорушка чувствует стихию, как Василий (второй герой произведения, принадлежащий к *культурным героям*) видит потаенный мир: «Вася видел иной мир» [VII, 55], обращает свое внимание на цветущий сад, на цветущие вишни, ужа, ночь, которая для него как женщина, как мать [VII, 78]. Наконец, сам он не чувствует смерти, как будто она не для него: «...лично для себя он не допускал возможности умереть и чувствовал, что никогда не умрет...» [VII, 66]. В плане повествования, в данном случае чисто поэтическом плане, объектом которого выступает сама «степь», «человек и “космос”», степь и жизнь, представляются здесь уже едиными и близкими в своей судьбе, а не отторгнутыми друг от друга»²⁸⁹. Неслучайно «степь» требует певца, она находится в ожидании таких героев, как Егорушка и Вася: «И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: *певца! певца!*» [VII, 46]. Егорушка и Вася, видя «иной мир», приобщаясь к силам матери-земли, приподнимаются над

²⁸⁸ Оленина А. А. Дневники. Воспоминания. СПб.: Академический проект, 1999.

²⁸⁹ Фрумкина А. И. Особенности композиции повести А. П. Чехова «Степь» // Поэтика искусства слова. Воронеж: ВГУ, 1987. С. 84.

действительностью, подобно герою лирической песни в фольклоре и поэзии Есенина:

Но и познав, я не приемлю
 Ни тихих ласк, ни глубины.
 Глаза, увидевшие землю,
 В иную землю влюблены.

[I, 25]

Е. Г. Эткинд тонко отмечает по поводу характеров чеховских героев: «Людям трудно понять друг друга — в частности из-за невладения общим языком»²⁹⁰. Из этого положения становится понятным и разделение топоса и героев — сакральный мир «мертвых», открытое танатологизированное навное пространство степи, мир явный, бытовой.

Все эти герменевтические замечания нужны нам для прояснения особенностей модели художественного пространства у Чехова, которое влияет на характер героев. Архитектоника этих моделей (открытой и закрытой), в свою очередь, показывает действие *внутренних* законов фольклора. По замечанию Медриша, «чеховский образ, перекликаясь с фольклорной символикой вообще»²⁹¹, позволяет нам говорить об особенностях композиции, которая близка по внутренней форме к лирической песне. В лирической песне, надо отметить, есть психологический параллелизм, но, как Есенин, так и Чехов этот параллелизм преобразуют в сложную метафору. Вспомним, что в тексте «Степи» большое значение уделено описанию звездного неба, которое влияет на судьбу героев: «лунный свет затуманился, стал как будто грязнее, звезды еще больше нахмурились...» [VII, 85], а перед этим, то есть перед грозой, сам Егорушка *что-то* чувствовал, как и природа: «Природа как будто что-то предчувствовала и томила» [VII, 81]. Егорушка живет, движется вместе с природой, поэтому

²⁹⁰ Эткинд Е. Г. А. П. Чехов // «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопозитики русской литературы XVIII–XIX вв. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 411.

²⁹¹ Медриш Д. Н. Указ. соч. С. 233.

конец повести остается открытым: «Какова-то будет эта жизнь?» [VII, 104]. Здесь и сказывается главная особенность чеховского фольклоризма — *неоконтуренная* композиция, присущая лирической песне, рождает особую форму рассказа — чеховскую.

Чехов любил «открытые» финалы, ставя вопрос, но не давая на него прямого ответа. Решение вопроса находилось в «запретной для художника зоне субъективности»²⁹², в апофатической зоне, выражаясь языком философии. Ответ должен был найти сам читатель, приподнимаясь вместе с героем над действительностью (как это предполагают жанры фольклора: лирическая песня, былина). Чеховскую «Степь» нередко сравнивают с «Мертвыми душами» Н. В. Гоголя на том основании, что оба художника показали «экстракт возможностей различных жанров»²⁹³, но Чехов близок Гоголю и своим языком художественного пространства. Как отмечает Ю. М. Лотман, «Гоголь раскрыл для русской литературы всю художественную мощь пространственных моделей»²⁹⁴. Действительно, в художественной системе писателя значение хронотопа, внутривидовых связей миров, планов, в которых размещены герои, значительно, поскольку определяет характер этих героев. Для понимания пространственной модели это пояснение оказывается существенным, так как у Гоголя «функциональные поля» — места знаковые для героев — четко определены и поделены на «бытовые» и «волшебные»: «Героям неподвижного, “замкнутого” locus’a противостоят герои “открытого” пространства»²⁹⁵. Важно также то, что гоголевская «степь» («Старосветские помещики», «Тарас Бульба») предстает как «многослойная атмосфера, парящая над землей»²⁹⁶. По замечанию некоторых исследователей, «у Гоголя нет пространств не опозитизированных, не окрашенных эмоцией;

²⁹² Полоцкая Э. А. При свете литературы (Пушкин, Достоевский) // О поэтике Чехова. М.: Наследие, 2001. С. 121.

²⁹³ Силантьева В. И. Указ. соч. С. 80.

²⁹⁴ Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). СПб.: Искусство-СПБ., 1997. С. 658.

²⁹⁵ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 625.

²⁹⁶ Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. С. 130.

пространственность их передается посредством образов, проходящих через поле наблюдателя...»²⁹⁷. У Чехова «степь», ее описание также располагается в «плане художника», который часто переходит в «план Егорушки», и наоборот²⁹⁸. Гоголевская «степь» еще должна стать степью, причем «именно той прекрасной степью, которая так любима Гоголем», и только потом она станет *живой*²⁹⁹, а в чеховской «Степи» «все ясно, зримо одухотворено и пропущено через “душу живу”»³⁰⁰, такой душой и является Егорушка, герой, приобщенный к открытому пространству и связанный с миром предков.

Чеховский фольклоризм выражается в таких *знаках*, которые Э. Полоцкая назвала «средствами внесловесной убедительности», именно по этим «знакам» «читатель может судить об изменениях в душе героя»³⁰¹. Знаки эти также лежат за пределами «решения вопроса», но в пределах моделей художественного пространства. На основе всего этого можно говорить об энтелехийности³⁰² стиля Есенина и Чехова, об их укорененности в «других эпохах», которая проявляется на уровне внутреннего взаимодействия литературы и фольклора, в архетипических построениях текста.

Эти художники слова близки также тем, что их в равной мере не «принял» XX век в лице некоторых поэтов-символистов. Серебряный век, как отмечают исследователи, прошел под эгидой разрушения «классицистической псевдоантичности»³⁰³, однако была и здесь плеяда поэтов с «ложным» мифопоэтическим сознанием (Мережковский, Гиппиус, Сологуб). Мифопоэтические и исторические сюжеты, которые разыгрывали в своем творчестве поэты-символисты³⁰⁴, не соответствовали подлинному

²⁹⁷ Там же. С. 132.

²⁹⁸ Силантьева В. И. Указ. соч. С. 82.

²⁹⁹ Подорога В. А. Указ. соч. С. 132.

³⁰⁰ Бердников Г. П. Гоголь и Чехов // Над страницами русской классики. М.: Современник, 1985. С. 90.

³⁰¹ Полоцкая Э. А. Указ. соч. С. 120.

³⁰² «Поглощение определенным временем содержания, характера, духа и стиля минувшей культурной эпохи на том основании, что они оказались созвучными другой позднейшей эпохе и способными удовлетворить ее внутренние потребности и запросы». См.: Кнабе Г. С. Русская античность. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2000. С. 19.

³⁰³ Кнабе Г. С. Указ. соч.

³⁰⁴ Полонский В. Чеховский след в драматургии русских символистов. О «страсти уныния», «заложниках жизни» и «будущей радости» // Вопросы литературы. 2007. № 6. С. 147–163. Однако некоторые исследователи придерживаются несколько иной точки зрения и за таким обращением к мифу и фольклору

сакральному знанию. В этом кроется одна из причин неприятия Чехова с его кажущейся «безгеройной» драмой безвольных людей. Символисты не поняли сложной художественной системы чеховского творчества, не поняли «народной эстетики» чеховского *мужика*, которая уже сама по себе предполагает наличие культурного героя, хотя Сологуб и обратил внимание на *преобладание внутреннего действия над внешним* в поэтике писателя. Это главное свойство, подмеченное Ф. Сологубом, но непонятое им и другими символистами в силу своей сложности и многомерности в должной мере, наводит на мысль о том, что чеховская «бесфабульность», или неоконтуренность его произведений связана с лирической песней, где герой приподнимается над действительностью, становясь культурным героем, и также с дожанровыми образованиями фольклора, переходной обрядностью. Это уже противоречит положению о «безвольных героях», выдвинутому символистами по отношению к творчеству классика. Таким образом, Серебряный век (в лицах некоторых символистов) не принял Чехова как из-за его художественного мышления, творческого поведения, так и из-за собственного непонимания синтетической природы его произведений, возродившей нового культурного героя (как, например, Егорушка). Такого героя «восприняли» в своем творчестве Есенин и Хлебников, поэзия которых основывалась на обращении к подлинному мифу и фольклору (статья первого «Ключи Марии» и заметка второго «О пользе изучения сказок»), на сплавле национальных и инонациональных элементов и традиций в поэтике.

видят «новую стилизацию», «неомифологизм» и т. д. См.: Завгородняя Г. Ю. Миф — сказка — метафора (к вопросу о формах стилизации в русской прозе начала XX века) // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2009. Т. 151. № 3. С. 57–64.

§ 2. Образы смерти в повести «В овраге»

В фольклоре важно переживание пространства: человек, воспринимающий мир архаически, мыслил действительность архетипическим образом через систему бинарных оппозиций. Именно эту сложную амбивалентность уловил поэт-символист К. Д. Бальмонт, когда описывал связь между новой и древней поэзией, упрекая иногда последнюю в отсутствии целокупности, «магии слова». В нашем фольклоре оппозиции низа и верха, чужого, опасного, и своего выразились в целом в архитектонике русской избы, в которой, например, по справедливому этнографическому наблюдению А. К. Байбурина, печное окно / заслонка семиотически маркированы, обладают иномирной семантикой³⁰⁵. В доме, в родном пространстве, есть также деление на «свое» и «чужое». Эту соположенность в ее корневом ритуальном смысле органически воспринял в своей поэтике А. П. Чехов, который в таких поздних произведениях, как «В родном углу» (1897), «В овраге», показал на онтологическом уровне взаимодействие разных типов пространств, бытового и иномирного, меонального, или как принято называть в литературоведении, инфернального. Безусловно, прав исследователь А. П. Чудаков, когда пишет о том, что смерть своим героям А. П. Чеховым как бы не уготована³⁰⁶, она не объясняется нам, читателям, в рациональном смысле, наш читательский горизонт не совпадает с тем, что мы постигаем в ходе чтения (у Л. Н. Толстого это событие всегда предуготовляется и сопровождается философскими, нравственными рассуждениями). Однако стоит учитывать то, что творчество классика фронтирно, оно приходится на порубежье двух очень разных по своей эстетике, восприятию мира столетий. Исследователь русской лингвокультуры

³⁰⁵ Байбурин А. К. Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Л.: Наука, 1989. С. 63–88.

³⁰⁶ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. С. 218.

Л. Н. Синельникова справедливо указывает на *онтологическую* семантику фронта³⁰⁷.

Поздние произведения писателя совсем иные именно по онтологической наполненности. Возможно, главное событие и не объясняется рационально, но оно все-таки, вопреки мнению авторитетного исследователя-чеховеда, подготавливается, выражаясь языком фольклористов, на ритуальном семиотическом уровне. Предлог «в» обладает богатой пространственной семантикой и обозначает погружение человека во внутрь предмета, пространства — в этом отношении показательно, по наблюдениям литературоведа Н. Е. Разумовой, сравнение чеховского «в углу», «в овраге» просто с «ямой», «котлованом» как пространственными данностями у А. Куприна и А. Платонова³⁰⁸.

Чехов изначально помещает своего героя в неудобную ситуацию — овраг, выражаясь языком онтологии, это место отсутствия, или, выражаясь языком высокой филологии, меональная зона, место хаоса, потенциально опасное, символизирующее спуск вниз. Все село, где будет разворачиваться действие, лежит в овраге: «Село Уклеево лежало в овраге, так что с шоссе и со станции железной дороги видны были только колокольня и трубы ситценабивных фабрик» [X, 144]. Заданы две вертикальные константы, потенциально выполняющие функции Мировой оси, по крайней мере, одна из них, фабрика, точно является символом и жизни (способ заработать на пропитание), и смерти (люди умирают из-за чумы, лихорадки, грязи, которые образуются в селе в результате работы предприятий).

Кроме того, снова в чеховской поэтике обращают на себя внимание фитонимы: здесь вербы, под которыми вечная грязь и гниение, являются признаками упадка. В чеховской степи встречается старая засохшая *ветла*, пересечение которой в открытом пространстве меняет жизнь Егорушки метафизически, дерево вписано в символический план произведения. Верба,

³⁰⁷ Синельникова Л. Н. Концептуальная среда фронтирного дискурса в гуманитарных науках // Russian Journal of Linguistics. 2020. Т. 24, № 2. С. 469.

³⁰⁸ Разумова Н. Е. Чеховские овраги // Вестник ТГПУ. 2015. № 10 (163). С. 122.

ветла, ива родственны в этнографическом отношении в пределах славянских обрядовых погребальных и свадебных комплексов. Однако иномирная семантика, оборотность мира у Чехова проявляется и более тонко, а именно антропологически — в кривоте, физической неполноценности главных героев, и преимущественно мужчин: «Сам он имел неинтересную, незаметную наружность; при слабом, нездоровом сложении и при небольшом росте у него были полные, пухлые щеки, точно он надувал их; глаза не мигали, и взгляд был острый, борода рыжая, жидкая, и, задумавшись, он все совал ее в рот и кусал...» [X, 149]. Цыбукин-младший имел кривой глаз, который подмечал все краденое, и его это краденое метафизически притягивало к себе: «...глаз у меня такой. Я не знаю, какая там рубаха, а только почему-то так меня и тянет к ней: краденая и все тут» [X, 152]. Подобная неполнота (антропологическая, антропокосмическая) проявится и в последней знаковой вещи писателя — «Невеста». Кроме того, для женских образов характерен некоторый зооморфизм: «В самом деле она была красива, и одно только могло в ней не нравиться — это ее большие, мужские руки, которые теперь праздно висели, как две большие клешни» [X, 150]. И здесь дело уже не в зооминациях, свойственных ранней поэтике Чехова³⁰⁹ и направленных на достижение комического эффекта, а в глубинном вживании в сущность героя, который должен преодолеть свое *звериное начало*.

Поздний бестиарий писателя проявляется латентно, он также связан с двойственной природой человека, базовыми амбивалентными началами «верх» и «низ», «день» и «ночь». Руки как клешни у Липы — одна как бы неправильная деталь в ее образе, но указывающая на *оборотность* мира, на изначальную обреченность данной героини на трагедию, которую мы уже предчувствуем. Клешни в природе встречаются у ракообразных, значит, представителей низших форм жизни, что заставляет задуматься над общей семантикой «нижнего мира» в архитектонике повести А. П. Чехова (ср.: раки

³⁰⁹ Иманкулова Р. М. Поэтика имени в ранней прозе А. П. Чехова: зоологический ономастикон // Ученые записки Казанского университета. 2016. Т. 158, № 1. С. 126–132.

как символ пищи мертвых в повести «Степь»). Показательно то, что также и Акси́нья наделена зооморфными признаками, указывающими на ее низкую демоническую природу: «И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное; зеленая, с желтой грудью, с улыбкой, она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову» [X, 156]. Семиотически значимо в этом контексте и новое платье женщины, которое ей сшили к свадьбе портнихи: «светло-зеленое, с желтой грудью и со шлейфом» [X, 151]. Эта колористика, сочетание желтого с зеленым, также имплицитно связана со *змеиной* символикой. Стоит сказать о богатой культурной заряженной семантике образа / архетипа змеи в русском фольклоре и литературе, которая связана не только с мотивом искушения, проявления мирового зла, но и с пороговыми ситуациями, парадигмой «жизнь — смерть» (ср. с лермонтовским фрагментом из поэмы «Мцыри», где герой уподобляется в ритуальном смысле змее³¹⁰). Наконец, автор прямо говорит об Акси́нье как о гордом животном, чье тело красиво выглядит в свете луны: «Она не спала и тяжело вздыхала, разметавшись от жары, сбросив с себя почти все — и при волшебном свете луны какое это было красивое, какое гордое животное!» [X, 165].

Еще одна деталь, уже прямо указывающая на поворотный характер ситуации, пребывание героев между двумя полюсами, жизнью и смертью, — женитьба в особый сакральный момент в годовом цикле, свадьба приходится на праздник «Красная горка»: «Он не выражал ни удовольствия от того, что женится, женится скоро, на Красной Горке, ни желания повидаться с невестой, а только посвистывал» [X, 150]. Этот праздник, во-первых, связан с изменением статуса девушки, которая, будучи невестой, расстаётся со «своим» миром и все ближе приближается к миру «чужому». Эта пограничная семантика будет возведена в онтологический статус и доведена

³¹⁰ Фольклорист В. А. Смирнов обратил внимание на этот ритуальный маркер в поэме, уподобление юноши змее, что связано с двойственной природой героя. См.: Смирнов В. А. Литература и фольклорная традиция...

до крайней кульминационной точки А. П. Чеховым в его итоговом рассказе «Невеста» (см. следующий параграф). Во-вторых, в эти дни девушки ходили на холмы и кладбища *слушать землю*, получать благословение от мертвых. В этом контексте чувствуется трагизм ситуации в чеховской повести: мы понимаем всю неправильность и ненужность этого брака, которую и осознает сам барин, но по социальным человеческим законам мы также понимаем всю необходимость такого брака. Таким образом, два полюса, *жизнь* и *смерть*, сталкиваются в художественном мире А. П. Чехова.

С зооморфизмом и оборотностью мира связан и мотив еды, и более того — постоянного поглощения. Повествование начинается с описания случая о съеденной с излишком икре, в сценах свадебного застолья мотив поглощения и проявление при этом зооморфных черт раскрывается в полной мере: «Жена писаря, женщина исхудалая, косая, привела с собой всех своих детей, и, точно хищная птица, косилась на тарелки, и хватала все, что попадалось под руку, и прятала себе и детям в карманы» [X, 155]. Через оппозицию «голод — обжорство (чревоугодие)» разрешается и проблема разграничения «своего» и «чужого»: голодным портнихам дали свечки, и женщины одиноко сели в пустом поле и заплакали. В этом контексте особенно показательна интересующая нас оппозиция, которая на архетипическом уровне восприятия пространства дома / двора как обжитого и поля / пустоты как потенциально опасного приобретает танатологический окрас: дом, где едят вдоволь, танцуют, кажется живым, а одинокое поле с голодающими нуждающимися людьми — мертвым. Однако у Чехова этот закон не всегда работает таким образом, и через кулинарно-пищевой код в том числе мы это видим. Писатель нередко вступает в спор с архаической традицией, выражая, думается, дух эпохи, завершающегося эона Нового времени, человек которого максимально индивидуализировался и оторвался от своих корней, утратил способность воспринимать мир по закону предков. Но тем показательнее для нас и в филологическом разрезе проблема фольклоризма творчества писателя. В этом случае можно говорить даже не

просто о споре с фольклором, а о тенденции к вдумчивому сознательному и иногда бессознательному переосмыслению архаических представлений о мире, способности автора художественно показать, как изменились, перевернулись с обратным знаком базовые категории культуры, верх и низ, свое и чужое, представляющие полюса жизни и смерти.

Вектор движения вниз, в овраг, в бездну, проявлен у Чехова в разных деталях и даже тогда, когда, казалось бы, герои еще могут быть счастливы: «...им было хорошо сидеть здесь наверху, они счастливо улыбались и забыли о том, что возвращаться вниз все-таки надо» [X, 163]. Топика «низа», предощущение смерти сказывается как имплицитно, так и эксплицитно: «Казалось, будто тень легла на двор. Дом потемнел, крыша поржавела, дверь в лавке, обитая железом, тяжелая, выкрашенная в зеленый цвет, пожухла, или, как говорил глухой, “зашкорубла”; и сам старик Цыбукин потемнел как будто» [X, 166]. Еще раз вернемся к мысли чеховеда И. Н. Сухих о важности социальных перегородок у Чехова, но эти «перегородки» носят и онтологический характер. Младший сын Цыбукина Степан глух от природы, что неоднократно подчеркивает автор, а его жена шумит, шипит, как змея, кричит: «Народ-то услышит! Потихе бы... Ой, потихе бы!» [X, 171]. Одиночество всех героев повести носит принципиально онтологический характер. И вот, казалось бы, маленький ребенок, сын поденщицы Липы и купца Анисима, мог бы объединить эти два мира, представителей простого бедного народа и богатеющей семьи, но этого не происходит. Его образ глубоко танатологичен изначально: он растет без отца, фигура которого редуцирована автором посредством особых обстоятельств, Анисим находится в тюрьме. Он мог бы потенциально стать новым героем (ср. сюжеты с редуцированием отца в сказках А. С. Пушкина), но этого тоже не происходит. Здесь проявляется неполнота, ущербность младенца, который и описывается как жалкое существо: «Это был маленький ребеночек, тощенький, жалкенький, и было странно, что он кричит, смотрит и что его считают человеком и даже называют Никифором» [X, 167].

Только смерть пока еще не потеряла своего онтологического статуса, но и то не для всех героев — сакральное отношение к смерти сохранилось на каком-то архетипическом внутреннем уровне у Липы, созерцающей звездное небо, и у случайных прохожих в ночном поле, напоминающих девушке калик: «— Девять дён. Мой дядя Кирилла помер, так его душа в избе нашей жила потом тринадцать дён. — Почему ты знаешь? — Тринадцать дён в печке стучало» [X, 176]. В сознании простого народа еще живы подлинные танатологические коды, представления о загробной жизни, о тесной связи двух миров, *того* и *этого* света. В этом небольшом ночном диалоге емко выразилась народная антропология, славянские верования о душе, духах-предках. Этнографически точен в этом случае А. П. Чехов в ассоциации шума в печи с приходом душ умерших. Именно поэтому поражает в этом контексте даже не сам факт страшной смерти младенца Никифора, а достаточно равнодушное отношение метафизически отрешенных людей к этому событию, Варвары, которая все «белела и полнела», якобы совершая добрые дела, и Аксины, которая всегда весело и наивно смотрела. Семиотически напряженным является в этой смертельной ситуации неистовый крик Липы: «После этого слышался крик, какого еще никогда не слыхали в Уклееве, и не верилось, что небольшое, слабое существо, как Липа, может кричать так» [X, 172]. Крик в фольклоре ученые приравнивают к слову, а кричащего ребенка — к певцу³¹¹ (Липа своей наивностью и телесной неполнотой также отчасти напоминает ребенка). Наконец, Липа через смерть обрела голос — она говорит с женщиной у водопоя, с путниками в ночном поле у костра, она ведет внутренний диалог со звездами на небе: «Она глядела на небо и думала о том, где теперь душа ее мальчика: идет ли следом за ней или носится там вверх, около звезд, и уже не думает о своей матери?» [X, 173]. Смерть здесь сливается с острым ощущением жизни, которой, возможно, и не было до этого «в оврагах» тусклого и грязного уклеевского села: «Вот и помирать не

³¹¹ Седакова И. А. Крик в поверьях и обрядах, связанных с рождением и развитием ребенка // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М.: Индрик, 1999. С. 109.

хочется, милая, еще бы годочков двадцать пожил; значит, хорошего было больше. А велика матушка Россия! — сказал он и опять посмотрел в стороны и оглянулся» [X, 175].

Интересна в танатологическом ключе и внутренняя кольцевая композиция повести, разрешающейся мотивом еды, поглощения пищи, которая наконец продлевает жизнь истинно нуждающемуся человеку, старику Цыбукину: «Здравствуйте, Григорий Петрович! И мать тоже поклонилась. Старик остановился и, ничего не говоря, смотрел на обеих; губы у него дрожали и глаза были полны слез. Липа достала из узелка у матери кусок пирога с кашей и подала ему. Он взял и стал есть» [X, 180]. Здесь семиотически значим жест подаяния обездоленному, который олицетворяет победу жизни над смертью, несмотря на то что перелом в душах героев совершился благодаря именно танатологическому событию, объединившему их.

Повесть Чехова «В овраге» — танатологический взгляд на проблему социальной детерминированности, со стороны и изнутри. Глазами разных людей, представляющих разные миры, мы видим, как изменилось отношение к смерти русского народа. В поэтике А. П. Чехова представлена уже не пушкинская эйдология «иного царства» с возможным прорывом от тьмы к свету, победой над смертью, и даже не лермонтовская тяга к *порогу* с возможностью преодоления двойственности, своей лиминальной демонической природы, а не возможность выхода из этого состояния человека, метафизически отрешенного, окончательно забывшего о звездном небе над головой, которое еще светит мутным матовым светом. Но эти звезды, божьи очи, можно разглядеть только в поле, в степи, в открытом пространстве, где в русском национальном образе мира сходятся горизонтальная и вертикальная оси, а свет звезд доступен или детям как существам пограничным, связанным с иномиром, или героям с физической неполнотой, своего рода кривобокостью (сирота Ванька, одинокий

странствующий по степи Егорушка, болеющий Василий, убитая горем Липа и ее запуганная мать, голодающий старик Цыбукин, Надя Шумина).

§ 3. Рассказы А. П. Чехова «Ванька» и «Невеста»: оборотность мира

Под оборотностью мира можно понимать его двуприродность, «понятность» и «непонятность» одновременно. В гуманитарной науке, в фольклористике оборотностью характеризуется *оний мир*: «иное царство» волшебной сказки, заговорные формулы отрицания³¹², формулы невозможного и невероятного в магической поэзии и т. д. Поиск неведомой земли аксиологически значим для русского человека. В начале XX века русский философ Е. Н. Трубецкой в лекциях, прочитанных в кругу Московского общества памяти Вл. Соловьева, рассмотрел поэтику волшебной сказки сквозь призму *влекомоти неведомой землей*, то есть «иным царством». По мнению философа, именно этот жертвенный акт позволяет выйти человеку из повседневного и посредственного: «Одни удовлетворяют потребности в “новой земле” естественными житейскими способами. Другие, напротив, преисполняются отвращением ко всему обыденному, житейскому и испытывают непреодолимое влечение к чудесному»³¹³. Здесь стоит еще раз вспомнить и о другом жанре фольклора, жанре обмираний, в котором наблюдается временный переход на «тот свет» — посредством обморочного состояния, летаргического сна. В фольклорной эстетике свободно обнаруживается это *состояние порога*, или лиминальное состояние, и оно характеризуется набором архетипических ситуаций и символов; одним из них выступает окно.

По славянским представлениям, души умерших прилетали невидно, неслышно — через окно: «...душа только что умершего, выйдя из тела,

³¹² Толстая С. М. Магические функции отрицания в сакральных текстах // Образ мира в тексте и ритуале. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2015. С. 345.

³¹³ Трубецкой Е. Н. Указ. соч. С. 17.

может стоять у окна (з.-полес.) или сразу через окно покидает дом (с.-рус., кашуб.)»³¹⁴. Окно представляет собою границу между *тем* и *этим*. Однако с пограничными ситуациями потенциально связаны не только элементы переходной обрядности (окно, лодка, сани и т. д.), но и некоторые персонажи фольклора задают «пограничный» ритуальный тон: сироты, калеки, хромые, косые, старые люди и т. д. (ср. у Лермонтова: встреча Печорина со слепым мальчиком в Тамани).

После некоторого фольклористического комментария, обзора формул *оного мира*, характеризующих фольклорное сознание, обратимся теперь к хрестоматийному чеховскому рассказу позднего периода «Ванька» (1886). Само произведение кажется достаточно простым и оттого включенным во все школьные программы и ушедшего, и нового века. Однако эта хрестоматийность и очевидная чистота жанра, по меткому наблюдению И. А. Есаулова, и затемняют подлинный архетипический смысл³¹⁵. Исследователи определили это произведение как рождественский рассказ, что вполне справедливо. Отмечалось осложнение рождественской тематики психологизмом; выявлялись религиозные онтологические смыслы, создаваемые аксиологическими символами и жестами. Так, за последними Есаулов видит выстраивание внутреннего мистического сюжета: окно и поза мальчика, принятая во время написания письма деду (Ванька стоит на коленях), являются некими особыми сигналами в произведении, указывающими на создание художественного космоса и возможность *чуда*. Однако онтологический архетипический смысл создается не только этим.

Во-первых, отметим, что героем рассказа является Ванька — мальчик девяти лет, сирота: «Нету у меня ни отца, ни маменьки, только ты у меня один остался» [V, 478]. Представляется важным, что в рассказе несколько раз подчеркивается, что Ванька сирота — и самим мальчиком, и автором. Сирота

³¹⁴ Никитина А. В. Указ. соч. С. 15.

³¹⁵ Есаулов И. А. О некоторых особенностях рассказа А. П. Чехова «Ванька» // Проблемы исторической поэтики. 1998. Т. 5. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2544> (дата обращения: 10.02.2023).

— существо лиминальное, связанное с «тем светом». Ванька, заметим, ощущает себя именно таковым, неслучайно одна из основных мотивных структур задается лексемой «смерть», глагольными формами, с нею связанными: «Подмастерья надо мной насмеваются, посылают в кабаки за водкой и велят красть у хозяев огурцы, а хозяин *бьет* чем попадая» [V, 479]; «Кланяюсь тебе в ножки и буду вечно бога молить, увези меня отсюда, а то *помру...*» [V, 479]; «Дедушка милый, нету никакой возможности, просто *смерть* одна» [V, 480].

Во-вторых, герой предчувствует свою гибель, его духовное зрение обостряется: он смотрит в окно и как бы видит в нем дедушку: «Ванька перевел глаза на темное окно, в котором мелькало отражение его свечки, и *живо вообразил себе своего деда Константина Макарыча*, служащего ночным сторожем у господ Живаревых» [V, 478]. В этом отношении прав Есаулов, указывающий на особые функции *закононого* пространства. Пусть в письме мальчика нарушена логика (он обращается к дедушке то на «вы», то на «ты»; пишет о том, что кормят, а потом о том, что нет еды), но в этом видятся не алогизмы детского сознания, а *окольная речь*, то есть путаница, не требующая в ритуальном смысле разъяснений. Письмо написано хаотично, но в нем есть основная идея — попасть туда, где дедушка. А жив ли дедушка, а ждут ли его, Ваньку, там? Здесь начинается ряд формальных вопросов, не требующих, по существу, ответов. Важен сам *факт написания* письма. Куда? **В никуда.** При этом Ванька нам не кажется сумасшедшим или жалким, не кажется он и героем, который лишен чуда, своего сакрального часа. Некоторые исследователи видят в непосещении героем заутрени выпадение его из мистического священного пространства. Однако само письмо «на деревню дедушке», то есть «в никуда», письмо без адреса потенциально связано с *моделью предела*, края, неведомой землей. Важно и то, что у Ваньки, сироты, остался именно один дедушка — человек старый; о нем почти ничего и не сказано. Да, смешливый, любит подшутить, табак закрутить, с прислугой посидеть — и все. Этот *незримый* дедушка также

потенциально связан с «тем миром». Наконец, представляется архетипически важным то, что рассказ при внешней законченности не завершен: Ванька засыпает и видит деда. И во сне мальчика актуальна, в ритуальном контексте, еще одна деталь. Дедушка сидит на печи. «Убаюканный сладкими надеждами, он час спустя крепко спал... Ему снилась печка. *На печи сидит дед*, свесив босые ноги, и читает письмо кухаркам... Около печи ходит Вьюн и вертит хвостом...» [V, 481].

В фольклоре, в погребальной обрядности души умерших появлялись в полной тишине, когда желающий связаться с ними или сидел на печи, или стоял у окна: «...желающий их увидеть должен сидеть на печи, целый день ничего не есть и соблюдать молчание — подобные практики применялись в разных частях славянского мира для того, чтобы вступить в контакт с “иным” миром...»³¹⁶. Таким образом, можно и в этом случае поставить вопрос о *латентной фольклорной традиции* и обрядовой погребальной реальности в рассказе Чехова. Ритуальными маркерами выступают окно, письмо «в никуда», без физического адреса, но имажинативно значимое (Ванька четко представлял себе деда и картины прошлых лет): художественно тонко передано ощущение *порога* (мальчика забивали и, вероятно, забьют) и полусон героя, который носит характер предвидения, вероятно, важного уже не физически, а метафизически. В этом чеховском рассказе за мнимой простотой сокрыта философия *жизни — смерти*, ощущение метафизического, непроницаемого для посредственного, «бытового» глаза, но доступного человеку незамутненного ума, каким является Ванька. Он сирота, ребенок — человек порога, еще умеющий видеть «другое», а не запутавшийся человек с нарушенной логикой.

В мифо-ритуальном плане подобная ситуация поиска «иного царства» возникает и в рассказе «Невеста» (1903), которому литературоведы отводят

³¹⁶ Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х гг. Т. 2: Демонологизация умерших людей. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 157.

особое место в творчестве А. П. Чехова³¹⁷, так как произведение завершает путь писателя в прозе и его создание приходится уже на начало нового века. Фольклорная формула поиска «иного царства», о которой в начале XX века подробно рассказывал Е. Н. Трубецкой в лекциях о русской сказке, отвечает метафизическим настроениям Нади Шуминой, желающей вырваться из тесных и низких комнат дома бабушки и освободиться от замужества с мещанским прозябанием: «Прощай, город! И все вдруг припомнилось: и Андрей, и его отец, и новая квартира, и нагая дама с вазой; и все это уже не пугало, не тяготило, а было наивно, мелко и уходило все назад и назад» [X, 215]. В этом аспекте особое внимание обращает на себя язык художественного пространства, закрытые типы locus'а.

Рассказ начинается лунным пейзажем, на семантическую напряженность которого в поэтике Чехова давно обратили внимание исследователи³¹⁸. Точка зрения героя подвижна: дана картина столования в доме вечером, накрытый стол, бабушка в шелковом платье, а потом взгляд переносится далеко за пределы дома, в поле. Именно в поле, в открытом пространстве, протекает удивительная тайная жизнь: «Слышно было, как где-то далеко, очень далеко, должно быть, за городом, кричали лягушки. Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах, развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И хотелось почему-то плакать» [X, 202]. Такая чистая жизнь возникает в сакральном пространстве степи и в повести «Степь». Кроме того, исследователи также обратили внимание на символику сада, который имеет большое значение

³¹⁷ С одной стороны, это произведение вслед за Чеховым рассматривают как рассказ. С другой стороны, некоторые литературоведы, анализируя архитектуру этой вещи, настаивают на том, что перед нами повесть. В диссертации анализируем «Невесту» как рассказ. См.: Якимова Л. П. Повесть А. П. Чехова «Невеста»: в диалоге с классикой // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2016. № 3. С. 9–18.

³¹⁸ Смирнов В. А. Семантика «лунарного мифа» в чеховской прозе («Кривое зеркало», «Ионыч», «Дама с собачкой») // Наш Чехов: Сборник статей и материалов. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2004. С. 66–73.

именно для Нади³¹⁹. Во-первых, на языке фольклора, в мифо-ритуальном ключе, сад связан с женским началом, с девичеством (см. начало в былине о Волхе Всеславьевиче). Во-вторых, сад является одной из модификаций Мировой оси, то есть центра мира: «По структуре сад соотносим с мировым деревом (он может воплощаться в мировом дереве, оно может быть его центром, пространственным и семантическим) и, следовательно, имеет трехчленную вертикальную организацию»³²⁰. Для Нади Шуминой, находящейся в лиминальном состоянии (она невеста), сад выполняет в некотором роде и функции опоры в жизни, внутренней защиты. Девушка постоянно обращается к саду, смотрит на него в трудные минуты жизни: «В большое старое окно виден сад, дальние кусты густо цветущей сирени, сонной и вялой от холода; и туман, белый, густой, тихо подплывает к сирени, хочет закрыть ее. На дальних деревьях кричат сонные грачи. — Боже мой, отчего мне так тяжело!» [X, 206]. Пограничное состояние девушки обусловлено, с одной стороны, ее статусом невесты, она только готовится войти по-новому, в полную силу, в социальную жизнь; с другой стороны, здесь важна метафизика пространства, влияющего на героев.

Типы пространства играют далеко не последнюю роль в художественной лаборатории Чехова. М. Ч. Ларионова и В. В. Кондратьева, анализируя рассказ в «Родном углу» в фольклорном контексте, показывают судьбу Веры Кардиной в тесной связи с разными топосами, степи и усадьбы в степи. Однако в этом рассказе происходит сужение мира степи до «угла», но, как оказывается, и «угла» своего нет у героини, то есть личного пространства. Исследователи особо подчеркивают *отчуждение* своего пространства и примирение с чужим — для героини чужое становится своим. Но степь все-таки Верой не проживается, не происходит полной инициации (как с Егорушкой в «Степи»), так как девушка ее не преодолевает,

³¹⁹ Кошкина Е. Е. Ароматы и запахи в новелле А. П. Чехова «Невеста» // Культура и текст. 2011. № 12. С. 435–439.

³²⁰ Цивьян Т. Verg. Georg. IV. 116 – 145: к мифологеме сада // Текст: Семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 123.

«собственно традиционный переход через степь не произошёл»³²¹. В «Невесте» *свое* также является во многом *чужим*, Наде кажется невыносимым пребывать в доме бабушки, в нанятом доме для жизни с будущим мужем, и девушка стремится в открытое пространство, хотя оно и не обозначено прямо. Лишь косвенные детали указывают на то, что Надя Шумина, в мифо-ритуальном понимании, совершает *переход*, когда мчится прочь из города в вагоне поезда: «Дождь стучал в окна вагона, было видно только *зеленое поле*, мелькали телеграфные столбы да птицы на проволоках, и радость вдруг перехватила её дыхание: она вспомнила, что она едет на волю, едет учиться, а это всё равно, что когда-то очень давно называлось уходить в казачество» [X, 215]. Однако в *поисках* иной жизни, неизвестной жизни Надю сопровождают еще два героя, организующих систему «брачного дублера» в рассказе. Таковыми выступают Александр Тимофеевич, попросту Саша, и потенциальный жених Андрей Андреич.

При первом знакомстве с читателем Саша предстает блудным сыном (так его называет бабушка Нади), можно сказать, сиротой. В фольклоре такой герой почти всегда связан с «тем светом», так как он является существом пограничным, как дети, калеки, не живущие полной социальной жизнью (ср. с лермонтовскими героями: слепой мальчик в хате в Тамани, хромой Вернер и муж Веры). Саша худ и не здоров на вид: «На нем был теперь застегнутый сюртук и поношенные парусиновые брюки, стоптанные внизу. И сорочка была неглаженная, и весь он имел какой-то несвежий вид. Очень худой, с большими глазами, с длинными худыми пальцами, бородатый, темный и все-таки красивый» [X, 203]. В нем есть что-то неполноценное, или, выражаясь языком фольклора, ему присуща *неполнота формы*. Этим качеством характеризуются герои, связанные с оборотностью мира, с

³²¹ Кондратьева В. В., Ларионова М. Ч. Парадоксы художественного пространства в рассказе А. П. Чехова «В родном углу» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2014. № 7 (92). С. 152.

потусторонностью³²². С одной стороны, Саша работает в московской литографии, и, кажется, он социально устроен и даже имеет образование. С другой стороны, он одинок и болен, предчувствует свою смерть, живет бедно, в грязи: «Посидели в литографии, где было накурено и сильно, до духоты пахло тушью и красками; потом пошли в его комнату, где было накурено, наплевано; на столе возле остывшего самовара лежала разбитая тарелка с темной бумажкой, и на столе и на полу было множество мертвых мух» [X, 216]. Теперь такое устройство жизни удручает, кажется провинциальным Наде, которая была сначала очарована романтическими революционными настроениями Саши, а потом захотела новой полнокровной жизни: «В мае после экзаменов она, здоровая, веселая, поехала домой и на пути остановилась в Москве, чтобы повидаться с Сашей. Он был всё такой же, как и прошлым летом: бородатый, со всклоченной головой, всё в том же сюртуке и парусиновых брюках, всё с теми же большими, прекрасными глазами; но вид у него был нездоровый, замученный, он и постарел, и похудел, и всё покашливал. И почему-то показался он Наде *серым, провинциальным*» [X, 216].

Стоит отметить, что в черновых вариантах Саша показан более живым и гневно реагирующим на бездействие всех гостей и жильцов дома бабушки. Но Чехов снял в итоговой публикации этот революционный пафос и отправил девушку не на баррикады, а просто учиться, что во многом не устраивало критически настроенного В. В. Вересаева, увидевшего в Наде героиню нового типа. Однако сюжет этого произведения не так прост и прозрачен, и Чехов, видимо, не случайно отказался от прямолинейности характера и простых художественных решений относительно судьбы Нади, которая оказалась между двумя «ложными женихами» и двумя полюсами — жизнью и смертью.

³²² Неклюдов С. Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности // Портал Ruthenia.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov8.htm> (дата обращения: 17.02.2023).

Вторым героем, выполняющим функции «брачного дублера», выступает непосредственно Андрей, образ которого также амбивалентен. С одной стороны, он красив, здоров и молод, играет на скрипке. С другой стороны, он подозрительно молчалив, не разговорчив: «Перед вечером приходил Андрей Андреич и по обыкновению долго играл на скрипке. Вообще он был неразговорчив и любил скрипку, быть может, потому, что во время игры можно было молчать» [X, 208].

Как ху́доба, физическая неполнота, болезненность Саши указывают на его сопричастность *иному пространству*, так и молчаливость Андрея заставляет исследователя задуматься, потому что это качество, по фольклорным славянским представлениям, присуще героям потустороннего мира³²³. Однако Надя сама создала эту систему *подложных женихов*. В одном случае, с Андреем Андреевичем, создала своим страстным желанием выйти замуж: «Ей, Наде, было уже 23 года; с 16 лет она страстно мечтала о замужестве, и теперь наконец она была невестой Андрея Андреича...» [X, 202]. В другом случае она придумала себе любовь к Саше, которая больше походила на благодарность за освобождение из домашнего плена и возможность новой жизни. Но ни один из женихов не подходил ей и, кажется, важны не сами женихи и факт возможного замужества, а статус невесты, лиминальное состояние, позволяющее быть на перепутье.

Метафизика момента «переправы» как раз и заключается в свойствах неполноты форм, асимметрии, которыми наделены Саша и Андрей, так как «“повороты” отмечают рубежи между мирами, а всякое преодоление рубежа может иметь характер “оборота”, “переворачивания”»³²⁴. Даже в том, как обращаются к Саше, не произнося отчества, в этой редуцированности, сказывается онтологическая неполнота. Именно такие люди сопровождают Надю, которая хочет выйти из этой системы «дублеров». И дело здесь не столько в том, что молодые люди ей не подходят или в своем городе и доме

³²³ Неклюдов С. Ю. Указ. соч.

³²⁴ Неклюдов С. Ю. Указ. соч.

она не может обрести счастья, сколько во внутреннем поиске *иного* самой Нади.

Изменения постепенно начинают происходить в душе героини, которая и старый сад видит по-другому, уже не в мрачных тонах: «Надя пошла наверх и увидела ту же постель, те же окна с белыми, наивными занавесками, а в окнах тот же сад, залитый солнцем, веселый, шумный» [X, 218]. Не случайным кажется и открытый финал, который только подчеркивает *метафизику* момента: «Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город — как полагала, навсегда» [X, 220]. Речь не идет о пути русской революции, политический подтекст здесь и не просматривается, хотя некоторые исследователи такой конец рассказа и связывают с неопределенностью в судьбе новой России³²⁵. Путешествие «в никуда», как и письмо Ваньки «на деревню к дедушке», значимо в фольклорно-ритуальном контексте и дается Наде Шуминой *на вырост*. Может быть, она и вернется в свой город, на такое предположение нам дает право точка зрения автора, кроющаяся в словосочетании «как полагала» (как Надя полагала), но если это и так, то вернется уже другим человеком. Путешествие без адреса ей необходимо, чтобы вырваться из будничности, мещанства и прозябания, против которых выступал Саша.

И в поздних повестях («Степь», «Черный монах», «В овраге»), и в маленьком рассказе «Ванька», и в последнем прозаическом произведении «Невеста» проявляется фольклорная традиция в латентном виде, через архетипические построения, символы, через композицию (ее неоконтурность), через систему взаимоотношений героев и пространственные модели открытого / закрытого типа. Степь и поле воплощают собой модель открытого топоса, но эта пространственность не географична и топографична, а теографична и носит характер *топики*, то есть

³²⁵ Федосова Ю. В. Рассказ А. П. Чехова «Невеста» в системе реально-исторических и мифологических координат // Вестник Воронежского государственного университета. 2008. № 2. С. 141.

соединения реальной и космической действительности. На таком *пересечении* и находятся чеховские герои, которые достойны пройти свой *инициатический путь*, данный им *на вырост*. Такой инициацией для Егорушки служит странная длинная поездка по степи, которая как бы не имеет конца. Неслучайно Д. Н. Медриш это сложное чеховское произведение сравнивает на уровне поэтики, в сакрально-ритуальном дискурсе, с композицией лирической песни, имеющей открытый финал. Только суть этого финала (в отличие от классических, к котором мы привыкли) заключается в *ритуальном преобразении героя*, который должен дорасти до себя самого нового. Егорушка, по всей видимости, должен переродиться, перевоспитаться, чтобы начать новую жизнь — после путешествия в степи. На *переходный* обрядовый элемент в повести также обратила внимание М. Ч. Ларионова, сравнившая сам локус степи с местом «временной смерти», так как степь для русского человека и чеховских героев — место «физического и духовного странствования, становления, упорядочения, испытания, освобождения от прошлого и подготовки к настоящему»³²⁶. Но степь — это еще и бесконечное путешествие в *неведомое*, модель пространства потенциально связана с «тем светом». Поисками «иного царства», невозможного и недопустимого занят и маленький Ванька, письмо которого не имеет точных координат, и Надя Шумина, которая уезжает из дома «в никуда». В этих поступках видится также «оборотность» мира, его метафизическая составляющая.

ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ

1. Через художественную танатологию А. П. Чехова мы также выходим на проблему фольклоризма его творчества; образы, мотивы смерти глубоко архетипичны и связаны с программным сценарием «жизни-смерти»,

³²⁶ Ларионова М. Ч. Творчество писателя и фольклор в аспекте общерусской и региональной традиций // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2009. Т. 44. № 10. С. 145. Также: Ларионова М. Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов-н/Д: Изд-во РГУ, 2006. С. 191.

базовыми бинарными оппозициями традиционной культуры: «верх» и «низ», «лево» и «право», «день» и «ночь» и т. д.

2. Фольклоризм творчества писателя проявляется на архетипическом уровне, а именно в возможности художественно приникнуть в архаический мир русского народа, увидеть, как мыслит и чувствует русский человек. Подобное органическое сознательное погружение в древний славянский мир будет осуществлять в своей художественной практике С. А. Есенин, в поэтике которого, как ни парадоксально для общих житнетворческих установок представителей Серебряного века, много отсылок к чеховским образам (показательна в этом отношении танатологическая поэма «Черный человек»).

3. Фольклорная традиция в лаборатории писателя приобретает разные формы, выражается как эксплицитно (прямое обращение к праздничной свадебной и погребальной обрядности годового цикла в повестях «Степь», «В овраге»), так и имплицитно (мифологема пути, эйдология поиска «иного царства», танатологический мотив поглощения, выраженный в кулинарно-пищевом коде, соотношение «своего» и «чужого», проявившееся на уровне пространственных моделей, зооморфность многих образов, отсылающая к низшей демонологии).

4. Последовательный анализ мифологем еды / поглощения, света и тьмы позволяет выйти на символический план в текстах А. П. Чехова. Изучение фольклоризма его творчества, в особенности поздних больших произведений (повести «Степь» и «В овраге», рассказ «Невеста»), также позволяет проследить закономерности развития художественной танатологии писателя, связанной не только с личными переживаниями своей надвигающейся болезни и предчувствием конца, но и с духом эпохи, завершающимся эоном Нового времени, конец которого пришелся на некалендарный XX век.

Глава IV. ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ПРОЗЕ И. А. БУНИНА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТАНАТОЛОГИЯ

Вводные замечания

Современные исследователи размышляют о латентном характере бунинского фольклоризма, обращаясь к вкраплению пословиц, поговорок, песенных формул в текст, к этноконстантам в поэтике³²⁷. Однако проблематично, на наш взгляд, отношение к раннему творчеству писателя и формам фольклоризма в нем и, главное, однобоко аксиологическое восприятие фольклора в поэтике. Так, В. В. Люкевич в ряде своих статей, критикуя положение М. К. Азадовского о темном фольклорном начале прозы Бунина, сам видит исключительно трагическое и мрачное в восприятии поэтом народного начала³²⁸. Однако что подразумевать под темным, иррациональным подсознательным началом? При взгляде на само существо фольклора не с материалистических позиций, а с позиций архаических представлений (о жизни и смерти, о загробном мире, инициатическом пути), пронизывающих и сказку, и заговоры, и былички, иррациональное и темное выходит с обратным коррелятивом. Об этом импульсе из тьмы писал в порубежный период русский философ Н. А. Бердяев: «Из Ungrund'a, из Бездны рождается свет, Бог, совершается теогонический процесс и истекает тьма, зло как тень божественного света. Зло имеет источник не в рожденном Боге, а в основе Бога, в Бездне, из которой течет и свет, и тьма»³²⁹.

³²⁷ Далгат У. Б. Этнопоэтика в русской прозе 20–90-х гг. XX века (Экскурсы). М.: ИМЛИ РАН, 2004.

³²⁸ Люкевич В. В. Фольклорная составляющая художественной модели национального мира в версии сказки о Емеле и «Косцах» Бунина // Филологическая наука и школа: диалог и сотрудничество: сб. тр. по материалам VII Всероссийской научно-практической конференции. В 2 ч. Ч. 1: Теория и практика анализа художественного текста. Чтение и актуальные проблемы литературного образования в школе и вузе. Роль и место работы со словарями в повышении качества современного образования. М.: МИОО, 2014. С. 50–61.

³²⁹ Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство, 1994. С. 155.

Именно в фольклорной стихии открывается возможность для художника слова выйти за границы обыденного, мещанского понимания жизни — это обращение к фольклору и мифу станет особенно актуальным для эстетики и поэтики модернизма, к которой И. А. Бунин причастен. Он, как и Л. Н. Толстой, осторожно и даже критично относился к нарождающимся модернистским течениям, но сам был близок мировоззренчески к новой литературе. По справедливому замечанию И. Б. Ничипорова, именно ощущение кризиса рационализма в познании мира, истории и человеческой души, складывание новых представлений об искусстве сближало Бунина с модернизмом³³⁰. Итак, кризис рационализма, о котором писал еще Д. С. Мережковский³³¹, подтолкнул художников слова вновь обратиться к архаическому, мифологическому мировосприятию, творчески воспользоваться фольклорным материалом. Такое обращение требует от писателя некоего перевоплощения, художественного вживания в то, что он описывает. Об этом творческом акте сам Бунин размышлял в «Освобождении Толстого»: «Некоторый род людей обладает способностью особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, свое племя, но и другие, чужие, не только самого себя, но и ближнего своего, то есть, как принято говорить, “способностью перевоплощаться”, и особенно живой и особенно образной памятью. Для того же, чтобы быть в числе таких людей, надо быть особью, прошедшей в цепи своих предков долгий путь многих, многих существований* и вдруг явившей в себе особенно полный образ своего дикого пращура со всей свежестью его ощущений, со всей образностью его...»³³². В этой главе

³³⁰ Ничипоров И. Б. Поэзия темна, в словах не выразима... Творчество И. А. Бунина и модернизм. М.: Метафора, 2003. С. 232.

³³¹ Мережковский Д. С. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы // Поэтические течения в русской литературе XIX — начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия. М.: Высш. шк., 1988. С. 46–51.

³³² Бунин И. А. Освобождение Толстого // Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Воскресенье, 2005. Т. 8. С. 50. [Далее тексты произведений Бунина цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

обратимся к проблеме энтелехии культуры, которая позволяет выявить онтологический статус смерти у народов разных эонов.

§ 1. Мортальные образы в ранних рассказах И. А. Бунина: фольклорная эстетика

Поэт-символист А. Белый указывал на онтологическое значение приобщенности человека к другим культурам, способности вживаться в них. Так, в статье «Эмблематика смысла» (1909) находим: «То действительно новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и Средневековье, — оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие»³³³. Если мысль Белого перевести в научное пространство, то здесь мы увидим, что гуманитарная наука также пытается решать проблему интерпретации произведения искусства, особенно художественного текста с разных позиций. *Концепцию энтелехии культуры* выдвинул Г. С. Кнабе, определив это явление как «поглощение определенным временем содержания, характера, духа и стиля минувшей культурной эпохи на том основании, что они оказались созвучными другой позднейшей эпохе и способными удовлетворить ее внутренние потребности и запросы»³³⁴. Не так ли мыслит искусство символизма и *искусство будущего* Андрей Белый? Насколько сложны и нередко изменчивы взгляды поэта на символ, его особенности, насколько диалектичны его выводы о романтизме и реализме, но всегда остается неизменным размышление о *необходимости припоминания* художником

³³³ Белый А. Эмблематика смысла // Собр. соч. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция; Республика, 2010. С. 57–58.

³³⁴ Кнабе Г. С. Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2000. С. 19.

слова *других эпох*, причем эта проблема соприкасается тесно с другой — проблемой «космического», не филистерского, не позитивистского взгляда на искусство. Итак, сама надвигающаяся эпоха была *энтелехийна* по своему характеру, и это выразилось в обращении художников слова к фольклору и мифу. Бунин-реалист созвучен этой эпохе и в аспекте данной проблемы.

Русская литература начала XX века, с одной стороны, дала представления о человеке, отдаляющемся от трансцендентного. Отец Сергей Булгаков любил цитировать стихотворение Ф. И. Тютчева «Как океан объемлет шар земной...» (1830), но совершал одну ошибку, заменяя звездную глубину на вышину:

Небесный свод с горящей славой звездной

Таинственно глядит из вышины,

И мы плывем, пылающею бездной

Со всех сторон окружены...³³⁵

Культурологически важны в этом отношении меткие наблюдения В. П. и Ж. Л. Океанских: «XX век оказался не подъемом духа над миром, но его глубочайшим упадком, о чем, в частности, может свидетельствовать и весьма знаменательная булгаковская ошибка в цитировании хрестоматийных тютчевских строк на страницах его фундаментального труда “Трагедия философии”»³³⁶. Какое же творческое разрешение предлагают художники слова на пути этой элевации к звездам? С другой стороны, художники слова в своем творчестве явили приобщенность человека к надмирному, метафизическому. Русская литература Серебряного века органически впитала в себя знания фольклора, архаические представления о космосе, о чем свидетельствует и развитие антропокосмической философии, в центре которой находится проблема соотношения человека и Космоса, их

³³⁵ Булгаков С. Н. Соч.: в 2 т. Т. 1: Философия хозяйства. Трагедия философии. М.: Наука, 1993. С. 409.

³³⁶ Океанский В. П., Океанская Ж. Л. Прохождение вод: неоправославная метафизика отца Сергея Булгакова: монография. СПб.: РХГА, 2022. С. 164.

гармоническое сосуществование. Это направление развивалось в России в рамках философии космизма конца XIX — начала XX века (ее представляли В. И. Вернадский, Н. Ф. Федоров, В. Н. Сагатовский). Конечно, вместе с этим в художественный мир русских писателей органично вошли темы *Эроса* и *Танатоса*, жизни и смерти, столь актуальные для национальной аксиологии. Не обошел стороной эти темы и Бунин. В литературоведении достаточно много работ, посвященных концептам любви и смерти в его поэтике, в частности, подробно анализируются танатологические мотивы «Темных аллей»³³⁷.

Откуда черпал это трагическое, нередко темное стихийное начало писатель? М. К. Азадовский, изучавший фольклоризм Бунина, указывал на то, что в фольклоре, в народной стихии Бунин видел трагическое, вся скорбь народа перешла из устно-поэтического в художественное: «...в самой фольклорной традиции, в ее обрядах и бытовых проявлениях писатель находил дикие, мрачные образы»³³⁸. Это заставляет задуматься над генезисом *мortalных образов*, природой танатологических мотивов в поэтике писателя. Здесь стоит сказать об особом типе фольклоризма его произведений. С одной стороны, исследователи, первыми разрабатывавшие эту проблему, указывали на книжный характер фольклоризма Бунина и, главным образом, стремились отыскать всевозможные источники, на которые мог опираться автор при создании того или иного образа³³⁹. С другой стороны, появился ряд новых работ, утверждающих синкретический латентный характер фольклоризма. Особо выделяются статьи фольклориста В. А. Смирнова, который обратил внимание на оппозицию «Эрос —

³³⁷ Коновалов А. А. К вопросу о мотиве смерти в книге И. А. Бунина «Темные аллей» // Проблемы эволюции русской литературы XX века: Материалы межвузовской научной конференции. М.: МПГУ, 1995. Вып. 2. С. 107–109; Богданова И. Г. Художественное «вочеловечивание» у Бунина темы любви и смерти // Писатель, творчество: современное восприятие: сб. аспирант., науч. ст. Курск: Изд-во Курск. гос. пед. ун-та, 1999. С. 60–79; Ли Сан Чул. Тема любви и смерти в «Темных аллеях» И. А. Бунина: философско-эстетический контекст: дис. ... канд. филол. Наук. М., 2016; Су Ливэй Анализ Эроса и Танатоса в творчестве И. А. Бунина с точки зрения теории З. Фрейда // Мир науки, культуры, образования. 2022. № 3 (94). С. 428–430.

³³⁸ Азадовский М. К. Фольклоризм И. А. Бунина // Русская литература. 2010. № 4. С. 131.

³³⁹ Померанцева Э. В. Фольклор в прозе Бунина // Литературное наследство. М.: Наука, 1973. Т. 84. Кн. 2. С. 139–152.

Танатос», идущую от архаических фольклорных основ³⁴⁰. К тому же и в теории литературы давно выделены разные типы фольклоризма: регистрирующий, стилизации и заимствования, внутренний. С этих позиций представляется особенно интересным творчество Бунина, во-первых, хорошо знавшего фольклор в разных его жанрах, изучавшего и даже собиравшего, во-вторых, творчески его перерабатывавшего. Сам писатель стремился именно к художественному осмыслению фольклора, отвергая, например, ремизовские стилизации и переделки³⁴¹ (хотя исследователи по-разному воспринимают фольклорные вещи Ремизова³⁴²). В контексте такого теоретического и бунинского посыла обратимся к раннему рассказу «На край света» (1894), который упоминался уже Э. В. Померанцевой в контексте фольклорной проблематики. Однако ученый обращает внимание лишь на факт наличия *думы* в тексте, что делает фольклоризм регистрирующим, внешним.

Рассказ достаточно прост по своей фабуле: люди переживают великое переселение, которое их обязывает к полнейшей смене уклада жизни. Кому-то этот переезд доступен, кому-то нет (за неимением должной суммы денег). Однако *внутренний сюжет* произведения куда сложнее: Бунин изображает человека *на пороге*. Само пространство степи, звезды, месяц, сопровождающие путь героев, задают *ритуальный орнамент* в рассказе. Особенно показателен фрагмент третьей части, где описывается старик, не сумевший уехать из села и оставить родную хату. Сначала читатель сталкивается с описанием пространства за рекой, за Перевозом: «Старинный Великий Перевоз сереет своими скученными хатами в котловине у подошвы каменистой горы. Смутно, как полосы спелых ржей, *желтеют за рекой пески*» [I, 300]. И здесь дано уже *чужое* пространство, но его описание важно для понимания в онтологическом плане обстановки, которая окружает героев. Казалось бы, привычное сочетание «желтеющие пески» отсылает нас в

³⁴⁰ Смирнов В. А. Бунин // Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX — начала XX века). Иваново: Юнона, 2001. С. 162–200.

³⁴¹ Мальцев Ю. В. Иван Бунин. 1870–1953. М.; Франкфурт: Посев, 1994. С. 146.

³⁴² Подробнее об этом в ст.: Розанов Ю. В. Плагиат из фольклора: случай А. М. Ремизова // Вестник Череповецкого государственного университета. 2015. № 3. С. 82–86.

бунинском контексте к фольклорной константе, эпитетосочетанию «*песочки желтые*», которое связано с погребальной действительностью³⁴³ («пески да рудожелтый» в былинах³⁴⁴). Пространство, куда направляются жители села, априори чужое. Для них этот переезд подобен инициации. Сама степь и ночь заставляют как бы переродиться, возродиться героев в новом качестве: «...засыпали они, закрывая головы свитками, и все думали об одном, — о далекой неизвестной стране на краю света, о дорогах и больших реках в пути, о родном покинутом селе...» [I, 302]. Они должны преодолеть лиминальное состояние, в котором оказались из-за переезда.

На космический и апофатический характер пути указывает и звездная символика. И покинутые хаты, и возы в степи, и сами люди даны сквозь призму звездного света: «Южное ночное небо в крупных жемчужных звездах. Темный силуэт неподвижного тополя рисуется на фоне ночного неба. Под ним чернеет крыша, белеют стены хаты. Звезды сияют сквозь листья и ветви...» — так выглядят оставленные дома (третья часть); «В звездном свете темнели беспорядочно скученные возы, виднелись фигуры лежащих людей и наклоненных к траве лошадей» [I, 301]. В русских заговорах звездная символика, вписанная в общую формулу «небесного ограждения», указывает на космическую природу человека, подпоясывающегося небесными светилами³⁴⁵ (солнцем, луной, облаками и т. д.). Значит, бунинским героям дано испытание «на вырост», и сам *топос степи* является иницирующим и переходит в *топику*, как и у А. П. Чехова. Для одних героев это топка смерти, метафизика разъятия: «Распрягли лошадей, сварили ужин; то вели беспокойные разговоры, то угрюмо молчали и сторонились друг друга...» [I, 301]. Для других — надежда обрести новое: «...все думали об одном — о далекой неизвестной стране на краю света, о дорогах и больших реках в пути, о родном покинутом селе...» [I, 302]. Однако модель *края света*, связанная с

³⁴³ Бобунова М. А., Хроленко А. Т. Указ. соч. С. 5.

³⁴⁴ Онежские былины: в 3 тт. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. Т. 2. С. 201.

³⁴⁵ Познанский Н. Заговорные мотивы // Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. М.: Индрик, 1995. С. 164–280.

иномирной действительностью, здесь не просто выступает в качестве какого-то идеального топоса (как, например, пушкинский Предел Армиды), а приобретает черты *культурной эволюционирующей топики*. Пространственные перемещения героев воплощают собой инициацию, в которой возможна смерть (переезд) с последующим возрождением (надежда обрести новые земли и дом). Так, бунинские герои в пределах одного открытого степного топоса проживают базовый сценарий «жизнь — смерть».

Бунин представил тип *человека порога*, перед которым стоит выбор, но этот выбор и путь носят антропокосмический характер. Таково положение и сказочных, былинных героев, которых, стоит отметить, выбор пути нередко застает именно в поле / степи³⁴⁶ (пространственная модель одна). Бунин точно художественно представил в ритуальном отношении место и время действия — равнина, звездная ночная степь. Этот топос, перерастающий в топику, характерен и для поэтики Чехова, поместившего своих героев, *людей порога* также в степь (повести «Степь» и «В овраге»). Фольклоризм Бунина носит латентный характер; мортальные образы (здесь пески, звезды, степь) генетически связаны с фольклорным мировоззрением автора. Писатель придает привычной фольклорной модели *края света* своеобразную динамику, что отражено и в заглавии. «На край света» — путешествие в неизведанное, лежащее за пределами данного, обыденного, которое или преодолеют герои, или нет.

В этих ранних рассказах Буниным представлена особая модель пространства, в виде поля / степи, которое вступает в тайный сакральный диалог с героем. Звездная ночь, иногда суровая, холодная, иногда летняя, застает человека в открытом пространстве, представляющемся в традициях национальной аксиологии равнинным космосом. Это пространство становится созвучным настроению и жизненному положению бунинского героя, оказавшегося *на пороге*: в поиске лучшей доли, новой неведомой земли

³⁴⁶ Неклюдов С. Ю. Дорога героя // Поэтика эпического повествования: пространство и время. М.: Форум, 2015. С. 136–166.

(«На край света», 1894); в преодолении самого себя («Перевал», 1892); в ожидании нового, некоего прозрения, просветления жизни («На чужой стороне», 1893). Такой тайный диалог с пространством степи, поля и леса мы наблюдаем и в бунинской поэзии тех лет («Вирь», 1900; «В отъезде поле», 1900).

В другом раннем рассказе «Сосны» (1901) танатологическое состояние человека, пребывающего на пороге, изображено уже в двух типах пространства, открытом и закрытом, в доме, в темной избе, которую трясет выюга в холодную ночь, и в снежном поле: «В темных пустых комнатах, через которые я прохожу, мутно сереют окна. От налетающих вихрей они то светлеют, то темнеют, — совсем как в корабельной каюте в качку» [I, 436]. Онтологически проявлен в рассказе поиск «иного царства», выразившийся в апофатических формулах русского фольклора: «Я крепко нагибаю голову, погружаюсь почти по пояс в сугроб и долго иду, *сам не зная куда...*» [I, 436]. Еще раз вспомним фольклорные формулы «иду туда, не знаю куда», «ищу то, не знаю что», которые связаны с иномирной эстетикой русской волшебной сказки. В своем теплом обжитом пространстве герой не может отвлечься от мысли о смерти Митрофана, представляя в мельчайших подробностях сущность случившегося: «“Умер, погиб, не выдержал, — значит, так надо!” думаю я и поднимаюсь, чтобы пойти на воздух» [I, 435]. Эти танатологические переживания переплетаются с глубинным для русского человека восчувствованием песни, баюкания, которое в самые темные часы помогает преодолеть смерть: «И, прислушиваясь к этому знакомому с детства напеву, к этим шумам и стукам, весь отдаешься во власть долгого вечера. Ходит сон по сеням, / А дрема по дверям, — поет в душе жалобная песня, а вечер реет над головою неслышною тенью, завораживает сонным звоном в лампе, похожим на замирающее нытье комара, и таинственно дрожит и убегает на одном месте темным волнистым кругом, кинутым на потолок лампой» [I, 433]. И здесь даже не стоит искать фольклорных источников для этой бунинской запевки, которая очевидно восходит к русским колыбельным

с образами Сна, Дремы, Угомона, Сонихи и т. д. В этом случае важна точная персонифицированность образа Сна и Дремы у Бунина, отсылающая к классическим фольклорным образам: «Сон ходит в сапогах и носит голубую или красную рубаху»³⁴⁷.

Главное танатологическое событие, смерть Митрофана, в рассказе «Сосны» у Бунина органично вписано в общий сакрум бытия — с одной стороны, мы слышим оглушающую тишину, чувствуем хруст снега от шагов человека, который несет тес для гроба, с другой стороны, мы удивляемся радости галок: «Вот так тишина! Две галки звонко и радостно сказали что-то друг другу» [I, 437]. В рассказе позднего периода «Чистый понедельник» этот птичий разговор тоже разрешит роковое молчание на кладбище: «Вечер был мирный, солнечный, с инеем на деревьях; на кирпично-красных стенах монастыря болтали в тишине галки, похожие на монашек, куранты то и дело тонко и грустно играли на колокольне» [VI, 194]. М. В. Вишняк, редактор «Современных записок», указывал на такую черту поэтики писателя: «... в поле его зрения и творчества лишь сущее: природа, зверь, любовь, смерть, — описание без попытки осмыслить описываемое, без сведения к единству начал и концов»³⁴⁸. Но проделанный анализ не позволяет согласиться с мнением критика: хруст снега под ногами, по которому тащат гроб, и тайные радостные переговоры птиц сливаются воедино, и в этом кроется таинственная целокупность бунинского мира, даже его иконичность, поскольку художник слова пользуется всеми цветами и тонами, передавая нам свой танатологический опыт. Иконичность мира Бунина проявляется в языке природы, суровой к человеку, но торжественной: «А на вершинах сосен, на их пышных зеленых венцах, уже играет золотистый солнечный свет. И сосны, как хоругви, замерли под глубоким небом» [I, 437]. А потом из этих же сосен срубят гроб для умершего — таким образом приводятся к

³⁴⁷ Архипова Н. Г., Куроедова М. А. Особенности наименования ребенка в русской колыбельной песне // Вестник АмГУ. 2008. Вып. 40. С. 67.

³⁴⁸ Вишняк М. В. «Современные записки»: воспоминания редактора // И. А. Бунин: Pro et Contra: личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: антология. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2001. С. 140.

общему знаменателю два полюса, жизнь и смерть. Литературоведы уже обращали внимание на этот рассказ в контексте танатологической проблематики³⁴⁹, указывая на амбивалентность образов: в рассказе важен не столько факт смерти, сколько наблюдение за смертью, ее переживание другим человеком, что на культурфилософском языке мы бы назвали *sensus mortis*. В этом случае онтологически значимо предчувствие смерти. По наблюдениям современного танатолога и философа В. В. Варавы, *весть* о смерти опаснее и тревожнее для человека, чем само финальное событие³⁵⁰. В более поздних произведениях писателя мы также можем наблюдать лиминальное положение человека перед лицом смерти Другого.

§ 2. Календарное пограничье в рассказах «Чаша жизни» и «Несрочная весна»: танатологические формулы

Русский человек живет по законам космического годового цикла, выражая свои представления о жизни и смерти в разных праздниках календарной обрядности — от звезды (рождественской) до воды (крещенской, а также купальской), от Масленицы до Купалы. Так можно проследить смену мифо-ритуального героя, его умирание и возрождение в новом качестве. В отечественном литературоведении за последние двадцать лет его развития появился ряд работ, в которых подробно исследуется календарная обрядность чеховской прозы³⁵¹. Но художественный мир И. А. Бунина также заслуживает пристального внимания в этом контексте³⁵². Обратимся к герменевтике двух рассказов, представляющих разные периоды творчества писателя — «Чаша жизни» (1913) и «Несрочная весна» (1923), —

³⁴⁹ Су Ливэй Указ. соч. С. 429.

³⁵⁰ Варава В. В. «Дедукция» разума... С. 9.

³⁵¹ Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995; Козлова Я. О. Указ. соч.

³⁵² В статье С. Н. Пяткина, посвященной поэтике И. А. Бунина, поднимается вопрос о христианском хронотопе в книге «Темные аллеи», связанном с народно-православным календарем. См.: Пяткин С. Н. Церковный календарь в книге И. А. Бунина «Темные аллеи» // Научный диалог. 2016. № 5 (53). С. 86–96.

объединенных образом «несрочной», «несбывшейся» весны. На мифо-ритуальном уровне здесь нас должно волновать следующее наблюдение этнографов и фольклористов: «Пограничный между зимой и весной ранневесенний период не имеет строгих временных границ, а весьма подвижен в связи с естественными различиями в погодных условиях каждого конкретного года»³⁵³. С одной стороны, это действительно так, и в этом случае образ *несрочной весны* может быть связан с подвижностью внутри годового цикла. С другой стороны, весна — долгожданное время для русского человека, которое означает поворот на новую жизнь, пробуждение, обновление космического цикла. Народ творчески всегда стремился осознать и обыграть этот переход от зимы к весне, олицетворяющий выход из царства холода, тьмы и смерти. Неслучайно в фольклорной архаической культуре выработался целый комплекс обрядовых культовых действий и сопровождающих их песен, закличек, направленных на призывание весны, на *отогревание земли*. В фольклористике известно этнографически точное выражение «греть весну» (вариант «гукать весну»), значение которого напрямую связано с разведениями костров, кормлением земли хлебом в виде / в форме солнца, так называемых жаворонков³⁵⁴. Показательны в этом отношении так называемые веснянки, под которыми мы подразумеваем при комплексном понимании фольклора и песни, и заклички, и ритуальные действия, и предметы (куклы-веснянки), семантически маркированные, олицетворяющие весну.

В раннем рассказе И. А. Бунина «Чаша жизни», который в последнее время все больше интересует исследователей с экзистенциальной и танатологической стороны³⁵⁵, есть несколько семиотически важных действий, латентно указывающих на не состоявшийся в ритуальном плане приход

³⁵³ Альтшулер М. С. Граница между зимой и весной в музыкальных традициях юго-западных районов Калужской области // Славянская традиционная культура и современный мир. Слово. Время. Человек. Пермь: Вып. 19. СПб.: Маматов, 2021. С. 315.

³⁵⁴ Там же. С. 320.

³⁵⁵ Попова Ю. С. «Есть ли в жизни смысл, не уничтожаемый смертью?» (жизнь и смерть в прозе И. А. Бунина) // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2014. № 12. С. 90–93.

весны для главных героев. Первое, что обращает на себя внимание в мифоритуальном контексте и как бы выбивается из общего контекста повествования, — упоминание детской игры в лодыжки, то есть «кости»: «Под забором сапожника когда-то по целым дням играли в лодыжки мящанские подростки; там, бывало, стучали в забор свинчатки и раздавались крики: “Плоца! Жог! Ника!” Подростки эти были лодыри дерзкие. Но от протоиерея они ушли играть подальше — к хибаркам на спуске к вокзалу» [III, 323]. Эта игра онтологически значима в отношении герменевтической реконструкции образов жизни и смерти в произведении. Во-первых, важно само средство игры, а именно кости, символ амбивалентный, семантически маркированный, в котором сходятся *этот* и *тот* свет. Во-вторых, в любой игре, в детском игровом фольклоре, важен элемент состязания, агонии: один выступает в роли демиурга, а другой — в роли трикстера, что на мифоритуальном уровне означает разыгрывание архаического сценария «жизнь — смерть». В коллективных народных играх, по замечанию специалистов по традиционной культуре, «игроки одной и той же стороны совершенно однородны³⁵⁶», что указывает на их безличность, *едино-множественность* (понятие О. М. Фрейденберг³⁵⁷). Последнее сближает качества играющих с качествами *архаического* героя. В этой связи показательным то, что данная игра знаменует приход весны, она вписана в календарную обрядность. По полевым данным фольклористов, изучающих историю детских игр в России XIX — начала XX века, именно «кости» (лодыжки) были приурочены к весне. Возвращаясь к бунинскому сюжету, можно говорить о том, что герои рассказа, жители провинциального города, выпадают из обрядности космического цикла, отлучаются от сакрального лона вселенной, не желая прихода весны, значит, обновления. Обратимся к главным образам.

Саня, находящаяся в центре любовного треугольника, наделена природной красотой: «Саня была особенно беззаботна и без причины

³⁵⁶ Гаврилова М. В. Персонаж игры как герой синкретического типа // Филологический журнал. 2005. № 1. С. 130.

³⁵⁷ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература, 1998. С. 30.

счастлива в то лето, каждый вечер ходила гулять в городской сад или кладбищенскую рощу, носила цветистый мордовский костюм, большим бантом красной шелковой ленты завязывала конец *толстой русской косы* и, чувствуя себя красивой, окруженной вниманием, все напевала и откидывала голову назад» [III, 318]. Переводя художественный язык в философский регистр, ее можно сравнить с Венерой / Афродитой земной. Автор акцентирует внимание на ее теле, которое под конец жизни стало полным, плотным и тяжелым, невыносимым для нее самой. Однако главный элемент ее образа — русая коса, являющаяся атрибутом не только красоты и молодости, девичества, но и потенциальной приобщенности героини к солнечному царству, до которого она в итоге не может дорасти. Сочетание колоративов «русый», «медовый», «золотой» (они выстраиваются в один семантический ряд в русской лингвокультуре) и «алый» носит фольклорный архетипический характер. В народных песнях мы находим такое классическое сочетание: «Руса коса до пояса, в косе ала лента; / В косе ленточка алая, — девка молодая!»³⁵⁸. Если обращаться к расширенному семантическому полю, образованному от золотого, то стоит также с культурфилософских позиций откомментировать данный цвет, ссылаясь на наблюдения философа о. Павла Флоренского, считавшего золотой цветом, отражающим солнце, золотую Благодать: золотой — «отблеск небесной благодати»³⁵⁹. Однако героине не удастся реализовать эту *потенцию*, хотя внутренне ее ощущает юродивый, который дарит ей по весне близ кладбища странную вещь, а именно связанные соломинки, называя женщину Афродитой: «Радуйся, Афродита Розоперстая! — закричал он старчески-детским голосом. И, подбежав, поплевал и сунул ей в руку, — как бы украдкой и надеясь обрадовать, — четыре щепочки, связанные лычком» [III, 331]. Эта ситуация не менее семиотически значима, чем упоминание странной детской игры в лодыжки.

³⁵⁸ Песни необрядовые // Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1911. С. 86.

³⁵⁹ Флоренский П. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. С. 127.

На ритуальном языке он дарит Александре не простые хворостинки, связанные лыком, а куклу-веснянку, олицетворяющую творящее женское начало, обновление жизни, приход весны. На типологическом уровне показательно обращение к циклу «Веснянки» в поэзии С. М. Соловьева, который изобразил в разных ипостасях Афродиту³⁶⁰ (Пандемос и Уранию). Еще в Античности находим разные ипостаси Афродиты, представленной небесным и земным ликом, что означало высокий космический модус любви и плотский³⁶¹. Веснянки — лики одной богини, являющейся в разных ипостасях лирическому герою. Однако Саша не поняла сакрального значения этого подарка, не считала культурный «код», ее весна (расцвет, любовь, обновление) так и не наступила: «На Святой, на Фоминой по целым дням трезвонили колокола над городом — и казалось, что это трезвон в честь ее новой жизни, ее первой радостной весны. А вкуса к жизни уже не было! Она обходила комнаты, и порой жалостная улыбка довольства морщила ей губы. Но дрожала голова, дрожали руки — что ей было делать с этими комнатами?» [III, 329]. Юродивый обращается к ней как к Афродите, знаменующей приход нового дня, символизирующей зарю, что выражено в эпитете «розоперстая», который был употребим к богине Эос, солярной богине, провозвестнице нового дня и судьбы. Семиотически показателен и жест героини, оттолкнувшей юродивого и тем самым отказавшейся от странного подарка с тайным смыслом: «Александра Васильевна рассердилась, что он испугал ее, и, оттолкнув его руку, почти побежала от него. А потом долго думала: что это значит — эта Афродита и эти четыре щепочки? И почему они связаны?» [III, 331]. Однако после этого нежеланного свидания на кладбище она начинает все чаще задумываться над смыслом своей прожитой жизни: «Часто в эти апрельские дни она горевала, что бог лишил ее детей, думала, как бы, если бы у нее был мальчик, назвала она его; не раз переглядывала портреты в

³⁶⁰ Сорока С. Н. Метаморфозы женского образа в цикле стихотворений С. М. Соловьева «Веснянки» (книга «Цветы и ладан», 1907) // Вестник Московского государственного областного университета. 2021. № 2. С. 97–103.

³⁶¹ Розин В. М. Античное понимание любви // Предпосылки и особенности античной культуры. М.: ИФРАН, 2004. С. 148.

венчальной шкатулке» [III, 331]. В этом припоминании, как сакральном акте, осуществляется желание ее души возродиться в новом качестве, ощутить весну. Однако жизнь Александры — есть *надтреснутая чаша*, антропологическим воплощением которой является грузное больное тело героини, оно для нее становится обременительным, хотя когда-то она блистала красотой: «Все соседки говорили “мой дом”, “у меня в доме”. А она? Сколько раз, придя от обедни, усталая, жаркая, полная, с потом в складках горла, стучала она в пол зонтиком и, рыдая, требовала, чтобы отдали хоть приданое ее!» [III, 325]. Ее весна, новая жизнь были, как ей казалось, связаны с поиском и обретением собственного дома, родного угла. Но, как и в чеховских сюжетах, этот поиск не обернулся успехом, и дом, который заполучила Александра после смерти мужа, превратился в пространство смерти. В поэтике И. А. Бунина переосмысляются и наполняются новыми коннотациями архетипические образы-символы чаши и дома в контексте оппозиции «жизнь — смерть».

Выпадение героя из линейного времени и пространства наблюдаем и в более позднем бунинском рассказе «Несрочная весна». Герой, возвращающийся в забытую усадьбу, продвигается к своей заветной цели нелегким путем: поезд опоздал, возничий уехал, в трактир на ночлег не пускают. Так путешествующий начинает пребывать в лиминальном состоянии: «Ах, как долга была эта ночь! На небе вдали, за чернеющим лесом, закатывался замазанный лунный серп. Потом и он скрылся, стала на том *месте поблескивать зарница*... Я сидел, шагал перед крыльцом по смутно белеющей дороге, опять сидел, курил на пустой желудок махорку...» [IV, 210]. В этот момент герой сопричастен космосу, он остался наедине с самим собой, что онтологически значимо у Бунина и *окрашено* в данном случае светом зарницы и следующего за ней нового дня: «Дул уже свежий ветер, и вдали угрожающе постукивал гром. А я сидел и любовался. Помнишь ночные грозы в Васильевском? Помнишь, как боялся их весь наш дом? Представь, я *теперь лишился этого страха*... Но на рассвете, когда

тучки за лесом стали бледнеть, редеть и все вокруг стало принимать дневной, будничный вид, мне неожиданно посчастливилось» [IV, 211]. Е. В. Капинос, анализируя архитектонику «Несрочной весны», обращает внимание на колористику рассказа: «...мир Бунина — это трагический закат, все ярче и ярче разгорающийся в темном небе. Закаты / зори очень часто описываются у Бунина: в небольшой по объему “Несрочной весне” их два... Стоит прибавить к этому ночную грозу на станции и пожар, которого в тексте нет, но который немедленно возникает в связи с хранящейся во “дворце” частицей флагманского корабля “Св. Евстафий”»³⁶². Замечание исследователя правомерно и продуктивно, но хотелось бы его дополнить и расширить есенинским контекстом, который в этом случае оказывается актуальным: «Теперь, когда от славы и чести Державы Российской остались только “пупки”, пишут иначе: “Солнце, как лужа кобыльей мочи...”» [IV, 214]. С одной стороны, бунинский герой иронично перифразирует Есенина. С другой стороны, есенинские строчки приходят в голову путешественнику в момент пребывания того в усадьбе, в идеальном для него пространстве, и это особенно важно, поскольку в этом рассказе также мир прошлого, идеальный образ уходящей России, и мир послереволюционной действительности, Московщины, от которой бежит герой, четко разделены (в «Чаше жизни» Саша любила больше вспоминать, рассматривая старые свадебные фотографии, представляя прогулки в роще в молодости, чем жить). Зачем человеку, очарованному стариной дворца, его покоем, который он ощущает, рассматривая статуи и портреты неизвестных ему, но красивых людей, как бы отравлять свое сознание возвратом к реалиям современности? Значит, не так уж отделены друг от друга мир опустевшей усадьбы и послереволюционной России, и не так однозначен перифраз из есенинских «Кобыльих кораблей», в которых образ *зари* является ключевым в онтологическом понимании судьбы художника слова в новой советской действительности:

³⁶² Капинос Е. В. Элегический сюжет рассказа И. Бунина «Несрочная весна» // Филологический класс. 2008. № 2 (20). С. 86.

*В сад зари лишь одна стезя,
Сгложет рощи октябрьский ветр.*

Все познать, ничего не взять

Пришел в этот мир поэт.

[II, 80]

Развивая мысль Е. В. Капинос о латентном присутствии отсвета пожара реального корабля «Св. Евстахий» (подарок императрицы Екатерины сыну) в рассказе Бунина, можем дополнить этот ряд закатов / зорь и есенинской зарей, есенинским *солнцем-кустом* из маленькой поэмы, где этот невидимый (апофатический) свет связан с творчеством: судьбой России и судьбой поэта в новой действительности. Исследователи полагают, что центральной темой поэмы является голод в Поволжье и разочарование в идеях русской революции³⁶³, но мы обратим внимание на частотность употребления лексемы «заря» в пределах небольшого по объему текста. Неслучайны здесь вопросы лирического героя аксиологического и онтологического свойства:

Кто это? Русь моя, кто ты? Кто?

Чей черпак в снегов твоих накупь?

На дорогах голодным ртом

Сосут край зари собаки.

Им не нужно бежать в «туда»,

Здесь, с людьми бы теплой ужаться.

Бог ребенка волчице дал,

Человек съел дитя волчицы.

[II, 80]

Бунин не мог не знать полного текста «Кобыльих кораблей», напечатанных в сборнике «Харчевня зорь» в 1920 году, и при всем внешне негативном отношении к творчеству поэта писатель, по замечанию исследователей,

³⁶³ Юдушкина О. В. Эсхатологическая символика поэм С. А. Есенина «Кобыльи корабли» и «Сорокоуст» (1919) // Гуманитарное пространство. 2014. Т. 3, № 4. С. 652–661.

следил за фигурой Есенина до конца его дней³⁶⁴. В этом случае идет речь не о личных сложных отношениях двух классиков русской литературы и заимствованиях, а больше о поэтике *притяжения и отталкивания*. Есенинская заря, являющаяся своего рода апофатическим невечерним светом, связана с парадигмой новой вечной жизни, формулой раннего вставания: «От утра — начала — зависит течение, судьба грядущего дня»³⁶⁵. В этом отношении показательно раннее стихотворение поэта «Разбуди меня завтра рано», где представлена встреча зари вечерней и утренней. Именно в такой поворотный момент вневременности решается судьба героя.

Возвращаясь к бунинскому рассказу, обратим внимание также на то, что упоминание есенинской поэмы, пусть и в перифразированном виде, располагается в пределах одного абзаца, в котором упоминается и прямо цитируется элегия Баратынского «Запустение». Кроме того, этот текст становится сквозным в архитектонике рассказа, им заканчивается письмо к другу: «Помнишь ли ты те стихи Баратынского, из которых я привел тебе несколько строк и которые так совпали с тем самым важным для всей моей теперешней жизни, что таится в самом сокровенном тайнике моей души? Помнишь, как кончается эта элегия, посвященная предчувствию того Элизея, который прозревал Баратынский под тяжестью своих утрат и горестей? Среди запустения родных мест, среди развалин и могил, я чувствую, говорит он, незримое присутствие некоего Призрака; и он, “сия Летийская Тень, сей Призрак”» [IV, 217]. Многие литературоведы справедливо полагают, что тень, возникающая в конце элегии, является тенью отеческой, то есть тенью реального человека, отца, которого так любил и оплакивал сам поэт³⁶⁶. Некоторые исследователи также уточняют, что поэт заменил определение

³⁶⁴ Занковская Л. В. Иван Бунин о Сергее Есенине // «Большое видится на расстоянии...». С. Есенин, В. Маяковский и Б. Пастернак. М.: Литера, 2005. С. 21. См. также.: Крицына Е. Ю. Иван Бунин о Сергее Есенине: взгляд «лицом к лицу» и на расстоянии // Вестник Бурятского государственного университета. 2009. № 10. С. 197–199.

³⁶⁵ Мальцев Г. И. Эстетическая специфика формулы и содержание песни: традиция — формула — текст // Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Л.: Наука, 1989. С. 80.

³⁶⁶ Котельников В. А. «Болящий дух»: о лирике Е. А. Баратынского // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2009. Т. 184. С. 145.

«отеческую» на «священную», и это является символом твердой уверенности автора элегии в будущей встрече: «...там, в святом вечном покое, так оно и произойдет — они встретятся с отцом...»³⁶⁷. Однако стоит учитывать общий поэтический контекст и лирическое настроение автора «Запустения» в поздний период творчества. Так, В. П. Океанский указывает на *искание Бога*, характерное для стихов поздних лет: «Метафизическая основа поэтики позднего Баратынского (независимо от перемены “пессимистических” настроений на “оптимистические”!) все та же — *искание Бога*, стихийное влечение к божественному и, как следствие, фатальное обожествление *иного...*»³⁶⁸. Вспомним здесь стихотворение «Последняя смерть» (1827), которое также цитирует исследователь и в котором также отразилось положение человека относительно двух начал — витального и танатологического, космоса и хаоса:

Есть бытие; но именем каким
Его назвать? Ни сон оно, ни бденье;
Меж них оно, и в человеке им
С безумием граничит разуменье³⁶⁹.

Кроме того, в этом стихотворении возникает и *анофатический свет*, который человек может увидеть, находясь только на пороге бытия:

Стихийному смятенью отдан он.
Но иногда, мечтой воспламененный,
*Он видит свет, другим не откровенный*³⁷⁰.

Тогда тень и в «Запустении» можно понимать как тень *божественного света* — именно такой амбивалентный характер тени, связанной с светом и

³⁶⁷ Михайлов В. Ф. Баратынский (ЖЗЛ). М.: Молодая гвардия, 2015.

³⁶⁸ Океанский В. П. Человек и тотальность... С. 47.

³⁶⁹ Баратынский Е. А. Последняя смерть («Есть бытие; но именем каким...») // Полное собрание стихотворений: в 2 т. Л.: Советский писатель, 1936. Т. 1. С. 165.

³⁷⁰ Там же. С. 165.

Творцом, будет открыт в русской религиозной философии начала XX века Н. А. Бердяевым («из Ungrund'a, из Бездны рождается свет, Бог...»³⁷¹).

Как данный литературный контекст соотносится с бунинским рассказом? Принято считать, что герой «Несрочной весны» через топос усадьбы приобщается к *миру мертвых*, соединяется с ним, что лица с портретов и само пространство оставленной былой роскоши дворца для него более живые, чем послереволюционная Россия. С одной стороны, это действительно так, на что указывает концовка произведения: «Запустение, окружающее нас, неописуемо, развалинам и могилам нет конца и счета: что осталось нам, кроме “Летийских Теней” и той “несрочной весны”, к которой так “убедительно” призывают они нас?» [IV, 217]. С другой стороны, перед нами не риторический вопрос, брошенный другу в письме, а вопрос *онтологический* с точки зрения потенциального действия, предполагающего выход из духовного кризиса, выход из состояния *смерти*. Е. В. Капинос, вычленив державинский подтекст рассказа, обращает внимание на местоимение «они» и приходит к следующему выводу: «...грамматически “они” — это “могилы” и “развалины”, это они обещают “несрочную весну”, но у местоимения есть и другой оттенок: “они” — это поэты, чьему перу принадлежат “Запустение”, “Развалины” и еще множество элегий на тему руин»³⁷². Под этим «они» скрываются русские поэты, собраты по перу, чье творчество непреходяще и остается в зонах истории, образуя *энтелехию* культуры.

В конце рассказа возникает апофатический образ «несрочной весны» из элегии Баратынского, который несет в себе семантику *вневременности*, и эта вневременность, вечность позволяет пережить все горести и потери. Бунинский герой пытается прислушаться к заветам поэта-предшественника и передать свои раздумья в письме другу: «Помнишь ли ты те стихи Баратынского, из которых я привел тебе несколько строк и которые так

³⁷¹ Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 155.

³⁷² Капинос Е. В. Державинский подтекст рассказа И. А. Бунина «Несрочная весна» // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 16 (307). Филология. Искусствоведение. Вып. 78. С. 68.

совпали с тем самым важным для всей моей теперешней жизни, что таится в самом сокровенном тайнике моей души? Помнишь, как кончается эта элегия, посвященная предчувствию того Элизея, который прозревал Баратынский под тяжестью своих утрат и горестей?» [IV, 217]. И в этих вопросах скрыто потенциальное действие и возможный *ответ* — выход из внешнего «запустения», из развала страны заключается в памяти, вернее, в *прапамяти*, приобщиться к которой можно через творчество поэтов, далеких и близких, Державина, Баратынского, даже Есенина, через таинственный *откровенный* свет их поэзии, не чуждый и бунинскому герою: «И теперь неотступно стоит передо мною *это солнечное царство* летних дней, бора и сказочно-спящего дворца, затерявшегося в бору, этих ворот со львами и бурьяном наверху...» [IV, 217]. Поразительно то, что в бунинском мире «мертвых» проскальзывает луч света, который греет сердце героя даже вдали от родных мест — так в *беспочвенности* (Ungrund) обретается новая почва, новый свет. Здесь весна наполняется уже другими смыслами, она связана с вечным циклом жизни и смерти, полюса которого метафизически ощущает герой рассказа.

§ 3. Поиски «иного царства» в романе «Жизнь Арсеньева»

Попытки рассмотрения романа «Жизнь Арсеньева» в свете фольклорной традиции уже предпринимались, и, стоит отметить, весьма успешно это сделал фольклорист В. А. Смирнов. Ученый большое внимание уделяет пейзажным зарисовкам, сопряженным, по его мнению, с «лунарным мифом». В поворотный для жизни героя момент появляется луна, что указывает на космогонический характер ситуации: звездная модель мира, мотив луны «в романе являются своеобразными контрапунктами,

определяющими всю его тональность»³⁷³. Эти замечания точны и справедливы, они также отсылают нас к формуле «небесного ограждения», к заговорной поэтике. Однако, как нам кажется, с точки зрения функционирования фольклорной традиции особого внимания заслуживают и типы пространственных моделей в романе, связанные с полем, равниной, неведомой *незримой землей*. Исследователи уже давно ввели в оборот понятие пространства жизни географического и метафизического относительно художественного мира Бунина³⁷⁴. Были выявлены также «точки выхода» в это метафизическое и символическое пространство романа, например, с точки зрения особой лексической органики (анализировались концепты «душа», «окружающий мир» и др.³⁷⁵). Метафизическое, переходное пространство (между «тем» и «этим» светом) выражено и на уровне топики, которая задается самой моделью поля, равнины.

К концепту «поле», достаточно частотному и с позиций языка произведения, в «Жизни Арсеньева» уже обращались. Ученые указывают на то, что именно в поле Арсеньев сближается с космосом, осуществляется некая таинственная «власть пространства» над душой³⁷⁶, что заставляет героя тосковать, чувствовать себя одиноким. Но только ли мотив одиночества и тоски выразился в таком типе пространства? Стоит обратить внимание на влечение Арсеньева ко всему *чудесному и необъяснимому*, начиная, как это ни парадоксально, со смерти: «Не рождаемся ли мы с чувством смерти? А если нет, если бы не подозревал, любил ли бы я жизнь так, как люблю и любил?» [V, 7]. Эти танатологические размышления, открывающие роман, настраивают не столько на мрачный разговор о смерти, сколько на разговор о *неясном, незримом, чудесном* в жизни, которое герой пытается уловить с

³⁷³ Смирнов В. А. Проблема космизации личности в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2016. № 2. С. 135.

³⁷⁴ Пращерук Н. В. Художественный мир прозы Бунина: язык пространства. Екатеринбург: МУМЦ «РО», 1999; Пращерук Н. В. Метафизическое сознание И. А. Бунина в романе «Жизнь Арсеньева» // Метафизика И. А. Бунина: сб. науч. тр., посвящ. творчеству И. А. Бунина. Воронеж, 2011. Вып. 2. С. 7–15.

³⁷⁵ Смоленцов А. И. Роман И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»: «контексты понимания» и символика образов: автореф. дис. ... канд. фил. наук. Воронеж, 2012.

³⁷⁶ Галлямова Т. А., Эртнер Е. Н. Образ русского поля в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Вестник Тюменского государственного университета. 2012. № 1. С. 124.

малых лет. Нередко в размышлениях Арсеньева встречаются лексемы «непонятно», «неизвестно»: «Глубина неба, даль полей говорили мне о чем-то ином, как бы существующем помимо их, вызывали мечту и тоску о чем-то мне недостающем, трогали непонятной любовью и нежностью неизвестно к кому и чему...» [V, 9]. Эти концепты невидимого наводят на мысль об эйдологии *идеального* и *иномирного*, которую Бунин вполне мог художественно усвоить из русской сказки. Подтверждением этому является и прямое упоминание самим героем сказок, слышанных в детстве: «Вспоминая сказки, читанные и слышанные в детстве, до сих пор чувствую, что самыми пленительными были в них слова о *неизвестном и необычном*» [V, 19]. Пожалуй, в этом «детском» открытии героя выражена основа и к пониманию бунинского фольклоризма, существо которого сводится к архаическим представлениям человека о космосе, о невидимой неведомой жизни и желании ее познать. В этом открывается и особый тип бунинского героя — **человека порога**. Случайно ли то, что через сознание маленького мальчика читателю напоминаются устойчивые сказочные формулы, зачины: «В некотором царстве, в некотором государстве, за тридевять земель... За горами, за долами, за синими морями... Царь-Девница, Василиса Премудрая...» [V, 19]. Здесь перечислены возможные модели *края света*, запредельного предела, который не постижим бытовым путем. Такие места, собственно, и отыскивает в повседневной отроческой жизни Арсеньев со своим странным учителем. Чердак, который часто исследуют герои, воплощает тоже в ритуальном смысле другой мир: «А сколько раз лазил я с Баскаковым на чердак, где, по преданиям, будто бы валялась какая-то дедовская или прадедовская сабля? Карабкались мы туда по очень крутой лестнице, в полутьме, согнувшись. <...> В мире было небо, солнце, простор, а тут — сумрак и что-то *задавленное, дремотное*» [V, 30]. Но ужас и затхлость чердака привлекали ребенка, а не отталкивали, поиск сказочной сабли наполнял тогда скудную, по его мнению, жизнь сверхсмыслом.

Тяга к идеальному сказывается не только опосредованно, в странных поисках и увлечениях Арсеньева, которые он делил с Баскаковым, но и в его читательских предпочтениях. Во-первых, чрезвычайно знаковым является отсылка к пушкинскому «Руслану и Людмиле», где идея предела, эстетика иномирной действительности ярко представлены уже с первых строк, к которым и обращается бунинский герой: «Казалось бы, какой вздор — какое-то никогда и нигде не существовавшее лукоморье, какой-то “ученый” кот, ни с того ни с сего очутившийся на нем и зачем-то прикованный к дубу, какой-то леший, русалки и “на неведомых дорожках следы невиданных зверей”» [V, 33].

И *поэтическое угадание*, прозрение не подводит и здесь умнеющего отрока. Его прельщает именно необъяснимость с точки зрения бытовой реальности: «Но очевидно, в том-то и дело, что вздор, нечто нелепое, небывалое, а не что-нибудь разумное, подлинное» [V, 33]. Наш фольклористический комментарий к поэме-сказке, герменевтическая реконструкция этосов жизни и смерти в поэтике А. С. Пушкина, поразительным образом совпадает с рецепцией бунинского героя. Очевидно, то, что ученый ищет и открывает в поэтике произведения путем тщательного анализа, поэтом воспринимается на другом, глубинном имажинативном уровне. И в этом также проявляется энтелехия культуры и мышления автора. В одном случае (исследователю) необходимо проведение типологий, выявление этнопоэтических констант; в другом случае (художнику слова) необходимо вжиться в другую среду, эпоху — об этом и писал Бунин в «Освобождении Толстого». Однако Арсеньев обращается не только к Пушкину, но и к мировой литературе, рыцарскому роману, ощущая себя участником далекого прошлого. В этой *травестии* выражено сакральное припоминание, *миметическое действие*. Это позволяет герою воспринимать и окружающую его действительность имажинативно, для него обыденное приобретает статус Абсолюта.

Ощущение потустороннего, небытового течения жизни Арсеньев видит и в своей болезни, которая представляется для него переходом в иной мир: «В последний год нашей жизни в Каменке я перенес первую тяжелую болезнь, — впервые узнал то удивительное, что привыкли называть просто тяжелой болезнью и что есть на самом деле как бы *странствие в некие потусторонние пределы*» [V, 37]. Интересным представляется сама *топика комнаты*, положение героя в пространстве во время болезни: «Ах, как помню я эти минуты, когда я уже стал приходить в себя порой и видел то мать в образе какого-то громадного призрака, то, вместо спальни, темный и мрачный овин, где, от свечи, поставленной на пол за изголовье кровати, неслись и дрожали в огненных волнах тысячи отвратных фигур, лиц, зверей, растений!» [V, 38]. Устройство «того света» имеет свои законы, и основным признаком служит «перевернутость», безобразность привычных вещей (ср. образность сна пушкинской Татьяны). Кроме того, свеча в нашем контексте отсылает к погребальной *смертной свече*, поставленной для души умершего, которая не видит и должна благодаря свету найти дорогу на «том свете»³⁷⁷. Арсеньев тонко чувствует состояние порога. Бунин неслучайно дает страшные образы полусна героя и помещает в его изголовье свечу.

Танатологические ощущения преследуют мальчика особенно после смерти Нади, представляющейся то нарядной куклой, то кем-то с черными страшными губами: «Я вдруг понял, что и я смертен, что и со мной каждую минуту может случиться то дикое, ужасное, что случилось с Надей, и что вообще все земное, все живое, вещественное, телесное, непременно подлежит гибели, тленью, той лиловой черноте, которой покрылись губки Нади к выносу ее из дома» [V, 39]. В сознании и душе героя смерть диалектична, он то боится ее, то словно бы желает, пребывая в состояниях порога: «...мои полубезумные, восторженно-горькие мечты о мучениях первых христиан, об отроковицах, растерзанных дикими зверями на каких-то

³⁷⁷ Толстой Н. И. Глаза и зрение покойников // Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 189.

ристалищах, о царских дочерях, чистых и прекрасных, как божьи лилии, обезглавленных от руки собственных лютых родителей, о горючей пустыне Иорданской, где, прикрывая свою наготу лишь собственными власами, отросшими до земли, обитала, замаливала свой блуд в миру, Мария Египетская...» [V, 40]; «я жил только внутренним созерцаньем этих картин и образов» [V, 40]. И снова в переломный момент жизни для Арсеньева у него возникает не бытовой взгляд на вещи, а имажинативный — через внутренний образ подсвечивается вся окружающая действительность. Снова возникает ощущение сказочности, потусторонности жизни, к которой сознательно стремится герой: «...замкнулся в своем сказочно-святом мир, упиваясь своими скорбными радостями, жадой страданий, самоизнурения, самоистязания» [V, 40].

Вторая книга открывается большой дорогой героя во всех смыслах — и физическом, и метафизическом. Возникает символ ветлы, который для эстетики русской литературы чрезвычайно значим и указывает на двуединую природу пространства (ср. ветлы из «Лесного царя» В. Жуковского, ветлы из русских переводов поэмы «Нарспи» К. Иванова, сухая ветла в повести «Степь» А. П. Чехова). Интересно то, что ветла дана в парадигме с вороном, и именно такое архетипическое сочетание дает Арсеньеву ощущение вечности и сопричастности *преданьям старины глубокой*: «Ее прежние колеи зарастали травой, старые ветлы, местами еще стоявшие слева и справа вдоль ее просторного и пустынного полотнища, вид имели одинокий и грустный. Помню одну особенно, ее дуплистый и разбитый грозой остов. На ней сидел, черной головней чернел большой ворон, и отец сказал, очень поразив этим мое воображение, что вороны живут по несколько сот лет и что, может быть, этот ворон жил еще при татарах...» [V, 49]. Герой постоянно углублен в окружающую его действительности: в полях он чувствует себя близким небу, в ветле и вороне он также усматривает связь времен и народов. Можно сказать, что его мышление архетипично. В поэтике фольклорных песен

Н. Ключева находим такое же сочетание ракиты (более распространенное название ветлы) и ворона, являющееся символом вечности и России.

Примечателен сам настрой юноши на *другое* видение действительности, которое особенно обостряется в период городской гимназической жизни: «...это тоже очень старинные места, им лет триста, четыреста, и меня томит желание и о них, об этих мерзких местах, сказать, выдумать *что-то чудесное...*» [V, 61]. В этом парадоксальном описании города кроется и *диалектика души* Арсеньева, который хочет идеализировать пространство, увидеть его чудесным, если даже оно таким не является. Кроме того, сам герой описывает все это, сидя в своей маленькой комнате, отложив чтение Вальтера Скотта: «Я оставляю Вальтера Скотта, которого взял читать из гимназической библиотеки, *и задумываюсь* — мне хочется понять и выразить что-то происходящее во мне. *Я мысленно вижу, осматриваю город*» [V, 60]. В этом и заключается **имагинативное видение** действительности героя — провидение в обыденном вечных образов, которые волнуют душу. Такое состояние возникает и в церковке Воздвиженья: «...мысленно упиваясь видением какого-то мистического Заката, который представлялся мне при этих звуках: “Пришедше на запад солнца, видевши свет вечерниц...” — или опускаясь на колени в тот таинственный и печальный миг, когда опять на время воцаряется глубокая тишина во всей церкви, опять тушат свечи, погружая ее в темную ветхозаветную ночь...» [V, 66]. Конечно, здесь актуализируется и семантика пространства, закон сакрального храмового топоса, но этот топос органично преобразуется в **топику**, то есть происходит соединение реального и космического в одно для героя.

В части XII второй книги очень важны размышления героя о разгуле, хмеле, характерных для русской натуры: «Знаменитое “Руси есть веселие питии” вовсе не так просто, как кажется. Не родственно ли с этим “веселием” и юродство, и бродяжничество, и радения, и самосжигания, и всяческие бунты — и даже та изумительная изобразительность, словесная чувственность, которой так славна русская литература?» [V, 73]. Все это

можно было бы, на языке фольклора, выразить в формуле «ритуального хаоса». Такой хаос приравнивается к новому космосу, который создается из этого хаоса. Это состояние также наводит на мысль о качествах *благородного* трикстера. Кроме того, явление юродства в культуре сближается со скоморошеством в том плане, что их представители являются фигурами «пограничными», приближают человека к антимиру³⁷⁸. В таком контексте уместны рассуждения и о хмеле, вине, которые в поворотный момент года, в праздник, носили ритуальный характер и также приобщали человека к иному миру.

Во второй книге особенно часто употребляются лексемы, обладающие апофатической семантикой, «неизвестность», «неведомость», «чудесное». Все они характеризуют внутренний мир героя, его *тягу* к этому неизвестному, потустороннему: «Как забыть этот ночной зимний звон колокольчиков, эту глухую ночь в глухом снежном поле, то необыкновенное, зимнее, серое, мягкое, зыбкое, во что сливаются в такую ночь снега с низким небом, меж тем как впереди все чудятся какие-то огоньки, точно *глаза каких-то неведомых, ночных, зимних порождений!*» [V, 89]. В этой части также есть и непосредственно мортальный сюжет — неожиданная смерть Писарева. Через это событие Арсеньев постигает философию *жизни* и *смерти*, их двуединую природу: «И во всем была смерть, смерть, смешанная с вечной, милой и бесцельной жизнью!» [V, 92]. Но, самое главное, через это мы можем наблюдать, как особенно раскрывается *внутреннее* зрение героя: «Но я даже не мог раздеться, лег не раздеваясь, и как только тоже дунул на свечу и на миг забылся, тотчас же *увидел себя в зале* — и в диком ужасе очнулся» [V, 92]. Арсеньева привлекает другая сторона жизни — он даже как бы видит себя в зале с покойным, хотя там физически не находится. В этом также проявляется *имагинативное восприятие* мира героя в *переломный* момент. Ощущение потустороннего не покидает юношу даже при очевидной смене картины: из зала с гробом он следует на улицу, на задний двор, где «за долиной» в

³⁷⁸ Подробнее см.: Панченко А. М. Смех как зрелище // Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984.

темноте видит огонек в окне любимой: «Я посмотрел в темноту за долину, на противоположную гору, — там, в доме Виганда, одиноко краснел, светился поздний огонек» [V, 93]. В последнем также проявляется бунинская метафизика.

Третья книга открывает перед читателем *метафизику пейзажа*, где главным образом становится образ луны, сопровождающей, иногда даже преследующей Арсеньева. С одной стороны, исследователи уже писали о тесном единстве бунинского героя с природой, о языческих и философских корнях этого явления, указывая на популярность идей философов-космистов о Всеединстве в начале XX века³⁷⁹. Большое внимание уделялось космогоническому пространству прозы, образу луны, звезд, солнца, которые принадлежат первостихии воздуха в мифопоэтической концепции бытия у Бунина. С другой стороны, исследователи с образом луны связывают все печальное, трагическое, неведомое в жизни героя. И, как нам кажется, такого комментария недостаточно. Обратимся к следующему фрагменту: «*Справа, над садом, сияла в ясном и пустом небосклоне полная луна с чуть темнеющими рельефами своего мертвенно-бледного, изнутри налитого яркой светящейся белизной лица. <...> Когда же я медленно шел дальше, вдоль пруда направо, луна опять тихо катилась рядом со мной над темными вершинами застывших в своей ночной красоте деревьев...*» [V, 105]. Здесь луна имеет свое лицо, она живая, не статичная — она словно преследует героя. Неслучайным кажется и одно направление обоих — «справа», «направо» (ср.: в чеховской степи луна, мельница, дорога уходят «влево»). Кроме того, это подмечает и сам Арсеньев: «И так мы обходили кругом весь сад. Было похоже, что и думаем мы вместе — и все об одном: о загадочном, томительно-любовном счастье жизни, о моем загадочном будущем, которое должно быть непременно счастливым, и, конечно, все время об Анхен» [V, 105]. Ключевым здесь является то, что герой и луна *думают* вместе.

³⁷⁹ Иванова Д. М. Мифопоэтический и философско-эстетический аспекты воплощения образа природы в прозе И. А. Бунина: дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2004.

Арсеньев как бы вверяется луне, пытается угадать по луне свою судьбу. И в этом, на наш взгляд, проявляется не только вольный мифопоэтизм, но и традиция пушкинского романа в стихах.

В начале третьей книги в части V шестнадцатилетний Арсеньев пытается осмыслить самого себя и вписать свою жизнь в систему не столько исторических бытовых реалий, сколько литературных: «Мне еще зимой казалось, будто я уже знаю многое, необходимое всякому взрослому человеку: и устройство вселенной, и какой-то ледниковый период, и дикарей каменного века, и жизнь древних народов, и нашествие на Рим варваров, и киевскую Русь, и открытие Америки, и Французскую революцию, и байронизм, и романтизм, и людей сороковых годов, и Желябова, и Победоносцева, не говоря уже о множестве навеки вошедших в меня лиц и жизней вымышленных, со всеми их чувствами и судьбами, то есть всех этих тоже будто бы всякому необходимых Гамлетов, Дон-Карлосов, Чайльд-Гарольдов, Онегиных, Печориных, Рудиных, Базаровых...» [V, 101]. И все отсылки не кажутся случайными — особенно привлекательно для нас, в контексте разговора о лунной символике, упоминание Онегина. Именно в «Евгении Онегине» как нельзя полнее проявился архетип луны и связанная с ним *женская эйдология*. Татьяна верила преданьям простонародной старины:

Татьяна верила преданьям
Простонародной старины,
И снам, и карточным гаданьям,
И предсказаниям луны. [V, 88]

Арсеньев, как и Татьяна, интуитивно следует за луной, вопрошает у нее в поисках счастливой судьбы. Исследователи неоднократно указывали на пушкинский код в поэтике Бунина и особенно в «Жизни Арсеньева»³⁸⁰. От пушкинской любви и уважения к культуре предков идет и «трепетное

³⁸⁰ Колобаева Л. А. Тайна пушкинской легкости в прозе И. Бунина // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. 1999. № 3. С. 77–89.

преклонение Бунина перед стариной, перед таинственным и загадочным ликом Руси»³⁸¹. Кроме того, здесь возникает и образ возлюбленной Анхен, не в грубой плоти, а поэтический возвышенный: «...уже думать о ней и чувствовать ее я стал только поэтически, с тоской вообще о любви, о каком-то общем прекрасном женском образе...» [V, 106]. Лик Руси, тайна русской души неразрывно связываются в сознании героя с высоким модусом любви и имажинативным метафизическим видением мира, которые он усвоил из русской литературы: «Что же до моей юности, то вся она прошла с Пушкиным. Никак не отделим был от нее и Лермонтов. <...> Какой дивной юношеской тоске о далеких странствиях, какой страстной мечте о далеком и прекрасном и какому заветному душевному звуку отвечали эти строки, пробуждая, образуя мою душу!» [V, 110]. Из Пушкина Арсеньев цитирует строчки стихотворения «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла..» и приходит к такому откровению: «и душа моя полна несказанными мечтами о той, *неведомой, созданной им и навеки пленившей меня*, которая где-то там, в иной, далекой стране, идет в этот тихий час —

К брегам, потопленным шумящими волнами...» [V, 111]

В эстетике и поэтике литературы начала XX века, в лирике С. А. Есенина, А. А. Блока, Н. Гумилева, К. Д. Бальмонта образ *неведомой* и *невидимой* возлюбленной, приближенной к высшим существам, к первостихиям, станет стержнеобразующим³⁸² (подробнее об этом в главе V). Так исключительно ли эта *незнакомка* является порождением символизма, уходящего корнями в романтическую культуру трубадуров и шпильманов? Думается, что в русском варианте этого образа важна еще и национальная

³⁸¹ Михайлова М. В. От прекрасного к вечному: эволюция творческих принципов И. А. Бунина. Орел: Полиграфическая фирма «Картуш», 2008. С. 86.

³⁸² См.: Спивак Р. С., Батулина В. А. Эмоционально-эстетический максимализм в русской поэзии начала XX века: к вопросу о преемственности символизма и акмеизма // Вестник Пермского университета. 2011. Вып. 4 (16). С. 154–157; Завгородняя Г. Ю. Образ идеальной возлюбленной в русской прозе романтизма и символизма // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1. С. 12–33.

аксиология, фольклорная эстетика сказки с поисками *вещей невесты*: пушкинская Людмила — также невидимая и укрытая полночью, находящаяся за пределами бытового.

Лунная символика сопровождает долгие дни героя, который уже и отказывается спать по ночам: «И опять наступили лунные ночи, и я выдумал уже совсем не спать по ночам...» [V, 113]; ходит на большую дорогу смотреть на луну: «После ужина я выхожу с ними на прогулку, на выгон за пруд или опять все на ту же большую дорогу, глядя на сумрачно-красную луну, поднимающуюся за черными полями, откуда тянет ровным мягким теплом» [V, 114]. Ночь — пограничное время, когда человек оказывается на пороге, осознает свое «я» совершенно иначе. Об этом еще тонко и точно написал Новалис в «Гимнах к ночи», с творчеством которого уже сближали в идейном плане поэзию Бунина³⁸³.

Поисками «иного царства» Арсеньев занимается, можно сказать, наяву: «Но в тех случаях, когда в жизни человека произошло что-нибудь важное или хотя бы значительное и требуется сделать из этого какой-то вывод или предпринять какое-нибудь решение, человек думает мало, охотнее отдается тайной работе души» [V, 117]. И такая *тайная работа* души у Арсеньева заключалась в его имажинативном видении мира, в пребывании в состоянии пороговости и в желании переживать неведомое: «Я, с застывшими коленками, слез с нагретого, скользкого седла, зорко и сторожко оглядываясь, вспоминая старые разбойничьи предания Становой и втайне даже желая какой-нибудь страшной встречи, жуткой схватки с кем-нибудь» [V, 117]. В таком влечении есть отсылка к сюжетам сказочной прозы, где человек встречается с неведомой нечистой силой или попадает и вовсе на «тот свет».

Тайный мир Арсеньева раскрывается в диалоге с купцом Балавиным, который отговаривает его заниматься литературой и читает ему свои стихи:

³⁸³ Гречнев В. Я. О прозе и поэзии XIX–XX вв.: Л. Толстой, И. Бунин, Г. Иванов и др. СПб.: Соларт, 2009.

«Родился я в глуши степной,
В простой и душной хате,
Где вместо мебели резной
Качались полати...»

[V, 122]

Сам купец так отзывается о своих стихах: «...ни в какой степной хате я не рожался, родился в городе, во-вторых, сравнивать полати с какой-то резной мебелью верх глупости и, в-третьих, полати никогда не качаются. И разве я всего этого не знал? Прекрасно знал, но не говорить этого вздору не мог, потому что был неразвит, некультурен, а развиваться не имел возможности в силу бедности...» [V, 122]. Но эти слова принадлежат купцу, мещанину, человеку с исключительно позитивистским взглядом на мир. Он даже свои собственные стихи, пусть и бедные по слогу, пытается интерпретировать через реальную связь с действительностью, свою биографию. Конечно, Арсеньев не такой, он видит тайный мир, как чеховский Егорушка и Василий. И степь, одинокие прогулки на коне, раздумья при луне — все это говорит о *влекомости* неведомой землей. И после всех разубеждений купца юноша не бросает писать, а решается на путешествие: «Так неожиданно получил я еще одно подтверждение своим тайным замыслам покинуть Батурино» [V, 122]. Однако перед отъездом случается для Арсеньева знаковое событие — он встречается с Тоней, которая открывает для него мир страстей.

От близости с женщиной герой ощущает себя в амбивалентном состоянии, пишет стихи и размышляет о смерти: «И вместе с тем душу давило такое тяжкое сознание своего крайнего падения, было так горько и больно, так жаль себя, что приходили в голову и казались счастьем *мысли о смерти*. <...> Я взял карандаш и, *все думая о смерти*, стал писать на учебнике...» [V, 126]. Кроме того, примечательна еще одна деталь — перед самым событием, встречей наедине с девушкой, приходящая Арсеньеву кажется пещерой: «В прихожей, совсем темной, особенно сверху, сумрачно и

фантастично, точно в черной пещере краснела грудой раскаленных углей только что истопленная печка...» [V, 123].

В двух последних частях третьей книги герой пребывает *на пороге*. С одной стороны, он узнает через близость с женщиной новый мир, с другой стороны, для него в случившемся есть нечто смертельное, на что указывает и *топика* комнат, прихожей. Все темные места, пещеры, гроты, край леса и т. д. потенциально связаны с моделью «того света» (ср. с лермонтовским гротом, куда попадают герои «Вадима»). На подсознательном уровне Арсеньев улавливает все эти вещи, и неслучайно эта часть заканчивается большим дождем — в нем как бы растворяется герой, соединяется с космическим. Бунина часто критиковали за большую описательность в плане пейзажа, однако литературоведами давно подмечена семантическая напряженность таких описаний³⁸⁴. Пейзаж соответствует внутреннему состоянию героя, отвечает и его трансформациям, метаморфозам.

Четвертая книга открывает для читателя уже собственно метафизику героя, который пытается осмыслить себя прежнего: «...и все зачем-то пытаюсь воскресить чей-то далекий юный образ. Чей это образ? Он как бы некое подобие моего вымышленного младшего брата, уже давно исчезнувшего из мира вместе со всем своим бесконечно далеким временем» [V, 129]. Исследователи уже обращали внимание на этот фрагмент, понимая под *младшим братом* метафизическое перевоплощение, творческую задачу личности³⁸⁵. Это правомерно, однако здесь важно не только абстрагирование от себя самого, но и ощущение одиночества, даже некоего сиротства по отношению и к прежнему, утраченному времени, и к окружающим, что указывает также на *пороговое состояние*: «Случалось, бывало, в каком-нибудь чужом доме взять в руки старый фотографический альбом. Станные и сложные чувства возбуждали лица тех, что глядели с его поблекших картинок! Прежде всего — чувство необыкновенной отчужденности от этих

³⁸⁴ Гречнев В. Я. Указ. соч.

³⁸⁵ Смоленцов А. И. Указ. соч.

лиц, ибо необыкновенно бывает чужд человек человеку в иные минуты. А потом — происходящая из этого чувства повышенная острота ощущения их самих и их времени» [V, 129]. Кажется, что речь идет о чужих людях, но для Арсеньева все эти лица — особый текст, код культуры: «Сказка, легенда все эти лица, их жизни и эпохи!» [V, 129]. Именно в таком энтелехийном понимании возникает внутренний разговор о себе прежнем: «Точно те же чувства испытываю я и теперь, воскрешая образ того, кем я был когда-то» [V, 129].

В третьей части этой книги Арсеньев снова прозревает *иной мир* — через езду на коне. Герой получил *поклон*, напоминание от Тоньки через ее невестку, и это взволновало его душу: «Воротясь домой, вне себя от этих слов, я оседлал Кабардинку и пустился куда глаза глядят. <...> Я ехал на блеск уже низкого солнца, въехал в *чей-то большой лес, начинавшийся длинной лощиной с заросшими оврагами и буераками*, где цветы и травы, уже свежавшие и пахнувшие в вечеру лесной и луговой свежестью, были по брюхо лошади» [V, 130]. Во-первых, обращает на себя внимание топка действия — темнеющий заросший лес, в котором Арсеньев выпадает из бытового времени, желая чего-то страшного, сказочного: «Я смотрел на шею Кабардинки, на ее гриву, откинутую на сторону и ровно, в лад с ходом мотающуюся, на всю эту поднятую конскую голову, когда-то, в дни сказочные, порой говорившую вещим голосом: страшна была ее роковая бессловесность, это вовеки ничем не могущее быть расторгнутым молчание, немота существа, столь мне и близкого и такого же, как я, живого разумного, чувствующего, думающего, и еще страшней — сказочная возможность, что она вдруг нарушит свое молчание...» [V, 130]. Во-вторых, этот фрагмент дает нам представление не только о психологическом состоянии Арсеньева после воспоминания о Тоне, но и о его укорененности в национальной аксиологии, понимании русского сказочного образа коня. Архетипический комплекс коня в русском фольклоре выражается и в сказке, где конь является помощником, и в загадках, связанных с космологическими представлениями, и в быличках,

обмираниях, где конь выполняет функции переправы между мирами (обмиравший часто возвращается с «того света» в теле коня)³⁸⁶. Итак, конь в славянской культуре — существо космологическое, соединяющее миры, связанное с переходной погребальной обрядностью. Типология культур также показательна в этом отношении — в тюркской фольклорной традиции, кабардино-черкесском фольклоре, к которому уже обращались в связи с лермонтовскими текстами, конь является доминантным для культуры. Арсеньев все это чувствует на каком-то подсознательном уровне. Кроме того, он размышляет о *нарушении запрета*, о возможности того, что конь его заговорит. Значит, он желает этого, хочет прикоснуться к чудесному, иномирному. Запрет в фольклоре имеет «парную функцию» (В. Я. Пропп), то есть его обязательно нарушают, и именно это является двигателем сюжета. Так, Арсеньев ищет это «иное царство» и видит его в разных отражениях, окружающие его вещи, детали быт вписываются в *космический план* (о космичности бунинского мышления исследователи уже писали³⁸⁷). Побуд к неведомому, посыл «туда» объясняется «желанием преодолеть ограничения судьбы...»³⁸⁸. Именно по этой причине Арсеньев и не бросает творчества, хотя ему снова встречается Балавин, пытающийся отговорить юношу: «И ума не приложу, как вам быть далее... Отцы ваши в таких обстоятельствах на Кавказ служить скакали, к разным иностранным коллегиям приписывались, а вам куда скакать или приписываться? Вы вообще, я полагаю, служить не можете — не те у вас мечтания. Вы, как говорится в оракулах, *слишком вдаль простираетесь*» [V, 131]. Но в этих замечаниях важно какое-то интуитивное прозрение *космической сути* Арсеньева, неслучайно он потом вспоминает именно эти слова: «“Вы, как говорится в оракулах, *слишком вдаль простираетесь*...” И впрямь: втайне я весь простирался в нее. Зачем? Может

³⁸⁶ Подробнее об этом в статье: Синчук С. Д. Образ «дерево-конь» в славянской народной культуре // Вестник славянских культур. 2017. Т. 3. С. 96–110.

³⁸⁷ Сливичкая О. В. Космическое мироощущение И. А. Бунина // Труды Объединенного научного центра проблем космического мышления. М.: Международный центр Рерихов, 2008. С. 213–238.

³⁸⁸ Сливичкая О. В. «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2004. С. 227.

быть, именно за этим смыслом?» [V, 133]. И такой *далью* для героя является литература, русская поэзия с ее образами неведомого, неясного.

В четвертой книге мы, как и в третьей, находим упоминание Лермонтова, Печорина: «Я подумал: что такое Лермонтов? — и увидел сперва два тома его сочинений, увидел его портрет, странное молодое лицо с неподвижными темными глазами, потом стал видеть стихотворение за стихотворением и не только внешнюю форму их, но и картины, с ними связанные, то есть то, что и казалось мне земными днями Лермонтова: снежную вершину Казбека, Дарьяльское ущелье, ту, неведомую мне, светлую долину Грузии, где шумят, “обнявшись точно две сестры, струи Арагвы и Куры”, облачную ночь и хижину в Тамани, дымную морскую синеву, в которой чуть белеет вдали парус, молодую ярко-зеленую чинару у какого-то уже совсем сказочного Черного моря...» [V, 136]. Роман интересен и в исследовательском плане своими отсылками, и в читательском — создается единый словесный космос русской культуры, объединяющий и А. С. Пушкина, и М. Ю. Лермонтова. И случайно ли упоминание именно «хижины в Тамани»? Эта хижина на краю деревни и довела *до порога* Печорина, этот топос потенциально связан с «тем светом» (см. главу II).

Путь и раздумья Арсеньева в этой книге снова освещает луна, которая уже кажется более мрачной и загадочной герою: «В кольце вокруг млечно-туманной луны было точно какое-то зловещее небесное знамение. Бедный, слегка *склоненный набок лик* ее все больше грустнел и туманился на белесой мути неба, в вышине неслись и мешались, порой могильно закрывая этот лик, дымные, свинцовые, а то и совсем темные облака... с севера, из-за реющего сада, поднималась черная туча, и дико пахло по ветру снегом» [V, 138]. Неслучайно здесь луна также имеет свой лик, она живая и «клонится набок», то есть отклоняется от привычного положения, уходит в сторону — кривизна является признаком *иномира*. И эта картина меняет многое и в душе Арсеньева, он решается уехать и пишет письмо брату насчет работы в Орле.

Все поворотные моменты в жизни героя освещаются звездами, луной, он приобщается к космосу.

И вот Арсеньев попадает в Харьков, кажется, в желанное свободолюбивое общество, но понимает, что все в нем там чуждо, и снова ищет герой неведомое, будоражащее его с младенчества: «Ранней весной я поехал в Крым. Мне достали бесплатный билет, *я должен был ехать под чьим-то чужим именем*, выдавая себя за какого-то железнодорожного рабочего... В больших лишениях проходила моя молодость! Выехал я в такой *тесноте и мерзости*, каких я еще никогда не испытывал, в ночном почтовом поезде, прямо страшном своей длиной» [V, 150]. Только ли о бытовой ситуации (отсутствие своего билета, чужое имя, теснота и холод) здесь идет речь? Арсеньев отправляется под чужим именем, в тесноте и мерзости в неведомое путешествие. В этом сокрыто *травестийное начало* — не просто примеривание на себя чужой роли (железнодорожного рабочего), а состояние лиминальное, пограничное, когда герой оторван от себя самого и действительности ради неизвестного, далекого будущего: «Но я шел на все — *где-то там, вдали*, ждала меня отцовская молодость» [V, 150]. И что же поражает Арсеньева по дороге в Крым первым? Перед героем открывается метафизический пейзаж, раннее утро: «Помню, что на рассвете первой ночи я очнулся в своем *тесном углу* на какой-то степной станции, уже далеко от Харькова. Еще догорала свеча в углу, солнца еще не было, но было уже совсем светло и розово. Я с изумлением оглянул тяжко-безобразную картину как попало спящих в этом розовом и сейчас же открыл окно. Боже, какая заря была! Розовым огнем горит вдали восток, в воздухе та дивная свежесть и ясность, что бывает лишь ранней весной, *на рассвете, в степи*; в тишине свежо и сладостно, по-весеннему, поют невидимые в небе жаворонки, вправо и влево тянется неподвижная стена нашего поезда, а в двух шагах от нас, на бесконечной и гладкой, как ток, степи, стоит и глядит на меня *большой могильный курган*... До сих пор не могу понять, чем он так поразил меня. Это было нечто ни на что не похожее ни по своим столь определенным и вместе с

тем столь мягким очертаниям, ни по тому, главное, что таилось в них» [V, 151]. Во-первых, обращает на себя внимание *топика* действия — «тесный угол» в грязном затхлом вагоне, что также указывает на *пороговое* положение героя, все эти состояния характерны для инвертированной действительности. Во-вторых, важно время действия — предрассветный час, значит, онный час (ср. с пейзажами в «Вадиме» М. Ю. Лермонтова). В-третьих, как бы неожиданное появление могильного кургана в степи привлекает и поражает Арсеньева до такой степени, что он чувствует свою приобщенность к «отцам», укорененность в космической истории человечества: «Это было нечто совершенно необыкновенное при всей своей простоте, такое древнее, что казалось бесконечно чуждым всему живому, нынешнему, и в то же время было почему-то так знакомо, близко, родственно» [V, 151]. Вполне возможно, что такое совпадение места действия, степи, и состояния героя, увидевшего могильный курган, не случайно — подобное мы встречаем и в чеховской «Степи», которую И. А. Бунин особо выделил в своей работе о творчестве А. П. Чехова. Но, конечно, в первую очередь речь идет об «общем месте», национальной аксиологии и переходной обрядности, погребальном комплексе, который в латентной форме сказывается в обоих произведениях (ср. пограничное состояние Егорушки, который, как и Арсеньев, едет неизвестно куда, и его метафизическое ощущение действительности в степи). Что, собственно, еще увидел и познал Арсеньев в Крыму? Бытовое убрано в затекстовое, а метафизическое вынесено на первый план: «Страна же эта грезилась мне необозримыми весенними просторами всей той южной Руси, которая все больше и больше пленяла мое воображение и древностью своей и современностью. В современности был великий и богатый край, красота его нив и степей, хуторов и сел, Днепра и Киева, народа сильного и нежного, в каждой мелочи быта своего красивого и опрятного, — наследника славянства подлинного, дунайского, карпатского. А там, в древности, была колыбель его, были Святополки и Игори, печенег и половцы, — меня даже одни эти слова очаровывали, — потом века казацких битв с турками и ляхами, Пороги и

Хортица, плавни и гирла херсонские... “Слово о Полку Игореве” сводило меня с ума» [V, 155]. И здесь происходит погружение в древность не столько через путешествие в географическом аспекте, скитания по берегам Донца, Днепра, сколько через русскую литературу, события «старины глубокой» — в этом и видится *энтелехийность* мышления Арсеньева.

Четвертая книга заканчивается глубоким переживанием Арсеньева кончины великого князя. Здесь, по мысли некоторых исследователей, возникает мотив памяти и кольцевая композиция³⁸⁹ — он уже видел и раньше этого человека, который встретился ему на пути в момент траура, смерти другого. Однако, как нам кажется, дело не только в кольцевой композиции, но и в общем *ритуальном переходном рисунке* этой части, которая имеет весьма странную географию. С одной стороны, Алеша Арсеньев отправляется в увлекательное путешествие по России, в Крым; с другой стороны, духовно повзрослевший герой переживает большую потерю в социально-историческом плане. В промежутке между этими вещами происходит еще одно событие — встреча со своей большой любовью, Ликой. Но какой бы отрезок жизненного пути героя мы ни взяли, везде обнаруживаются фигуры Танатоса — это и узкий темный вагон с *тесным углом*, это и *могильный курган*, поразивший и пленивший Арсеньева, это и звездное небо, которое поглощает героя в конце книги. Таким образом, путь его носит инициатический характер: через повседневность, быт прозревается онтологический план.

Пятая книга, которая была написана уже после выхода в свет основных частей произведения, посвящена любовным переживаниям Арсеньева. Герой воспринимает для себя любовь как некое счастливое приобретение: «...чувство какого-то особенно счастливого приобретения, будто бы сделанного мной в Орле» [V, 168]. После первой разлуки с Ликой Арсеньев возвращается в Батурино и снова погружается в стихийное и *неведомое*,

³⁸⁹ Аверин Б. В. Жизнь Бунина и жизнь Арсеньева: поэтика воспоминания // И. А. Бунин: Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2001. С. 651–677.

которое раскрывается через пейзаж: «Мужик этот, иногда по неделям напрасно ожидающий седока, кидается ко мне со всех ног, восторженно соглашается с каждым моим словом, готов скакать со мной хоть *на край света* и за все, что угодно — “авось, не обидите!” — и через минуту я уже покорно трясусь в его мелкой тележке: сперва по дикой и темной деревне, потом — все тише и тише — *в темных, молчаливых, всему миру чужих полях*, в черном море земли, за которым брезжит в бесконечной дали под тучками на северо-западе что-то зеленоватое» [V, 169]. Он как бы выпадает из бытового и линейного времени, топика действия сменяется с городской на деревенскую, свободную, бесконечную даль. Такое пограничное состояние типологически близко к мифологеме пути/дороги в переходной погребальной обрядности, где дорога характеризуется безвозвратностью и растворением в неопределенности «того света»³⁹⁰. Такое же ощущение неопределенности, неведомости он ощущает, когда стремится к Лике, и это влечение Арсеньева потусторонним, необъяснимым хорошо улавливает и понимает в нем брат Николай: «Все по прежнему: “несет меня лиса за темные леса, за высокие горы”, а что за этими лесами и горами — *неведомо*» [V, 175]. И в этой фольклорной пространственной формуле, встречающейся и в сказке, и в причете, сокрыта семантика принадлежности к «иному царству»³⁹¹ (темные леса — враждебные человеку, отделяющие «этот» мир от «того»; также они семантически тождественны горам³⁹²).

Состояние оцепенения, похожего на обмирание, Арсеньев испытывает, когда мчится к Лике из Батурино в зимнюю ночь, освещенную мутной луной: «...неподвижно белеет низкая и мутная с морозу луна, широко и мистически-печально охваченная радужно-туманным кольцом, и всего *неподвижней я*, застывший в этой скачке и неподвижности...» [V, 180]. С одной стороны, кони летят, Арсеньев ждет встречи с возлюбленной, с другой

³⁹⁰ Невская Л. Г. Балто-славянское причитание: реконструкция семантической структуры // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Погребальный обряд. М.: Наука, 1990. С. 137.

³⁹¹ Невская Л. Г. Балто-славянское причитание. М.: Наука, 1993. С. 14–18.

³⁹² Надель-Червиньска М. Семантика горы в польской народной сказке и лингвокультурологический контекст европейского фольклора // Политическая лингвистика. 2006. № 20. С. 229–253.

стороны — все стоит на месте, он неподвижен в этой бешеной скачке. В этом и состоит амбивалентность ситуации — внешнее действие расходится с внутренним состоянием героя, который оцепенел, не знает, что будет дальше.

Совместная жизнь с Ликой доставляла немало страданий Арсеньеву, который иногда чувствовал себя чужим по отношению не только к обществу, их окружающему, но и к самому себе: «Каждый раз перед балом я переживал жестокие минуты, — нужны было надевать фрак *покойного мужа* Авиловой, совершенно, правда, новый, кажется ни разу не надеванный и все же меня как бы *пронзавший*» [V, 190]. В этом видится травестийный мотив, который уже проявлялся, когда Арсеньев путешествовал с чужим билетом, под чужим именем. Это чувство отчужденности, абстрагирования от себя самого продолжает прогрессировать, когда герой сталкивается с потенциальными женихами Лики: «И все вдруг мне стало чужим, далеким, *сам себе я вдруг показался всему этому дому постыдно лишним, ненужным*, к ней меня охватила ненависть...» [V, 193]. И здесь на авансцену выходит третий человек — исследователи уже указывали на alter ego, *младшего брата* Арсеньева, но любовь и отношения с Ликой раскрывают еще глубже натуру героя, и он раскрывается с третьей стороны. После отъезда девушки Арсеньев снова как бы выпадает из повседневной действительности, особенно это ощущается в тесном номере гостиницы: «Ужели это я, — тот, кто почему-то лежит в *темноте этой бессмысленной ночи*, в каком-то губернском городе, населенном тысячами чужих людей, в этом номере с *узким окном*, всю ночь сереющим каким-то длинным немym дьяволом?» [V, 196]. И снова здесь встречаются состояния, характерные для локализаций «того света»: темнота, узость, теснота.

Удивительны и герои редакции, куда ходит работать Арсеньев: однорукий передовик, левша; коротконогий старичок, который выглядел на десять лет; верстальщик лицом оливко-зелен, «черными усиками и гробовыми пепельными губами» [V, 197]. Подобные качества указывают на *иномирную* природу героев (ср. с лермонтовскими героями «Тамани»). В

такой обстановке проходят дни героя, он пытается что-то писать и даже пишет, но недоволен этим: «Я мучился желанием писать что-то совсем другое, *совсем не то, что я мог писать и писал*: что-то то, *чего не мог* <...> И вот моя жизнь стала все больше и больше превращаться в эту новую борьбу с “неосуществимостью”, в поиски и уловление *этого другого*, тоже *неуловимого счастья*, в преследование его, в непрестанное думанье о нем» [V, 197]. Это преследование, борьба с самим собой, поиски — и есть *агон*, космическая борьба, преодоление себя. Во всех сферах жизни Арсеньева, будь то творчество, любовь, путешествия, быт, есть ощущение неведомого, неуловимого, запредельного, которое влечет героя и является для него главной целью.

Арсеньев много бродит по улицам, особенно ночью: «Случалось, я шел на вокзал. За триумфальными воротами начиналась темнота, уездная ночная глушь. И вот я *мысленно видел* какой-то уездный городишко, неведомый, несуществующий, только вообразившийся мне, но так, точно вся моя жизнь прошла в нем» [V, 202]. В этих *думах наяву* проявляется не бытовое физическое видение героя, а имагинативное — желание отыскать чудесное, это «иное царство» в обыденном. Его волнует «чувство дали», путь *куда-то*: «Все это так взволновывает мою вечную жажду дороги, вагонов и обращается в такую тоску *по ней, по той*, с кем бы я мог быть так несказанно счастлив *в пути куда-то*, что я спешу вон, кидаюсь на извозчика и мчусь в город, в редакцию» [V, 202]. Здесь также можно говорить о влечении Арсеньева не просто потусторонним, но высоким модусом любви, который несет в себе образ незримой возлюбленной, Небесной Софии. И важно то, что у героя есть все возможности получить такую любовь, быть ее достойным: он иначе воспринимает мир, его творческие порывы к писательству позволяют через быт увидеть метафизическое. Например, Арсеньев, сидя за столом и размышляя о своих литературных опусах, живо воскрешает в своем сознании виденное (или не виденное) им ранее: «Я опять вскакивал и принимался ходить, радуясь своему возмущению, хватаясь за

него, как за спасение... И *неожиданно* видел Святогорский монастырь, где был прошлой весной, разноплеменный стан богомольцев возле его стен на берегу Донца. <...> Потом видел эти весенние дни, когда я, казалось, без конца плыл по Днепру... Потом рассвет где-то в степи...» [V, 207]. В этом случае можно говорить о том, что иногда в романе реальное историческое время перебивается и сменяется временем как бы условным, типологически схожим с фольклорным. Д. С. Лихачев, описывая художественное время в фольклоре, указывает на условность этого времени, оно вроде бы и есть, и нет (в реальном же времени «события имеют как бы некоторую прикрепленность»³⁹³). Арсеньев также стремится *за* бытовое, за пределы зримого: «Есть чувства, которым я совершенно не могу противиться: иногда какое-нибудь мое представление о чем-нибудь вызывает во мне такое мучительное стремление туда, где мне что-нибудь представилось, то есть к чему-то тому, *что за этим представлением, — понимаешь: за!* — что не могу тебе выразить!» [V, 233].

Безусловно, Арсеньев наделен имагинативным видением мира, «высокая семиотичность» его воспоминаний, по справедливому замечанию В. А. Смирнова, позволяет герою познать «скрытую за повседневным, бытовым сакральную суть происходящего»³⁹⁴, постичь софийность, которая от него постоянно ускользает. Арсеньев не может быть с Ликой, потому что его характер, как сам он объясняет, обусловлен «бродничеством» его натуры. В этом случае В. А. Смирнов дает вполне уместный этнографический и фольклористический комментарий, указывая на неслучайные восхищения героя Украиной: «Казалось бы, “Дума о Сагайдачном” только условный “фон”, он и слушает ее рассеянно, вполуха, невпопад, однако заключительный эпизод говорит о многом в его будущей “обездоленности”. <...> Как известно, женщины на Сечь не допускались, ищущие “рыцарской славы” казаки вели особый, аскетический образ жизни: “ненька Украина”

³⁹³ Лихачев Д. С. Несколько общих замечаний о художественном времени в фольклоре // Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 208.

³⁹⁴ Смирнов В. А. Бунин. Указ. соч. С. 197.

олицетворялась для них знаменитым Успенским собором, “русской верой”, а символ Руси — икона Божьей Матери»³⁹⁵. Но только ли дело в натуре, в «бродничестве», корнях героя? Думается, что этот комментарий можно дополнить указанием еще на несколько деталей, и здесь вполне уместна параллель с лермонтовским Печориным, который «не услышал» песни-предупреждения ни Бэлы, ни девушки-контрабандистки.

На пути Арсеньеву встречались символы, на которые он сам обращал внимание, но не прочувствовал их значимости. Во-первых, это могильный курган, живо и глубоко поразивший рано утром героя по дороге в Крым — после этого, стоит отметить, Арсеньев и встречается в скором времени с Ликой. Во-вторых, это «дешевый гроб» в вагоне, в который забрался с рыжей девицей юноша: «Я невольно, сам ужасаясь тому, что делаю, потянул ее к вагону, влез в него, она вскочила за мной и крепко обняла меня за шею. Но я чиркнул спичкой, чтобы осмотреться, — и в ужасе отшатнулся: спичка осветила посреди вагона длинный дешевый гроб» [V, 241]. В-третьих, это непосредственно ощущение «могилы», смерти, которое сопровождает героя при мысли вернуться одному в Батурино: «Пахнет уже крутой русской зимой, хотя снега и тут еще нет. Какая могила ждет меня там, в Батурине! Старость отца и матери, увядание моей несчастной сестры, нищая усадьба, нищий дом, голый, низкий сад, по которому дует ледяной ветер, зимний лай собак, — зимой, когда дует вот такой ветер, он какой-то особенный, ненужный, пустынный... Хвост поезда тоже бесконечен» [V, 246]. Все эти мортальные образы являются некими ритуальными маркерами на пути Арсеньева, но он не может осознать в полной мере их значения и назначения, потому что еще глух и жаждет только удовольствий и любви для себя самого: «Сильнее всего я чувствовал к ней любовь в минуты выражения наибольшей преданности мне, отказа от себя, веры в мои права на какую-то особенность чувств и поступков» [V, 232].

³⁹⁵ Там же. С. 198.

Возвращаясь в начало произведения, обратимся еще к одной детали: «В стране, заменившей мне родину, много есть городов, подобных тому, что дал мне приют, некогда славных, а теперь заглохших, бедных, в повседневности живущих мелкой жизнью. Все же над этой жизнью всегда — и не даром — царит какая-нибудь серая башня времен крестоносцев, громада собора с бесценным порталом, века охраняемым стражей святых изваяний, *и петух на кресте, в небесах, высокий Господний глашатай, зовущий к небесному Граду*» [V, 8]. Арсеньев, будучи мал, точно угадал один из главных символов жизни русского человека — петух на кресте, который воплощает собой ось мира, соединяет бытовой и горний мир. С одной стороны, петух на кресте — распространенный символ христианской культуры, его можно встретить на шпилях большинства европейских соборов. С другой стороны, этот символ в Средние века был сопряжен с семантикой луны / месяца, идущих от египетской солярной культуры, культа Озириса³⁹⁶. Бунин был одним из первых, кто сформировал египетский топос в русской поэзии и «ввел моду» на путешествия в экзотические для России начала XX века страны³⁹⁷. Кроме того, писатель хорошо знал египетскую мифологию. Однако ближний текст культуры, русский фольклор и, вероятно, хорошо известная И. А. Бунину работа С. А. Есенина «Ключи Марии» (1918) также дают нам полное представление о высокой семиотичности, значимости символа петуха для русского мужика, который украсил таким солярным орнаментом избу³⁹⁸. Так, эту ось мира и должен был Арсеньев воспитать и сохранить в себе — он как бы с раннего детства, отрочества обозначил для себя важные сакральные ориентиры. Но следовать этому инициатическому пути ему всегда приходилось через страдания.

³⁹⁶ Носовский Г. В., Фоменко А. Т. Жанна д'Арк, Самсон и русская история. М.: Деловой экспресс, 2002.

³⁹⁷ Подробнее см.: Панова Л. Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузьмина. М.: Водолей; Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006.

³⁹⁸ См. также известное стихотворение поэта 1922 г. «Петух на церковном кресте», где возникает образ ладьи в небе. Подробнее об историко-литературных, мифологических комментариях к тексту в статье: Смирнов В. П. «Пел петух»: Бунин и Заболоцкий // Литература. 2004. № 42. 8-15 ноября. С. 12–14.

ВЫВОДЫ ПО ЧЕТВЕРТОЙ ГЛАВЕ

1. Бунинский фольклоризм носит особый характер, как и чеховский, он приобретает латентный вид и выражен часто в знаках несловесной убедительности, ориентирован на эйдологию русской волшебной сказки, фольклорной и авторской, пушкинской.
2. В ранних рассказах писателя, вписанных в русскую календарную обрядность годового цикла, образ весны наполняется танатологическими и витальными коннотациями, что указывает на глубинное осмысление писателем фольклорной традиции, на творческий спор с фольклором.
3. Пространственные модели, особенно замкнутые типы локуса (чердаки, тесные затхлые комнаты, номера гостиниц, вагоны), в которых пребывает Арсеньев, потенциально связаны с «тем светом». Примечательно то, что героя влекут такие места, он через внутренний аскетизм и танатологические образы апофатически постигает неведомое и чудесное.
4. Эйдология женского архетипа (или софийность, по В. А. Смирнову) пронизывает все произведения И. А. Бунина и связана с лунной символикой. Луна также появляется во время переломных знаковых событий в жизни героев. Образ *неведомой возлюбленной*, притягивающий главного героя в романе «Жизнь Арсеньева» и сокрытый во многом в природе Лики, актуален для русской литературы в целом. Особое развитие он получит в эстетике символизма и есенинском творчестве.

Глава V. ЭЙДОЛОГИЯ «ИНОГО ЦАРСТВА» В ПОЭТИКЕ С. А. ЕСЕНИНА: ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ

Вводные замечания

Культура надвигающегося *некалендарного* XX века была подвержена «эсхатологическому беспокойству», «экзистенциальному беспокойству»³⁹⁹, которое актуализовало танатологический дискурс в художественной среде. По тонкому наблюдению О. М. Фрейденберг, в эсхатологических настроениях выражен мифологический базовый для человечества сценарий *жизни — смерти*, через проигрывание которого высвечиваются моральные качества людей и народов⁴⁰⁰. В основе эсхатологических утопических проектов и настроений поэтов Серебряного века лежат знакомые фольклорно-мифологические представления о рае и аде, новой земле, новом человеке, о которых писали и новокрестьяне (поиск неведомой земли, Китеж-града у Н. Клюева, нового Назарета у С. Есенина, обретение «Невидимой Церкви» у С. Н. Дурылина, мифологема «Светлый Град» Пимена Карпова, что позднее более радикально выразилось в религиозно-мистической идее «Лиги преобразования сущности государства» Д. Андреева), и футуристы (будетлянство В. Хлебникова, новый герой в ранних и поздних поэмах В. Маяковского). И эта система дуальностей является корневой для русской культуры, особенно нашего Средневековья⁴⁰¹, о чем пишут в своей статье «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)» Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский. Здесь также справедливо привести замечание философа Н. А. Хренова о повторении в русской культуре мифологических привычных сценариев, связанных с разного вида утопиями:

³⁹⁹ Предисловие // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М.: Индрик, 2016. С. 12.

⁴⁰⁰ Фрейденберг О. М. Что такое эсхатология? // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973. С. 512.

⁴⁰¹ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Труды по русской и славянской филологии. XXVIII. Литературоведение. Вып. 414. Тарту, 1977. С. 4.

«Мы все еще утописты, консервативные утописты. Все это свидетельствует лишь о том, что мы движемся по кругу, оказываясь во власти знакомых и повторяющихся, а потому мифологических комплексов»⁴⁰². Однако как «реагировал» Серебряный век на миф и фольклор с их базовым сценарием жизни и смерти? Как «пользовался» богатейшим народным наследием, кладезем духовных знаний и воззрений на смерть? Стоит сказать, вслед за Г. С. Кнабе, что неоднозначно, и это связано с разрушением «классицистической псевдоантичности»⁴⁰³ и выстраиванием новых культурных парадигм и матриц. В русской религиозной мысли порубежья дано ценностное описание смерти: находим религиозно-мистический подход в трудах отца П. Флоренского и С. Н. Булгакова, концепцию оживления мертвых у Н. Федорова, фольклорный подход с позиций русской сказки в лекциях Е. Н. Трубецкого. Однако всех ближе к пониманию именно художественной танатологии (в лице И. А. Бунина, Л. Н. Толстого) подошли епископ Александр (Семенов-Тянь-Шанский) в религиозно-философской работе «Смерть и воскресение» и философ апофатического настроения Лев Шестов в поздней статье парижского периода «Откровения смерти (последние произведения Толстого)»⁴⁰⁴.

В последних двух главах диссертации рассмотрим на примере творчества двух ярких представителей разных эстетических направлений Серебряного века, В. В. Маяковского и С. А. Есенина, как трансформировались взгляды на финальное *со-бытие* жизни в поэзии некалендарного века.

⁴⁰² Хренов Н. А. Утопическое сознание в России рубежа XIX–XX вв.: от модернизма к хилиазму // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М.: Индрик, 2016. С. 22.

⁴⁰³ Кнабе Г. С. Русская античность как тип культуры // Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2000. С. 154.

⁴⁰⁴ Шестов Л. Ясная Поляна и Астапово // Философски альтернативи. 2001. № 1. С. 3–11.

§ 1. Топика смерти в художественном мире раннего С. А. Есенина: фольклорные формулы

Вопросы фольклоризма творчества С. А. Есенина давно прорабатываются в литературоведении, начиная с первых исследовательских работ Н. И. Кравцова и Б. Неймана⁴⁰⁵, которые писались еще при жизни поэта. Особое место в изучении вариаций фольклорной традиции в есенинской поэтике принадлежит В. Г. Базанову (1982)⁴⁰⁶, который рассматривал эту проблему с позиций народного мировосприятия, эпического мышления. Однако первой целостной монографией на эту тему можно по праву считать труд В. В. Коржана «Есенин и народная поэзия» (1969), хотя в этой работе речь идет в первую очередь о внешних формах фольклоризма. На иных позициях стоит В. И. Харчевников. В своей статье о фольклоризме раннего творчества Есенина ученый склоняется к тому, что соприкосновение поэта с фольклором было широко и более сложно по своей сути, чем это видится в трудах многих литературоведов⁴⁰⁷. Важной работой, в которой затрагивается проблема фольклоризма в творчестве Есенина, является учебное пособие С. Н. Кирьянова, где поэма «Черный человек» рассматривается в контексте национальной культуры⁴⁰⁸. Автор исследования приходит к выводу о том, что фольклоризм Есенина «не имитаторская зависимость от устного народного творчества, а согласованность на типологическом уровне авторского и народного сознаний»⁴⁰⁹. В последнее

⁴⁰⁵ Уже в работах 1920-х годов — Б. Неймана и Н. Кравцова — исследуется латентное проникновение фольклорного начала в поэтику Есенина, пусть даже все это сделано на уровне отдельных наблюдений. Фольклорист В. А. Смирнов, ученик Н. Кравцова, рассказывал о встречах своего учителя с семьей Есениных, к которым молодой Кравцов ходил с рукописью об исследовании фольклоризма поэта. См.: Кравцов Н. Есенин и народное творчество // Художественный фольклор. 1929. Вып. IV–V. С. 193–203; Нейман Б. Источники эйдологии Есенина // Художественный фольклор. 1929. Вып. IV–V. С. 204–217.

⁴⁰⁶ Базанов В. Г. Сергей Есенин и крестьянская Россия. Л.: Советский писатель, 1982.

⁴⁰⁷ Харчевников В. И. Некоторые особенности фольклоризма раннего Есенина // Славянские литературы и фольклор. Русский фольклор, XVIII. Л.: Наука, 1978. С. 116.

⁴⁰⁸ Кирьянов С. Н. Поэма «Черный человек» в контексте творчества С. А. Есенина и национальной культуры: Учеб. пособие. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999.

⁴⁰⁹ Там же. С. 54.

время к этой проблеме вновь обратились исследователи – вышло несколько монографий Е. А. Самоделовой, защищена диссертация У. Даньдань «Традиции фольклора и авангарда в поэзии С. А. Есенина 1910-х годов»⁴¹⁰. Однако нередко в этих работах представлен анализ поэтики с точки зрения выявления только *внешних форм фольклорной традиции* в литературе, иногда они носят описательный характер.

О теме смерти в жизни и творчестве С. А. Есенина написано достаточно. Сама фигура поэта и загадочный уход из жизни подталкивают исследователей обращаться к мортальным образам. Однако обстоятельный разговор о поэтике требует именно анализа поэтической структуры, а не пространного отвлечения в область биографического поля. Конечно, нельзя не учитывать и контекст зачинающейся эпохи и литературы модернизма, совсем непохожих на литературный процесс и жизнь XIX столетия. Человек вынужден был вживаться в новую систему культурных координат начавшегося *некалендарного XX века*.

Открытия в области психоанализа, физики, философия космизма пошатнули рациональное устройство мира. Метафизическое ощущение мира стало острее физического, что отчетливо проявилось в литературе, в которой одной из сквозных тем стала тема смерти. В своей обстоятельной статье «О художественной стилистике смерти» Е. А. Самоделова показывает актуальность этой темы и ее проявленность в разных вариациях в поэзии А. Мариенгофа, В. Шершеневича и прочих имажинистов⁴¹¹. Исследователь акцентирует внимание на лексемах «смерть», «гроб», «кладбище», «могилы», «труп» и т. д., связанных непосредственно с поминально-кладбищенской тематикой. Такое выявление смертной символики оправдано и допустимо, но значительно ограничивает представление о мортальности в эстетике и поэтике имажинистов и Есенина в том числе. В другой своей статье

⁴¹⁰ У. Даньдань. Традиции фольклора и авангарда в поэзии С. А. Есенина 1910-х годов: автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2014.

⁴¹¹ Самоделова Е. А. О художественной стилистике смерти // Антропологическая поэтика С. А. Есенина: Авторский жизнетекст на перекрестье культурных традиций. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 706.

«Сельское кладбище в творчестве Есенина и в этнографии Рязанщины»⁴¹² Самоделова обращается к тем же концептам и подходит к сути вопроса с этнографических позиций, что вполне справедливо, но, на наш взгляд, также недостаточно. Другой яркой работой, посвященной теме смерти в художественном мире поэта, является статья В. И. Хазана «Заметки к теме “смерть в художественном мире С. Есенина”»⁴¹³. Исследователь обращает большое внимание на онтологический аспект темы, на включенность мортальных образов в мифофольклорный контекст (выявление мифологемы «земля — гроб и колыбель»). «Есенинская поэзия давно и прочно вписана исследователями в картину народно-этических и эстетических представлений о мире. Однако и поныне нельзя говорить о восстановлении всех возможных соответствий, в особенности выходящих за пределы славянского ареала, между философией смерти у Есенина как воплощенного лирическими средствами мышления архетипическими тропами и питавшей ее мировой мифокультурной традицией»⁴¹⁴. Но продолжать исследовать эту тему именно в аспекте мировой и в особенности фольклорной танатологической традиции необходимо.

Еще С. М. Городецкий в воспоминаниях о Сергее Есенине (1926) подчеркивал необходимость выявления «потусторонней струи» в творчестве имажинистов: «...было бы любопытно проследить в стихах других имажинистов и во всем имажинизме эту струю потусторонности. Она должна там иметься. Но разница в том, что то, что для других было литературой, для Есенина было самой жизнью»⁴¹⁵. Но здесь необходимо сделать одно важное дополнение: Есенин, обращаясь к теме смерти еще в трактате «Ключи Марии» и указывая на необходимость «послания в смерть», тут же оговаривает: «Конечно, никакие сестры не убивали своей сестры; это убил ее

⁴¹² Самоделова Е. А. Сельское кладбище в творчестве Есенина и в этнографии Рязанщины // Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха: сб. науч. тр. М.: ИМЛИ РАН, 2016. С. 120–140.

⁴¹³ Хазан В. Заметки к теме «Смерть в художественном мире С. Есенина» // *Revue des etudes slaves*. 1995. N 67. Р. 49–64.

⁴¹⁴ Там же. Р. 58

⁴¹⁵ Городецкий С. М. О Сергее Есенине. Воспоминания // О Есенине: Стихи и проза писателей-современников поэта. М.: Правда, 1990. С. 129.

в своем сердце наш творчески жестокий народ, чтоб легче слить себя с тайной звуков и слова и *овладеть ею как образом*» [V, 190]. Смерть для поэта — проявление не физическое, не столько факт материального мира, сколько временное переживание, *необходимость* для творчества (а значит, и жизни-бессмертия), глубинно усвоенная самим народом (и здесь жестокий — не с отрицательным знаком) в его творчестве, вышивке, резьбе, избыном орнаменте. Необходимо *овладеть* смертью в имажинативном, то есть в образном смысле, преломить (приручить) ее в символах, доступных для души. Эти символы, этнопоэтические константы, и описал Есенин в «Ключах Марии» и применил в своем творчестве. Здесь необходимо принять во внимание теоретическую сторону вопроса о фольклорных формулах и поэтических общих местах, топосах, связанных с «тем светом», а не притягивать определенные есенинские строчки вроде «в зеленый вечер под окном...», «себя усопшего», провокационное начало из «Черного человека» к биографии поэта и странному уходу из жизни. Одно дело — стилизация, размышления по теме, прямое обращение к теме смерти у того же А. Мариенгофа, что сказывается уже на лексическом уровне, другое — органическое восприятие фольклорной действительности, *вживание* в систему мышления архаического человека в поэтическом мире Есенина, о чем сам он писал в статье «Быт и искусство» (положения об органическом мышлении). Поэт пропускал тему смерти, как через фильтр, через фольклорное мировосприятие, при этом фольклорные формулы и коды перерабатывались. Это обусловлено тем, что для «зрелого сказителя формула значит не то же самое, что для юного ученика, точно так же разное значение имеет она для искусного и для неумелого, менее вдохновенного певца»⁴¹⁶. Нужно учитывать, что более «общие места» фольклорного нарратива пластичны в отношении комбинирования элементов, но всегда устойчивы в

⁴¹⁶ Лорд А. Б. Сказитель. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994. С. 43.

содержании⁴¹⁷. Есениновед Е. А. Самоделова обращалась к непосредственным проявлениям темы на лексическом уровне, к текстам вроде «Колокольчик среброзвонный» (1917), в котором, по мнению исследователя, заключено противоречие, дихотомия жизни и смерти⁴¹⁸. Однако стоит посмотреть на это стихотворение с точки зрения *фольклорной формульности*. Привлекательно начало стихотворения:

Колокольчик среброзвонный,
Ты поешь? Иль сердцу снится? [I, 82]

В этом текстовом фрагменте заключена вся семантическая напряженность стихотворения: колокольчик поет или это лишь *снится* герою? Здесь создана полусновидческая действительность, которая погружает сознание лирического героя в другую, *небытовую* реальность. Кроме того, звук колокольца, струны в русском фольклоре, например, в волшебной сказке, маркируют пространство, или выполняя функцию оберега, или означая *нарушение запрета*, что косвенно влечет за собой последующие испытания для героя⁴¹⁹. Человек оказывается в *пороговой ситуации*, которая нарушает привычный ход вещей, позволяя иначе взглянуть на обыденное. С одной стороны, лирический герой спит:

Сон мой радостен и кроток
О нездешнем перелеске. [I, 82]

С другой стороны, он не спит, так как видит самого себя, наблюдает за собой со стороны:

⁴¹⁷ Неклюдов С. Ю. Семантика фольклорного текста и «знание традиции» // Славянская традиционная культура и современный мир. Сборник материалов научной конференции. Вып. 8. М.: ГРЦРФ, 2005. С. 22–41.

⁴¹⁸ Самоделова Е. А. Антропологическая поэтика С. А. Есенина: Авторский жизнетекст на перекрестье культурных традиций. М.: Языки славянских культур, 2006.

⁴¹⁹ Добровольская В. Е. Функциональный облик предметных реалий // Предметные реалии русской волшебной сказки. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. С. 75.

Свет от розовой иконы
На золотых моих ресницах.

Пусть не я тот нежный отрок
В голубином крыльев плеске,
Сон мой радостен и кроток
О нездешнем перелеске.

[I, 82]

И тогда никакой неразрешимой антиномии, заключенной в идее вечного сна и «живой могилы» одновременно, здесь нет, на что указывала Е. А. Самоделова:

Мне не нужен вздох могилы,
Слову с тайной не обняться.
Научи, чтоб можно было
Никогда не просыпаться.

[I, 82]

В обмираниях в фольклоре (сюжеты о посещении «того света») герой пребывает в состоянии пограничности, достигаемом посредством вынужденного сна. И такое *лиминальное* положение соответствует состоянию инициации, то есть герой приобщается к высшей реальности, достигает сакральных знаний. Это можно было бы выразить художественной философской формулой Вячеслава Иванова — *a realibus ad realiora*. Кроме того, на нее указывал и Городецкий относительно есенинской философии: «Конец Есенина оказался практическим применением формулы Вячеслава Иванова — *a realibus ad realiora* — от реального к высшей реальности, т. е. от земли на тот свет». Только вот он не вполне верно понял эту реализацию в творчестве Есенина. И Иванов, и Есенин говорили о сакрализации бытовой действительности, о ее преломлении в художественной, через Логос, таким образом, что бытовое становилось проникнутым сакральным смыслом, в

обыденном провиделось вечное, иерофаническое, космическое, но «это должно означать отнюдь не уход от плотной и осязаемой реальности к чему-то призрачному и нереальному»⁴²⁰.

И орнамент, и петушки, и цветы на постельном и тельном белье как бы есть просто знаки, но для поэта это вечная знаковая система, наполненная энтелехийной энергией. «Ведь сестры не убивали девушки!» [V, 190]. Это произошло в сердце народа, в душе художника слова. Ни о каком «том свете» в прямом его назначении и речи не идет. Имагинативное, то есть образное, видение действительности и есть *ad realiora*, то есть *прорыв* от быта к бытию через Логос, поэтическое слово. Однако для этого самому сказителю необходимо уловить это состояние между бытием и инобытием, как бы впасть в него. Этим и оправдано обращение к некоторым фольклорным формулам, отсылающим и сказителя (поэта), и героя к поиску «иного царства», *проживанию* его в художественной реальности.

Стихотворение «Колокольчик среброзвонный» говорит именно о таком состоянии: формула поиска, выраженная в сомнении («Ты поешь? Иль сердцу снится?»), потенциально связана с топикой «того света». Вспомним «общие места, устойчивые словосочетания (леса темные, дорожка прямоезжая, богатырский голос, добрые кони и т. п.), традиционные формулы сказки (Жили-были.., В некотором царстве.., Скоро сказка сказывается... и т. д.), формулы поэтического языка эпической или лирической песни (Как у ласкова князя у Владимира.., А и конь под ним, точно лютый зверь.., Встану раным-ранешенько... и пр.)»⁴²¹. За каждой такой формулой поэтического языка и ее модификациями кроется определенная семантическая устойчивость. Поэт, обращаясь к подобным сочетаниям, может быть относительно свободен в комбинировании элементов (речь идет не о простых языковых фразеологизмах), но в целом соблюдает законы *ритуальной логики* и семантику формул.

⁴²⁰ Ватман С. В. Философия искусства Вячеслава Иванова: диалектика падения и апофеоза // Вестник СПбГУКИ. 2015. № 3 (24). С. 145.

⁴²¹ Неклюдов С. Ю. Указ. соч.

Сон мыслится как другая реальность — граница между доступным и *неведомым*. Неслучайно в стихотворении и выражение «о нездешнем перелеске», то есть месте за *пределом видимого*. Такой семантикой оного мира, эйдологией «иноного царства» в фольклоре обладают топосы края леса, поля, места на границе чего-либо⁴²². Здесь топос трансформируется в *топику*, то есть реальное — в реальнейшее. Подобная ситуация *перехода* встречается и в других стихотворениях. Например, в известном «Я по первому снегу бреду» (1917):

Я не знаю, то свет или мрак?

В чаще ветер поет иль пестух?

Может, вместо зимы на полях

Это лебеди сели на луг.

[I, 125]

Лирический герой также пребывает в пограничном состоянии, которое позволяет увидеть иномирную действительность. И в этом нет ни капли безумия или намека на болезнь, алкогольное опьянение, которые почему-то упорно усматривают в таком же формульном начале поэмы «Черный человек», хотя Е. А. Самоделова, анализируя образ машущей ушами головы, акцентирует внимание на *шее* (все-таки на шее ноги, а не ночи) как на пограничном элементе⁴²³. Однако такой формулой перехода, проявившейся в смертной образности и указывающей на *топику смерти* в разных вариациях, пронизано все творчество поэта. Так или иначе, именно такой фольклорно-поэтический комплекс есть и в раннем творчестве, в стихотворениях 1917 года, и в позднем. Он связан с разными образами, указывающими на ритуальную реальность в тексте.

Топика смерти в поэтике Есенина заключена не только и не столько просто в определенных лексемах типа «труп», «гроб», «кладбище» и т. д.,

⁴²² Неклюдов С. Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности // Портал Ruthenia.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov8.htm> (дата обращения: 17.02.2023).

⁴²³ Самоделова Е. А. Указ. соч. С. 444.

сколько в этнопоэтических константах, фольклорных формулах, связанных с поисками «иногo царства» или его моделями, при этом латентно вошедшими в поэтику. В стихотворении 1916–1922 годов «Ночь и поле, и крик петухов...» важно не просто упоминание кутьи, поминальной пищи, важна сама топка, место действия:

Тихо-тихо в божничном углу,
Месяц месит кутью на полу..
Но тревожит лишь помином тишь
Из запечья пугливая мышь.

[I, 77]

Угол в устройстве избы, по архаическим представлениям, к которым обращался Есенин в трактате «Ключи Марии», символизирует границу между домом и чужим пространством, показывает соотношение периферии и центра⁴²⁴. Окно, печное окно, углы и двери — все это маркированные места в ритуальном плане. Приход духов-предков в поминальные дни осуществляется именно через эти границы. Кроме того, чтобы увидеть явления иного мира, нужно сидеть в молчании на печи (ср.: у В. Распутина в «Прощании с Матерой» сцена сидения на печи старухи Дарьи⁴²⁵).

Мортальная образность проявляется и в поэмах, особенно в «Пугачеве» и «Черном человеке». В первой вещи это вроде бы и так предполагается, поскольку поэма посвящена историческим событиям, бунту, в ходе которого гибнут люди. В последней поэме Есенина танатологический текст проявлен латентно. Для нас в герменевтическом плане привлекательны образы, генетически восходящие к фольклорной действительности и связанные с идеей *смерти* — *космического вознесения*. Обратимся к имманентному прочтению двух поэм в свете преломления фольклорной традиции и в

⁴²⁴ Красноперова А. В. Символика крестьянского быта в культуре Древней Руси // *Studia culturae*. 2002. № 2. С. 130–146.

⁴²⁵ Галиева М. А. «Власть земли». Фольклорная традиция в творчестве С. А. Есенина и В. Г. Распутина // *Традиционная культура*. 2014. № 3. С. 28–37.

контексте метафизики русской смерти и связанных с ней концепций боли и страха, порождающих лиминальные состояния героя.

§ 2. Символы погребальной обрядности в поэме «Пугачев»

У каждого большого художника слова Серебряного века можем обнаружить в его творческой мастерской эссе, трактат, статью об искусстве слова, которая будет являться программной для автора и выражать некоторые основные принципы поэтики, его поэтические формулы («Эмблематика смысла» у А. Белого, «Поэзия как волшебство» у К. Бальмонта, «Как делать стихи?» у В. Маяковского и т. д.). В творческой лаборатории С. Есенина ведущие принципы его поэтики, связанные с органическим восприятием фольклорной культуры, сформулированы в статье «Ключи Марии» (1918), которая необходима исследователю фольклоризма творчества поэта для имманентного прочтения ранних и поздних поэм.

В трактате С. А. Есенина «Ключи Марии» разработана теория образов заставочного, корабельного и ангелического: «Образ от плоти можно назвать *заставочным*, образ от духа корабельным и третий образ от разума ангелическим» [V, 191]. Более того, поэт обращается к орнаменту, к образам воздушным, звериным — особенно для него актуален образ коня: «...только один русский мужик догадался посадить его (коня. — М. Д.) к себе на крышу» [V, 191]. Так выстраивается *космогония русской избы*: образ корабельный вступает в парадигматические отношения с образами звериными. Из этого образуется орнамент, за которым поэт видит выход из зримого, посредственного и *значную эпопею* Вселенной. Здесь культурологически важны два момента. Во-первых, такой орнамент характерен для эйдологии русской вышивки; во-вторых, в этих положениях актуализируется иномирная эстетика фольклора. Обратим внимание на такие

признаки *оного мира*, как незримость, неведомость, сокрытость от сторонних глаз, от повседневности.

Обращаясь к положению из трактата «Ключи Марии» об образе корабельном, отметим тесную связь этого образа с архетипом луны и звездным небом. В фольклоре это называется «космическим ограждением», связанным, с одной стороны, с добыванием особой невесты, мотив в литературе может раскрыться через женский архетип⁴²⁶ (женщина выступает носителем сакральных космических знаний; неслучайно то, что в русской иконографической традиции плат Богородицы украшен золотыми звездами), с другой стороны, мотив реализуется через травестийное начало — одевание, опоясывание солнцем, звездами, месяцем (в научной литературе можно встретить эквивалент этому — «чудесное одевание», мотив «железного тына», о чем подробно пишет литературовед А. В. Коровашко применительно к поэзии Серебряного века⁴²⁷). Такая парадигматика возвращает нас к доминантному для русского фольклора, разных его жанров, образу *космической ладьи*.

В этом контексте целесообразно напомнить о народной драме «Лодка», о преданиях о Степане Разине, в которых герой рисует на стенах тюрьмы именно корабль. Кроме того, важно сакральное сочетание женских фигур, их *животных-тотемов* и *мачт* в русской вышивке. Принципиальны для нас наблюдения Б. А. Рыбакова об изображении рожаниц-лосих (животные могли варьироваться) на вышивке, помещенных рядом с мачтами⁴²⁸. Этот эпизод вышивки носил также космический характер. Исходя из этого, можем сделать вывод, что поэзия Есенина, восходит к мифу, к метакультуре, выраженной эксплицитно и в большей степени имплицитно в фольклорных текстах. С данным образом в фольклоре также напрямую связана загадка, прежде всего

⁴²⁶ Смирнов В. А. Мотивы «небесного ограждения» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Содержание и технологии литературного образования в средней школе: проблемы анализа художественного текста. Иваново: ИвГУ, 2004. С. 10.

⁴²⁷ Коровашко А. В. Указ. соч.

⁴²⁸ Рыбаков Б. А. Русские вышивки и мифология // Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Академический Проект, 2013. С. 500–502.

загадки о смерти («Сидит уточка на плоту», «Сидит сова на корыте»), также еще раз вспомним и «разинскую расписную ладью», возникающую в нашем художественном космосе через топику разбойничьей песни в романе у Ф. М. Достоевского⁴²⁹. Корабль, несущий семантику космической ладьи, воплощающий ось мира, находим и в древнерусском сюжете об убиении древлян княгиней Ольгой, а также в явлениях обмираний и погребальной обрядности. Поэтому с определенной долей уверенности можно говорить об укорененности Есенина в этой традиционной системе взглядов, об ассоциациях, идущих от русского фольклора, о метафоре, *рождающейся из мифа*. Более того, в этой связи кажется необходимым упомянуть об увлеченности поэта на протяжении всей жизни творчеством Лермонтова. На раннем этапе своего творчества стихи Есенина написаны в подражание стихотворениям Лермонтова. Однако более интересна и своеобразна связь поздней творческой практики и теоретико-культурных размышлений Есенина с произведениями Лермонтова.

В 1918 году Есенин в трактате «Ключи Марии» теоретически разрабатывает образ «заставочный, корабельный, ангелический»: «Существо творчества в образах разделяется так же, как существо человека, на три вида — душа, плоть и разум. Образ от плоти можно назвать *заставочным*, образ от духа *корабельным* и третий образ от разума *ангелическим*» [V, 205]. Данный трактат Есенин писал с опорой на труды А. Н. Афанасьева, Ф. И. Буслаева. Молодой поэт к этому времени уже был хорошо знаком с народной культурой, подлинной глубинной фольклорной традицией, что отразилось в представленном им анализе слова «пастух» (пас-дух), архетипе Солнца, обращенности к вышивке, орнаменту. С одной стороны, это обусловлено собственным знанием Есенина русской архаики, с другой стороны, это может быть генетически связано с поэтикой Лермонтова — его ранним неоконченным произведением «Вадим» и стихотворением «Парус». Уловить связь между поэтами в данном контексте можно через этнографический и

⁴²⁹ Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 220.

фольклористический комментарий и рассмотрение общей для поэтики обоих поэтов темы Востока.

В суфийской традиции, в восточной поэзии, с которой М. Ю. Лермонтов хорошо был знаком по лекциям востоковедов (молодой поэт в 1830–1832 годах слушал лекции А. В. Болдырева, М. А. Коркунова по персидской, арабской поэзии⁴³⁰), доминантным выступает образ корабля, который мчится навстречу Аллаху и при этом разбивается. Восточная поэзия (персидская, иранская) дает нам такой космический образ корабля, символику которого встречаем в суфийском учении⁴³¹. Поэзия Низами Гянджеви показательна в этом случае. Корабль в восточной поэзии (суфийская традиция) и в Коране мыслится как тело человека, брошенное по волнам Бытия, в пучину Мировых вод (море, поток выступают символами жизни, судьбы) на волю Аллаха: «На корабль попав случайно, возвышайся и не падай! // *Парус, падать не умея, светом солнца осиян*»⁴³². У Руми, Хафиза корабль разбит, и поэтому он соединяется с Аллахом: «Пришла волна аласта и корабль тела разбит, // Когда же вновь будет разбит корабль, наступит время единения в свидании»⁴³³.

Буря — символ смерти, очищения через смерть. Корабль и наше нахождение на его палубе — лишь форма освоения пространства, форма, которая должна отпасть (разбиться, погибнуть?), ибо она стремится к своей идеальной сущности: «“Вещь” должна быть надлежащим образом убрана, введена в соответствие с самой собой, а в выделяемой форме должно осуществиться прежде, до времени осуществленное в “вещи”, иначе говоря, форма (сураш) должна предвкусить идеальное состояние “вещи”»⁴³⁴. Покой — желанный предел — смерть обязательно с последующим воскрешением.

⁴³⁰ Ходанен Л. А. Указ. соч. С. 33.

⁴³¹ Брагинский В. И. Суфийский символизм корабля и его ритуально-мифологическая архетипика (к историко-поэтологическому изучению топики) // Проблемы исторической поэтики литератур Востока. М.: Наука, 1988. С. 198–242.

⁴³² Низами Г. Собр. соч.: в 5 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1. С. 29.

⁴³³ Шукуров Ш. М. Художественное творчество и проблема теодицеи // Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. М.: Восточная литература, 1995. С. 70.

⁴³⁴ Там же. С. 64.

Сам Лермонтов интуитивно тяготел к Востоку, размышляя о прагматичности Запада, о том, что все европейское себя изжило, о необходимости учить «татарский язык» (письмо к С. А. Раевскому [IV, 441]). Русский философ В. В. Розанов назвал Лермонтова «поэтом звезд», а его поэзию — детищем халдейских культов, причем высказав мысль о том, что творчество русского классика можно понять с точки зрения древнего звездного культа Матери всего сущего, идущего к нам из Египта и Вавилона⁴³⁵. Суфийская поэзия также связана с культом Черной Девы или, по В. Соловьеву, Великой Софии. Есенин, ссылаясь на слова пророка Амоса, показывает, что пастухи были «обучены» звездами [V, 189], и, конечно, их восприятие ассоциативно связано с образом *звездным* «корабельным» (см. раннее стихотворение «Королева»).

Такой сюжет «космического ограждения» четко прослеживается в есенинской исторической поэме «Пугачев»⁴³⁶. Первое, что выделяется на фоне «исторического» плана поэмы, — это особая метафорика, связанная с *ритуальным орнаментом*, который, в свою очередь, обусловлен характерным для всей поэтики Есенина набором архетипов. Самый частотный из них — луны:

Луна, как желтый медведь,

В мокрой траве ворочается.

[III, 7]

Заметим, что появление Пугачева сопровождается именно светом луны (позже поворотные моменты в жизни есенинского героя также будут освещены луной — в «Анне Снегиной», в «Черном человеке»). Конечно, эту особенность художественной системы можно было бы объяснить

⁴³⁵ Розанов В. В. Указ. соч. С. 294–295.

⁴³⁶ Библиографию последнего времени об этой поэме как историческом произведении см.: Скороходов М. В. Наследие С. А. Есенина в контексте отечественной истории // Современное есениноведение. 2012. № 22. С. 8. Исторический нарратив поэмы подробно анализируется литературоведом С. Н. Пяткиным. См.: Пяткин С. Н. Исторический нарратив поэмы Есенина «Пугачев» как диалог-соперничество с Пушкиным // Научный диалог. 2017. № 12. С. 237–250.

психологическим параллелизмом или особой метафорикой, зачастую не подлежащей расшифровыванию в силу *мнимой простоты*, однако еще в 1970-е годы А. М. Марченко указала на сложность поэтики Есенина. Положение из книги Марченко о сочетании в его поэтике «редкой, феноменальной самобытности» и «обманчивой податливости», воспринимавшейся часто как «крайняя несамостоятельность»⁴³⁷, заставляет задуматься над теоретической проблемой *связи метафоры с мифом*, с его трансформацией, как это наблюдалось в синкретических формах поэзии. Фольклористы в своих трудах нередко подчеркивают статус метафор в фольклоре. Так, В. Я. Пропп, обращаясь к *ритуальному смеху*, связанному с аграрными праздниками, отмечает: «То, что сейчас — поэтическая метафора, было некогда предметом веры: улыбка богини земледелия возвращает умершую землю к новой жизни»⁴³⁸. Конечно, исследователи видели в системе метафор поэмы следствие, сильное влияние школы имажинизма⁴³⁹, но если имажинизм воспринимать как «национальное мировоззрение, вытекающее из глубины славянского понимания» (эту точку зрения разделял и Есенин), то за «простой» краткой метафорой кроется *миф в трансформированном виде*, осуществляется связь космической и реальной действительностей. При такой постановке вопроса сравнение *луны с медведем* не поэтическая вольность, а соблюдение глубинной архетипической нормы.

Во-первых, важность *животного-тотема*, медведя отмечается в связи с *обрядом инициации юноши*, где центральным местом становились особые пляски: «Частью этого обряда *были пляски*, при которых надевали на себя шкуру различных животных — *быков*, медведей, лебедей, волков и др.»⁴⁴⁰. Во-вторых, культурный герой приобщался к сакральной силе животного

⁴³⁷ Марченко А. М. Поэтический мир Есенина. М.: Советский писатель, 1972. С. 49.

⁴³⁸ Пропп В. Я. Обрядовый смех // Собр. тр.: проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: Лабиринт, 1999. С. 163.

⁴³⁹ М. А. Рыбникова рассматривает поэму «Пугачев» как вещь чисто имажинистскую, отмечает краткость метафор поэмы. См.: Книга о языке. Очерки по изучению русского языка и стилистические упражнения. М.: Работник просвещения, 1925. С. 250–257.

⁴⁴⁰ Пропп В. Я. Переправа // Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. С. 271.

через его смерть, через «сакральное убиение» медведицы. На убитую медведицу (в прошлом богатыршу, деву-воительницу, солнечную деву) надевали бубенцы и приобщались к ее силе⁴⁴¹. Обыгрывание этой ситуации в трансформированном виде найдем в лирике М. И. Цветаевой: «Полнолуние и мех медвежий // И бубенчиков легкий пляс...»⁴⁴². Закономерно поэтому, что ее лирика впитала в себя явления фольклора опосредованно. Цветаева никогда не «пользовалась» готовыми формами, кодами и мифами, она, по точному замечанию С. Г. Бочарова, не подчинялась «никакой системе, ни во что не входила»⁴⁴³. В-третьих, в античной традиции обнаруживается культ в честь богини Артемиды, особые танцы девушек, изображающих медведиц: «...в Афинах во время праздника Артемиды Бравронии две девочки десяти и пяти лет, одетые в шафранно-желтые одежды в честь луны, изображали сакральных медведиц»⁴⁴⁴. Итак, типология культур показывает, что архетип луны, так или иначе, сопряжен с медведем и женской эйдологией. Исходя из этого, метафора, употребленная Есениным в «Пугачеве», связана с мифом, с творением мира, с приобщением героя к *космическим знаниям*. Об этом говорит и определение своей сущности самим Пугачевым:

Знаешь ли ты, что осенью медвежонок

Смотрит на луну,

Как на выющийся в ветре лист?

По луне его учит мать

Мудрости своей звериной,

Чтобы смог он, дурашливый, знать

И призванье свое и имя.

.....

Я значенье мое разгадал...

[III, 21]

⁴⁴¹ Веселовский А. Н. Исторические условия поэтической продукции // Избранное: Историческая поэтика. М.: РОССПЭН, 2006. С. 262–263.

⁴⁴² Развернутый комментарий в нашей статье см.: Галиева М. А. Чехов, Цветаева, Хлебников в контексте культур Востока: «духовное угадание» // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 319–331.

⁴⁴³ Бочаров С. Г. Двадцатый век // Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 416.

⁴⁴⁴ Грейвс Р. Тройственная муза // Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 226.

На первый взгляд, все эти культурологические отступления, ассоциации кажутся излишними (ведь поэма мыслится как произведение на историческую тему). Однако Пугачев является носителем архаических знаний, особой мудрости «звериной», позволяющей ему быть не просто бунтовщиком, безумцем, а человеком, приобщенным к *прапамяти* народной⁴⁴⁵. «Призвание свое и имя» — ключевая фраза к пониманию сущности Пугачева, который осознает важность имени в высшем космическом представлении. Е. А. Самоделова, анализируя семантику имени в поэме «Пугачев», указывает на связь имени с *животным-тотемом*, на связь человека посредством этого с архаикой, глубокой древностью⁴⁴⁶. Однако исследователь не видит за образом медведя, птиц, волка, в мотиве «звериного воспитания» фольклорной символики, помещая при этом есенинский текст в контекст стихотворения А. Н. Толстого «Талисман», сказок А. Н. Афанасьева⁴⁴⁷. Позволим себе не согласиться с данным утверждением и проведем для доказательства другие параллели.

У Пушкина в «Евгении Онегине» Татьяна приобщена к знаниям народным, древним, *лунным*:

Татьяна верила преданьям
Простонародной старины,
И снам, и карточным гаданьям,
И предсказаниям луны. [V, 88]

Стоит также еще раз обратиться к пушкинской «Сказке о медведихе», которую мы неслучайно упоминали в главе I диссертации. Так, В. А. Смирнов, анализируя сказку с точки зрения фольклорной традиции,

⁴⁴⁵ Схожие идеи высказаны О. Е. Вороновой. См.: Воронова О. Е. Драматическая поэма «Пугачёв» как опыт реконструкции исторического сознания. Мифофилософия имени и трагедия самозванства // Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань, Узорочье, 2002. С. 399–412.

⁴⁴⁶ Самоделова Е. А. Роль имен в поэме С. А. Есенина «Пугачев»: Историческая правда и вымысел // Есенинский вестник. 1995. Вып. 4. С. 32.

⁴⁴⁷ Самоделова Е. А. Символика животного мира и роль имени в поэме «Пугачев» // Историко-фольклорная поэтика С. А. Есенина. Рязанский этнографический вестник. Рязань: Рязанская областная типография, 1998. С. 153–154.

обращает внимание, во-первых, на значение этой сказки для Достоевского (в 1880 году в своей речи о Пушкине классик говорил именно о ней), который как художник слова понял сложность, противоречивость этой «вещицы», во-вторых, приходит к выводу о том, что данное произведение является не просто стилизацией, забытой самим поэтом, оно несет в себе «художественное прозрение». Смирнов видит во второй части сказки скоморошину, элемент ряженья, причем исследователь исходит в этом случае из теоретического посыла Л. М. Ивлевой о ряжение не как о явлении просто социального порядка, одноплановом, подражательном жизни, а как об особом видении мира, «более высокого порядка»⁴⁴⁸. Б. Двинянинов рассматривает поэму «Пугачев» в контексте «Слова о полку Игореве» и выделяет в ней мотив оборотничества, связанный с обращением в волка⁴⁴⁹. Таким образом, полемизируя с Е. А. Самоделовой и выстраивая параллели с Пушкиным («Сказка о медведихе», «Евгений Онегин») и хорошо известным Есенину памятником древнерусской литературы, приходим к иному выводу об образном строе «Пугачева», в поэтике которого все-таки видится фольклорный подтекст — в сравнении главного героя с медведем. Кроме того, в 1925 году Есенин пишет стихотворение «Жизнь — обман с чарующей тоскою», в котором подчеркивается приобщенность героя к космическим знаниям, причем судьба, жизнь человека связаны именно с *лунным знанием*:

Обратись лицом к седому небу,

По луне гадая о судьбе .

[I, 240]

С этими дожанровыми образованиями генетически связан русский народный театр. Драма «Лодка» и «Царь Максимилиан» — высшие порождения игрищ, среды оседлых скоморохов⁴⁵⁰. *Лодка* как в фольклоре⁴⁵¹,

⁴⁴⁸ Смирнов В. А. Сказка о медведихе. С. 34.

⁴⁴⁹ Двинянинов Б. Традиции «Слова о полку Игореве» в поэзии С. Есенина // Сергей Есенин. Исследования. Мемуары. Выступления. М.: Просвещение, 1967. С. 83.

⁴⁵⁰ Подробнее о связи скоморохов и народного театра см.: Белкин А. А. Русские скоморохи. М.: Наука, 1975.

⁴⁵¹ Анучин Д. Н. Указ. соч.

так и в поэтике Есенина связана с переправой, путешествием на «тот свет». Сама драма «Лодка», по замечаниям фольклористов, являет собой *представление-путешествие к первопредкам*, когда человек предстает перед лицом смерти: «В “Лодке” тема смерти проступает в самой ситуации плавания»⁴⁵². Таким образом, «собираются» воедино разные явления фольклора: песенная традиция, сюжеты о Степане Разине с мотивом космической ладьи, формы народного театра, объединенные культурой скоморошества (особенно актуален в нашем случае театр Петрушки), наконец, за этим всем стоит погребальная обрядность, фарсовая в том числе, которая направлена на приобщение человека, героя к знаниям *первопредков*. В этом случае возникает вопрос о намеренном объединении Есениным разных явлений фольклора в поэтике. Луна, месяц и корабль, ладья часто становятся взаимозаменяемы:

Потопленную лодку месяца

Чаган выплескивает на берег дня. [Ш, 14]

Месяц представлен в виде лодки, то есть семантика «небесного ограждения» связана с космическими водами, по которым плывет *месяц-корабль*.

Месяц, желтыми крыльями хлопая,

Раздирает, как ястреб, кусты. [Ш, 34]

Когда мы говорим о «корабельном» образе в поэтике Есенина, то подразумеваем под этим не просто корабль, вернее, не всегда один корабль, мы следуем за поэтической логикой «двойного зрения» — совмещение и быта, и бытия в образе (феноменального и ноуменального). Сам Есенин отмечал его подвижность (та разница между мифическим и корабельным образом), и нет ничего удивительного в терминологическом совпадении с

⁴⁵² Алпатов С. В. Народная драма: поэтика коммуникативной неудачи // Традиционная культура. 2001. № 1 (3). С. 8.

образной системой поэта, в которой корабль, ладья, челн, месяц, луна подтверждают функционально его теоретическое положение. Кроме того, Есенин в статье «Быт и искусство» приводит пример корабельного образа, связанного именно с луной:

Взбрезжи, полночь, *луны* кувшин

Зачерпнуть молока берез.

[IV, 218]

Важно также в поэме то, что не только месяц предстает в виде ладьи, но и тело человеческое, голова главного героя:

Не удалось им на осиновый шест

Водрузить *головы* моей парус.

[III, 7]

Литературовед С. Л. Слободнюк указывает на *иномирную* природу образов этих двух начальных сток поэмы, уделяет большое внимание мотиву омертвления / оживления головы: «... водруженная на шест голова служившего злу являет собой оракула и средство магического воздействия на мир»⁴⁵³. Но Пугачев представляет фигуру и умершего Петра в виде паруса, корабля:

Я ж хочу научить их под хохот сабель

Обтянуть тот зловещий скелет *парусами*

И пустить его по безводным степям,

Как корабль.

[III, 26]

Отсюда следует другая связь, а именно «небесного ограждения» с мотивом отрубленной головы («башка Емельяна — *как челн*»), мотивом ожившего покойника, смерти как *космического вознесения*, и все это объединено *травестийным началом*:

⁴⁵³ Слободнюк С. Л. Указ. соч. С. 372.

Знайте, в мертвое имя влезть —

То же, что в гроб смердящий.

[III, 28]

Литературоведы отмечают конфликт, возникающий внутри героя, его alter ego и «душевные движения», связанные с определением своей новой сути, с перевоплощением в Петра⁴⁵⁴. Фольклористы указывают на «осмысление внутренних конфликтов человеческой личности (“я” не равно самому себе)» как на существо фольклорной драмы⁴⁵⁵, причем связано это прежде всего со столкновением, встречей с собственной смертью. Итак, в онтологическом плане, в вопросах соотношения космических природных сил с человеческой натурой, Есенин своей поэмой «Пугачев» близок к фольклорному мировосприятию.

Подробное описание ожившего покойника распространено в погребальной обрядности, но в контексте поэмы это осложняется и мотивом отрубленной головы, *виселичным мотивом*:

Что какой-то жестокий поводырь

Мертвую тень императора

Ведет на российскую ширь.

Эта тень с веревкой на шее безмясой,

Отвалившуюся челюсть теребя,

Скрипящими ногами приплясывая,

Идет отомстить за себя.

[III, 24–25]

В этом случае также целесообразно сопоставление этого отрывка поэмы «Пугачев» и сюжета «виселичной песни» из «Капитанской дочки» Пушкина, о которой мы уже писали в связи с песней бабы из чеховской «Степи». Именно через такое *пение* как культурный процесс герой

⁴⁵⁴ Ничипоров И. Б. Емельян Пугачев: два опыта творческой интерпретации (М. Цветаева, С. Есенин) // Актуальная Цветаева 2012 — к 120-летию со дня рождения поэта. XVII Международная научно-тематическая конференция, 8–10 октября 2012 г. Сборник докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2014. С. 397–405, а также: Воронова О. Е. Единство природы и истории в драматической поэме С. А. Есенина «Пугачёв» // Национальное и общечеловеческое в творчестве Сергея Есенина: Архетипы. Универсалии. Концепты. Рязань: Ряз. гос. ун-т им. С. А. Есенина, 2013. С. 241–257.

⁴⁵⁵ Алпатов С. В. Указ. соч. С. 10.

приобщается к *прапамяти* и постигает мир. Если в «Капитанской дочке» воспроизведена песня, то в поэме Есенина — непосредственно сюжет такой песни, то есть для Пугачева «воскрешение» Петра означает собственную смерть с последующим рождением в новом качестве. Этот мотив характерен не только для поэмы «Пугачев», но и для позднего творчества Есенина в целом. И в погребальной мифологии, и в мифологии инициатической главным является победа над смертью, рост культурного героя⁴⁵⁶.

В позднем стихотворении «Метель» (1924) возникает также «виселичный» мотив:

Какой он клен?

Он просто столб позорный —

На нем бы вешать

Иль отдать на слом.

И первого

Меня повесить нужно,

Скрестив мне руки за спиной,

За то, что песней

Хриплой и недужной

Мешал я спать

Стране родной. [II, 148–149]

Кроме того, мотив смерти, виселицы дополняет, как ни странно, мотив свадьбы и новой жизни (в стихотворении 1924 года «Письмо деду» об этом прямо сказано):

А если я помру?

Ты слышишь, дедушка?

Помру я?

Ты сядешь или нет в вагон,

Чтобы присутствовать

⁴⁵⁶ Элиаде М. Мост и «трудный переход» // Космос и история. М.: Прогресс, 1987. С. 187–191.

На свадьбе похорон

И спеть в последнюю

Печаль мне «аллилуйя»?

[II, 141]

Конечно, по воспоминаниям И. Н. Розанова, Есенин утверждал, что Пушкин «неверно» изобразил Пугачева. Однако разрешить этот непростой *поэтический диалог-спор* может эссе М. И. Цветаевой «Пушкин и Пугачев». Цветаева отмечает одну важную черту в пушкинском Пугачеве, которая, как нам кажется, присуща и есенинскому: «Круглая, как горох, самотканая окольная речь наливного яблочка по серебряному блюдечку — только покрупнее! Поговорки, в которых я ничего не понимала и понять не пыталась, кроме того, что он говорит — о другом: самом важном. Это была первая в моей жизни иносказательная речь...» [V, 499]. Речь Пугачева особая, *окольная*, иносказательная. На близость есенинского Пугачева и цветаевского видения этой фигуры исследователи уже указывали. Так, И. Б. Ничипоров обращает внимание на то, что перед Цветаевой Пугачев «предстает как речетворец и тайновидец, который способен пролить свет на сокровенные смыслы иносказательного народнопоэтического языка»⁴⁵⁷. Не кроется ли в речи Пугачева та же семантика, присущая *темному языку* Февронии из древнерусской повести, вышедшему из космогонической загадки? Ответ на этот вопрос лежит в сфере фольклорной традиции, тесной связи Пугачева (и пушкинского, и есенинского) с глубинным народным сознанием, «звериной» мудростью, на которую указывают и Цветаева относительно Вожатого в «Капитанской дочке», и Есенин в своей поэме.

Ученые отмечают, что «мир навыворот», тайный мир выражался народом через загадку, приговор, «заумную» речь⁴⁵⁸. Более того, «оба» Пугачева по своей сути и разбойники, и *шуты*, приобщенные к народной стихии в космическом плане *через ритуальную смерть*. В методологическом отношении в этом случае важна статья И. П. Смирнова «От сказки к роману»,

⁴⁵⁷ Ничипоров И. Б. Указ. соч. С. 401.

⁴⁵⁸ Левкиевская Е. Е. Заумь // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. С. 280.

где он подчеркивает важность вольного поэтического прочтения Цветаевой пушкинского романа, потому что Цветаева угадала в образах Вожатого, Гринева фольклорных героев, сблизила роман со сказкой⁴⁵⁹. Кроме того, в статье интересны замечания ученого о «сонном, пьяном» состоянии молодого Гринева, в котором герой постигает другую реальность: «В “Капитанской дочке” на месте конвенциональной смерти подставлен не просто сон, но анекдотический — пьяный — сон Петруши»⁴⁶⁰. Важны и приведенные параллели с русским фольклором, с шутовским поведением, с травестийным началом, которыми проникнуто пушкинское произведение.

Итак, возвращаясь к мотиву *отрубленной головы*, сюжету разбойничьей песни, включающей мотив виселицы-свадьбы, видим, что это выводит исследователя поэтики Есенина на *мотив ожившего покойника*, который «хохочет», создает «веселый хаос»:

И глядишь и не видишь — то ли зыбится рожь,
 То ли желтые полчища пляшущих скелетов.
 Нет, это не август, когда осыпаются овсы,
 Когда ветер по полям их колотит дубинкой грубой.
 Мертвые, мертвые, посмотрите, кругом мертвецы,
 Вон они хохочут, выплевывая сгнившие зубы.

[Ш, 39]

Вероятно, здесь можно говорить об эстетике «веселого хаоса», устраиваемого мертвецами, а именно о «хохочущем мертвеце» как о шуте, разыгрывающем смерть — *фарсовое умерщвление плоти*. Скоморохи связаны с погребальной обрядностью, с особым ритуальным смехом. «Смех за мертвеца» позволяет понять возникновение в фольклоре парадигмы *смерть — смех*. Как отмечает В. Я. Пропп, смех может сопровождать «момент символического нового рождения посвящаемого»⁴⁶¹. Однако о травестийном начале говорит не

⁴⁵⁹ Смирнов И. П. От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1972. Т. XXVII. С. 306.

⁴⁶⁰ Там же. С. 307–308.

⁴⁶¹ Пропп В. Я. Обрядовый смех. С. 164.

только перерождение Пугачева в Петра, мотив ожившего покойника, но и осмысление деревьев, изб через «древесную константу Духа» — так осуществляется приход духов-предков:

И кустов *деревянный табун*

Безлиственной ковкой звенит.

[III, 26]

Внимательно следя за развитием ритуального орнамента поэмы «Пугачев», которую мы герменевтически воспринимаем в контексте корабельной теории из трактата «Ключи Марии», приходим к выводу о *трансформации фольклорной традиции*, проявившейся в обрядово-погребальном комплексе, связанном с явлением *скоморошества* в латентном виде, с *приходом духов-предков*. Эти наблюдения дают основания рассмотреть в данном контексте и поэму «Черный человек», звукопись и цветопись которой говорят о возможности нахождения такого же *ритуального орнамента*⁴⁶².

§ 3. Лиминальные состояния в поэме «Черный человек»

О поэме С. А. Есенина «Черный человек» в литературоведении написано много, и это усложняет задачу каждого исследователя, вновь обращающегося к этому произведению. Однако главным образом эта вещь интересовала литературоведов, историков литературы, которые приходили почти единогласно к тому мнению, что в поэме отобразился крах жизнетворческой установки⁴⁶³, болезнь лирического героя, и почти все вписывают поэму в религиозный христианский контекст, кодируя «Черного

⁴⁶² Герменевтически «мостики» между двумя поэмами выстраивает в свете метафизики оборотности мира С. Л. Слободнюк в упомянутой нами монографии.

⁴⁶³ Карпов А. С. Эпитафия прошлому // Поэмы Сергея Есенина. М.: Высшая школа, 1989. С. 102.

человека» так, что черный человек выходит alter ego героя, его темным началом, предвестником смерти.

В работах, посвященных фольклорной традиции в поэме (казалось бы, противоположной религиозному контексту, так как в фольклоре возможно другое определение черного человека — об этом ниже), черный человек также несет в себе деструктивное начало⁴⁶⁴. Поэму рассматривали в сравнениях с разными текстами русской литературы: от гоголевского «Портрета», «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского, «Черного монаха» А. Чехова до поэзии А. Блока и А. Белого⁴⁶⁵. Однако стоило бы тщательно рассмотреть эту поэму как с позиций фольклорной традиции, так и в целом поэтики Есенина. Конечно, фольклорная традиция проявила себя в его поэтике по-разному: с одной стороны, это намеренная стилизация под фольклор, что особенно заметно в раннем творчестве (1911–1912 годы), с другой стороны — *диалог-спор* с фольклором, который выражен *имплицитно*. Если понимать под фольклоризмом все-таки не *вторичные образования*, то за каждой метафорой потенциально кроются *миф, обряд, ритуал*.

В ранней поэзии Есенина, как мы выяснили, кроме прямой ориентации на фольклор, кроме этнографических элементов открытого типа («Матушка в купальницу по лесу ходила», 1912; «Зашумели над затоном тростники», 1914), наблюдается то, что можно было бы обозначить как *фольклорное мировоззрение*, о чем писал Е. Н. Трубецкой в связи с русской сказкой. Русская сказка, с позиций философа, дает представление об «ином царстве», о поиске героем *солнечной земли*, который осуществляется только путем приобщения к миру предков, через *временную смерть* с последующим перерождением: «Образ Царевича, который скормливает птице собственное тело, чтоб достигнуть цели своего полета, опять-таки принадлежит к числу

⁴⁶⁴ Кирьянов С. Н. Фольклорная мифологема как ведущий принцип сюжетно-композиционной и жанровой организации поэмы «Черный человек» // Поэма «Черный человек» в контексте творчества С. А. Есенина и национальной культуры: учеб. пособие. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. С. 94.

⁴⁶⁵ Шубникова-Гусева Н. И. Поэма-загадка «Черный человек» // Поэмы Есенина: от «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 521.

любимых в русской сказке и повторяется в ней не раз»⁴⁶⁶. В этой сюжетике «подъема в иное царство» Трубецкой видит жертвенность, поглощение зверем-тотемом. В «маленьких поэмах» это *иномирное начало* выразилось через *заговорный универсум*, в формулах «небесного ограждения»: отелившаяся Русь, *небо колоколом* — все это восходит не к имажинистским теориям, не к заимствованиям из раннего В. Маяковского, а к *сказке из мифа*, о чем писал в своих трудах А. Н. Афанасьев.

Первые строчки из «Черного человека» исследователи обычно сводят главным образом к безумию, к опьянению, к болезни героя:

То ли ветер свистит
Над пустым и безлюдным полем,
То ль, как рошу в сентябрь,
Осыпает мозги алкоголь.

Голова моя машет ушами,
Как крыльями птица... [III, 188]

Но речь здесь идет, конечно же, не о бытовом опьянении, пьянстве, а о *преображении* самого себя посредством этого опьянения. Такое состояние находим в фольклоре, в обрядово-погребальном комплексе, и связано оно, по замечанию специалистов, с ритуальным изменением человека: «Успех путешествия за черту обыденного во многом обеспечивался благодаря трансформации внешнего облика, образа мысли, поведения (в том числе и речевого) участников обряда»⁴⁶⁷. Еще современники поэта отметили опасную «двоящуюся» природу образа Есенина⁴⁶⁸, о чем впоследствии писали и литературоведы, но хулиганство, «кабацкая Русь», «опьянение» воспринимались зачастую со знаком минус. По замечанию В. В. Мусатова,

⁴⁶⁶ Трубецкой Е. Н. Указ. соч. С. 22.

⁴⁶⁷ Новичкова Т. А. На переломе. К проблеме формирования художественного языка баллад // Эпос и миф. СПб.: Наука, 2001. С. 108.

⁴⁶⁸ Воронский А. Об отошедшем // О Есенине. М., 1990. С. 102–103.

для лирического героя Есенина характерно «религиозное странничество и авантюрное босячество» — два полюса, «между которыми располагался внутренний мир его лирического я»⁴⁶⁹. В этом также видели трагедию лирического героя, однако такое мироощущение генетически сводится к фольклорному, к ритуальным состояниям, обладающим признаком лиминальности.

Типология культур с полной уверенностью позволяет сказать о наличии обрядовых комплексов, связанных с *ритуальными напитками*, и в русском словесном космосе. По замечаниям этнографов и фольклористов, такие напитки и связанные с ними культы были распространены повсеместно и также нашли свое отражение в славянской культуре — от меда, зелена вина (в былинах) до напитков, включенных в погребальную обрядность⁴⁷⁰. Праздничное, сакральное немыслимо без экстатического состояния, вызываемого таким *ритуальным напитком* (ср.: у персов и гебров известен культ хаомы / сомы⁴⁷¹). Кроме того, обращает на себя внимание точно подобранный поэтом глагол «осыпает». Ритуальная семантика этого глагола идет от свадебной обрядности: «Древние россияне при брачных сочетаниях поступали следующим образом: перед поездом в церковь жених садился с невестой рядом или на соболи или на какой-нибудь другой мех; сваха чесала им головы, обмакивая гребень в меду или в инее, которое держал нарочный в ковше. *Потом осыпали их осыпалом, то есть деньгами или хмелем...*»⁴⁷². Как видим, по славянским представлениям, хмель имел ритуальное значение и в погребальной, и в свадебной обрядности — так или иначе, ритуальное опьянение сопряжено с «*миром навыворот*».

⁴⁶⁹ Мусатов В. В. Пушкин и русское житетворчество // Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т., 1998. С. 90.

⁴⁷⁰ Ермаков С., Гаврилов Д. Некоторые славянские обычаи употребления алкогольных напитков // Напиток жизни и смерти. Мистерия Меда и Хмеля. М.: Ганга, 2009. С. 113.

⁴⁷¹ Топоров В. Н. Указ. соч.

⁴⁷² Бурцев А. Е. Народный быт Великого Севера. СПб.: Типография П. Ефрона, 1898. С. 329.

Однако также стоило бы обратить пристальное внимание на самое начало поэмы, где говорится в первую очередь не об опьянении, а о боли, всепоглощающей, апофатической, заставляющей иначе воспринимать мир:

Друг мой, друг мой,
Я очень и очень болен.

Сам не знаю, откуда взялась эта боль.

[III, 188]

Боль такая сильная, такая пьянящая, что с ног сбивает — «ноги на шее маячить больше невмочь» [III, 188], так что голова отсекается, редуцируется, «машет ушами». Ноги — земля, голова — небо, человек как Мировая ось, но голова, то есть *головное познание* больше нестерпимо, невыносимо для героя С. Есенина, душа которого *грустит о небесах* (позднее стихотворение «Душа грустит о небесах...»). «Понятен мне земли глагол», но это тяготит, это бóлит, это мука («не страхну я муку эту» [I, 138]). Познание делает нас больными, по мысли Ф. М. Достоевского: «Клянусь вам, господа, что слишком сознать — это болезнь, настоящая, полная болезнь» [IV, 136]. И это поэт тонко прочувствовал в своей черной цветовой-световой поэме. Но в то же время боль (не болезнь как ее следствие) *потенциальна*, тьма (черное) *потенциальна*, в ней есть сокрытый свет и жизнь: «...момент боли необходим как возвращение к рождению / смерти»⁴⁷³. Бытовое, рациональное познание мира, который заражен повсеместно «радикальным гедонизмом», больше невозможно, это тупик, предел метафизической отрешенности. Снова нужны боль и *смерть*, чтобы человек совершил *оборот*, вспомнил, что мир оборотен. Отсюда и у С. Есенина в последней его большой вещи все с ног на голову *переворачивается*, дана установка на инвертированную действительность: ноги — на шее, деревья как всадники, черный человек не слишком-то черный, когда на него проливается подлинный свет души, рассвет («...Месяц умер // Синеет в окошко рассвет» [III, 194]). Современный

⁴⁷³ Хайдарова Г. Р. Феномен боли в европейской и русской философии // Омский научный вестник. 2011. № 4 (99). С. 90.

литературовед С. Н. Пяткин тонко замечает в своей новой работе о есенинской поэме: «Устойчивый мотив смерти, что, начиная, пожалуй, с “Москвы кабацкой”, тематически объединяет многие произведения Есенина 20-х годов, характеризуясь разнородным диапазоном рефлексии лирического “я” — от безнадежного отчаяния до молитвы, — не менее устойчиво заключает в себе попытку поэта, образно говоря, с последнего рубежа своих дней взглянуть в прожитое»⁴⁷⁴. Смерть — выход из профанной длительности бездуховного существования, смерти поэтом возвращается онтологический сакральный статус, который она стала утрачивать в начале века с приходом *новой похоронной (красной) обрядности*⁴⁷⁵, с устремлениями человечества «упразднить смерть» средствами науки и техники⁴⁷⁶.

Показателен в танатологическом и этнографическом отношении и образ *машущей головы в виде птицы*, который восходит к народной антропологии, представлениям о душах умерших, оборачивающихся птицей. Онтология этого образа объяснима через типологию русской загадки о смерти, где вычленяется архетипическое построение птица + лодка / ладья / корыто: «Голова моя машет ушами, / Как крыльями птица» [Ш, 188]. Вспомним в этом контексте еще раз наши загадки с танатологической символикой («Сидит уточка на плоту», «Сидит сова на корыте»). В «Черном человеке» голова как бы трансформируется в птицу, а в «Пугачеве» — в челн. Имманентное прочтение этих двух образов позволяет выявить погребальный обрядовый комплекс, который проявляется латентно в поэмах.

Наделена семантической напряженностью и цветовая гамма поэмы: амбивалентна семантика колоратива «черный», которому в русском фольклоре приравнивается «желтый», обладающий траурным значением⁴⁷⁷. В

⁴⁷⁴ Пяткин С. Н. Поэма С. А. Есенина «Черный человек» в контексте духовного содержания русской литературы // Русский универсум в условиях глобализации: сборник статей участников Всероссийской научно-практической конференции (26–28 октября 2016 г.). Саров: Интерконтакт, 2016. С. 443.

⁴⁷⁵ Савин А. И., Тепляков А. Г. «Красные похороны». Новая похоронная обрядность в молодой Советской России // Идеи и идеалы. 2021. Т. 13, № 3, ч. 1. С. 217.

⁴⁷⁶ Масинг-Делич А. Упразднение смерти. Миф о спасении в русской литературе XX века. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. С. 19–20.

⁴⁷⁷ Бобунова М. А., Хроленко А. Т. Указ. соч. С. 3–12.

немецком романтизме, у Гофмана, наблюдаем также взаимозаменяемость этих двух цветов — в «Золотом горшке» Ансельм проходит через *Черные ворота* Дрездена и попадает в водоворот чудесных событий, которые приводят его к сакральным знаниям золотого горшка («гофмановский текст» в русской литературе имеет особое положение, творчество этого классика повлияло на литературу порубежья⁴⁷⁸). Значит, черный цвет не обязательно связан исключительно с темным началом, тьмой в человеке, а может быть *потенциален*, в зависимости от ситуации. Так, приход Черного человека сопровождается и криком, плачем ночной птицы, и шумом деревьев, и герой находится в пограничной зоне — стоит один у окна (окно выполняет функции онтологической границы, разделяя пространство на «свое» и «чужое», освоенное и опасное). Такими состояниями сопровождается явление волочebничества, смежного скоморошеству (приход духов-предков в славянской традиции сопровождается шумом). Черный человек устраивает *ритуальный хаос*, насмехаясь над героем, провоцируя его на откровения души, уподобляясь скомороху и, тем самым, происходит *агон*, то есть космическая борьба героя с alter ego. В народном театре Петрушка делает то же самое, выполняя роль насмешника. Фольклористы давно доказали связь скоморощества и волочebничества с явлениями погребальной обрядности⁴⁷⁹. Кроме того, фарсовое умерщвление плоти, также укладывающееся в рамки указанных явлений, находим и в позднем стихотворении Есенина «Письмо деду» («Себя усопшего / В гробу я вижу» [II, 151]).

Если воспринимать есенинскую поэтику имманентно, то стоит обратить внимание и на позднее стихотворение «Голубая кофта. Синие глаза...» (1925), в котором особой амбивалентностью наделен колоратив «голубой», встречающийся дважды (в зеркальном преломлении) и в поэме «Черный человек»:

⁴⁷⁸ Подробнее о «гофмановском комплексе» в русской художественной культуре читаем в новых статьях В. В. Королевой. См.: Королева В. В. «Гофмановский комплекс» в романе А. Ремизова «Часы» // Новый филологический вестник. 2021. № 3 (58). С. 432–444.

⁴⁷⁹ Власова З. И. Скоморохи и фольклор. СПб.: Алетейя, 2001.

Черный человек

Глядит на меня в упор.

И глаза покрываются

Голубой блевотой.

Словно хочет сказать мне,

Что я жулик и вор,

Так бесстыдно и нагло

Обокравший кого-то.

[III, 190–191]

В коротком и простом по форме стихотворении к лирическому герою в предсмертный час приходит *милая* в голубой кофте с синими глазами: «*Голубая кофта. Синие глаза.* / Никакой я правды милой не сказал» [I, 282]. Первое, что заставляет нас герменевтически споткнуться, задуматься над апофатизмом данного стихотворения, — колоративы «голубой» и «синий», рождающие много ассоциаций и как минимум отсылающие к символике «голубого цветка» Новалиса, творчество, философия и эстетика которого значительно повлияли на представителей Серебряного века⁴⁸⁰. Вспоминаются *голубой цветок*, а также и *синяя птица* Метерлинка, о которой много писал А. Блок в связи с переводом названия пьесы на русский язык. Однако и ближний контекст нам может помочь в истолковании данного цвета. Голубой / синий в русском фольклоре, из эстетики которого выросло творчество поэта, в свадебной обрядности амбивалентен и связан с жизнью / смертью. Синие лица, синие предметы гардероба находим в первую очередь у старух, которые в свадебные дни устранились, изгонялись на печь, на полати⁴⁸¹, чтобы не привлекать умерших, поскольку старые люди и дети лиминальны, они связаны с *иномиром*:

⁴⁸⁰ Давыдова Е. В. Творчество Новалиса в контексте русской литературы XX века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2001.

⁴⁸¹ Крашенинникова Ю. А. Символика цвета в русской свадьбе: *синий* в свадебных приговорах // Вестник Вятского государственного университета гуманитарного университета. 2009. № 3 (2). С. 108.

...Старые старушки,
 Синие синюшки,
 Толстые заплатки,
 Подите на серединные полати,
 Луковицы перебирати,
 Табачок нюхать⁴⁸².

В поэтике Есенина, в поздних стихах, возникает реальность *света синего* («Исповедь хулигана»), *вечера синего* («Вечером синим, вечером лунным...»), *вечера темного* («Вечер черные брови насопил...»), который поглощает героя, подготавливает его к смерти. Черный человек с голубыми глазами является не только отражением лирического героя, но и своеобразным гонцом Смерти, как и милая (не любимая) в коротком стихотворении тоже 1925 года.

Есенин стремится к целостности бытия, объединяя через боль, тьму (таков инициационный путь культурного героя) концы и начала, рождение и смерть. Русский мыслитель начала XX века С. Кржижановский в философской прозе «Швы» пишет: «...увеличивать свое бытие содержанием познанного — значит умножить его, болю... Скепсис в мире болей, вздумавших заняться познанием, должен опираться не на малость познавательных сил, а на огромность той боли, которая стоит между миром и познанием и делает последнее *нестерпимым*... Все вещи — от звезд до пыли — позвать назад: пусть болят во мне»⁴⁸³. Так и поэт в «Черном человеке» ищет возможности соединения в человеке «звезд и пыли». Исследователи в статьях нашего времени об этой поэме обращают пристальное внимание на систему образов, анализируя «зеркальность» произведения, выявляя несколько лирических «я»: «Финальный жест героя, запускающего в черного человека тростью, не только не избавляет от нежелательных двойников, но окончательно объединяет их всех в одно

⁴⁸² Там же. С. 108.

⁴⁸³ Кржижановский С. Чужая тема. Собрание сочинений. Т. 1. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 424.

“я”»⁴⁸⁴. Но дело в том, что изначально в поэме один герой — у которого очень *болит* голова, поэтому ум его, своего рода нафс (на эзотерическом языке суфизма так обозначаются страсти, неуспокоенный ум), превращается в некое существо, терзающее лирического героя. Ведь был же отделившийся *нос*, как живое существо, у Н. В. Гоголя? У С. Есенина отделяется ум, мысли, думы-песни (ранее стихотворение «Песни, песни, о чем вы кричите?»), которые превращаются, выражаясь языком онтологии, в *эманации*. Отсюда и болезнь, и мука, связанные с избыточным познанием, — ведь черный человек начинает *дробить*, по полочкам раскладывать жизнь героя, ковыряясь в ненужных фактах биографии, как бы забывая о главном — о стихах, об их *ухватистой* силе. Но божественный глагол поражает в самое сердце, сердцевину, и именно через Логос мы попираем Тьму, Смерть.

С. Есенин еще в раннем трактате «Ключи Марии» писал о нашем духовном внутреннем человеке, о его устройстве, размышляя о плоти, о духе, о *не-разуме*, описывая образы «заставочный», «корабельный» и «ангелический». Конечно, наивысший образ, внерациональный, апофатический — *ангелический*. По мысли поэта, все три элемента должны соединиться, на что он указывает в рассуждении о поэтике А. Белого: «...между Белым земным и Белым небесным происходит некое сочетание в браке. Нам является лик человека, завершаемый с обоих концов ногами» [V, 209]. Это очень важный онтологический момент, связанный с культурологическими национальными априори С. Есенина. Поэма «Черный человек» — лунная поэма, о власти луны над головой человека, о чем еще поэт писал в трактате, и о преодолении, о необходимости преодоления лунного и порыва к солнечному: «...в нас пока колесо нашего мозга движет луна, что мы мыслим в ее пространстве и что в пространство солнца мы начинаем только просовываться» [V, 209]. Месяц умер, синеет рассвет — апофатически страшный и лиминальный час лирический герой пережил,

⁴⁸⁴ Чижонкова Л. В. О зеркальной поэтике «Черного человека» С. А. Есенина // Известия ПГПУ. 2007. № 4 (8). С. 72.

собрался воедино, стал полным и цельным. Эта поэма о торжестве Единого человека, в котором белое и черное, дневное и ночное знания сходятся. Еще богословы указывали на то, что ночное должно стать дневным: «...отрицательное познание непостижимым путем» может перейти в положительное⁴⁸⁵. С. Есенин через лиминальное состояние боли, или *Боля*, через перерождение в Смерти показал этот великий переход в своей последней поэме «Черный человек».

С метафизикой порога непосредственно связан образ черного человека, который «гнусавит», «бормочет», то есть говорит невнятно, *наговаривает* герою о его «делах», оставивших след и в этой, и в «той» действительности (в этом сказывается зеркальность поэмы). Бормотание создает также состояние лиминальное; по замечанию этнолингвистов, анализирующих ономастикон магической поэзии, ее формулы, *невнятная речь*, бормотание выступают основными свойствами заговора. Именно такое речевое поведение главным образом создает состояние пограничности, таким образом, «заговорная сила связывается с непонятностью языка»⁴⁸⁶. Функция же так называемого друга (о нем в литературоведении особый спор) — номинальна; друг — это обращение к самому себе в тот момент, когда герой открыт трансцендентному («То ль, как рощу в сентябрь, / *Осыпает мозги алкоголь*»), когда *он вышел из самого себя*.

ВЫВОДЫ ПО ПЯТОЙ ГЛАВЕ

1. В поэтике С. А. Есенина тема смерти и боли непосредственно связана с обращением поэта к архаическим представлениям о мире; она раскрывается

⁴⁸⁵ Тростников В. Апофатика — основной метод науки XXI века [Электронный ресурс]. URL: <https://pravoslavie.ru/736.html> (дата обращения: 12.04.2023).

⁴⁸⁶ Мечковская Н. Б. Заговор: шаг в потусторонний мир // Язык и религия. Лекции по филологии и истории религий. М.: Агентство «ФАИР», 1998. С. 99.

в устойчивых фольклорных формулах, сопряженных с пограничным состоянием, поиском и топосами «того света».

2. Переживание смерти, «посыл» в нее осуществляется в художественной действительности через «конкретный образ», воссозданный народом в орнаменте, шитье, резьбе и прочем, что необходимо изучать исследователям, анализирующим проявления фольклорной традиции в поэтике.

3. Фольклорная традиция в поэтике С. А. Есенина проявляется всегда в вариациях, в латентном виде, то есть поэт художественно обыгрывает свое обращение к народным идеалам и образцам. Во всем этом и заключается прорыв от реального, бытового, данного посредственно к реальнейшему, то есть имажинативно выраженному в литературе, пережитому художником слова и его героем наяву. Но совершить этот прорыв от тьмы к свету, который находим и в русской волшебной сказке, можно лишь через проживание боли и смерти образно, то есть в художественной реальности, в которой сходятся феноменальное и ноуменальное.

4. Поздние поэмы «Пугачев» и «Черный человек» продуктивно рассматривать в контексте положений об образе корабельном из раннего трактата «Ключи Марии», в котором представлены взгляды поэта на народное искусство.

Глава VI. ОБОРОТНОСТЬ МИРА В ПОЭТИКЕ В. В. МАЯКОВСКОГО: ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ

Вводные замечания

В художественной культуре начала некалендарного XX века отмечается широкое распространение неомифологизма, наблюдается процесс творения «своего мифа». Однако начать последнюю главу диссертации, посвященную связям творчества Маяковского с фольклором и мифом, необходимо с небольшого экскурса в *авангардистскую среду* и ее «окрестности», где идеи воскрешения разных мифов и архаического мышления были особенно актуальны: В. Хлебников собирал и изучал фольклор; происходило богатое освоение городского фольклора поэтами Серебряного века⁴⁸⁷; проводились представления, напоминающие народный театр, в «Бродячей собаке» (в 1913 году состоялся «Вертеп кукольный» под руководством К. М. Миласhevского). Поисками корней авангардного миропонимания исследователи занимаются на протяжении многих десятилетий. Все они, анализируя теорию и художественную практику представителей авангарда, обращают внимание на следующее противоречие: с одной стороны, разрыв эстетики авангарда с традицией, с другой — обращенность авангарда к мифу.

Литературоведы, пишущие о разных мифологемах, проявившихся в авангардистской эстетике, отмечают особое значение «космогнозехатологического мифа»⁴⁸⁸, заключающего парадигму смерти / жизни, разрушения / устроения нового мира и человека. Ученые в поисках выстраивания *генеалогии авангарда* иногда вообще пытаются

⁴⁸⁷ Неклюдов С. Ю. «Сообщающиеся сосуды» традиций в российской культуре и словесности начала XX века // Дело авангарда. The Case of the Avant-Garde / Ed. Willem G. Weststeijn. Amsterdam: Pegasus, 2008. P. 327–346.

⁴⁸⁸ Гирин Ю. Н. Диалектика авангарда // Литературная классика в диалоге культур. Вып. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 119.

противопоставить новую эстетику русской (христианской) культуре, отказывая авангарду в одаренности: «Авангард — это культура аутсайдеров, культура маргиналов, не выдержавших *традиционный* (что поделаешь!) тест на одаренность»⁴⁸⁹. Неточными в культурологическом плане в своих наблюдениях оказываются и те и другие, так как в их исследованиях осталась незамеченной еще одна важная составляющая нашей словесной культуры — фольклорное начало авторской поэтики, особый характер русского *космо-психо-логоса*, где причудливо синтезируются христианское и языческое, где одно не противоречит другому и не исключает его. Ближе всех к проблеме соотношений фольклорного и авангардного подошли И. Е. Васильев и В. В. Байдин. Первый проводит тонкие параллели между заумным языком пьес Ильи Зданевича и шаманизированной речью, а также устанавливает связь поэтики его пьес с карнавальной смеховой культурой⁴⁹⁰. Второй, анализируя авангардистскую эстетику, отмечает в ней некоторую тенденцию, связанную с «архаизмом», под которым понимает возвращение к «истокам»⁴⁹¹.

Как бы авангардисты ни отрицали традицию, преемственность (иногда в очень грубых формах, как в «Пощечине общественному вкусу»), тем не менее они часто оказывались в положении между «поэтикой и прагматикой»: «...художественная система авангарда возникает в поле напряжения между эстетической и апеллятивной функциями искусства, между поэтикой и прагматикой»⁴⁹². Итак, представленные генеалогические связи неполны и требуют *повторной герменевтической реконструкции*, в которой главным звеном может выступить *фольклор*.

⁴⁸⁹ Есаулов И. А. Генеалогия авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. 3. С. 176–191.

⁴⁹⁰ Васильев И. Е. Заумь как идиолект футуристического авангарда // Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. С. 55, 95.

⁴⁹¹ Baïdine V. L'archaïsme dans l'avant-garde russe (1905–1941). Lyon: Centre d Etudes Slaves Andre Lirondelle, 2006. P. 29.

⁴⁹² Иванюшина И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика: дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2003. С. 281.

§ 1. Раннее творчество В. В. Маяковского и окрестности авангарда: идеи антропокосмизма

Искусство авангарда выдвинуло положения о «новом человеке», переосмыслило соотношение между бытом и бытием, изменило представления о космосе как о чем-то целом и, главным образом, создало новый язык, «язык звезд», находящийся на грани реальной и космической действительности. Яркими примерами этому могут служить раннее творчество В. В. Маяковского, мифологические поэмы и творческие манифесты В. Хлебникова и последние фольклорные поэмы М. Цветаевой. Поэты, представляющие разные эстетические направления, создали миф о новом мире, воплотили в своем творчестве *антропокосмическую модель*, обращаясь к архаическому прошлому и одновременно заглядывая в будущее.

Размышления о сложной филологической проблеме трансформации фольклорной традиции в поэтике В. В. Маяковского следует начать с обозревания окрестностей авангарда, который энтелехиен по своей природе. Первое, что обращает на себя внимание в контексте нашей проблемы, — это деятельность футуристов-заумников, а именно, язык, ими созданный. Конечно, особенно выделяются призывы основателя «заумного языка» А. Крученых «оставить разум в стороне и писать на языке еще не застывшем, не закрепленном ярлыком понятия — на заумном! Пусть будет нелепо, непонятно, чудовищно»⁴⁹³ («О безумии в искусстве», 1919). Но здесь стоит обратить внимание на то, что русские футуристы хоть и активно использовали *непонятный язык*, творили его, однако не стремились объяснять «истoki» такого своего выбора. В связи с этим показательно сопоставление с грузинским вариантом футуризма, испытавшим на себе влияние идей ОПОЯЗа. Дело в том, что грузинские футуристы-заумники

⁴⁹³ Крученых А. О безумии в искусстве // Новый день. 1919. № 5. 26 мая.

теоретически осмысливали свои опыты, связывая напрямую свою поэзию с фольклором, видя истоки *поэтики зауми* в фольклорной поэтике. Так, Л. Асатиани в своей статье «Проблемы поэзии: Поэзия и заумь», как указывает Т. Л. Никольская, прослеживает генетическую связь зауми в языке с грузинским фольклором: «Вслед за Шкловским, указывающим на заумь в заговорах и заклинаниях, Асатиани приводит образцы зауми, содержащиеся в древнегрузинских заговорах от укуса змеи, болезни глаз»⁴⁹⁴. Таким образом, теоретическая статья поэта показывает сложную связь новой авангардистской поэтики с уже *сложившимися и существовавшими веками формулами*. Думается, что и русский футуризм вырос со своим заумным языком, языком числа, звезд на русской фольклорной почве, хотя сами футуристы иногда нарочито грубо старались порвать с традицией («Пощечина общественному вкусу»). Но это, по тонкому наблюдению В. В. Мусатова, укоренило с большей силой тех же футуристов в *фольклорной стихии*⁴⁹⁵, заставило обратиться к архаическому мышлению, перешагнув как бы через целые эпохи. Еще В. Шкловский в 1919 году устанавливал связи «заумного языка» и ритуальных формул, отмечая, что «заклинания всего мира часто пишутся на таких языках...»⁴⁹⁶. Кроме того, в статье «Поэтические начала» братья Бурлюк указывали на связь слова с мифом: «...слово связано с жизнью мифа и только миф создатель живого слова»⁴⁹⁷. Конечно, это замечание касалось идей о словотворчестве, но здесь нельзя отрицать связи эстетики футуризма с архаикой.

Тема «В. Маяковский и фольклор» давно волнует исследователей. С одной стороны, литературоведы еще в 1940-е гг. указывали на прямую ориентацию поэта на фольклор. Так, в журналах «Литературный

⁴⁹⁴ Никольская Т. Л. Рецепция идей ОПОЯЗа в Грузии // Авангард и окрестности. СПб.: Иван Лимбах, 2002. С. 154.

⁴⁹⁵ Мусатов В. В. Указ. соч. С. 135.

⁴⁹⁶ Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Поэтика. Сборник по теории поэтического языка. Петроград: 18-я Государственная Типография. Лештуков, 13, 1919. С. 21.

⁴⁹⁷ Бурлюк Н. Поэтические начала // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: XXI век — Согласие, 2000. С. 152.

современник», «Литературный критик» вышли статьи А. Дымшица⁴⁹⁸, И. Дукора⁴⁹⁹, в «Новом мире» напечатана статья В. К. Красильникова «К вопросу о народности Маяковского»⁵⁰⁰, в которых представлены размышления о вторичных формах фольклоризма в поэтике. Данная проблема начала вновь затрагиваться в 1950 — 1960-е гг. в работах П. Выходцева, И. Правдиной, Д. Молдавского, А. Мордвинцева, был разработан семинар «В. В. Маяковский» Е. И. Наумовым⁵⁰¹, в котором косвенно затрагивались вопросы, связанные с фольклорными элементами в творчестве поэта. С другой стороны, в этих работах описываются внешние формы проявления фольклорной традиции.

Особого внимания заслуживает защита в 1953 г. кандидатской диссертации «Маяковский и русское народно-поэтическое творчество» И. С. Правдиной, написанной под руководством Э. В. Померанцевой, известного фольклориста и этнографа. Конечно, обращаясь к данной диссертации, нужно учитывать социально-исторический контекст, в котором была написана работа, вероятно, и стиль введения, и подача материала были также обусловлены временем. Однако, анализируя статью А. Дымшица, диссертантка обращает внимание *на необходимость углубления* взгляда на взаимодействие творчества Маяковского с фольклорной традицией: «Пороком этой статьи является то, что автор ограничивает связь творчества Маяковского с народным творчеством только непосредственной работой Маяковского над материалами народной поэзии. На деле эта связь глубже: можно наметить родство поэтических принципов творчества Маяковского с народной поэзией»⁵⁰². Для более полной историографии нашего вопроса стоит также вспомнить статью М. А. Рыбниковой «Разговорная фразеология в

⁴⁹⁸Дымшиц А. Маяковский и народное творчество // Красная новь. 1936. № 4. С. 201–214; Дымшиц А. Маяковский и фольклор // Литературный современник. 1940. № 3. С. 125–131.

⁴⁹⁹Дукор И. Маяковский — крестьянам // Литературный критик. 1940. № 5–6. С. 122–143.

⁵⁰⁰Красильников В. К вопросу о народности Маяковского // Новый мир. 1937. № 5. С. 239–245.

⁵⁰¹Наумов Е. И. В. В. Маяковский: Семинарий. Л.: Гос. учеб.-пед. изд-во. Министерства Просвещения РСФСР, 1963.

⁵⁰²Правдина И. С. Маяковский и русское народно-поэтическое творчество: диссертация ... канд. филол. наук. М., 1953. С. 14.

языке Маяковского»⁵⁰³ и книгу И. Эвентова «Маяковский – сатирик»⁵⁰⁴, но подробно разбирать эти работы нет необходимости, поскольку в них имеются только косвенные указания на связь творчества Маяковского с народной поэзией. Все эти работы, написанные до программных статей И. П. Смирнова, к сожалению, не вносят ничего существенно нового в разработку темы «Маяковский и фольклор». Думается, здесь причина не столько во взглядах конкретных ученых, сколько в методологическом подходе к проблеме, характерном для того периода.

В статье И. П. Смирнова дается глубокий анализ мифологической, архетипической структур внутри текста Маяковского «Вот так я сделался собакой». Автор исследования, опираясь во многом на теорию А. Н. Веселовского, на «ряд формул, далеко простирающихся в области истории, от современной поэзии к древней, к эпосу и мифу», обращается к разным культурным традициям, проявляющимся при создании образа собаки, проводит тонкие параллели с памятником древнерусской литературы (берется для герменевтического анализа «Слово о полку Игореве»), с былинной «Вавила и скоморохи». Таким образом, стихотворение Маяковского введено в контекст, позволяющий «извлечь архетипический смысл текста»⁵⁰⁵. Смирнов выходит на сложную теоретическую проблему, связанную с особым влиянием фольклора на литературу, на творчество Маяковского, рассматривая древнее шутовское, скоморошье, «инищное» искусство⁵⁰⁶. Главный итог его статьи является показательным в плане методологии: «<...> изучение сцеплений текста с контекстом дает возможность передвинуть анализ с уровня *описания* замкнутого в себе смысла на уровень *объяснения* смысла»⁵⁰⁷.

⁵⁰³ Рыбникова М. Разговорная фразеология в языке Маяковского // Творчество Маяковского. Сборник статей. М.: Изд. АН СССР, 1952. С. 437–479.

⁵⁰⁴ Эвентов И. Маяковский-сатирик. Л.: Гослитиздат, 1941.

⁵⁰⁵ Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф – фольклор – литература. Л.: Наука, 1978. С. 195.

⁵⁰⁶ Там же. С. 202.

⁵⁰⁷ Там же. С. 203.

Исходя из вышеизложенного, обратимся к ранним произведениям поэта в свете преломлений фольклорной традиции.

В поэме В. В. Маяковского «Флейта-позвоночник» (1915) главный герой не просто живет в мире музыки, но и сам воспринимает музыку (сфер):

Сегодня я

на всякий случай

даю прощальный концерт.

[I, 199]

Он воспринимает музыку сфер, являясь певцом любви, певцом печали — пусть и сделано это «жестко и грубо», но решено глубоко оригинально, по-своему⁵⁰⁸. Поэму «Флейта-позвоночник» невозможно понять без анализа ее мифопоэтики, без рассмотрения ее философских вопросов, кроме того, она вписана в мировой литературный и культурный контексты (здесь возникает и фигура Гофмана, и гётевская Гретхен). Так, относительно поэмы «Человек» К. Г. Петросов писал о параллели Гофман — Маяковский, о сходстве мотивов и сюжетов в «Крошке Цахес» и «Человеке». Исходя из этого, уместным будет провести такую же параллель и при анализе поэмы «Флейта-позвоночник», где Маяковский показал высокую трагическую любовь в ее космическом модусе (обратим внимание на то, что первоначально поэма носила другое название — «Стихи ей»⁵⁰⁹, связанное с личными любовными переживаниями поэта). По мнению С. Г. Семеновой, Маяковский в своем творчестве, особенно в своих поэмах, «бросает вызов этому миру, его ценностям, установлениям, укладам и тому вышнему, небесному Самодержцу, который, по его мнению, скрепляет всю установившуюся земную пирамиду»⁵¹⁰. Но несмотря на все бунтарские, богоборческие настроения в поэзии Маяковского, о которых пишут многие исследователи, в его творчестве нередко побеждает «любящее сердце человека»: «...на чувстве основывается

⁵⁰⁸ Петросов К. Г. Земля и небо в поэме Маяковского «Человек» // Вопросы литературы. 1987. № 8. С. 122.

⁵⁰⁹ Комментарий к поэме. С. 442.

⁵¹⁰ Семенова С. Г. «Надо рваться в завтра, вперед...» (утопия будущего в поэзии Маяковского) // Метафизика русской литературы. М.: ПоРог, 2004. Т. 1. С. 418.

новая религия (“сердце все”), из чувства идет и импульс к преображающему творчеству»⁵¹¹. Значит, можно говорить о космическом эресе, который преобразует хаос и о мотиве «смерть — космическое вознесение»; стоит также обратить внимание на то, что Маяковский был «околдован» Блоком, его «Прекрасной Дамой»⁵¹², а здесь же — и служение этой Даме, иначе говоря, Небесной Деве, Софии.

Герой Маяковского преодолевает хаос и смерть, приобщаясь к сакральным знаниям и Земли, и Неба; в этом случае и важна для рассмотрения образной системы поэмы космическая антропология. В последнее время исследователи вновь обратились к параллели Маяковский — Гофман, рассматривая поэму «Флейта-позвоночник» и вводя в качестве интерпретанты новеллу «Песочный человек»⁵¹³, но, к сожалению, комментарий свелся к «стилизациям и заимствованиям», а идея высокой любви, характерная для романтизма, заменилась мотивом куклы, грешной женщины, сводящей с ума поэта. Но у Гофмана есть и другая новелла, в которой мы найдем космический модус любви, — его сказка «Золотой горшок».

В поэме встречаем прямую отсылку к немецкому романтику:

Какому небесному Гофману
выдумалась ты, проклятая?!

[I, 199]

«Выдумалась ты» — ключевые слова для понимания пролога поэмы. Возлюбленная поэта находится не в этой действительности, а в ноуменальной, она, можно сказать, существует в качестве женского архетипа, она выдумалась *небесному Гофману*, то есть Она существовала до «сознания» лирического героя. Такой посыл из *мира невидимого* мы найдем и в поэзии

⁵¹¹ Семенова С. Г. Указ. соч. С. 419.

⁵¹² Чуковский К. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худ. лит., 1965. Т. 2. С. 356.

⁵¹³ Сергеева-Клятис А. Ю., Россомахин А. А. «Флейта-позвоночник» Владимира Маяковского: Комментированное издание. Статьи. Факсимиле. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. С. 20.

других современников Маяковского — А. М. Добролюбова (посланница из книги «Из мира невидимого»), А. Блока (Прекрасная Дама, София, из цикла «Стихи о Прекрасной Даме»), С. Есенина (недосягаемая идеальная возлюбленная из цикла «Персидские мотивы»). У Есенина в «Персидских мотивах»:

Я сюда приехал не от скуки —
Ты меня, *незримая*, звала. [I, 256]

Вспомним также у Пушкина в «Евгении Онегине»:

Ты в сновиденьях мне являлся,
Незримый, ты мне был уж мил. [V, 61]

Здесь важно замечание М. О. Гершензона о «сонном творчестве души» Татьяны⁵¹⁴ и культурфилософское замечание Г. Д. Гачева о том, что самая высокая любовь в нашей литературе представлена героями Пушкина и Достоевского (идеи о *космическом эросе*). Кроме того, лирическая героиня может быть телесно не выражена, то есть являться фигурой умолчания — та, о которой не говорят:

Свет такой таинственный,
Словно для Единственной —
Той, в которой тот же свет
И *которой в мире нет*. [I, 224]

В поэтике С. Есенина и А. Платонова, по справедливому наблюдению Н. М. Малыгиной, представлен образ *световой* идеальной возлюбленной⁵¹⁵,

⁵¹⁴ Гершензон М. О. Сны Пушкина // Мудрость Пушкина. Томск: Водолей, 1997. С. 275.

⁵¹⁵ Малыгина Н. М. Образ идеальной возлюбленной в творчестве Сергея Есенина и Андрея Платонова // Есенинская энциклопедия. М.-Константиново-Рязань: Пресса, 2010. С. 394.

которая находится за гранью земного пространства, но лик ее проявляется, например, в поэзии березовой Руси:

За березовую Русь

С нелюбимой помирюсь. [I, 225]

Так, Г. Гунн отмечает: «Название “Стихи о Прекрасной Даме” — чужеродное, романское, но Блоку чужда мироискусническая ретроспектива, он не поселяет ту, которой поклоняется, ни в Версаль, ни в сады Италии, ни в средневековые замки, стилизация есть только в названии, — Та, Которой имени нет, является ему среди русских полей и лугов, среди таинственной и прекрасной природы, расстилающейся за порогом шахматовского дома»⁵¹⁶. Подобную ситуацию наблюдаем и в лирике Есенина. Для лирического героя Есенина Любовь — Абсолют культуры, который может потенциально выражаться в земной женщине, но его можно достигнуть только на пороге, в предсмертный час⁵¹⁷:

Едет, едет милая,

Только не любимая. [I, 224]

Каков генезис этой «незримой» апофатической константы в нашей поэтической традиции? Поиск *незримого*, неведомого в те годы, в начале XX века, осуществляли не только поэты. Еще раз отметим, что этот поиск прослеживается и в трудах Е. Н. Трубецкого, который обращался к явлению сказки в философско-фольклорном ключе. В своей лекции «“Иное царство” и его искатели в русской народной сказке» мыслитель показал апофатическую доминанту русского космо-психо-логоса: русский человек влечется «запредельным», то есть «иным царством». Таким образом, философ

⁵¹⁶ Гунн Г. Очарованная Русь. М.: Искусство, 1990. С. 66.

⁵¹⁷ Подробный комментарий к этому стихотворению в нашей статье. См.: Дударева М. А. Поиски «иного царства» в стихотворении С. А. Есенина «Вижу сон. Дорога черная...»: апофатическая реальность // Культура и цивилизация. 2019. Т. 9, № 6А. С. 151–156.

установил связь между сказкой и мифом, между «иным царством», ноуменальным пространством и *солнечной землей*. Думается, что и в поэзии Пушкина, Есенина, Блока эта «незримость» генетически восходит к мифу и фольклору. Этот ряд можно дополнить и трагической любовью героя Маяковского, который страдает от Возлюбленной:

Я сам тебе, праведный, руки вымою.

Только —

слышишь! —

убери проклятую ту,

которую сделал моей любимой! [I, 202]

Но страдания эти носят надмирный характер, как у Ансельма, героя сказки Гофмана:

Млечный Путь перекинув виселицей,

возьми и вздерни меня, преступника.

Делай, что хочешь.

Хочешь, четвертуй. [I, 202]

Строчка «*Млечный Путь перекинув виселицей*» проясняет нам обрядовую ситуацию в поэме Маяковского. Обращаясь к фольклорной традиции, к разбойничьим песням, мы находим в них мотив виселицы-свадьбы. П. Г. Богатырев показал, что в этих песнях представлен образ смерти-свадьбы⁵¹⁸, герой этой песни приобщается к сакральным знаниям, обретает любовь лишь после смерти, поэтому *любовь в космическом представлении — это всегда первоначально смерть*. Сам поэт готов идти на смерть ради Возлюбленной:

⁵¹⁸ Богатырев П. Г. Указ. соч. С. 170.

Привяжи меня к кометам, *как к хвостам лошадиным*,
и вымчи,
рвя о звездные зубья. [I, 201]

Кроме того, поэма уже начинается с танатологического символа — черепа, который герой поднимает как чашу, кубок заздравный, но наполненный *стихами*:

За всех вас,
которые нравились или нравятся,
хранимых иконами у души в пещере,
как чашу вина в застольной здравице,
подъемлю стихами наполненный череп. [I, 199]

Череп наполнен стихами, то есть мудростью предков, здесь одна ожидаемая со стороны читателя лексема «вино» подменяется другой — «стихами». В этом случае можно провести параллель с поэмой С. А. Есенина «Страна негодяев», в которой вино, кабак (с характерной вывеской «Луна») связаны с *ритуальным опьянением*, приобщением к космическим знаниям. Таким образом, можно сделать вывод о существующей латентно фольклорной традиции (представления о вине как о неотъемлемой части инициации) в поэтике и С. А. Есенина, и В. В. Маяковского.

Г. Д. Гачев, анализируя «Левый марш» Маяковского, пишет о том, что в поэзии Маяковского, напитанной народной и многотысячелетней традицией, присутствует мотив смерти, причем «смерть представляется как космическое бессмертие, блаженство»⁵¹⁹. Герой находится в звездном пространстве, более того, Маяковский очень точно представил эйдологию женского образа в этом тексте через метафору — «кометы, как хвосты лошадиные». Обращаясь к фольклору, найдем в нем образ лошади, конницы, *союзы кобылиц*, воплощающие *женское царство*; в трудах этнографов описываются

⁵¹⁹ Гачев Г. Д. Лирика в связи с начальной философией // Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Изд-во Моск. ун-та; Флинта, 2008. С. 168.

культовые женские предметы с изображением именно лошади⁵²⁰. Кроме того, в начале XX века об этом говорил в своих лекциях по античной литературе И. Ф. Анненский, размышляя над происхождением трагедии, связывая ее с *культовыми братствами*: «Подобно трагам братчики или сестры могли называться пастухами, конями, медведицами и т. п.»⁵²¹. В мировой мифологии, в мифологии инициаций мы также найдем упоминания о «мужских братствах», связанных с посвящением юношей, с тотемическими животными (конем и собакой)⁵²², в которые, надо отметить, должны были уметь оборачиваться посвященные (вспомним стихотворение Маяковского «Вот так я сделался собакой...»).

Если говорить об общей «мифологической» настроенности поэтов Серебряного века, то стоит вспомнить творчество и Н. Рериха, работы под названием «Знамена Востока» (серия картин 1924 года), на которых изображено явление Белого Бурхана. Интересна картина «Ойрот», в основе которой алтайское предание⁵²³. Сам Рерих дает к этому такой комментарий: «Глуше и дичее становятся горы от Чугучака к Алтаю... Страна благословенного Ойрота, народного героя этого уединенного племени. И еще чудо случилось в этой стране, где до последнего времени грубые формы шаманизма и колдовства процветали. В 1904 году молодая ойротская *девушка имела видение*. Явился ей на белом коне сам Благословенный Ойрот. Сказал ей, что он вестник Белого Бурхана и придет сам Бурхан скоро...»⁵²⁴. Заметим, что именно девушке является Бурхан на белом коне, именно ей передаются *знания будущего*. С одной стороны, картины Рериха далеки от поэзии Маяковского, с другой стороны, мы говорим о женском архетипе, о *тотеме* в виде лошади, о приобщении к знаниям космическим, к *иерофании* через связь с лошадьё-тотемом, и тогда эта параллель нам кажется

⁵²⁰ Рыбаков Б. А. Указ. соч. С. 500.

⁵²¹ Анненский И. Ф. Внутренний момент драмы // История античной драмы: Курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003. С.104.

⁵²² Höfler O. Kultische Geheimbünde der Germanen. I. Frankfurt a. M., 1934. Bd. 1. P. 46–47; Meuli K. Die deutschen Masken // Gesammelte Schriften. Bd. 1. P. 83–84.

⁵²³ Жукова Н. В. Весть благословенного Ойрота // Перед Восходом. 1996. № 6. С. 2.

⁵²⁴ Там же.

герменевтически продуктивной. Более того, вспомним то, что у футуристов в 1913 году возникает слово о «великой Гилее» (стихотворение Хлебникова «Семеро»), связанное с древней Гилеей, архаизированным образом, уподобляющим «семерых футуристов неким семи оборотням, превращающимся в могучих коней»⁵²⁵. К тому же А. В. Ширяевец, чья художественная практика была близка новокрестьянским поэтам, осмыслил национальную аксиологию словесного космоса, объединяя имена Васнецова и Нестерова, Сурикова и Рериха:

Васнецов и Нестеров, Суриков и Рерих —
Богатырский слет!

.....

Из-под люда родного хлынут к солнцу морем
Песни буйных рек!...⁵²⁶

Для романтизма характерно стремление к некому идеалу, который, конечно, находится вне пределов земного пространства: «Да разве и блаженство Ансельма есть не что иное, как жизнь в поэзии, которой священная гармония всего сущего открывается как глубочайшая из тайн природы!»⁵²⁷. Эта фраза нам представляется ключевой для понимания сказки Гофмана. Ансельм — молодой человек, натура поэтическая, страдающая: «...это отнюдь не был сон, и, пока я не умру от любви и желания, я буду верить в золотисто-зеленых змеек...» [54]. Как же разрешить эту антиномию *смерти-свадьбы*, известную в фольклоре, но интуитивно выбранную многими поэтами русской и европейской литературы? И у Гёте Фауст страдает за любовь к Гретхен, что ярко онтологически выражено в отрывке

⁵²⁵ Дядичев В. Н. Маяковский и Хлебников в 1917-м: параллели и перпендикуляры // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 229.

⁵²⁶ Ширяевец А. В. Богатырский слет // Русь в моем сердце поет!: стихотворения. Тольятти: Изд-во ТГУ, 2013. С. 46.

⁵²⁷ Гофман Э. Т. А. Новеллы. М.: Правда, 1991. С. 112. [Далее тексты произведений Гофмана цитируются по названному изданию с указанием страницы.]

песни о короле, который забывает о своей возлюбленной, выронив кубок, и погибает:

Король жил в Фуле дальной,
И кубок золотой
Хранил он, дар прощальный,
Возлюбленной одной.

<...>

И кубок свой червонный,
Осушенный до дна,
Он бросил вниз с балкона,
Где была глубина⁵²⁸.

Видимо, поэты ощущали ответственность приобщения к иерофании, понимали то, что за знания надо платить:

Знаю,
каждый за женщину платит.

[I, 206]

Маяковский изображает героя, приобщенного к космическим знаниям, человека, который должен соединить в своем сознании две действительности — *земную и небесную*, или, выражаясь на языке фольклора, сакральную и бытовую реальности. Такое выстраивание хронотопа, преобразующегося в *топику*, сохраняется и в других поэмах Маяковского, в его поэме «Человек»:

И вдруг
у *булок*
загибаются грифы скрипок.

[I, 249]

Топику понимаем, вслед за А. М. Панченко, как соединение реальной и космической действительности⁵²⁹. Скажем также еще раз о том, что в работах

⁵²⁸ Гёте И. В. Фауст / Пер. с нем. Б. Пастернака. М.: Худ. лит., 1975. С. 66.

Панченко примеры топики связаны именно с вышивкой и музыкой (игрой на гусях), а у Маяковского именно музыка соединяет пространства — «булки» преобразуются в «скрипки». «Герой поэмы Маяковского сохранил на небесах все человеческие свойства, но в то же время он отличается от земных людей весьма существенной особенностью...»⁵³⁰. В этом случае в поэме важна идея *антропокосмизма*: тело представляет космическую модель. Заметим, что у Маяковского в обеих поэмах *тело* всегда больше привычного пространства: «Версты улиц взмахами шагов мну» [I, 200]. В поэме «Человек» найдем следующее:

...если *каждое движение мое* —
огромное,
необъяснимое чудо.

[I, 247]

Подобная антропокосмическая ситуация характерна не только для творчества Маяковского, но и для творчества Цветаевой (в цикле «Провода»): «Были *взмахи — больше рук*» [II, 179]. Обращаясь к фольклору, обнаружим такие гиперболизированные модели *тела*: герой наделен необычной, нечеловеческой силой, которая апофатична по своей природе. Например, герменевтически интересен текст былины «Про Василия Буслаева». Важна ассоциация из данного былинного текста, связанная с представлением героя как носителя музыки сфер:

Говорил Василей таково слово:

«А и гой еси старец-пилигримишша,
А и бился я о велик заклад
Со мужики новгородскими
Апричь почестнова монастыря,
Опричь тебе, старца-пилигримишша,
Во задор войду — тебе убью!»

⁵²⁹ Панченко А. М. Указ. соч. С. 237.

⁵³⁰ Петросов К. Г. Указ. соч. С. 136.

Ударил он старца во колокол
 А и той-та осью тележную, —
 Начается старец, не шевелнится,
 Заглянул он, Василей, старца под

колоколом —

а и во лбе глаз уж веку нет⁵³¹.

Колокол «во триста пуд» держит старец, заметим, путник, возможно, калика, который появился неизвестно откуда. Данный отрывок показателен тем, что оба былинных героя не просто наделены силой великою («начается старец, не шевелнится»), но также приобщены к знаниям Неба. Василий, ударяя в колокол, сотрясает тем самым *купол неба*, получая нужные знания перед последним боем с «мужиками новгородскими».

В стихах и Маяковского, и Цветаевой герой наделен тоже таким телом, намного превосходящим пространство:

Земных полушарий горсти

вижу —

лежат города в них.

[I, 265]

Можно говорить о том, что *вектор поэзии Маяковского, в космическом смысле, является двунаправленным*. Как отмечает Петросов, «подобно лермонтовскому Демону, в котором чувство “вдруг заговорило родным когда-то языком”, герой Маяковского испытал в мире звезд страстную тоску по земному»⁵³². Только вектор поэзии Лермонтова, его лирического героя, его Духа направлен, по замечанию В. Розанова, «*оттуда сюда*»⁵³³, а у Маяковского и оттуда — сюда, и с земли к небу. *Axis mundi* воплощена в самом лирическом герое, у которого вместо позвоночника — флейта, поэтому точка зрения героя постоянно изменяется, перемещается, а «околотельное

⁵³¹ Кирша Данилов. Русские запретные сказки и былины. СПб.: Ленинградское издательство, 2010. С. 55.

⁵³² Петросов К. Г. Указ. соч. С. 138.

⁵³³ Розанов В. В. «Вечно печальная дуэль» // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. С. 362.

пространство» начинает диалогизировать с героем, что говорит о «телесно-вещественной специфике»⁵³⁴ поэзии Маяковского. Если провести вновь параллель с немецкой литературой, уже XX века, то здесь важна поэзия Рильке, его теория «говорящей вещи»:

Там лап ленивых плавное движенье
Рождает страшный тишины раскат⁵³⁵.

Эту художественную теорию в России восприняла Цветаева:

Ночь просит искренности,
Вещь хочет высказаться... [III, 124]

В ранней пьесе 1913 года «Владимир Маяковский» находим в списке действующих лиц некую Знакомую, громадную фигуру женщины размером «сажени 2–3». Исследователи усматривают в этом образе отголоски и греческих мистерий, и ритуальных каменных баб, видят в этом травестийное начало, когда сам поэт оборачивается этой Знакомой (смена пола)⁵³⁶. Однако важным в этом случае является то, что женщина представляет собой некую громадную фигуру, как в бытовом плане, так и в бытийном, воплощая собой женский архетип прародительницы. Итак, можно говорить о имплицитно выраженной фольклорной традиции и антропокосмической модели, присущей раннему творчеству Маяковского. Интересным является в этом контексте сопоставление с поэмой Хлебникова «Каменная баба», к которой мы уже обращались в связи с каменными бабами в чеховской «Степи». Как мы выяснили, каменная баба сопряжена с *погребальным обрядовым*

⁵³⁴ Раков В. Соматические интуиции в советском литературоведении 1920-х годов // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1986. С. 66.

⁵³⁵ Рильке. Окно — роза // Рильке, Новые стихотворения. М.: Наука, 1977. С. 36.

⁵³⁶ Лахти К. Футуристическое житие: «Женское тело» в трагедии «Владимир Маяковский» // Творчество В. В. Маяковского в начале XXI века: новые задачи и пути исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 107.

комплексом. В этом контексте привлекательным представляется строчка из другого стихотворения Хлебникова:

Когда умирают кони — дышат,
 Когда умирают травы — сохнут,
 Когда умирают солнца — они гаснут,
Когда умирают люди — поют песни. [75]

С одной стороны, «этот текст может восприниматься как лирическое стихотворение, но под видом лирики здесь скрывается описание целого мироздания» и «своеобразное руководство по экономии средств в поэзии»⁵³⁷, а с другой стороны, в стихотворении усматривается концепт смерти, связанный с погребальной обрядностью («*когда умирают люди — поют песни*»). С. Бирюков пишет по этому поводу, что Хлебников «создает каждый раз новые произведения-концепты»⁵³⁸, поэтому, с определенной долей уверенности, можно говорить о скрытом тексте, семантическом поле в одной строчке, которая связана с мотивом *смерти — космического рождения*.

В пьесе «Владимир Маяковский» исследователи усматривают спор с идеей о небесной Софии, высокой любви, которая воплощена у А. Блока в «Незнакомке», а у В. Маяковского снижена в Знакомой, приводя в качестве аргумента строчки:

Впрочем,
 раз нашел ее —
 душу.
 Вышла
 в голубом капоте,
 говорит. [I, 159]

⁵³⁷ Бирюков С. К Хлебникову: инварианты авангардной парадигмы // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 83.

⁵³⁸ Там же. С. 82.

«Поиски контактов с незримой “Душой Мира” были главной целью символистов; слово “голубой” подтолкнуло критиков к заключению, что Маяковский высмеивает воплощение этого идеала в образе Прекрасной Дамы, представшей пред символистами в голубой дымке...»⁵³⁹. Однако можно предположить, что ранний В. Маяковский все-таки продолжил символистские традиции, но его «символизм» носит *латентный характер*. Поэт преподнес идею высокой любви с «обратным знаком», но это не означает отказ от нее, отрицание ее *космической природы*. Имманентное восприятие творчества раннего В. Маяковского позволяет проследить, *каким образом* представлен женский архетип и какие коннотации в себе содержит.

Вяч. Вс. Иванов отмечает, что именно раннее творчество В. Маяковского и Б. Пастернака является продолжением поэтики символизма⁵⁴⁰. В. Альфонсов пишет о том, что космические образы ранних стихов Маяковского «меньше всего говорят об устремлении в “мировое”, что “человек прекрасен для Маяковского в своей грубой плоти”»⁵⁴¹. Здесь позволим себе не согласиться с ученым по поводу космических мотивов и «грубой плоти» в ранних поэмах Маяковского или, по крайней мере, подчеркнем, что «не только грубая плоть» является доминирующей в его поэтике. В трагедии «Владимир Маяковский» поэт, обращая внимание на «худые ноги», «блестящие глаза» и прочие проявления телесности, сам исчезает в пространстве:

Вот и сегодня —
выйду сквозь город,
душу
на копьях домов
оставляя за клоком клок.

⁵³⁹ Лахти К. Женское тело в трагедии «Владимир Маяковский» // Slavic Review. 58. 1999. P. 432–455.

⁵⁴⁰ Иванов Вяч. Вс. Русская поэтическая традиция и футуризм: из опыта раннего Б. Пастернака // Связь времен: проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX века. М.: Наследие, 1992. С. 329–347.

⁵⁴¹ Альфонсов В. Н. Поэт — живописец // Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 95–96.

Рядом луна пойдет —

туда,

где небосвод распорот.

Поравняется,

на секунду примерит мой котелок.

[I, 170]

В этом отрывке важно не только отречение от плоти («выйду сквозь город»), но и мотив отрубленной головы, сопряженный с «лунарным мифом», который не замечен на первый взгляд. *Голова* подменяется *луной*, а луна связана с женским началом в русской культуре, таким образом, *травестийное* начало в поэме выражено не только в том, что В. Маяковский позиционирует себя с каменной бабой, со Знакомой, но и в инвертированной действительности, обрядовой ситуации (и снова проявляется мотив *смерти* — *космического вознесения*).

А. М. Панченко и И. П. Смирнов отмечают, что «момент перерождения, регенерации — смерти старого и обновления — одна из центральных значимостей в художественном мире ранних поэм и трагедии Маяковского. Преображение символизируется у него особыми знаками, среди которых выделяется травестийный мотив — мотив смены одежд»⁵⁴². Думается, что этот мотив также сопряжен и с мотивом отрубленной головы, который последовательно проявляется и в трагедии, и в поэме «Флейта-позвоночник». И. П. Смирнов, включая стихотворение Маяковского «Вот так я сделался собакой» в разные фольклорные контексты, приходит к выводу о том, что поэзия Маяковского включает в себе начало искусства «инициального», скоморошеского⁵⁴³. Исследователь обращается к разным культурным традициям формирования образа собаки, рассматривает стихотворение в

⁵⁴² Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // ТОДРЛ XXVI. Древнерусская литература и русская культура XVIII — XX вв. М.: Наука, 1971. С. 37.

⁵⁴³ Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф — фольклор — литература. Л.: Наука, 1978. С. 202.

контексте памятника древнерусской литературы, «Слово о полку Игореве», и былины «Вавила и скоморохи».

Возвращаясь к поэме «Флейта-позвоночник», обратим внимание на ее название. В. Альфонсов, анализируя творчество Маяковского в контексте связей с живописью, обращая внимание на «предметность» его поэзии, пишет о том, что в «поэме “Флейта-позвоночник” заглавный образ не просто высказывает идею “последнего концерта”, предсмертной песни — он буквально поражает зрительной остротой: флейта действительно похожа на позвоночник»⁵⁴⁴. Безусловно, замечание В. Н. Альфонсова очень важно — действительно образ поражает «зрительной остротой», но здесь хотелось бы дополнить — и *духовной* остротой. Отстраняясь от *мещанского* взгляда на искусство (с ним боролся сам поэт), обратимся к космическому пространству в тексте, тогда «флейта-позвоночник» — образ, соединяющий ноуменальную и феноменальную действительность. Этот образ можно воспринимать, с одной стороны, и на уровне метафоры, как это предлагает К. Петросов в своей статье о *лире* и *свирели* в стихах Блока и Маяковского: «Метафора родилась на скрещении нескольких ассоциативных рядов. С одной стороны, мысль о том, не поставить ли “точку пули”, вызвала, по-видимому, в сознании Маяковского образ “основы тела” — позвоночника и черепа»⁵⁴⁵. С другой стороны, образ позвоночника в виде флейты наделен особой метафизикой. В духовной науке, еще у древних, найдем выражение «лира Аполлона». Р. Штайнер трактует это следующим образом: «Та прамудрость, которая была жива еще у древних греков, чувствовала во внутреннем существе человека этот чудесный инструмент, а он существует, потому что вдыхаемый воздух проходит через весь спинной мозг. <...> Такова лира Аполлона, внутренний музыкальный инструмент, о котором знала еще

⁵⁴⁴ Альфонсов В. Н. Поэт — живописец // Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 120.

⁵⁴⁵ Петросов К. Лира и свирель в стихах Блока и Маяковского // Литературная учеба. 1983. № 2. С. 166.

инстинктивная прамудрость»⁵⁴⁶. Таким образом, Маяковский дал представление в своей поэме о *человеке-космосе*, человеке, внутри которого уже заложена музыка сфер, флейта, лира, позволяющая ее улавливать. Отметим, что учение Р. Штайнера в начале XX века приобрело популярность и повлияло на А. Белого, М. Волошина, В. Кандинского и косвенно на М. Цветаеву, С. Есенина⁵⁴⁷.

В. Маяковский, В. Хлебников, С. Есенин, М. Цветаева представили в своем творчестве *модель нового человека*, в котором могла бы воплотиться новая эра со своей философией. Если у Хлебникова это выражено вполне конкретно — в будетлянстве (создание человека радостного и здорового в футуризме — статья «Будетляне», 1914 год), если у Есенина это выражено в национальной аксиологии и «крестьянине» как бытийной единице народа [V, 205], если у Цветаевой это выражено в Психейности, в крылатой натуре человека, то Маяковский выбирает синтез «грубой плоти» и апофатического отказа от нее («*выйду сквозь город*»). Этот синтез выражен в поэзии через сложное взаимодействие *авангардистских представлений о языке, о новом человеке, концепции бытия* и в то же время *архаики, «первобытного слова*»: «Россия — Война, это лучшее, из того, что мыслится, а наряднейшую одежду этой мысли дали мы. <...> Это та литература, которая, имея в своих рядах Хлебникова, Крученых, вытекала не из подражания вышедшим у “культурных” наций книгам, а из светлого русла родного, *первобытного слова, из безымянной русской песни*» [I, 318, 320]. Вспомним, что у Есенина в «Ключах Марии» русский Логос, словесная культура, вырос из загадки, в то же время В. Хлебников обращался к принципу загадки, темной речи, речи «навыворот» в своей поэме «Разин»⁵⁴⁸. Е. Фарино, рассматривая эстетику

⁵⁴⁶ Штайнер Р. Четвертая лекция, 1 февраля 1924 г. Укрепленное мышление и «второй» человек. Динамика дыхания и «воздушный человек» // Антропософия и Мистерии Нового времени. Ереван: Лонгин, 2008. С. 100.

⁵⁴⁷ Пинаев С. М. «Близкий всем, всему чужой»: Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте Серебряного века. М.: Изд-во РУДН, 2009.

⁵⁴⁸ Этому вопросу посвящена статья Л. В. Евдокимовой. См.: Евдокимова Л. В. Художественные функции паремий в поэме-перевертне Хлебникова «Разин» // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 93.

авангарда, отмечает, что заговоры, загадки связаны с актом первотворения⁵⁴⁹. Последнее наводит на мысль о том, что, при всем внешнем отрицании архаики, творчество поэта связано с формулами, «простирающимися вдаль» времен, *энтелехией культуры*, национальной аксиологией.

§ 2. Травестия в поэмах: символы жизни и смерти

Для поэтики В. Маяковского характерна трансформация антропокосмической модели тела, с которой связаны разного рода травестии, имеющие фольклорный генезис. Герменевтическое восприятие такой поэтики осложняется тем, что образ «рассеян», разобран в тексте, образ требует соединения множества художественных деталей; так рождается, например, образ-символ Солнца. В поэме «Человек» рука, пальцы названы «пятилучием»:

В каждой
дивитесь *пятилучию*.
Называется «Руки».

[I, 247]

Рука воспринимается через *солярную символику*; здесь же возникает мотив отрубленной головы — «череп, хоть одень его на ноги», «склонилась руке» — голова уже целует руку — волосики (здесь пальцы, так как руки в виде *пятилучия*) — солнце. Значит, можно говорить о *солнцепричащении* и в целом о солярном орнаменте. Мотив отрубленной головы в поэтике Маяковского связан с двумя началами — солнечным и лунным.

⁵⁴⁹ Faryno J. Паронимия — Анаграмма — Палиндром в поэтике авангарда // Wiener Slawistischer Almanach. Band 21. Wien, 1988. P. 46–47.

Воздвигся перед носом дом.
Разверзлась за оконным льдом
пузатая заря.

Туда! [I, 256]

Более того, действие одной из частей поэмы происходит на заре. В фольклоре, лирических песнях сакральные моменты также совершаются на заре, что означает «вхождение в ойму», то есть постижение своей сути. Например, в поэзии М. Цветаевой лирическая героиня «оборачивается зарей» (поэма «Автобус»), является солнцепричастной («Поэма Воздуха»):

— Зелень земли ударяла в щеки
И оборачивалась — зарей! [IV, 756]

В. А. Смирнов, исследующий фольклорную традицию в поэтике М. Цветаевой, пишет, что героиня поэмы «вступает в ойму», новую ипостась на заре⁵⁵⁰. Итак, смерть воспринимается поэтом как новое рождение, что характерно и для погребальной обрядности. Значит, Маяковский последователен относительно «фольклорной логики». Более того, погребальный комплекс в поэтике Маяковского связан с мотивом ожившего покойника, с жанром причети. В поэме «Война и мир» мертвые восстают, требуется прекращение безумий войны:

«Клянитесь,
больше никого не скóсите!»
*Это встанут из могильных курганов,
мясом обрастают хороненные кости.* [I, 236]

⁵⁵⁰ Смирнов В. А. Парадигма «Солнечного мифа» в поэме М. Цветаевой «Егорушка» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: сб. науч. тр. Иваново, 1999. Вып. 4. С. 167.

Исследователи похоронной причеты обращают внимание на «нежелательное», «формулу невозможного» в мотиве оживления покойника. А. К. Байбурин, В. И. Еремина, К. В. Чистов сходятся в том, что этот мотив связан с *невероятным*, нежелательным. Однако ученые расходятся во мнениях относительно значимости этого мотива в структуре причитания. В. И. Еремина пишет о связи его с заговорными формулами, которые некогда выполняли магическую функцию («воздействие на смерть»), но утратили ее со временем⁵⁵¹. К. В. Чистов данный сюжет связывает с отделением души от тела⁵⁵². Можно предположить, что Маяковский в своей поэме, подробно описывая процесс воскрешения умерших, вхождения их *во плоть*, следует за фольклорной традицией, за поэтикой причетей, в которой содержится *натуралистическое описание* тела умершего в момент его призыва на «этот» свет:

Покажись-ко, гробова доска,
Гробова доска да тесу белого,
Тесу белого — пиленого!
Откройся, полотенышко,
Покажись-ка, тело мертвое,
Тело мертвое, лице блеклое!⁵⁵³

В поэме «Война и мир»:

*Было ль,
чтоб срезанные ноги
искали б
хозяев,
оборванные головы звали по имени?*
Вот

⁵⁵¹ Еремина В. И. Указ. соч. С. 85.

⁵⁵² Чистов К. В. Указ. соч. С. 273.

⁵⁵³ Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. СПб.: Издание Императорской академии наук, 1900. Т. 1. Вып. 2. № 2524. С. 788.

на череп обрубку
 вспрыгнул скальп,
 ноги подбежали,
 живые под ним они.

[I, 236]

Думается, здесь проявлена не только поэтика «грубой плоти», о которой так часто пишут исследователи, но и *связь с архаической поминальной традицией*, причетом и мотивом оживления покойника, распространенным в северных областях. Кроме того, в этом случае важно предположение Чистова о связи мотива с «процессом отлета души от тела», в поэме несколько раз встречается упоминание о душе, поднимающейся в небо, ищущей свое тело:

Уже обезумевшая,
 уже навзрыд,
вырываясь, молит душа:

«Война!

Довольно!

Уйми ты их!

Уже на земле голó».

<...>

О, как великолепен я

в самой сияющей

из моих бесчисленных душ!

[I, 239]

На первый взгляд, поэзия Маяковского далека от плачей, причетов, но в действительности его поэтика связана с *фольклорными текстами не структурно, а своим ритуальным комплексом. Таким образом, можно говорить о трансформации фольклорной традиции, о диалоге-споре в поэмах Маяковского. Если фольклористы считают мотив ожившего покойника глубоко архаичным и «нежелательной формулой», то Маяковский намеренно воскрешает умерших, и в этом проявляется связь между миром людей и*

первопредков, тогда война приобретает космическое значение, поэтому в конце поэмы возникает утверждение нового человека, человека будущего:

*И он,
свободный,
ору о ком я,
человек —
придет он,
верьте мне,
верьте!*

[I, 242]

Стоит обратить внимание также на два тесно связанных образа «головы» и «флейты» — думается, что в этом сочетании более отразились фольклорные представления о музыкальных инструментах, отвечающих за музыку сфер, чем художественные опыты кубистов относительно тела человека. «После 1906 года открывается настоящая оргия прямых линий, углов, кубических и плоских фигур. Геометрия искажает человеческое тело, подвергая его унижительной пытке, и под конец полностью вытесняет всякие остатки органических форм из поля зрения художника»⁵⁵⁴, но, в отличие от кубистов, Маяковский не искажает человеческое тело, а лишь трансформирует его, чтобы зазвучала *музыка сфер*, «прощальный концерт». Более того, в основе поэмы «Человек» лежит *травестийное начало*, причем связанное с женским архетипом:

*Выросли,
спутались мысли,
оленьи
рога.*

[I, 256]

⁵⁵⁴ Лифшиц М. Миф и действительность. От кубизма к абстракции // Мифология древняя и современная. М.: Искусство, 1980. С. 350.

В трагедии «Владимир Маяковский» поэт представляется то каменной бабой, то Знакомой — происходит смена пола, которая напоминает о сказочных травестиях в нашем эпосе⁵⁵⁵, а в поэме «Человек» герой инициируется посредством приобщения к женскому началу. «Оленьи рога» — символ Великой Богини, Деметры, Артемиды⁵⁵⁶.

Мотив ожившего покойника связан еще с одной *этнопоэтической константой*, которая важна для нас в выявлении погребального комплекса в ранних поэмах Маяковского, — *молчание покойника*. К ожившему покойнику обращаются, «разбуживают», «разбаивают» его. Иногда коммуникация как бы осуществляется, но чаще всего плакальщицы сетуют на молчание умершего, призывая его к диалогу, и вопрошают у прародителей — *спрашивают разрешения для осуществления диалога*.

Глаза слепые,

голос нем

и разум запер дверь за ним.

[I, 257]

Герой не просто нем, он не имеет возможности говорить — «и разум запер дверь за ним». Так, например в карело-финских причитаниях по покойным исследователи указывают на *формулу, связанную с запиранием голоса/языка* «костяным замочком». Э. Г. Рахимова отмечает, что «в карельских плачах эпитетика и зримые детали разработаны применительно к сфере речевой деятельности весьма богато»⁵⁵⁷, приводит следующие сочетания: «язык заперт», «язык костяным замочком заперт», «челюсть запечатана»⁵⁵⁸, — все это говорит о невозможности вербальной коммуникации.

⁵⁵⁵ Блажес В. В. Переодевание сказочных персонажей как сюжетно-повествовательная закономерность (на материале восточнославянских и ханты-мансийских сказок) // Место и значение фольклора и фольклоризма в национальных культурах: История и современность. Челябинск: Челяб. гос. ун-т., 1998. С. 58–60.

⁵⁵⁶ «Артемиде поклонялись как Элафиее («ланеподобной»)). Подробнее об этом: Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Указ. соч. С. 601.

⁵⁵⁷ Рахимова Э. Г. Обрядовые «беседушки» и безмолвие покойного в карельских и ижорских плачах: северно-русские плачевые и калевальские кросс-жанровые параллели // «Туонельские свечушки»: словесная изобразительность карело-финских причитаний по покойным. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 73.

⁵⁵⁸ Там же. С. 73–74.

Травестийность связана с разными мотивами и образами, но она носит *космический* ритуальный характер: травестирование в поэтике Маяковского нередко танатологично, перевоплощающийся герой оказывается между двумя полюсами, жизнью и смертью. В таком образе разрешается бинарная оппозиция «живое — мертвое». Герой поэмы «Облако в штанах» хочет «кроить» мир кастетом:

Сегодня

надо

кастетом

кроится миру в черепе!

[I, 187]

Заметим, что мир представляется в виде головы, значит, и в этом случае можно говорить о мотиве отрубленной головы в *трансформированном* виде. Кроме того, герой, ломающий мир, не просто бунтарь, а «площадной сутенер», шут:

...смотрите, как развлекаюсь

я —

площадной

сутенер и карточный шулер!

<...>

Невероятно себя нарядив,

пойду по земле,

чтоб нравился и жегся,

а впереди

на цепочке Наполеона поведу, как мопса.

[I, 187]

Здесь автор «реальный» скрывается за маской шута / скомороха. По тонкому наблюдению литературоведа О. Ю. Осьмухиной, автор «реальный» может объективировать «себя в образе эстетически возможного “другого”,

предпринимает попытку выхода за границы “реального” бытия»⁵⁵⁹. Это замечание теоретически важно в аспекте преломления фольклорной традиции, от которой всячески внешне отказывался поэт.

Скоморохи «водили козу», медведицу и прочих животных — они были узнаваемы уже по этому одному признаку⁵⁶⁰, а герой поэмы «Облако в штанах» «на цепочке Наполеона поведет, как мопса», при этом «невероятно себя нарядив». *Антиповедение* героя связано с выходом в *антимир*, в котором происходит смена ценностей. Прочтение И. Б. Ничипоровым поэмы «Облако в штанах» в свете религиозных интуиций, «богоборчески направленного демиургического акта»⁵⁶¹ позволяет обратить внимание на взаимопроницаемость мира небесного и «телесного» (см. об также А. Г. Коваленко⁵⁶²), однако в этом случае представляется возможным обратиться не только к богоборческой тематике в религиозном аспекте, но и к фольклорной скоморошьей традиции.

Скоморохи выворачивали «красоту поднебесную», осмеивали ее, «но это была лишь форма ее бытования с “обратным” знаком, подчеркивающая ее истинное значение и действительное величие»⁵⁶³. Для «мира навыворот» характерен целый комплекс явлений, «сопровождающихся всевозможными “переворачиваниями”, производимыми “наоборот” в отношении привычного, естественного порядка вещей, т. е. строящихся в ключе антиповедения»⁵⁶⁴. В трагедии «Владимир Маяковский», как отмечалось ранее, *травестийное начало* связано со сменой пола, значит, можно говорить об *идее перехода в*

⁵⁵⁹ Осьмухина О. Ю. Автор в поисках себя: формы функционирования авторской маски в отечественной прозе // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2009. № 1 (9). С. 54.

⁵⁶⁰ «“Русский скоморох на миниатюрах рукописей (в заглавных буквах) играет на гуслях, водит зверей, борется, трубит в трубу, позже — водит медведя, фиглярствует и т. д.” — писал А. И. Никифоров». Цит. по.: Власова З. И. Изображение скоморохов в сказках. Указ. соч. С. 415.

⁵⁶¹ Ничипоров И. Б. Эволюция «человекобожеской» концепции в поэмах В. Маяковского // Текст в художественной литературе, публицистике и журналистике: Материалы XIX Шешуковских чтений. М.: МПГУ, 2014. С. 173.

⁵⁶² Коваленко А. Г. Парадокс веры и безверия (В. Маяковский) // Очерки художественной конфликтологии: Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века. М.: РУДН, 2010. С. 139–152.

⁵⁶³ Кузьмичев И. К. Указ. соч. С. 98.

⁵⁶⁴ Юрков С. Е. «Смеховая» сторона антимира: скоморошество // Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI — начало XX в.). СПб.: Летний сад, 2003. С. 42.

другой образ, характерной для скоморошин, а не о болезни, лишении рассудка у лирического героя поэзии Маяковского⁵⁶⁵.

Скоморохи носили маски, могли представляться разными животными: «Этимология названия “скоморох” соответствует древнейшей традиции ряженья, ношения масок и костюмов звериных и чудовищных, издревле принятых как в Европе, так и на Руси на время народных праздников»⁵⁶⁶. Конечно, всем этим игрищам, площадным зрелищам можно приписать только комический характер, однако скоморохи изначально, как показывает З. И. Власова, связаны с обрядовым комплексом. Стоит напомнить, что скоморохи связаны также с фарсовыми похоронными причитаниями, а значит, с намеренным «умерщвлением» плоти, которое может быть отнесено как к третьему лицу, так, думается, и к самому скомороху, — происходит как бы отречение от самого себя. В последней части поэмы «Человек» поэт предвидит свое отпевание:

Небо какое теперь?

Звезде какой?

Тысячью церквей

подо мной

затянул

и тянет мир:

«Со святыми упокой!»

[I, 272]

В данном контексте важно еще раз обратить внимание на то, что герой говорит о себе как о «слепом»:

Глаза слепые,

голос нем.

[I, 257]

⁵⁶⁵ Так, концепцию распада личности, человека, впавшего в буйное помешательство, исполняющего маниакальную роль «карточного шулера и сутенера», создает в своих работах Н. Л. Лейдерман. См.: Лейдерман Н. Л. Трагедия невосребованной любви (поэма В. Маяковского «Облако в штанах») // Филологический класс. 2006. №. 16. С. 67.

⁵⁶⁶ Юрков С. Е. Указ. соч. С. 43.

Важность подобной характеристики состоит в том, что в фольклорной погребальной традиции покойника характеризуют как незрячее существо: «...в момент смерти с его зрением происходят явные изменения, наступает, если можно так сказать, смена “виденья”, он теряет способность видеть как живые»⁵⁶⁷. Кроме того, в непосредственной связи с процессом отделения души от тела, путешествия в другом мире находится архетип окна (ср.: поэма «Черный человек»). В части поэмы под заголовком «Маяковский векам» герой оказывается пролетающим мимо окон:

Глаза пролетают оконные соты,

и тяжко,

и чуждо,

и мёрзко в июле им.

Витрины и окна тушит
город.

[I, 267]

Почему «мерзко в июле им»? Учитывая ритуальный контекст поэмы, можем предположить, что речь идет о *путешествии по стране мертвых*, главным признаком которой является состояние холода (герменевтика этосов жизни и смерти в поэме Есенина «Черный человек» показательна в этом отношении, холод, снег, мороз выступают ритуальными маркерами потустороннего). Итак, на погребальный комплекс, переход героя на «тот свет» указывает и окно, и метафизическое состояние холода, и, наконец, состояние бреда, лихорадки, жара, которое настигает героя:

Под хохотливое

«Ага!»

бреду по бреду жара.

[I, 251]

⁵⁶⁷ Никитина А. В. Свечи в обрядах смерти // Свеча в обрядах перехода. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008. С. 16.

Фольклористы отмечают: «Смерть как переход в “иной” мир могла начинаться с поиска пути: агония нередко воспринимается как блуждание, и про агонизирующего говорят, что он “блудит” (Полесье)...»⁵⁶⁸. Более того, Маяковский подчеркивает бестелесное состояние героя в части «Вознесение Маяковского»:

Мутная догадка по глупому пробрела.

В окнах зеваки.

Дыбятся волоса.

И вдруг я

плавно оплываю прилавок.

Потолок отверзается сам.

Визги.

Шум.

«Над домом висит!»

Над домом вишу. [I, 258]

Герой «над домом висит», проделав путь от прилавка («оплываю прилавок»), обращая внимание при этом на окно («в окнах зеваки»), до потолка, который «отверзается сам» — с большой долей уверенности можно говорить о намеренном «умерщвлении плоти», о погребальной обрядности. Однако здесь наблюдается, на первый взгляд, некоторая антиномия — герой утверждает свое бессмертие:

Протягивает.

Череп.

«Яд».

Скрестилась кость на кость.

⁵⁶⁸ Никитина А. В. Указ. соч. С. 15.

Кому даешь?

Бессмертен я,

твой небывалый гость.

[I, 257]

В этом выражено фарсовое умерщвление, которое творит над собой герой, требуя яд, а потом указывает на свое бессмертие. Маяковский уловил тонкую архаическую связь между явлением скоморошества и волочебничества, *прихода духов-предков*.

Теоретически сложная проблема соотношения традиций скоморошества, волочебничества с погребальным комплексом в области фольклористики художественно разрешена В. Маяковским в поэме «Человек»: происходит скрещивание двух традиций. В ранних поэмах смерть — *космическое рождение*. В последней части поэмы «Человек» Абсолют смерти связан с Абсолютом любви: утверждается идея любви в высшем космическом проявлении:

И только

боль моя

острей —

стою,

огнем обвит,

на несгорающем костре

немыслимой любви.

[I, 272]

Но только *на пороге* можно приблизиться к апофатическому горизонту любви. Учитывая наличие имплицитно выраженного погребального комплекса в поэме, обратимся к славянским представлениям о *смертной свече*, связанным с переходом в мир иной.

Зажжение свечи в последний час воспринималось как некая помощь умершему, который благодаря свечению мог видеть в «ином» мире⁵⁶⁹. Герой

⁵⁶⁹ Толстой Н. И. Глаза и зрение покойников // Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 189.

Маяковского, находясь на «несгорающем костре немыслимой любви», как бы сопровожден в этот путь:

Погибнет все.

Сойдет на нет.

И тот,

кто жизнью движет,

последний луч

над тьмой планет

из солнц последних выжжет.

[I, 272]

Таким священным огнем, смертной свечой, освещающей путь героя, является «последний луч» солнца. Н. И. Толстой указывает на сложную семантику таких свеч, иногда сопряженную с семантикой небесных светил: «Чрезвычайно интересная связь культа покойников с небесными светилами, с солнцем и месяцем, через мотив света-огня дополняется в той же зоне связью с культом змей, с так называемым “змеиным днем”»⁵⁷⁰ (вспомним есенинское стихотворение «Я по первому снегу бреду» и свечку, поставленную у головы болеющего Арсеньева, в романе И. А. Бунина). Думается, что сопоставление погребальной свечи с солнцем в таком случае герменевтически уместно. Возникает картина вселенского масштаба, в которой и сам герой огромен («огромное, необъяснимое чудо»), и его любовь так же велика, но для выхода из *лиминальности* необходима смерть или, по крайней мере, ритуальное драматическое разыгрывание этой смерти:

Тысячью церквей

подо мной

затянул

и тянет мир:

«Со святыми упокой!»

[I, 272]

⁵⁷⁰ Там же. С. 192.

Н. И. Толстой в статье «Глаза и зрение покойников» обращает внимание на смертную свечу, которая также нужна в качестве источника света, помогающего обрести свое место умершему в мире «ином»: «...представление о возможностях живых облегчить умирающему переход в мир иной и его адаптацию там при помощи *смертной свечи*, а также позаботиться об обеспечении его соответствующим статусным положением: “со святыми упокой, Господи...”, т. е. в месте райском, светлом...»⁵⁷¹. Таким образом, скоморох в поэтике В. Маяковского выполняет функции не только трикстера, но и демиурга, через травестию, оборачивание зверем-тотемом, проживает свой инициационный путь.

§ 3. Тотемические верования в поздних поэмах «150000000», «Про это», «Пятый интернационал»

О поэме В. Маяковского 1919–1920 годов «150000000» писать в контексте нашей проблематики не так просто, поскольку эту вещь литературоведы обычно рассматривают с позиций представления «новой» формы социалистического государства⁵⁷², обращая внимание в первую очередь на революционные призывы: «В поэме низвергается закон; право как юридическая ценность бессильно перед простонародьем, молодой “оравой”: “рухнуло римское право / и какие-то еще права”, и на смену им пришел браунинг»⁵⁷³. Конечно, этот план поэмы является важным, но существует и другой подтекст. Изначально поэму предполагалось озаглавить иначе: «Былина об Иване», «Иван Былина. Эпос революции» — и это уже заставляет направить герменевтический вектор в иную сторону.

⁵⁷¹ Никитина А. В. Указ. соч. С. 15.

⁵⁷² Ануфриев А. Е. Утопическое мышление как знаковое явление литературного процесса в России в 20-х гг. XX в. // Вестник Вятского государственного университета. 2012. № 1. С. 112.

⁵⁷³ В. В. Маяковский // История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998. С. 37.

В русском фольклоре образ Ивана архетипичен и связан со сказочной традицией (Иван-дурак, Иван-царевич), но известны также былины об Иване Годиновиче. Однако, думается, Маяковский больше ориентировался на русскую сказку, архетип Ивана-дурака. Е. М. Мелетинский отмечает, что нет большой разницы между Иваном-дураком и Иваном-царевичем: «Иван-дурак в волшебной сказке в сущности герой не менее положительный, чем Иван-царевич. <...> Иванушка-дурачок глуп с точки зрения его практических эгоистичных здравомыслящих братьев, но обладает какой-то мудростью, которая в конечном счете дает ему преимущество перед братьями»⁵⁷⁴. В данном случае возникает сложная теоретическая проблема, выходящая уже за пределы литературоведения, но стоит отметить, что былина корреспондирует с героической, а не волшебной сказкой. Связующим звеном между героическим эпосом и мифом оказывается сказка, которая, на первый взгляд, отрицает миф⁵⁷⁵. Однако и Иван-царевич, и Иван-дурак еще должны дорасти до «своей избранницы», инициироваться, осуществить прорыв от *тьмы* к *свету*⁵⁷⁶. В поэме воплощена обрядовая ситуация приобщения к сакральным знаниям *иного мира*, характерная для сказочной традиции. В поэме «150000000» Иван пребывает в Чикаго вестником «Страшной бури на Тихом океане»:

Страшная буря на Тихом океане.

Сошли с ума муссоны и пассаты.

На Чикагском побережье выловлены рыбы.

Очень странные.

В шерстях.

Носатые.

[II, 139–140]

⁵⁷⁴ Мелетинский Е. М. «Низкий» герой волшебной сказки // Герой волшебной сказки. М.; СПб.: Академия исследований культуры, Традиция, 2005. С. 188.

⁵⁷⁵ Подробнее об этом см.: Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. М.: Восточная литература, 2004. С. 16.

⁵⁷⁶ Трубецкой Е. Н. Указ. соч. С. 20.

В мировом фольклоре находим сюжет о переправе культурного героя в теле рыбы⁵⁷⁷. Этот случай связан с *поглотителем*, из которого добываются все первые вещи. «Русская сказка знает перенос героя в рыбу»⁵⁷⁸, который может означать встречу с умершими, *первопредками*. В. Я. Пропп связывает генетически этот обряд с первой ступенью змееборства, а значит, можно поставить вопрос о *поглощении тотемного зверя* и о *поглощении тотемным зверем*. Маяковский не следует слепо за фольклором, а *вступает в творческий диалог с традицией*, и тогда Иван лишь сравнивается с рыбой:

Насчет рыб ложь.

Рыбак спяну местный.

Муссоны и пассаты на месте.

Но буря есть.

Даже еще страшней.

Причины неизвестны.

[П, 140]

В данном случае оказывается продуктивной типология из грузинского фольклора, в котором отмечается исследователями культ рыбы. Так, Е. Б. Вирсаладзе пишет о животных-тотемах, которые в Грузии могут быть представлены матерью рыб⁵⁷⁹. Здесь можно говорить о важном биографическом моменте: Маяковский провел в Грузии свои детские годы. Однако надо отметить, что грузинский детский фольклор, без сомнения, известный поэту, сохранил в себе элементы обрядово-календарной поэзии с обращением к природе, светилам, животным⁵⁸⁰, — следовательно, и типология культур наглядно демонстрирует *поглощение зверем-тотемом* и приобщение к знаниям предков через этот космический акт. Исследуя

⁵⁷⁷ Е. М. Мелетинский описывает прямое воплощение данного сюжета в алтайском эпосе. См.: Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса. С. 280.

⁵⁷⁸ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. С. 316.

⁵⁷⁹ Вирсаладзе Е. Б. Указ. соч. С. 35.

⁵⁸⁰ Исследователи, пишущие на эту тему, обращаются к обрядовым текстам и параллельно к детским стихам, показывая тесную связь между ними, выявляя формы культов жертвоприношения, «ритуалов величания» солнца в детском фольклоре. Объясняется это тем, что в «Грузии с давних пор существовали обрядовые ритуалы, активными участниками которых были дети». См.: Зандукели П. З. Грузинский детский фольклор: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Тбилиси, 1995. С. 20.

внутренние формы фольклоризма в поэтике, мы заметили, что *не всегда стоит возлагать надежды на «биографический комментарий»*, на знание поэтом источника (показателен, например, в историко-литературном плане случай с переделкой балладного сюжета А. К. Толстым), однако все же стоит отметить, что Маяковский был знаком с фольклором, и с русским, и с грузинским, с детских лет⁵⁸¹. Кроме того, возвращаясь к трагедии «Владимир Маяковский», обратим еще раз внимание на то, что исследователи в образе Знакомой видят отголоски культа каменных баб. Такие изваяния поэт мог видеть и в Грузии, где сохранился культ матери-рыбы, существующий в устном фольклоре и запечатленный в каменных идолах: «...культ исполинских каменных рыб, сохранившихся на территории Южной Грузии и Армении и относящихся к эпохе мегалитической культуры... Эти каменные стелы в форме рыб, достигающие иногда нескольких метров, стоят вертикально у источников рек и озер и именуются *вешапы* в Грузии и *вишапы* в Армении»⁵⁸². Это проецирование фольклорной модели *переноса в рыбу* на образ Ивана кажется не случайным и даже последовательным в контексте как фольклорной логики, так и всего образного строя поэмы⁵⁸³. Иван по прибытии в Чикаго «распадается» на сотни тысяч человек и вещей:

Сабля взвизгнула.

От плеча

и вниз

на четыре версты прорез.

Встал Вильсон и ждет —

кровь должна б,

а из

раны

⁵⁸¹ Маяковская Л. Детство Владимира Маяковского // Маяковский в Грузии. Тбилиси: Заря Востока, 1936. С. 64, 76.

⁵⁸² Вирсаладзе Е. Б. Предисловие // Грузинские народные предания и легенды. М.: Наука, 1973. С. 16.

⁵⁸³ Помимо того, именно в волшебной сказке «человеческое тело втянуто... в процесс метаморфоз». См.: Смирнов И. П. Сказки / былины // Мегаистория. К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000. С. 456–457.

вдруг

человек полез.

[II, 150–151]

И дело здесь не только в переосмыслении греческого мифа о «Троянском коне»⁵⁸⁴ — это один, первый, план данного образа, — а в «поглощении» этим конем Ивана:

О горе!

Прислали из северной Трои

начиненного бунтом *человека-коня!*

[II, 151]

Конечно, можно было бы вспомнить повесть Ч. Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря», в которой актуализирован образ Рыбы-женщины, мифологема богини-матери, и тогда усомниться в созданной нами типологии «Маяковский — грузинский фольклор», но и в этом случае не обойтись без фольклористической справки. Дело в том, что Айтматов создает эту образность в соответствии с мифологией тюркских народов, «тогда как для мифологии палеоазиатов, северных народов, не характерно тяготение к материнскому началу, поскольку здесь тверды патриархальные законы»⁵⁸⁵.

Такого коня можно обнаружить не только в «троянском мифе». Грузинский фольклор, усвоивший многие сюжеты нартского эпоса, перенял и культ коня, и мотив чудесного рождения Сосруко⁵⁸⁶. В нартском эпосе герой Сосруко, сражающийся с великанами, жертвует жизнью своего любимого

⁵⁸⁴ Кстати, именно деревянный конь связан с переходной обрядностью и экстатическими состояниями. См.: Wolfram R. Robin Hood und Hobby Horse // Wienen Prähistorische Zeitschrift. 1932. Vol. 19. P. 357.

Помимо того, в славянской культуре обнаруживается особый «звериный орнамент». Так, в искусстве медно-бронзового литья коми-пермяков является доминантным «пермский звериный стиль», отображающий представления о зооантропоморфизме (человек-лось, человек-птица). Человек после смерти превращается в животное, чаще в птицу, и летит на «тот свет». Этот орнамент потом перешел в резьбу, отразился в коньках на крышах. Здесь уместна параллель с трактатом Есенина «Ключи Марии», где конек на крыше — символ устремленности в небо, в горний мир. См.: Чагин Г. Н. Введение // Коми-пермяки Пермского края. Пермь: Алекс-Пресс, 2010. С. 11.

В грузинской новелле также обнаруживается сюжет, представляющий Смерть на белом коне, которого крадет крестьянин, чтобы отправиться в путешествие на «тот свет». См.: О том, как смерть на землю пришла // Грузинские народные новеллы. Тбилиси: Мерани, 1984. С. 257–258.

⁵⁸⁵ Мискина М. Г. Фольклорно-мифологические мотивы в прозе Чингиза Айтматова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2003. С. 7–8.

⁵⁸⁶ Чиковани М. Я. Нартские сюжеты в Грузии (параллели и отражения) // Сказания о нартах — эпос народов Кавказа. М.: Наука, 1969. С. 238.

коня Тхожия: «Сними мою кожу и садись в нее. Сидя внутри кожи, ты можешь воевать с нартами и великанами семь ночей и семь дней»⁵⁸⁷ — в этом мифологическом фрагменте проявляется мотив *оборачивания в шкуру священного животного-тотема*. Но модель «тroyанского коня» у нартвов воплотилась и непосредственно в чучеле, изображающем лошадь героя: «...после разгадки врагами “ахиллесовой пяты” лошади, повлекшей за собой ее гибель, герой делает из ее шкуры чучело, чтобы враги думали, что его конь жив»⁵⁸⁸. Подобные архаические представления о сакральной связи воина со своим конем дают о себе знать и в скифо-сарматском обрядовом комплексе, из которого вышли средневековые аланы. Коней отправляют в загробный мир вместе со своим царем: «вокруг могилы скифского царя расставлялись трупы коней»⁵⁸⁹. В свою очередь, у осетин сохранилась традиция «класть коня с покойником», являющаяся отголоском скифского культа и выразившаяся в сказании о Сосруко⁵⁹⁰.

Вероятно, следует поставить вопрос о латентном проявлении грузинской фольклорной традиции в поэме «150000000», исходя, во-первых, из архетипической модели человека-рыбы, во-вторых, из архетипической модели человека-коня, генетически восходящей не столько к греческой традиции, сколько к нартскому эпосу, органически усвоенному грузинской культурой, при этом учитывая и возможность того, что западно-кавказская цивилизация (предположительно адыги, черкесы) связана с Ахеей⁵⁹¹. При такой постановке вопроса противоречия и споры вокруг «традиции», к которой мог обращаться поэт, снимаются, поскольку следы нартского сказания явно обнаруживаются и в грузинском фольклоре⁵⁹², и в черкесском, и в осетинском, типологически близком к первому. Кроме того, архаические

⁵⁸⁷ Кумахов М. А., Кумахова З. Ю. Указ. соч. С. 100.

⁵⁸⁸ Там же.

⁵⁸⁹ Дюмезиль Ж. Из книги «Сказания о Нартах» // Осетинский эпос и мифология. М.: Наука, 1976. С. 43.

⁵⁹⁰ Там же. С. 42.

⁵⁹¹ Гишев Н. Т. Споры вокруг этнонимов «черкес» и «адыгэ» // Вестник Адыгейского государственного университета. 2013. № 1 (114). С. 97–99.

⁵⁹² Дзидзигури Ш. В. Нартский эпос и грузинский фольклор // Грузинские варианты нартского эпоса. Тбилиси: Мерани, 1971. С. 3.

сказания грузин об Амирани (сын богини охоты Дали после ее смерти пребывает в желудке быка) имеют сходный характер с сюжетами нартского эпоса⁵⁹³. Таким образом, можно предполагать также наличие общей основы субстратного характера, к которой восходят многие элементы и грузинского, и черкесского, и осетинского фольклора, — и именно такой синтез, этнопоэтические константы должны мы учитывать, обращаясь к фольклоризму Маяковского. Итак, поглощение животным-тотемом, несущее герою возрождение в новом качестве через ритуальную временную смерть, обнаруживает себя и в русской сказке, и в грузинских сказаниях, и в нартском эпосе, послужившем во многом некой культурной праосновой для народов Северного Кавказа.

Реконструкция древних тотемических верований, обращение в этом случае к сказке позволяет иначе прокомментировать образную систему поэмы. В. Я. Пропп, обращаясь к мифу и обряду, анализируя сказку, показывает, с какой целью культурный герой уходил «в область смерти к тотемному предку-хозяину»⁵⁹⁴ — *таким образом он получал новые знания другого, космического, порядка*. Маяковский заявляет своей поэмой не только модель нового государства, но и концепцию нового бытия:

Голодая и ноя,

города расступаются,

и над пылью проспектовой

солнцем встает бытие иное.

[II, 160]

Этот Иван-конь вобрал в себя миллионы людей, вещей, улиц, домов: происходит *космическое обновление*, обновление Вселенной, приобщение новой страны и народа к знаниям предков. Думается, что Маяковский избрал образ Ивана не случайно. Ориентация, с одной стороны, на эпос, с другой стороны, на собирательный образ Ивана демонстрирует не простое

⁵⁹³ Мелетинский Е. М. Древние эпические сказания народов Кавказа и Закавказья // История всемирной литературы: в 9 т. М.: Наука, 1984. Т. 2. С. 282.

⁵⁹⁴ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. С. 170.

отображение жизни, а ее преобразование, что, конечно, было характерным для картины мира эпохи авангарда. А. Д. Синявский в книге «Иван-дурак: Очерк русской народной веры» отмечает «перевернутый» характер мира сказки: «Весь сказочный мир — это не отображение жизни, а ее преобразование. Преобразование подчас достигается путем переворачивания. <...> Это невидаль и небыль. <...> А на вершине мудрости и славы должен оказаться — дурак»⁵⁹⁵. Исследователи видят в этой поэме перелицованную кальку «со школьно-христианской вульгаты “страшного суда”, деления на тех, кто одесную и ошуюю, на спасенных и вечно проклятых!»⁵⁹⁶, конечно, деление это есть в поэме (противостояние России Западу), но сложность заключается в том, что *именно несет в себе новый образ России и как он воплощен*.

В диссертации И. С. Правдиной поэма «150000000» рассматривается с точки зрения былинной традиции и ее отношений с волшебной сказкой⁵⁹⁷. Такой подход, конечно, правомерен, но на данном этапе развития фольклористики, после выхода фундаментальных работ В. Я. Проппа, Е. М. Мелетинского, Н. В. Новикова, кажется необходимым обратиться к поэме в контексте мифа, ритуала, дожанровых образований, что переместит проблему в иное теоретическое пространство.

Маяковский в поэме «150000000» уловил, вероятно, на подсознательном уровне, сложную теоретическую проблему разграничения эпической и сказочной традиций. С одной стороны, сказка отрицает миф, с другой стороны, героический эпос связан с мифом через сказку. Так вырабатывается закон двойного отрицания, в котором сказочная традиция сохранила в себе следы древней обрядности, а поэт мог усвоить и то и другое. В этом случае нет «теоретической» ошибки в названии поэмы «Былиной об Иване».

⁵⁹⁵ Синявский А. Д. Иван-дурак: Очерк русской народной веры. М.: Аграф, 2001. С. 16.

⁵⁹⁶ Семенова С. Г. «Надо рваться в завтра, вперед...» (утопия будущего в поэзии Маяковского) // Метафизика русской литературы. М.: ПоРог, 2004. Т. 1. С. 426.

⁵⁹⁷ Правдина И. С. Указ. соч. С. 173.

Интересным является то, что Маяковский в поэме говорит об «излучении», или, лучше сказать, «лучении» людей и предметов:

В стремя фантазии ногу вденем,
дней оседлаем порох,
и сами

за этим блестящим виденьем

пойдем излучаться в несметных просторах.

[II, 128]

Что значит «излучаться»? Излучаться — уподобляться солнцу, небесным светилам. Можно говорить в этом случае о *мотиве «небесного ограждения»*, характерного, как показал анализ, и для поэтики С. Есенина. Кроме того, в русской вышивке предметы, образы женщин «лучатся», то есть они связаны с солнцем. Новый герой Маяковского огромен, Вселенную «вышагивает» так, что сотрясается «тридевяť земель»:

Гром разодрал побережий уши,
и брызги взметнулись земель за тридевяť,
когда Иван,

шаги обрушив,

пошел

грозою вселенную выдвигать.

[II, 128]

Выражение «тридевяť земель», иначе говоря, *тридевяťе царство*, с фразой «пойдем излучаться в несметных просторах» образует обрядовую ситуацию преодоления преграды — трех царств: медного, серебряного и золотого. В фольклоре «иное царство» носит «печать золотого»⁵⁹⁸. Герой, достигший этого царства, обладает сакральными знаниями.

Травестийное начало, парадигматика *смерти* — *космического вознесения* ярко выражены в раннем творчестве В. В. Маяковского, в поэме «Человек». Однако обращение, возвращение к этой поэме происходит и в

⁵⁹⁸ Пропп В. Я. Исторические корни. С. 363.

творческой лаборатории поэмы «Про это», в которой представлено также рождение нового человека. Исследователи указывают на «условия создания поэмы», которые были необычными для поэта: «Он писал ее в период добровольного домашнего “заключения”, к которому как бы приговорил себя ровно на 2 месяца, чтобы наедине с самим собой разобраться во всем, что вставало неотступной, еще нерешенной темой: каким должен быть новый человек, его мораль, его любовь, его быт?» [IV, 436]. Обращаясь к позднему творчеству поэта, к поэме «150000000», мы выявили следы тотемических верований, глубинные архетипические структуры, которые связаны в поэтике Маяковского с идеей обновления Вселенной, страны и человека как культурного героя. Думается, что поэма «Про это» не просто о быте, ее нужно рассматривать в контексте как позднего, так и раннего творчества (одна отсылка к поэме «Человек», написанной за семь лет до этого, заставляет прочесть обе вещи в контексте одной традиции).

Очень точно определил тему, внутренний сюжет поэмы «Про это» З. С. Паперный, увидевший в произведении «борьбу» за *себя нового*: «...человек, который в борьбе со старым миром борется и с пережитками прошлого в самом себе — таким все более явственно предстает перед нами лирический герой поэмы...»⁵⁹⁹. Интересно, *каким образом* происходит эта борьба, рождение в ней нового человека. В контексте нашей темы в первую очередь обращает на себя внимание то, что лирический герой «размедвеживается»:

Вчера человек —

единым махом

клыками свой *размедведил вид я!*

Косматый.

Шерстью свисает рубаха.

[IV, 146]

⁵⁹⁹ Паперный З. С. Маяковский в работе над поэмой «Про это» (Три рукописи поэмы) // Литературное наследство. 1958. Т. 65. С. 240.

Для чего нужен именно такой образ, сравнение себя с медведем? С одной стороны, такой экзотический образ, по мнению литературоведа Н. З. Кольцовой, можно объяснить биографически: у Бриков и поэта был *домашний зоосад*, состоящий не только из домашних животных, но и «щена» Маяковского, «кота» Оси и «киси» Лили⁶⁰⁰. С другой стороны, имманентное восприятие авторской поэтики подталкивает еще раз вспомнить и *травестирование*, *облачение себя* то в Знакомую, то в каменную бабу (трагедия «Владимир Маяковский»), то в шута (поэма «Облако в штанах»), то в Ивана-коня (поэма «150000000»), и есенинское уподобление главного героя медведю (см.: есенинский «Пугачев»). Стоит отметить, что в поэмах двух разных по эстетике поэтов есть одна общая деталь — падающий лист:

Знаешь ли ты, что осенью медвежонок

Смотрит на луну,

Как на вьющийся в ветре лист?

[III, 21]

У Маяковского медведь, ревущий от боли и бунтующий зверь, сотрясает все вокруг:

Вот так медведи именно могут:

недвижно,

задравши морду,

как те,

повыть,

извыться

и лечь в берлогу,

царапая логово в двадцать когтей.

Сорвался лист.

[IV, 147]

⁶⁰⁰ Кольцова Н. З. К вопросу о жанровых исканиях русской литературы 1920-х гг.: «Зоо, или письма не о любви» В. Шкловского и «Про это» В. Маяковского как два варианта одного замысла // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2023. № 3. С. 147.

Итак, одна и та же художественная деталь задействована разными поэтами в разных контекстах, однако в одной ритуальной ситуации — уподобление себя медведю, причем у Есенина *луна как лист* (действие происходит осенью), а у Маяковского «сорвался лист», «лечь в берлогу» (действие также происходит осенью). У славян существовали «змеиные» и «медвежьи» дни, когда змеи осенью прятались под камень, а медведи готовили место для спячки, *таким образом обновлялся годовой цикл*.

Как известно, медведь, по славянским представлениям, связан не только с брачной, свадебной символикой, но и с календарным циклом. Думается, что в поэтике Маяковского проявлена именно эта традиция. Обращение к фольклору, к тотемическим временам, приводит поэта и его нового героя (ведь Маяковский создавал нового героя!) к *космическому обновлению человека, страны* (как в поэме «15000000»), Вселенной. Может быть, текст Маяковского не имеет прямой переклички с есенинским «Пугачевым», но оба поэта интуитивно обратились к одному и тому же архетипу, животному-тотему, связанному со знаниями предков. *Можно сказать, что и в такой форме выразилось сопротивление «будничной чуши» мещанству, против которого особенно активно выступал Маяковский в последние годы творчества*⁶⁰¹. Травестирование себя зверем, медведем, собакой, быком (стихотворение «Ко всему») — закономерный элемент поэтики Маяковского, своеобразное культурное априори. Как отмечают исследователи, «этот прием работает на формирование особого читательского восприятия и, следовательно, на создание контекста...»⁶⁰². Однако, как нам видится, это не просто прием, это особый ритуальный орнамент, встроенный в сюжет многих, почти всех поэм.

На эту архаическую связь, преемственность мифа, указывает и архетип дороги, выраженный в поэме очень четко:

⁶⁰¹ Одна из причин, из-за которой не приняли поэму «Про это» критики и коллеги по цеху, — открытая борьба поэта с мещанским взглядом на искусство. Подробнее об этом в указанной статье З. С. Паперного.

⁶⁰² Морева Ю. С. Мотив превращения в животных в сборнике «Простое как мычание» В. Маяковского // Риторика бестиарности: сб. ст. М.: Intrada, 2014. С. 83.

Подо мной подушки лёд.

С Ладоги дует.

Вода бежит.

Летит подушка-плот.

Плыву.

Лихорадюсь на льдине-подушке. [IV, 149]

Для русской словесной культуры является стержнеобразующим бином *путь-дорога*. Здесь стоит сказать, вслед за фольклористами, об этом бинOME, который по-разному интерпретируется исследователями. Так, С. Ю. Неклюдов разводит эти понятия: «Что же касается слова *путь*, практически синонимичного слову *дорога*, то оно в былинах встречается несравнимо реже, а в сказке скорее фигурирует в “связанном” виде, в составе бинOMA *путь-дорога*. Дело, возможно, в том, что по своему значению лексемы *дорога* и *тропа* гораздо конкретнее, чем лексема *путь*»⁶⁰³. Другой современный фольклорист Е. М. Неелов приходит к синтезу этих образов относительно русской сказки, где *дорога* равна *пути*, «более того, “*дорога*” создается “*путем*” <...> Вне *пути* нет *дороги*, поэтому *дорога* в сказке может быть проложена везде, где человеку — *путь*»⁶⁰⁴. *Дорога* всегда превращается в *путь* для подлинного культурного героя, которому предстоит сложный выбор в пороговый момент его жизни. В этой связи стоит говорить о танаталогических коннотациях *пути*, поскольку он связан с жизненным циклом человека. В этом культурологическом контексте еще раз обратим внимание на образный строй русской загадки о смерти, об «уточке на плоту», где *плот* — способ переправы в мир мертвых, в страну предков. Так, лирический герой плывет на *плоту*, «*лихорадюсь*» и видя перед собой «второго человека», как бы придуманного им самим:

⁶⁰³ Неклюдов С. Ю. Движение и дорога в фольклоре // Die Welt der Slaven: internationale Halbjahresschrift für Slavistik. München, 2007. S. 206.

⁶⁰⁴ Неелов Е. М. Волшебство-сказочные корни научной фантастики. Л.: ЛГУ, 1986. С. 97.

Он!

Он —

у небес в воспаленном фоне,
прикрученный мною, стоит человек.

Стоит.

[IV, 150]

В контексте фольклорной традиции становится вполне понятным, для чего Маяковский вводит в строй поэмы *alter ego*: должно произойти обновление человека, он должен преодолеть свою прежнюю суть. Современные литературоведы, обращая внимание на образ подушки-льдины, пишут о спасении Человека белым медведем⁶⁰⁵.

Отречение от самого себя и обретение себя в новом качестве мы уже отмечали в поэме «Человек», с которой наблюдается явная перекличка в поэме «Про это». Кроме того, человек «прикручен» к небу — можно говорить в данном контексте о модификации мотива «небесного ограждения», он дан в значении ряженья, *одевания светилами*, то есть обретения нового знания. Как в поэтике Есенина, так и в поэтике Маяковского этот мотив, в *трансформированном виде*, организовал особую образность и метафорику, которую, по известным разным причинам, отвергали имажинисты. Однако герменевтика поэтики показывает тесную связь с *архаическими представлениями об обновлении Вселенной*, о выходе человека из профанной длительности бездуховного времени, с которым и боролся Маяковский.

В этой связи необходимо вспомнить и сказку про Ивана Медвежье Ушко, героя, рожденного от женщины и медведя. Эта сказка, вероятно, связана с тотемическими представлениями о медведе. Конечно, некоторые этнографы вообще не ставят вопрос таким образом, отказывая в тотемизме восточным славянам⁶⁰⁶, однако, думается, в этом отношении показательны труды В. Я. Проппа (о связи сказки с древними формами, тотемическими мифами) и монография Н. В. Новикова, в которой сказка об Иване Медвежье

⁶⁰⁵ Алексеева Л. Ф. Звенья сюжета о спасении в поэме Владимира Маяковского «Про это» // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2019. № 2 (20). С. 2.

⁶⁰⁶ Токарев С. А. Религиозные верования восточнославянских народов. М.: Изд-во АН СССР, 1957.

Ушко представлена в ее связи с тотемическими верованиями⁶⁰⁷. Таким образом, Иван — культурный герой, получивший знания от медведя. Стоит обратить внимание на то, что герой Маяковского «омедвеживается» под Рождество — в этом случае можно говорить уже о следовании за фольклорной традицией. Медведь ассоциируется с брачной символикой, что отразилось в *ярынных песнях*, являющих собой свадебный цикл (а символический пик — праздник Рождества Христова). Было бы несерьезным возводить текст Маяковского к какой-то одной конкретной мифолого-обрядовой символике (в этом случае можно снять коннотации свадьбы в поэме), но сам факт *обращения медведем* под Рождество — знаменателен и продиктован фольклорной логикой, хотя мы, подчеркнем еще раз, все-таки всегда настаиваем на *непрямом следовании фольклорной традиции*.

В поэме элементом переправы в *иномир* выступает не только плот, но и сам лирический герой, который становится *медведем* и *кораблем*:

*Мачт крестами на буре распластан,
корабль кидает балласт за балластом.*

[IV, 159]

Представление тела кораблем мы уже встречали в поэме Есенина «Пугачев», в которой отобразилась измененная *антропокосмическая модель*. В поздней мифологической поэме Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (1924) мы также встречаем «лодочный» сюжет:

Люди — лодки.

Хотя и на суше.

Проживешь

свое

пока,

много всяких

грязных ракушек

налипает

нам

⁶⁰⁷ Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л.: Наука, 1974.

на бока.

[VI, 233-234]

Итак, мы выявили уже два фольклорных элемента, объединяющих поэмы Есенина и Маяковского, но на этом реконструкция ритуального орнамента не заканчивается. Особый интерес представляет заявление героя себя скоморохом:

Но чтоб теперь же...

чтоб это серьезно... —

Слушали, улыбаясь, *именитого скомороха*.

[IV, 163]

Можно сделать заключение, что герой представлен Маяковским ряженым, медведем, кораблем, скоморохом в *пределах одного погребального комплекса*, все эти элементы позволяют выстроить внутренний ритуальный орнамент поэмы. И дело здесь даже не в перекличке или поэтическом диалоге с Есениным, а в законах фольклора, национальных априори, — именно это указывает на наличие дожанровых образований в поэме и на то, что все эти образы у обоих поэтов не случайны.

На приобщенность героя к другому миру также указывает следующая деталь:

Пустите к зверю в сторожа.

Я люблю зверье.

Увидишь собачонку —

тут у булочной одна —

сплошная плешь, —

из себя

и то готов достать печенку.

Мне не жалко, дорогая,

ешь!

[IV, 183]

Русская сказка знает сюжет о поедании животным, птицей человеческой плоти, причем в народном сознании этот акт всегда воспринимался как

сакральный, жертвенный: «Образ Царевича, который скармливает птице собственное тело, чтоб достигнуть цели своего полета, опять-таки принадлежит к числу любимых в русской сказке и повторяется в ней не раз»⁶⁰⁸ (из лекции Е. Н. Трубецкого). Думается, что здесь можно говорить, следуя теории В. Я. Проппа, *об усвоении сказочной традицией архаических тотемических верований*. При такой постановке вопроса речь идет в поэтике Маяковского о *священном поглощении животным-тотемом* (в поэме собакой), и здесь абсолютно прав Трубецкой, который подчеркивает, что для русского народа в этом акте виделась *священная человеческая жертва* — цена за приобщение к знаниям предков: «...съеденная икра по окончании пути неизменно возвращается ее обладателю и прирастает к его ноге: *цена подъема в небеса — не человеческое мясо, а человеческая жертва*. Пока эта жертва не принесена, птица всякий раз грозит опуститься, не долетев до цели...»⁶⁰⁹.

Мы выявили механизмы функционирования фольклорной традиции в ранних и двух поздних поэмах Маяковского. В таком контексте поэмы не только не противопоставляются друг другу, но и, скорее, объединены внутренним сюжетом, связанным с одним обрядовым комплексом. Постановка вопроса о фольклорной традиции в позднем творчестве поэта значительно осложняется, обуславливается социально-историческим контекстом времени написания поэм, однако пристальный анализ, извлечение *архетипического смысла* произведений помогает снять уже излишний «социальный налет», частично разрешить многие споры относительно творчества Маяковского и рассмотреть его в принципиально новом контексте, живой русской литературы и фольклора.

Поэмы «150000000», «Про это» кажется необходимым рассматривать в свете одной фольклорной традиции — русской былины и сказок. Маяковский «угадал», зашифровал поэму про «социалистическое государство», назвав ее

⁶⁰⁸ Трубецкой Е. Н. Указ. соч. С. 22.

⁶⁰⁹ Там же. С. 22.

изначально «Былиной», но сделав главного героя Иваном (Иваном-конем), а его alter ego, подлинную суть, этого Нового человека представил в другой поэме — медведем. По замечанию специалистов, в русской сказочной традиции Иван, медвежий сын, «стал олицетворением русского предка-богатыря»⁶¹⁰. Сопоставление в этом случае текста Маяковского с эпической архаической и сказочной традицией позволяет, по словам И. П. Смирнова, «извлечь архетипический смысл текста». Все это дает нам возможность с определенной долей уверенности поставить вопрос о *трансформации фольклорной традиции* и в позднем, послеоктябрьском творчестве Маяковского, когда связь поэта с фольклором не только не прекратилась, но и, вероятно, углубилась и проявилась на разных уровнях текста.

Поэма «Пятый интернационал» (1922) также построена на *травестийном начале* — герой не просто возвышается над городами, миром, всей планетой и, наконец, солнечной системой, не просто видит «живую географию», а облачается в «небесно-защитную» одежду:

Мое пребывание небом не считано,
и я
от зорь его,
от ветра,
от зноя
окрасился весь небесно-защитно —
тело лазоревосинесквозное.

[IV, 117]

Вспомним, что в поэме «Облако в штанах» происходит тоже травестирование — облачение, как бы *опоясывание* героя небесными светилами: заглавный образ «облака в штанах», *солнце моноклем* в глазу, руки-пятилучия. Каков генезис этих образов? Стоит ли здесь ограничиваться только футуристической авангардистской парадигмой, связанной напрямую с эстетикой кубистов, с их опытами в изображении изломов человеческого

⁶¹⁰ Бернштам Т. А. Указ. соч. С. 209.

тела? Думается, что не все так прозрачно и в «Пятом интернационале», поэме-предвидении.

Травестийное начало, корневое для русского фольклора, в такой «небесной» парадигме проявилось в поэтике наших заговоров, в которой особым образом выделяется формула «небесного ограждения». Эта формула отражает перенимание человеком, читающим заговор, *космических сил природы* через переодевание небесными светилами / телами: «Читающій заговоръ не только окружаетъ себя тыномъ, но еще одѣвается небомъ, покрывается облаками, подпоясывается ясными зорями, обсаживается частыми звѣздами и т. д.»⁶¹¹. В работах последних лет указывается на то, что человек в заговорной поэтике *большой*, то есть он воплощает собой *космическую модель*, его голова уходит к звездам⁶¹².

Герой поэмы рядится, «затягивается облаками-с» и ощущает себя бестелым (то же наблюдается и в поэме «Человек»):

...и я
титанисто
боролся с потерей
привычного
нашего
плотного тела.

[IV, 107]

Герой мыслится не человеком вовсе, а *людогусем*:

Какой я к этому времени —
даже определить не берусь.
Человек не человек,
а так —
людогусь.

[IV, 99]

⁶¹¹ Познанский Н. Указ. соч. С. 245.

⁶¹² Топорков А. Л. Указ. соч. С. 146.

Мы уже писали о чудесном богатыре, рожденном от совместного брака человека и медведя / коровы, в связи с поэмой «150000000», но здесь сделаем еще одно замечание: в фольклоре народов Камчатки, в ительменских сказках, обнаруживаем брак женщины и гуся, мотив чудесного рождения — появление сына-гусенка⁶¹³. Конечно, скорее всего, поэт не знал о подобных фольклорных вещах в ительменском, корякском фольклоре, но сам факт наличия такого героя в культуре народов России примечателен, и данная параллель с русскими сказками возможна. На *чудесный* характер Нового человека в этой поэме указывает и образ головы-горы, отсылающий нас уже к литературной пушкинской сказке «Руслан и Людмила»:

...горой-головой плову головастить,
второй какой-то брат черноморий.

[IV, 127]

С одной стороны, поэт прямо обращается к «чужому» слову, к образу головы великана, с другой стороны, здесь также србатывает в модифицированном виде и мотив отрубленной головы, связанный с формулой *смерти — космического вознесения*. Мы помним, что в поэме-сказке А. С. Пушкина усеченная и тяжелая, огромная голова лежит на земле, а у В. Маяковского — парит в воздухе, и в этом случае происходит своеобразное путешествие по Мировой оси (голова в пушкинском тексте выполняет функции Мировой оси). Такое иномирное путешествие, конечно, возможно только через смерть. Типологически интересна в этом отношении и голова, машущая ушами из есенинской поэмы «Черный человек». Кроме того, если культурологически укрупнить образ, то мы выходим на проблему культа усеченной / отрубленной головы в мировой культурной традиции: «Именно голова в поверьях древних людей олицетворяет всего человека, его физическое существование в этом мире и даже возможность попасть в

⁶¹³ Подробнее об этом см.: Беляева М. Е., Гончарова А. А. Семантика запрета в фольклоре народов Камчатки // Вестник КРАУНЦ. Гуманитарные науки. 2014. № 2 (24). С. 6–13.

загробный»⁶¹⁴. Этот образ наделен танатологическими коннотациями в литературе русского модернизма (Н. Гумилев, «Малайские пантумы»⁶¹⁵, М. Булгаков, «Мастер и Маргарита»⁶¹⁶). В этом контексте фольклорно-мифологическое мышление В. Маяковского следует изучать комплексно, учитывая и прямые обращения поэта к литературной сказке А. С. Пушкина, и возможное влияние на поэтику авангардиста мировой фольклорной традиции, русской и грузинской.

Оборачивание зверем (у Маяковского это бык, лось, гусь, конь, медведь) генетически связано с *тотемическими верованиями*, отразившимися в скрытой форме в сказке, с оборотностью мира. Подобные примеры можно отыскать и в грузинском, и в русском фольклоре. В первом такими *животными-тотемами* выступали коза, овца, конь, во втором — медведь, корова. Оборачивание зверем означает *перенимание сил* тотема, приобщение главным образом к *солнечному космическому знанию*. В. В. Маяковский любит осевые образы — позвоночник в виде флейты, инструмент для музыки сфер (поэма «Флейта-позвоночник»), громадная «Знакомая», женщина поэта, которая выше человеческого роста (пьеса «Владимир Маяковский»), герой с шеей-станцией, взмывающей к звездам (поэма «Пятый интернационал»), и т. д. Эти образы связаны с моделью Мировой оси, до которой должен добраться герой, чтобы совершить *оборот*, возродиться через смерть в новом качестве.

⁶¹⁴ Кузнецова Е. В. Образ «чаши из черепа» в поэзии русского модернизма // Вестник РГГУ. 2017. № 2. С. 95.

⁶¹⁵ Kulikova Elena Iu. About a Mortal Plot in N. Gumilev's Works: "The Severed Head" // Журнал Сибирского федерального университета. 2015. V. 8. N. 7. P. 1396–1404.

⁶¹⁶ Урюпин И. С. Сатирическая трансформация мотива потерянной головы в московских главах романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Творческое наследие писателей русского Подстепья: проблематика и поэтика: Сборник научных трудов. Выпуск III. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2006. С. 107–118.

ВЫВОДЫ ПО ШЕСТОЙ ГЛАВЕ

1. Фольклоризм В. В. Маяковского связан с танатологическим мышлением поэта, который как в ранних, так и в поздних поэмах постоянно обращается к теме смерти, мифологически обыгрывая ее в разных антропокосмических вариациях.
2. Ранние и поздние поэмы наполнены антропокосмическими образами, генезис которых имеет национальные духовные основания в русском и грузинском фольклоре; в поэме «Облако в штанах», «Человек», «Пятый интернационал» реализуется в разных модификациях заговорная формула «космического ограждения».
3. Обращение к фольклору в творчестве поэта происходит как на внешнем уровне (прямая ориентация на эпос и сказку в поэме «150000000»), так и латентно (травестийные формы оборачивания зверем-тотемом, связанные с традициями скоморошества).
4. Герменевтическая реконструкция танатологических образов и символов в поэтике В. В. Маяковского дает возможность нового, углубленного взгляда на его поэтику, выводит исследователя на онтологический план его поэзии.
5. Мифологический анализ некоторых ранних и поздних поэм В. В. Маяковского в контексте погребального обрядового комплекса и заговорной поэтики продуктивен и целесообразен, поскольку для творчества авангардиста характерны особый трагизм, надрыв, тяготение к смерти, что, с одной стороны, связано с сильным личным любовным переживанием, с другой стороны, соответствует духу, шуму времени, апокалиптическим настроениям завершающегося эона истории.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выявление фольклорных вкраплений, элементов, образов, трансформаций и преломлений народной традиции (в каждом отдельном авторском случае это что-то свое) в поэтике разных художников слова XIX и начала XX века позволяет представить богатую панораму взглядов разных по своим эстетическим и этическим установкам авторов на корневую взаимосвязь личного творчества с русской народной культурой, которая позволяла творцам, во-первых, обогащать собственную художественную систему, во-вторых, в онтологическом смысле противостоять гипертренду Петровской эпохи, направленной во многом на редуцирование исконно русской народной поэзии. В обращении, как эксплицитном, так и имплицитном, поэтов и писателей к устному народному творчеству, его разным видам и жанрам, сказывается личная установка на фольклор, на русскую культуру, без которой невозможно полновесно осмыслять корневые вопросы русской жизни. Фольклорная матрица, на которую иногда открыто накладывается творчество автора, как, например, в случае с новокрестьянскими поэтами, В. Хлебниковым, К. Бальмонтом, не обедняет представления о поэтике и не всегда свидетельствует о прямых заимствованиях и стилизациях под народность, а позволяет увидеть ту непреложную связь между древней поэзией и новым искусством, которая указывает на высокоразвитое национальное самосознание, о чем писал Д. С. Лихачев в связи с вопросом о взаимодействии фольклора и литературы. Поиски «иного царства», заложенные генетически в русском человеке, отразившиеся в русском *космо-психо-логосе*, в разных фольклорных жанрах (сказочной и несказочной прозе, паремиологическом материале), обрядовой действительности, органично впитала в себя русская словесность.

Сказочные герои А. С. Пушкина ищут своих возлюбленных («Руслан и Людмила») и самих себя («Сказка о царе Салтане»), умирают и возрождаются в новом качестве («Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»), проходят испытания на проверку подлинности / неподлинности звания («Сказка о золотом петушке»). В этом заключается *инициатический путь*, без которого нельзя обрести желаемое и сакральное. В поэме-сказке такой путь связан с парадигмой «Танатос — Эрос» и посещением главными героями *пленительного предела Армиды*. Здесь проявляется и сказочная традиция, в основе которой, по меткому наблюдению В. Я. Проппа, лежит система *обретений и потерь*, и поэтика погребально-обрядового комплекса (дожанровые образования). Символы, встречающиеся Руслану и Людмиле [голова великана, под которой лежит волшебный меч, серебряная дверь, перевернутые предметы (отражение в саду, «золотые апельсины зеркалом вод отражены»), шаткий мосток в чертогах Черномора] указывают на модель «того света» в произведении. Этот поиск «иного царства» нужен не для того, чтобы напугать героя, а для проверки его на верность высокому чувству и самому себе. Такая же ситуация характерна и для «Сказки о царе Салтане», где герой отправляется, будучи младенцем, в бочке через море (ср. с моделью переправы в теле рыбы в русских сказках и у В. Маяковского в «150000000») и попадает на чудесный остров. Только в ситуации критической, сражения со злом, царевич становится Гвидоном и царевичем *по праву* — происходит акт имянаречения и чудесный брак с землей в образе царевны-лебедь. Заслуживает себе звание и героиня из «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях», на что указывают следующие этноконстанты и локализации: сначала она живет в тереме у богатырей, олицетворяющем солнечное царство, а потом попадает в пещеру («глубокая нора»), откуда ее должен вызволить царевич — «из тьмы на свет несет». Только Дадон не проходит подобных инициаций и умирает. Однако в «Сказке о золотом петушке» другая архетипическая модель: судьбу героя определяет женщина, Шамаханская царица, которая всех героев мужского пола проверяет на

прочность (погубила сыновей, скопца, царя), и золотой петушок на спице (тотем), воплощающий ось мира.

Поисками «иного царства» через борьбу с самим собой, своими *теньвыми началами* озадачен и Печорин. Конечно, его конец не такой счастливый, как у пушкинских героев, но его душа пребывает *на пороге*, его жизненный путь представляет собой ряд *последовательных инициаций*, описанных им и связанных с любовным томлением и смертью Бэлы, бандой «честных контрабандистов» и *катанием в лодочке* с загадочной девушкой, роковой игрой. В песне девушки-черкешенки, в песне девушки-ундины сокрыты тайные знания, которые зашифрованы для обычного человека, это особый *ритуальный язык*, которого не понимает Печорин, но его влечет это *неведомое*, как влечет и Лугина из повести «Штосс».

Лермонтовские герои также оказываются всегда в местах *лиминальных*, потенциально связанных с моделью «того света»: хата на краю деревни («Тамань»), квартира в Пятигорске на краю города («Княжна Мери»), заброшенная странная квартира с привидением («Штосс»), темный грот «Чертово логовище» («Вадим»). Фольклоризм М. Ю. Лермонтова носит *латентный* характер и выражается иногда в несловесных знаках (*катание в лодке* при луне, дуэль на краю площадки напротив Эльбруса, роковая игра). Кроме того, в начале романа дан посыл читателю и критику обратиться к русским сказкам и всему чудесному, что есть в них: «Самая волшебная из волшебных сказок у нас едва ли избегнет упрека в покушении на оскорбление личности!» [VI, 203]. Конечно, есть в этом и лермонтовская ирония, однако за этим сравнением кроется и тайный герменевтический шифр, которым может воспользоваться умный читатель.

Топика смерти художественно представлена не только в литературе романтизма XIX века, но и в эстетике и поэтике писателей-реалистов А. П. Чехова и И. А. Бунина, творчество которых пришлось на «разлом» эпох и может быть соотносимо с литературой модернизма. К первому неоднозначно, часто недоброжелательно относились символисты и многие

представители новой литературы. Однако это не помешало А. Белому, Ф. Сологубу увидеть в чеховских пьесах систему метасимволов. Конечно, эти художники слова не обратили внимания на поздние повести писателя, хотя именно в них проявляется мощная фольклорная традиция, архетипические структуры, характерные и для поэтики В. Хлебникова, С. Есенина, М. Цветаевой. Например, показателен сюжет о черном человеке / даме в черном, который встречаем и в повести «Степь», и в повести «Черный монах». Говорить о таком сюжете в литературе начала XX века много не приходится — достаточно обратиться к танатологической поэме Есенина «Черный человек», которую часто сравнивают и с чеховской поздней вещью, и с гоголевским «Носом», и с гофмановскими «Эликсиром Сатаны», «Песочным человеком». В основе этого сюжета лежит встреча с alter ego, которая обычно происходит при особых обстоятельствах, в онный час — в таком состоянии *пороговости* пребывает и чеховский Егорушка, и есенинский лирический герой. Кроме того, эти встречи состоятся в особом месте — в поле / степи у Чехова и в тихую ночь у окна / перекрестка у Есенина. Топика показательна в *ритуальном* отношении. Инициатический путь героя направлен на сей раз не на поиск возлюбленных, как у Пушкина, не на поиски чего-то необъяснимого, как у Лермонтова, а на поиск самого себя. Исследователи творчества Чехова нередко отказывали ему в фольклоризме, даже Д. Н. Медриш указывал в начале своих размышлений на то, что Чехов «не фольклорный писатель». Но он же и показал типологическую близость повести «Степь» и русской лирической песни — в плане композиции, которая носит неоконтуренный характер. И в этой незавершенности также проявляется рост над самим собой, онтологический поиски себя нового, а моделью «иного царства» здесь служит сама степь, равнинный космос, который географичен по своей природе. Если в повести езда по степи, встреча могильного кургана с каменной бабой, ассоциирующей с рассказами няньки-степнячки, олицетворяет сам поиск

неведомого, то, например, в позднем рассказе «Ванька» мифологема пути заменена на написание и посыл письма *в никуда*.

Бунинский Арсеньев тоже находится в поисках *чудесного* и *неведомого*, на что не раз указывается в произведении. О фольклоризме И. А. Бунина и мотивах смерти в его произведениях, преимущественно в «Темных аллеях», литературоведы уже писали, обращая внимание главным образом на внешние проявления темы. Конечно, писатель хорошо знал фольклор, изучал его, но моральная проблематика, которой так полно, иногда избыточно устно-поэтическое творчество, у Бунина проявилась не только в трагическом, безнадежном ключе, о чем писал М. К. Азадовский, но и в философском, даже жизнеутверждающем. Арсеньева апофатически влечет все волшебное, необъяснимое, он часто думает о смерти и даже ищет такие пограничные состояния (залезает на чердак, долго сидит в темноте, читает книги, закрывшись в комнате, любит свой «склеп» в управе и т. д.). Модели пространства, представленные в романе, также показательны в плане *переходной обрядности* — это или закрытые топосы: чердак, маленькие комнаты, тесный душный вагон, или открытые: поле, южнорусские степи. В рассказах (доэмигрантского периода) с подобными топосами соотносим еще и пейзаж, представленный нередко в желтом цвете. Колоратив «желтый» в фольклоре имеет амбивалентный статус, так как сопряжен с концептом «смерть» и часто ассоциируется с черным, темным (ср.: желтые песочки, то есть траурные). Таким образом, бунинский фольклоризм выражается не только в открытом виде (включение народных песен, думок, то есть «чужого слова»), но и в латентном — через пространственные отношения, топику «иного царства», которое ищет Арсеньев, через сложную семантику цвета пейзажей.

Арсеньев часто и много припоминает, и тем самым он как бы выпадает из реального исторического времени: события не последовательны, иногда

хаотичны. Он предается таким припоминанию наяву, пребывая в полусне⁶¹⁷, но это припоминание носит *сакральный* характер и связано не только с личными переживаниями (любви, утрат близких, лошади), но и с образами русской литературы. Отсылки к древнерусской литературе, пушкинским и лермонтовским стихам не только заставляют исследователя анализировать интертекстуальное поле романа, но и показывают энтелехийность стиля Бунина, его личную углубленность, как и Арсеньева, в других культурах и эпохах.

Топика «иного царства» и эйдология смерти проявились в разных формах, связанных с фольклорным мировоззрением, и в поэтике Есенина. Поэт хорошо знал фольклор, изучая труды А. Н. Афанасьева, Ф. И. Буслаева, В. В. Стасова, теоретически осмысливал явления фольклора (жанровые и дожанровые образования) в трактате «Ключи Марии», статье «Быт и искусство». За образом корабля, петуха, конька Есенин видел особую сакральную систему знаков, в которой соединяется бытовой и горный мир. Устремленность русского мужика к солнечному царству выразилась в том, что он посадил на крышу дома коня и петуха. Неслучайно зооморфные образы наполняют есенинские стихи и поэмы на протяжении всей жизни. За образом головы-челна, тела-паруса («Пугачев»), «машущей головы» («Черный человек») кроется инвертированная реальность, состояние *агона*, то есть космической борьбы с *alter ego*. Однако поиск «иного царства» выразился и в *пограничных состояниях* (ни свет, ни мрак), в формуле встану «рано», в снотворчестве лирического героя. Фольклорная традиция в поэтике Есенина тоже носит латентный характер, а танатологический подтекст нередко выводится в произведении через самые неожиданные символы: корабля, челна, луны, звезды и т. п.

Трансформации человеческого тела и связанные с этим идеи о *новом человеке* находим в поэтике Маяковского, о фольклоризме которого говорить

⁶¹⁷ Также литературоведы указывали на высокую семиотичность сна Арсеньева, в котором он видит Лику. См.: Богданова Т. Архетипическое содержание сна героя в финале романа И. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Культура и текст. 2004. № 7. С. 191–197.

гораздо труднее, так как футуризм внешне отрекался от разных традиций, а сам поэт — от мифа и архаического. Однако Маяковский хорошо знал грузинский язык и фольклор, по воспоминаниям его сестры. Грузинское народное творчество также полно невероятными космическими образами (сын зари, солнца, Иван-заря), в нем мы найдем заговорные формулы «невероятного / невозможного», которые, видимо, в трансформированном виде воплотились в поэмах «Облако в штанах», «Человек», «Про это», «150000000», «Пятый интернационал». В поэмах послеоктябрьского периода фольклорная традиция усилилась и проявилась в разных вариантах — внешнем и внутреннем. Во-первых, поэт сознательно ориентировался на эпос, когда создавал «150000000», во-вторых, образ Ивана-коня, перенесенного героя в теле рыбы, прибывшего в Чикаго, может быть связан и со сказочной традицией, унаследовавшей тотемические представления, и с инициатическими обрядами посвящения (это найдем в нартском эпосе). Омедведившийся герой, герой-конь, людогусь — зооморфные образы, за которыми кроется идея *смерти* — *космического вознесения* и перерождения в культурного героя, человека нового типа, на что еще указывал Р. Якобсон, размышляя о поэзии Маяковского и Хлебникова⁶¹⁸. Строительство нового государства («над пылью проспектовой солнцем встает бытие иное») и создание *нового человека* и несут в себе онтологические поиски «иного царства».

Выявление танатологического мотивного комплекса в поэтике Пушкина, Лермонтова, Чехова, Бунина, Есенина, Маяковского, генетически связанного с фольклорной эстетикой, позволяет пересмотреть нередко позитивистские взгляды на произведения из русской классики, увидеть за пушкинскими сказками не только сказочную, придуманную реальность, но и важную для поэта перевернутую *ритуальную* действительность самой жизни, которая заключается в «преданиях старины глубокой», позволяющих сохранить человека чистого, настоящего — Татьяна, Людмила, Руслан,

⁶¹⁸ Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы. 1990. № 11–12. С. 87.

Гвидон. Для таких героев смерть не страшна, а даже желательна и необходима, она сохраняет свой онтологический статус. Только через смерть себя прежнего («Людмила умереть умеет») герой становится доподлинно героем. *Эйдология смерти* позволяет увидеть и в Печорине не светского подлеца, ломающего судьбы людей, а *человека порога*, который стремится преодолеть свои теневые начала. Сам Лермонтов ритуально направляет своего героя, отправляя его *кататься в лодочке*, слушать *странные песни* Бэлы (песня о тополе) и девушки-контрабандистки (песня о разбойничьем корабле). Автор создает для него такие *ритуальные условия*, в которых бы он вышел за рамки знаний светских, повседневных, *казенной надобности*. Вопрос о мортальных образах, восходящих к фольклорному мировоззрению, в поэтике Чехова и Бунина дает возможность исследователю выйти на *онтологический* уровень повествования в тексте, понять русский космо-психо-логос через закон пространственных отношений: соотношение равнинного / степного космоса и закрытых локусов. У Бунина преимущественно закрытые пространства потенциально связаны с поисками «иного царства», а в поэтике Чехова — открытые: степь, поле. Наконец, выявление «страшных» и странных образов в художественном мире Есенина и Маяковского демонстрирует связь модернистской эстетики с глубинными архаическими представлениями о мире, позволяет размышлять о *власти земли* над русским человеком (зооморфные образы), о приобщенности русского мужика к солнечному царству (конек, петушок на крыше), об устройении нового бытия с новым человеком (людогусь, Иван-конь). *Эйдология смерти* в русской литературе — способ познания *Психеи* русского человека, характера героя Ивана-дурака, который должен спуститься в «иное царство», чтобы добыть вешую невесту или ценный предмет. В таком случае смерть воспринимается как *космическое вознесение*, необходимое для роста над самим собой. Через выявление архетипических структур и мотивов, связанных с эйдологией смерти, возможно выстраивание новой концепции русской словесности и избавление от позитивистского взгляда на многие

литературные произведения, который долгое время господствовал в советском литературоведении.

Одни и те же образы, мотивы, коды смерти наполняются разным значением в творчестве представителей разных эстетических направлений, но именно изменения позволяют обнаружить неизменное, а именно, в нашем случае, выйти к идее о необходимости и сакральности смерти, которая не утратила своего онтологического статуса ни для коллективного творчества, ни для авторского художественного сознания.

В задачи нашей работы не входил пристальный анализ философии и культуры смерти в трудах русских мыслителей и литераторов, но через художественные мортальные образы мы приблизились к пониманию особенностей танатологического мышления отечественных классиков, представляющих разные школы и направления. Потенциал данной докторской диссертации заключается также в возможности дальнейшей разработки темы уже в культурфилософском ключе, поскольку филологические герменевтические опыты на разнообразном литературном материале в рамках русского словесного космоса всегда служат необходимым фундаментом для большой культурной рефлексии.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Источники

1. Бальмонт К. Д. Имени Чехова // О русской литературе. Воспоминания и раздумья. 1892–1936. М.: Алгоритм, 2007. С. 301–305.
2. Бальмонт К. Д. Поэзия как волшебство. М.: РИПОЛ классик, 2020.
3. Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Л.: Советский писатель, 1936. Т. 1.
4. Белый А. Собр. соч. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция; Республика, 2010.
5. Булгаков С. Н. Соч.: в 2 т. Т. 1: Философия хозяйства. Трагедия философии. М.: Наука, 1993.
6. Бунин И. А. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Воскресенье, 2005. Т. 1, 5, 8.
7. Бурлюк Н. Поэтические начала // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: XXI век — Согласие, 2000. С. 149–153.
8. Гёте И. В. Фауст / Пер. с нем. Б. Пастернака. М.: Худ. лит., 1975.
9. Гиппиус З. Живые лица. М.: Русская книга, 2002.
10. Городецкий С. М. О Сергее Есенине. Воспоминания // О Есенине: Стихи и проза писателей-современников поэта. М.: Правда, 1990. С. 120–132.
11. Гофман Э. Т. А. Новеллы. М.: Правда, 1991.
12. Грузинские народные новеллы. Тбилиси: Мерани, 1984.
13. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худ. лит., 1957. Т. 7.
14. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.: Наука, 1977.
15. Есенин С. А. Полн. собр. соч.: в 7 т. М.: Наука: Голос, 1995–2001.
16. Кирша Данилов. Русские запретные сказки и былины. СПб.: Ленинградское издательство, 2010.

17. Кржижановский С. Чужая тема. Собрание сочинений. Т. 1. СПб.: Симпозиум, 2001.
18. Крученых А. О безумии в искусстве // Новый день. 1919. № 5. 26 мая.
19. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 4.
20. Мандельштам О. Э. О Собр. соч.: в 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. Т. 3.
21. Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961.
22. Маяковская Л. Маяковский в Грузии. Тбилиси: Заря Востока, 1936.
23. Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х гг. Т. 2: Демонологизация умерших людей. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012.
24. Онежские былины: в 3 тт. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. Т. 2.
25. Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1911.
26. Повесть о Петре и Февронии // Древнерусские предания (XI–XVI вв.). М.: Советская Россия, 1982. С. 331–344.
27. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 4–6.
28. Рильке. Новые стихотворения. М.: Наука, 1977.
29. Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре: сб. ст. СПб.: Шиповник, 1908. С. 177–198.
30. Толстой А. К. Собр. соч.: в 5 т. М.: ТЕРРА — Книжный клуб; Литература, 2001. Т. 5.
31. Флоренский П. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993.
32. Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986.
33. Ходасевич В. Собр. соч.: в 4 т. М.: Согласие, 1997. Т. 4.
34. Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 6.

35. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Наука, 1977. Т. 7, 8. 12.
36. Чуковский К. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худ. лит., 1965. Т. 2.
37. Ширяевец А. В. Русь в моем сердце поет!: стихотворения. Тольятти: Изд-во ТГУ, 2013.

Научная и критическая литература

1. Аверин Б. В. Жизнь Бунина и жизнь Арсеньева: поэтика воспоминания // И. А. Бунин: Pro et contra. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2001. С. 651–677.
2. Азадовский М. К. Арина Родионовна или братья Гримм // Литературный Ленинград. 1934. № 59 (81).
3. Азадовский М. Фольклоризм Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43–44: М. Ю. Лермонтов. Проблемы изучения Лермонтова. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Кн. I. С. 227–262.
4. Азадовский М. К. Фольклоризм И. А. Бунина // Русская литература. 2010. № 4. С. 126–148.
5. Александрова И. В. «Чаша круговая» в русской романтической лирике 1810–1820-х годов // Ученые записки Крымского инженерно-педагогического университета. Серия: Филология. История. 2015. № 1. С. 49–53.
6. Алексеева Л. Ф. Звенья сюжета о спасении в поэме Владимира Маяковского «Про это» // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2019. № 2 (20). С. 1–6.
7. Алексеева М. Ю., Океанский В. П., Океанская Ж. Л. и др. Теологические основы духовной безопасности российской культуры и

метафизика зла // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2018. № 3 (27). С. 92–98.

8. Алпатов С. В. Народная драма: поэтика коммуникативной неудачи // Традиционная культура. 2001. № 1 (3). С. 2–11.

9. Альтшулер М. С. Граница между зимой и весной в музыкальных традициях юго-западных районов Калужской области // Славянская традиционная культура и современный мир. Слово. Время. Человек. Пермь: Вып. 19. СПб.: Маматов, 2021. С. 314–323.

10. Альфонсов В. Н. Поэт–живописец // Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 95–115.

11. Альфонсов В. А. «Чтобы слово смело пошло за живописью» (В. Хлебников и живопись) // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С. 205–226.

12. Андреев-Кривич С. А. Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова. Нальчик: Кабардинское государственное издательство, 1949.

13. Аникин В. П. Русское устное народное творчество: учебное пособие. М.: Высшая школа, 2001.

14. Анненский И. Ф. Внутренний момент драмы // История античной драмы: Курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003. С. 103–118.

15. Антипов А. А. Русский язык и литература как средство знакомства с культурой России // Царскосельские чтения. 2014. С. 260–264.

16. Антонов Д. И. Концовки волшебных сказок: путь героя и путь рассказчика // Портал Ruthenia.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/antonov1.htm> (дата обращения: 17.02.2023).

17. Антонова М. В., Пузанкова Е. Н. Мифопоэтическая система поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // Ученые записки Орловского государственного университета. 2018. № 3 (80). С. 76–79.

18. Ануфриев А. Е. Утопическое мышление как знаковое явление литературного процесса в России в 20-х гг. XX в. // Вестник Вятского государственного университета. 2012. № 1. С. 110–116.
19. Анучин Д. Н. Сани, ладья и кони как принадлежности похоронного обряда // Древности. Труды Московского археологического общества. М.: Типография и Словолитня О. О. Гербекъ, 1890. Т. 14. С. 81–226.
20. Архипова Н. Г., Куроедова М. А. Особенности наименования ребенка в русской колыбельной песне // Вестник АмГУ. 2008. Вып. 40. С. 66–68.
21. Афанасьев А. Н. Сказка и миф // Народ-художник: Миф. Фольклор. Литература. М.: Советская Россия, 1986. С. 142–196.
22. Ахметшин Б. Г. Сказочные и эпические мотивы поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // Вестник Челябинского университета. Серия 2, Филология. Челябинск. 1999. № 2. С. 60–67.
23. Базанов В. Г. Сергей Есенин и крестьянская Россия. Л.: Советский писатель, 1982.
24. Байбурин А. К. Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Л.: Наука, 1989. С. 63–88.
25. Байбурин А. К. Семиотизация мира в ритуале // Ритуал в традиционной культуре. СПб.: Наука, 1993. С. 201–212.
26. Балашов Д. М. О родовой и видовой систематизации фольклора // Русский фольклор. Вып. XVII. М.; Л., 1977. С. 24–34.
27. Балашов Д. М., Новичкова Т. А. Русский былинный эпос // Былины: в 25 т. СПб.: Наука; М.: Классика, 2001. Т. 1. С. 21–78.
28. Белкин А. А. Русские скоморохи. М.: Наука, 1975.
29. Белкин Д. И. К истолкованию образа Шамаханской царицы // Временник Пушкинской комиссии, 1976. Л.: Наука, 1979. С. 120–124.
30. Беляева М. Е., Гончарова А. А. Семантика запрета в фольклоре народов Камчатки // Вестник КРАУНЦ. Гуманитарные науки. 2014. № 2 (24). С. 6–13.

31. Бердников Г. П. Над страницами русской классики. М.: Современник, 1985.
32. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство, 1994.
33. Бернштам Т. А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX в. Половозрастной аспект традиционной культуры. Л.: Наука, 1988.
34. Бернштам Т. А. Феномен «смех-плач» в русской народно-православной культуре // Христианство в регионах мира. Вып. 2. СПб.: Наука, 2008. С. 298–376
35. Бернштам Т. А. Герой и его женщины: образы предков в мифологии восточных славян. СПб.: МАЭ РАН, 2011.
36. Бгажноков Б. Х. Черкесское игрище. Сюжет, семантика, мантика. Нальчик: Эльбрус, 1991.
37. Бирюков С. К Хлебникову: инварианты авангардной парадигмы // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 80–84.
38. Блажес В. В. Переодевание сказочных персонажей как сюжетно-повествовательная закономерность (на материале восточнославянских и ханты-мансийских сказок) // Место и значение фольклора и фольклоризма в национальных культурах: История и современность. Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 1998. С. 58–60.
39. Бобунова М. А., Хроленко А. Т. Пробная статья «Желтый» // Фольклорная лексикография: сб. науч. тр. Курск: Изд-во Курск. гос. пед. ун-та, 1995. Вып. 4. С. 3–12.
40. Богатырев П. Г. К вопросу изучения словацких разбойничьих песен. Мотив «Виселица-свадьба» // Функционально-структуральное изучение фольклора (Малоизвестные и неопубликованные работы). М.: ИМЛИ РАН, 2006. 163–170.

41. Богданова И. Г. Художественное «вочеловечивание» у Бунина темы любви и смерти // Писатель, творчество: современное восприятие: сб. аспирант., науч. ст. Курск: Изд-во Курск. гос. пед. ун-та, 1999. С. 60–79.
42. Богданова Т. Архетипическое содержание сна героя в финале романа И. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Культура и текст. 2004. № 7. С. 191–197.
43. Бойко К. А. Об арабском источнике мотива о золотом петушке в сказке Пушкина // Временник Пушкинской комиссии, 1976. Л.: Наука, 1979. С. 113–120.
44. Бондарев А. Г. Чеховский миф в современной поэзии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2008.
45. Борзова Н. А. Мотив смерти в поздней драматургии Л. Н. Андреева и ее переводах на английский язык: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2017.
46. Бочаров С. Г. Французский эпиграф к «Евгению Онегину» (Онегин и Ставрогин) // Московский пушкинист — V. Ежегодный сборник. М.: Наследие, 1995. С. 212–250.
47. Бочаров С. Г. Двадцатый век // Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 401–611.
48. Брагинский В. И. Суфийский символизм корабля и его ритуально-мифологическая архетипика (к историко-поэтологическому изучению топики) // Проблемы исторической поэтики литератур Востока. М.: Наука, 1988. С. 198–242.
49. Буллер А. Тема смерти в философии, истории и литературе. СПб.: Алетейя, 2019.
50. Бурцев А. Е. Народный быт Великого Севера. СПб.: Типография П. Ефрона, 1898.
51. Варава В. В. Смерть как проблема нравственной философии: на материале русской философской культуры XIX–XX веков: дис. ... д-ра филос. наук. Тула, 2005.

52. Варава В. В. «Дедукция» разума и «индукция» сердца (о жизни и смерти в русской философской культуре) // Вестник Воронежского государственного университета. 2010. № 2 (4). С. 5–16.
53. Васильев И. Е. Заумь как идиолект футуристического авангарда // Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. С. 45–63.
54. Васильев Ю. Ю. Бинарная оппозиция «живое — мертвое» в русской традиционной культуре (на материале отечественного фольклора): автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2010.
55. Ватман С. В. Философия искусства Вячеслава Иванова: диалектика падения и апофеоза // Вестник СПбГУКИ. 2015. № 3 (24). С. 140–151.
56. Вацуро В. Э. Последняя повесть Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. С. 223–252.
57. Вацуро В. Э. Фольклоризм // Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 597–599.
58. Вацуро В. Э. «Сказка о золотом петушке» (опыт анализа сюжетной семантики) // Пушкин: Исследования и материалы. СПб.: Наука, 1995. Т. XV. С. 122–133.
59. Ведерникова Н. М. Русская народная сказка. М.: Наука, 1975.
60. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989.
61. Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. М.: РОССПЭН, 2006.
62. Веселовский Н. И. Современное состояние вопроса о «Каменных бабах» или «Балбалах» // Записки императорского Одесского Общества Истории и Древностей. Одесса, 1915. Т. XXXII. С. 408–444.
63. Вирсаладзе Е. Б. Грузинские народные предания и легенды. М.: Наука, 1973.
64. Вирсаладзе Е. Б. Грузинский охотничий миф и поэзия. М.: Наука, 1976.
65. Вишняк М. В. «Современные записки»: воспоминания редактора // И. А. Бунин: Pro et Contra: личность и творчество Ивана Бунина в оценке

русских и зарубежных мыслителей и исследователей: антология. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2001. С. 138–142.

66. Владимиров П. Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии Лермонтова // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. Киев, 1892. С. 5–28.

67. Власова З. И. Скоморохи и фольклор. СПб.: Алетейя, 2001.

68. Волков А. Р. «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» А. С. Пушкина и сказка А. Ю. Глинского // Вопросы новой русской литературы. Черновцы, 1960. Т. 39. Вып. 10. С. 120–128.

69. Вольперт Л. И. Мифопоэтика поздней лирики Лермонтова и французская традиция // Лермонтов и литература Франции. Тарту: Тартуский университет, 2010. С. 226–251.

70. Воронова О. Е. Драматическая поэма «Пугачёв» как опыт реконструкции исторического сознания. Мифофилософия имени и трагедия самозванства // Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань, Узорочье, 2002. С. 399–412.

71. Воронова О. Е. Единство природы и истории в драматической поэме С. А. Есенина «Пугачёв» // Национальное и общечеловеческое в творчестве Сергея Есенина: Архетипы. Универсалии. Концепты. Рязань: Ряз. гос. ун-т им. С. А. Есенина, 2013. С. 241–257.

72. Воронский А. Об отошедшем // О Есенине. М., 1990. С. 102–103.

73. Воропаев В. А., Дергачева И. В., Конявская Е. Л., Мильков В. В. Танатологическая тема в русской словесности XI–XXI вв. М.: Индрик, 2021.

74. Выходцев П. С. Велимир Хлебников // Русская литература. 1983. № 2. С. 53–69.

75. Гаврилова М. В. Персонаж игры как герой синкретического типа // Филологический журнал. 2005. № 1. С. 129–145.

76. Галиева М. А. Чехов, Цветаева, Хлебников в контексте культур Востока: «духовное угадание» // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 319–331.

77. Галиева М. А. «Власть земли». Фольклорная традиция в творчестве С. А. Есенина и В. Г. Распутина // Традиционная культура. 2014. № 3. С. 28–37.
78. Галиева М. А. Фольклорная традиция в поэтике В. В. Маяковского и С. А. Есенина. Внутренний диалог: поэма «Инония» и стихотворение «Ко всему» // Известия ЮФУ. Филологические науки. 2014. № 4. С. 43–50.
79. Галиева М. А. «Формула космического ограждения» в поэме С. А. Есенина «Пугачев» // Вестник АГУ. 2014. Вып 3 (145). С. 100–103.
80. Галиева М. А. Есенин С. А. // М. Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь. М.: Индрик, 2014. С. 649–650.
81. Галлямова Т. А., Эртнер Е. Н. Образ русского поля в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Вестник Тюменского государственного университета. 2012. № 1. 120–125.
82. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Изд-во Моск. ун-та; Флинта, 2008.
83. Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. Томск: Водолей, 1997.
84. Гири́н Ю. Н. Диалектика авангарда // Литературная классика в диалоге культур. Вып. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 119–147.
85. Гитович И. Е. Литературная репутация Чехова в пространстве российского двадцатого века: реальность и аберрации: (К постановке вопроса) // Studia Rossica XVI: Dzieło Antoniego Czechowa dzisiaj. W-wa, 2005. С. 15–26.
86. Гишев Н. Т. Споры вокруг этнонимов «черкес» и «адыгэ» // Вестник Адыгейского государственного университета. 2013. № 1 (114). С. 97–99.
87. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987.
88. Голосовкер Я. Э. О реализме в художественном творчестве — в искусстве и литературе, как об имажинативном реализме // Имажинативный абсолют. М.: Академический проект, 2012. С. 198–202.

89. Горбатов М. А. Фольклоризм русского исторического романа рубежа 1820–1830-х годов: М. Н. Загоскин и Н. А. Полевой: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2009.
90. Горбунова К. А. Сюжет о сером волке в русских колыбельных песнях [Электронный ресурс]. URL: <http://www.scienceforum.ru/2013/18/5298> (дата обращения: 09.06.2023).
91. Горелов А. А. К истолкованию понятия «фольклоризм литературы» // Русский фольклор. Т. XIX. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1979. С. 35–40.
92. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.
93. Грейвс Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
94. Гречнев В. Я. О прозе и поэзии XIX–XX вв.: Л. Толстой, И. Бунин, Г. Иванов и др. СПб.: Соларт, 2009.
95. Григорян А. Первый, второй и третий человек. М.: Языки славянской культуры, 2014.
96. Громов Л. П. Этюды о Чехове. Ростов-на-Дону: Ростовское областное книгоиздательство, 1951.
97. Грякалова Н. Ю. Проблема фольклоризма русской поэзии начала XX века (литературное направление и творческая индивидуальность): дис. ... канд. филол. наук. Л., 1984.
98. Гунн Г. Очарованная Русь. М.: Искусство, 1990.
99. Гура А. В. Волк // Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. С. 124–125.
100. Гусев В. Е. Комплексное (междисциплинарное) изучение фольклора // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов. XII международный съезд славистов (Краков, 1998). Доклады российской делегации. М.: Наследие, 1998. С. 357–369.
101. Давидовский П. Генезис «Песни о купце Калашникове» // Филологические записки. 1913. IV–V. С. 585–586.

102. Давыдова Е. В. Творчество Новалиса в контексте русской литературы XX века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2001.
103. Далгат У. Б. Литература и фольклор. Теоретические аспекты. М.: Наука, 1981.
104. Далгат У. Б. Этнопоэтика в русской прозе 20–90-х гг. XX века (Экскурсы). М: ИМЛИ РАН, 2004.
105. Двинянинов Б. Традиции «Слова о полку Игореве» в поэзии С. Есенина // Сергей Есенин. Исследования. Мемуары. Выступления. М.: Просвещение, 1967. С. 71–87.
106. Демичев А. В. Дискурсы смерти. Введение в философскую танатологию. СПб.: ИНАПРЕСС, 1997.
107. Демичев А. В. Философские и культурологические основания современной танатологии: дис. ... д-ра филос. наук. СПб., 1997.
108. Дементьев В. В. Олонецкий ведун. Н. Клюев // Исповедь земли: Слово о российской поэзии. М.: Советская Россия, 1984. С. 185–274.
109. Джандар М. А. Песня в семейных обрядах адыгов. Майкоп: Адыгейское книжное издательство, 1991.
110. Дзидзигури Ш. В. Грузинские варианты нартского эпоса. Тбилиси: Мерани, 1971.
111. Добровольская В. Е. Предметные реалии русской волшебной сказки. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009.
112. Дударева М. А. Поиски «иного царства» в стихотворении С. А. Есенина «Вижу сон. Дорога черная...»: апофатическая реальность // Культура и цивилизация. 2019. Т. 9, № 6А. С. 151–156.
113. Дударева М. А. Апофатика русской словесной культуры конца Нового времени: образы смерти: дис. ... д-ра культурологии. Иваново, 2021.
114. Дударева М. А. Алфавит деревьев русской литературы: образ ветлы и его фольклорные параллели // Вестник славянских культур. 2022. Т. 64. С. 217–226.

- 115.** Дукор И. Маяковский — крестьянам // Литературный критик. 1940. № 5–6. С. 122–143.
- 116.** Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995.
- 117.** Дымшиц А. Маяковский и народное творчество // Красная новь. 1936. № 4. С. 201–214.
- 118.** Дымшиц А. Маяковский и фольклор // Литературный современник. 1940. № 3. С. 125–131.
- 119.** Дюмезиль Ж. Осетинский эпос и мифология. М.: Наука, 1976.
- 120.** Дядичев В. Н. Маяковский и Хлебников в 1917-м: параллели и перпендикуляры // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 226–240.
- 121.** Евдокимова Л. В. Художественные функции паремий в поэме-перевертне Хлебникова «Разин» // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 91–106.
- 122.** Евлахов А. М. Надорванная душа (К апологии Печорина). Ейск: Печат. искусство Г. Л. Тохова, 1914.
- 123.** Евреинов Н. Н. История русского театра с древнейших времен до 1917 года. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. С. 11–13.
- 124.** Егорова М. А., Шевцова Л. И. Поэтика готического в романе М. Ю. Лермонтова «Вадим» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2018. № 5. С. 164–172.
- 125.** Елеонская Е. Н. Сказка, заговор и колдовство в России. М.: Индрик, 1994.
- 126.** Емельянов Л. И. К проблеме фольклоризма литературы // Методологические проблемы фольклористики. Л., 1978. С. 171–197.
- 127.** Еремина В. И. Историко-этнографические истоки общих мест причитаний // Русский фольклор: поэтика фольклора. Л.: Наука, 1981. Т. 21. С. 70–86.

128. Ермаков С., Гаврилов Д. Некоторые славянские обычаи употребления алкогольных напитков // Напиток жизни и смерти. Мистерия Меда и Хмеля. М.: Ганга, 2009. С. 105–115.
129. Ершенко Ю. О. Поэтика сна в творчестве А. С. Пушкина: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.
130. Есаулов И. А. Генеалогия авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. 3. С. 176–191.
131. Есаулов И. А. О некоторых особенностях рассказа А. П. Чехова «Ванька» // Проблемы исторической поэтики. 1998. Т. 5. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2544> (дата обращения: 10.02.2023).
132. Жукова Н. В. Весть благословенного Ойрота // Перед Восходом. 1996. № 6. С. 2.
133. Завгородняя Г. Ю. Миф — сказка — метафора (к вопросу о формах стилизации в русской прозе начала XX века) // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2009. Т. 151. № 3. С. 57–64.
134. Завгородняя Г. Ю. Образ идеальной возлюбленной в русской прозе романтизма и символизма // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1. С. 12–33.
135. Загадки русского народа: Сборник загадок, вопросов, притч и задач. СПб.: Типография Н. А. Лебедева, 1876.
136. Зандукели П. З. Грузинский детский фольклор: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Тбилиси, 1995.
137. Занковская Л. В. Иван Бунин о Сергее Есенине // «Большое видится на расстоянии...». С. Есенин, В. Маяковский и Б. Пастернак. М.: Литера, 2005. С. 16–27.
138. Иванов Вяч. Вс. Русская поэтическая традиция и футуризм: из опыта раннего Б. Пастернака // Связь времен: проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX века. М.: Наследие, 1992. С. 329–347.

139. Иванова Д. М. Мифопоэтический и философско-эстетический аспекты воплощения образа природы в прозе И. А. Бунина: дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2004.
140. Иванюшина И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика: дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2003.
141. Иманкулова Р. М. Поэтика имени в ранней прозе А. П. Чехова: зоологический ономастикон // Ученые записки Казанского университета. 2016. Т. 158, № 1. С. 126–132.
142. История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998.
143. Исупов К. Г. Русская философия смерти (XVIII–XX вв.) // Смерть как феномен культуры. Межвузовский сборник научных трудов. Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т, 1994. С. 34–53.
144. Исупов К. Г. Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. № 3. С. 106–114.
145. Исупов К. Г. Имманентная поэтика и поэтология имманентности // Вопросы литературы. 2010. №1. С. 212–226.
146. Исупов К. Г. Танатология // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. № 1 (22). С. 239–242.
147. Иттен И. Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2008.
148. Ищук-Фадеева Н. И. «Чайка» А. П. Чехова: миф, обряд, жанр // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 221–231.
149. Капинос Е. В. Элегический сюжет рассказа И. Бунина «Несрочная весна» // Филологический класс. 2008. № 2 (20). С. 84–88.
150. Капинос Е. В. Державинский подтекст рассказа И. А. Бунина «Несрочная весна» // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 16 (307). Филология. Искусствоведение. Вып. 78. С. 65–68.
151. Капустин Н. В. З. Гиппиус о Чехове (К вопросу об античеховских настроениях в культуре «серебряного века») // Чеховиана: сб. ст. М.: Наука, 2007. С. 176–188.

- 152.** Карпов А. С. Поэмы Сергея Есенина. М.: Высшая школа, 1989.
- 153.** Кирьянов С. Н. Поэма «Черный человек» в контексте творчества С. А. Есенина и национальной культуры: учеб. пособие. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999.
- 154.** Кнабе Г. С. Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2000.
- 155.** Ковалева Р. М. Восточнославянский фольклор и литература: типология фольклоризма // Славянські літаратури ў кантэксте сусветнай. Матэрыялы Х міжнароднай навуковай канферэнцыі. Мн: Выдавецкі цэнтр БДУ, 2011. С. 161–168.
- 156.** Коваленко А. Г. Парадокс веры и безверия (В. Маяковский) // Очерки художественной конфликтологии: Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века. М.: РУДН, 2010. С. 139–152.
- 157.** Козинцев А. Г. Смех, плач, зевота: Психология чувств или этология общения? // Этология человека на рубеже XXI века. М.: Старый Сад, 1999. С. 97–121.
- 158.** Козинцев А. Г. Феномен «смех-плач»: о различии сходного // Антропологический форум. 2010. № 13. С. 117–124.
- 159.** Козлова Я. О. Жанр календарного рассказа в прозе А. П. Чехова: сюжет о «визитерах» // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. 2018. Вып. 2. С. 105–110.
- 160.** Колобаева Л. А. Тайна пушкинской легкости в прозе И. Бунина // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. 1999. № 3. С. 77–89.
- 161.** Кольцова Н. З. К вопросу о жанровых исканиях русской литературы 1920-х гг.: «Zoo, или письма не о любви» В. Шкловского и «Про это» В. Маяковского как два варианта одного замысла // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. 2023. № 3. С. 142–152.
- 162.** Кондратьева В. В., Ларионова М. Ч. Парадоксы художественного пространства в рассказе А. П. Чехова «В родном углу» // Известия

Волгоградского государственного педагогического университета. 2014. № 7 (92). С. 148–152.

163. Коновалов А. А. К вопросу о мотиве смерти в книге И. А. Бунина «Темные аллеи» // Проблемы эволюции русской литературы XX века: Материалы межвузовской научной конференции. М.: МПГУ, 1995. Вып. 2. С. 107–109.

164. Копытов Н. Ю. К семантике фитонимических символов в фольклорных текстах (на материале песенной традиции Карагайского района Пермской области) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: Фонд Форда: сайт <http://www.ruthenia.ru/folklore/kopytov1.htm> (дата обращения: 09.06.2023).

165. Коровашко А. В. Заговоры и заклинания в русской литературе XIX–XX веков. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2009.

166. Коровашко А. В. Заговоры и заклинания в русской литературе XIX–XX веков: дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2010.

167. Королева В. В. «Гофмановский комплекс» в романе А. Ремизова «Часы» // Новый филологический вестник. 2021. № 3 (58). С. 432–444.

168. Котельников В. А. «Болящий дух»: о лирике Е. А. Боратынского // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2009. Т. 184. С. 134–146.

169. Котельников В. А. Апокалиптика и эсхатология у Достоевского // Русская литература. 2011. № 3. С. 51–67.

170. Кошелев В. «...Лег на диван и... помер»: Чехов и культура абсурда // Литературное обозрение. 1994. № 12. С. 6–8.

171. Кошкина Е. Е. Ароматы и запахи в новелле А. П. Чехова «Невеста» // Культура и текст. 2011. № 12. С. 435–439.

172. Кравцов Н. Есенин и народное творчество // Художественный фольклор. 1929. Вып. IV–V. С. 193–203.

173. Красс Н. А. Концепт дерева в лексико-фразеологической семантике русского языка (на материале мифологии, фольклора и поэзии): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000.

174. Красильников В. К вопросу о народности Маяковского // Новый мир. 1937. № 5. С. 239–245.
175. Красильников Р. Л. «Морская царевна» М. Ю. Лермонтова (Специфика образности) // Текст. Культура. Социум: сборник статей, посвященный 70-летию профессора М. А. Вавиловой. Вологда: ВГПУ, изд-во «Русь», 2000. С. 92–97.
176. Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе (Введение в литературоведческую танатологию). М.: Языки славянской культуры, 2015.
177. Красноперова А. В. Символика крестьянского быта в культуре Древней Руси // Studia culturae. 2002. № 2. С. 130–146.
178. Крашенинникова Ю. А. Символика цвета в русской свадьбе: *синий* в свадебных приговорах // Вестник Вятского государственного университета гуманитарного университета. 2009. № 3 (2). С. 107–112.
179. Кривонос В. Ш. Смерть героя в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Новый филологический вестник. 2007. № 1 (4). С. 163–173.
180. Кривонос В. Ш. «Штосс» М. Ю. Лермонтова: обрыв текста или обрыв сюжета? // Новый филологический вестник. 2010. № 4. С. 102–110.
181. Криничная Н. А. Крестьянин и природная среда в свете мифологии. Былички, бывальщины, поверья Карелии и сопредельных областей. Исследования, тексты, комментарии. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2011.
182. Крицына Е. Ю. Иван Бунин о Сергее Есенине: взгляд «лицом к лицу» и на расстоянии // Вестник Бурятского государственного университета. 2009. № 10. С. 197–199.
183. Кудеева З. Ж. Символика Центра в мифопоэтических воззрениях адыгов // Вестник Адыгейского государственного университета. 2012. № 2. С. 84–89.

- 184.** Кузнецова Е. В. Образ «чаши из черепа» в поэзии русского модернизма // Вестник РГГУ. 2017. № 2. С. 93–121.
- 185.** Кумахов М. А., Кумахова З. Ю. Лошадь в эпической традиции, ее культовая значимость и особое место среди животных // Нартский эпос: язык и культура. М.: Наследие, 1998. С. 97–102.
- 186.** Ларионова М. Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов-н/Д: Изд-во РГУ, 2006.
- 187.** Ларионова М. Ч. Архетипическая парадигма: миф, сказка, обряд в русской литературе XIX века: дис. ... д-ра филол. наук. Таганрог, 2006.
- 188.** Ларионова М. Ч. Сказка и обряд в ранних рассказах А. П. Чехова // Наука. Инновации. Технологии. 2006. С. 136–141.
- 189.** Ларионова М. Ч. Творчество писателя и фольклор в аспекте общерусской и региональной традиций // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2009. Т. 44. № 10. С. 143–146.
- 190.** Ларионова М. Ч. Повесть А. П. Чехова «Степь» в аспекте традиционной культуры // Десять шагов по «Степи». Idyllwild: Charles Schlacks, Jr. Publisher, 2017. С. 74–91.
- 191.** Ларионова М. Ч., Шепелева О. А. Отчего умер Червяков? Традиционная культура в рассказе А. П. Чехова «Смерть чиновника» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2019. № 1. С. 36–41.
- 192.** Лаушкин К. Д. Баба-яга и одноногие боги (К вопросу о происхождении образа) // Фольклор и этнография. Л.: Наука, 1970. С. 181–186.
- 193.** Лахти К. Женское тело в трагедии «Владимир Маяковский» // Slavic Review. 58. 1999. P. 432–455.
- 194.** Лахти К. Футуристическое житнетворчество: «Женское тело» в трагедии «Владимир Маяковский» // Творчество В. В. Маяковского в начале XXI века: новые задачи и пути исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 107–114.

- 195.** Лебедева В. Ю. Мотив метафизической смерти в русских романах В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2009.
- 196.** Левкиевская Е. Е. Заумь // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. С. 279–282.
- 197.** Левкиевская Е. Е. Пространство потустороннего мира в народных представлениях восточных славян // Веб-сайт КРИВИЧИ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.krivichi.org/zhrec/potustoronniy-mir-v-narodnyh-predstavleniyah-slavyan.html> (дата обращения: 17.02.2023).
- 198.** Лейдерман Н. Л. Трагедия не востребованной любви (поэма В. Маяковского «Облако в штанах») // Филологический класс. 2006. №. 16. С. 64–69.
- 199.** Ли Сан Чул. Тема любви и смерти в «Темных аллеях» И. А. Бунина: философско-эстетический контекст: дис. ... канд. филол. Наук. М., 2016.
- 200.** Лифшиц М. Мифология древняя и современная. М.: Искусство, 1980.
- 201.** Лихачев Д. С. Несколько общих замечаний о художественном времени в фольклоре // Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 207–209.
- 202.** Лорд А. Б. Сказитель. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994.
- 203.** Лосиевский И. Я. «Чеховский» миф Андрея Белого // Чехов и Серебряный век. Чеховиана. М.: Наука, 1996. С. 106–115.
- 204.** Лотман Л. М. «Бова» Радищева и традиция жанра поэмы-сказки // Ученые записки Ленинградского гос. университета. 1939. № 33. С. 134–147.
- 205.** Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Труды по русской и славянской филологии. XXVIII. Литературоведение. Вып. 414. Тарту, 1977. С. 3–36.
- 206.** Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988.

- 207.** Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). СПб.: Искусство-СПБ., 1997.
- 208.** Лоцилов И. Е. Об одном юмористическом стихотворении Хлебникова // *Russian Literature XLV* (1999). P. 167–179.
- 209.** Люкевич В. В. Фольклорная составляющая художественной модели национального мира в версии сказки о Емеле и «Косцах» Бунина // *Филологическая наука и школа: диалог и сотрудничество: сб. тр. по материалам VII Всероссийской научно-практической конференции. В 2 ч. Ч. 1: Теория и практика анализа художественного текста. Чтение и актуальные проблемы литературного образования в школе и вузе. Роль и место работы со словарями в повышении качества современного образования. М.: МИОО, 2014. С. 50–61.*
- 210.** Малыгина Н. М. Образ идеальной возлюбленной в творчестве Сергея Есенина и Андрея Платонова // *Есенинская энциклопедия. М.-Константиново-Рязань: Пресса, 2010. С. 387–404.*
- 211.** Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Л.: Наука, 1989.
- 212.** Мальцев Ю. В. Иван Бунин. 1870–1953. М.; Франкфурт: Посев, 1994.
- 213.** Марченко А. М. Поэтический мир Есенина. М.: Советский писатель, 1972.
- 214.** Масинг-Делич А. Упразднение смерти. Миф о спасении в русской литературе XX века. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020.
- 215.** Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980.
- 216.** Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. (Вопросы поэтики): дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 1982.
- 217.** Медриш Д. Н. Сюжетная ситуация в русской народной лирике и в произведениях А. П. Чехова // *Славянские литературы и фольклор. Русский фольклор. Л.: Наука, 1978. Т. 18. С. 73–95.*

218. Медриш Д. Н. Народные приметы и поверья в поэтическом мире Пушкина // Московский пушкинист III. Ежегодный сборник. М.: Наследие, 1996. С. 110–124.
219. Мелетинский Е. М. Западноевропейский «бретонский» куртуазный роман XII в. // Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983. С. 28–151.
220. Мелетинский Е. М. Древние эпические сказания народов Кавказа и Закавказья // История всемирной литературы: в 9 т. М.: Наука, 1984. Т. 2. С. 279–284.
221. Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. М.: Вост. лит., 2004.
222. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М.; СПб.: Академия исследований культуры, Традиция, 2005.
223. Мендельсон Н. Народные мотивы в поэзии Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову: юбилейный сборник. М.; Пг.: Изд. Т-ва В. В. Думнов, Наследники Бр. Салаевых, 1914. С. 165–195.
224. Мережковский Д. С. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы // Поэтические течения в русской литературе XIX — начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия. М.: Высш. шк., 1988. С. 46–51.
225. Мечковская Н. Б. Язык и религия. Лекции по филологии и истории религий. М.: Агентство «ФАИР», 1998.
226. Мижаев М. И. Космогонические мифы адыгов // Мир культуры адыгов. Майкоп: Адыгея, 2002. С. 62–79.
227. Милевская Н. И. Фольклоризм М. Ю. Лермонтова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990.
228. Миллер Вс. Пушкин как поэт-этнограф // Этнографическое обозрение. М.: Издание этнографического отдела, 1899. С. 151–154.
229. Минаков С. «Когда мы были на войне» // Нева. 2010. № 7. С. 168–178.

230. Мирский Д. Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1978.
231. Мискина М. Г. Фольклорно-мифологические мотивы в прозе Чингиза Айтматова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2003.
232. Михайлов В. Ф. Боратынский (ЖЗЛ). М.: Молодая гвардия, 2015.
233. Михайлова М. В. Стилизовое своеобразие социалистического реализма в творчестве А. С. Серафимовича 1910-х годов // Из истории русского реализма конца XIX — начала XX в. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. С. 26–36.
234. Михайлова М. В. От прекрасного к вечному: эволюция творческих принципов И. А. Бунина. Орел: Полиграфическая фирма «Картуш», 2008.
235. Михайлова М. В. Степная сюита Сергея Бондарчука // Диалог с Чеховым: сборник научных трудов в честь 70-летия В. Б. Катаева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. С. 299–307.
236. Морева Ю. С. Мотив превращения в животных в сборнике «Простое как мычание» В. Маяковского // Риторика бестиарности: сб. ст. М.: Intrada, 2014. С. 82–83.
237. Мортальность в литературе и культуре: сб. науч. тр. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
238. Москвин Г. В. Проблематика жизни и смерти в творчестве Лермонтова // Russian Studies / Institute for Russian, East European and Eurasian Studies. Seoul National University. 2003. Т. 13, № 2. С. 213–234.
239. Москвин Г. В. Концепты «Смерть», «Сон», «Любовь» в лирике М. Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения 2009. СПб: Лики России Санкт-Петербург: 2010. С. 90–98.
240. Москвин Г. В. Вадим // М. Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь. М.: Индрик, 2014. С. 62–64.
241. Мусатов В. В. Пушкин и русское житетворчество // Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т., 1998. С. 13–162.

242. Надель-Червиньска М. Семантика горы в польской народной сказке и лингвокультурологический контекст европейского фольклора // Политическая лингвистика. 2006. № 20. С. 229–253.
243. Налепин А. Л. Фольклоризм как форма и содержание в поэзии Н. А. Клюева и С. А. Есенина (опыт сравнительного анализа) // Два века русского фольклора: Опыт и сравнительное освещение подходов в фольклористике России, Великобритании и США в XIX–XX столетиях. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 279–301.
244. Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х гг. Т. 2: Демонологизация умерших людей. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012.
245. Наумов Е. И. В. В. Маяковский: Семинарий. Л.: Гос. учеб.-пед. изд-во. Министерства Просвещения РСФСР, 1963.
246. Невская Л. Г. Балто-славянское причитание: реконструкция семантической структуры // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Погребальный обряд. М.: Наука, 1990. С. 135–146.
247. Невская Л. Г. Балто-славянское причитание. М.: Наука, 1993.
248. Неелов Е. М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. Л.: ЛГУ, 1986.
249. Нейман Б. Источники эйдологии Есенина // Художественный фольклор. 1929. Вып. IV–V. С. 204–217.
250. Неклюдов С. Ю. О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре // Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977. С. 193–228.
251. Неклюдов С. Ю. Семантика фольклорного текста и «знание традиции» // Славянская традиционная культура и современный мир. Сборник материалов научной конференции. Вып. 8. М.: ГРЦРФ, 2005. С. 22–41.
252. Неклюдов С. Ю. Движение и дорога в фольклоре // Die Welt der Slaven: internationale Halbjahresschrift für Slavistik. München, 2007. S. 206–222.

253. Неклюдов С. Ю. «Сообщающиеся сосуды» традиций в российской культуре и словесности начала XX века // Дело авангарда. The Case of the Avant-Garde / Ed. Willem G. Weststeijn. Amsterdam: Pegasus, 2008. P. 327–346.
254. Неклюдов С. Ю. К вопросу о фольклоре и обряде // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. С. 11–22.
255. Неклюдов С. Ю. Дорога героя // Поэтика эпического повествования: пространство и время. М.: Форум, 2015. С. 136–166.
256. Неклюдов С. Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности // Портал Ruthenia.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov8.htm> (дата обращения: 17.02.2023).
257. Непомнящий В. Заметки о сказках Пушкина // Вопросы литературы. 1972. № 3. С. 124–151.
258. Низами Г. Собр. соч.: в 5 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1.
259. Никитина А. В. Свечи в обрядах смерти // Свеча в обрядах перехода. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008. С. 7–36.
260. Никольская Т. Л. Рецепция идей ОПОЯЗа в Грузии // Авангард и окрестности. СПб.: Иван Лимбах, 2002. С. 153–157.
261. Ничипоров И. Б. Поэзия темна, в словах не выражима... Творчество И. А. Бунина и модернизм. М.: Метафора, 2003.
262. Ничипоров И. Б. Спор о типах художественного мышления (Валерий Брюсов о Чехове) // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции (Москва, май 2005 г.). М.: Изд-во Моск. ун-та, 2005. С. 3–8.
263. Ничипоров И. Б. Емельян Пугачев: два опыта творческой интерпретации (М. Цветаева, С. Есенин) // Актуальная Цветаева 2012 — к 120-летию со дня рождения поэта. XVII Международная научно-тематическая конференция, 8–10 октября 2012 г. Сборник докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2014. С. 397–405.

- 264.** Ничипоров И. Б. Эволюция «человекобожеской» концепции в поэмах В. Маяковского // Текст в художественной литературе, публицистике и журналистике: Материалы XIX Шешуковских чтений. М.: МПГУ, 2014. С. 172–181.
- 265.** Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л.: Наука, 1974.
- 266.** Новикова М. Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М.: Наследие, 1995.
- 267.** Новичкова Т. А. На переломе. К проблеме формирования художественного языка баллад // Эпос и миф. СПб.: Наука, 2001. С. 107–176.
- 268.** Новичкова Т. А. На переломе. К проблеме формирования художественного языка баллад // Эпос и миф. СПб.: Наука, 2001. С. 107–176.
- 269.** Носовский Г. В., Фоменко А. Т. Жанна д'Арк, Самсон и русская история. М.: Деловой экспресс, 2002.
- 270.** Океанский В. П. Человек и тотальность: поэтика пространства и ее кризис. Иваново: ШГПУ, 2010.
- 271.** Океанский В. П. Этосы жизни и смерти у Хомякова и Шопенгауэра (культурологические размышления к обоснованию сопоставления) // Соловьевские исследования. 2011. Вып. 3 (31). С. 125–136.
- 272.** Океанский В. П., Океанская Ж. Л. Прохождение вод: неоправославная метафизика отца Сергия Булгакова: монография. СПб.: РХГА, 2022.
- 273.** Оленина А. А. Дневники. Воспоминания. СПб.: Академический проект, 1999.
- 274.** Осьмухина О. Ю. Автор в поисках себя: формы функционирования авторской маски в отечественной прозе // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2009. № 1 (9). С. 52–57.
- 275.** Панова Л. Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузьмина. М.: Водолей; Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006.

276. Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // ТОДРЛ XXVI. Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. М.: Наука, 1971. С. 33–49.
277. Панченко А. М. Смех как зрелище // Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 72–153.
278. Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 237–246.
279. Паперный З. С. Маяковский в работе над поэмой «Про это» (Три рукописи поэмы) // Литературное наследство, 1958. Т. 65. С. 217–284.
280. Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М.: Советский писатель, 1976.
281. Паштова М. М. «Страшное» в черкесских мифологических текстах: вербальное и визуальное в образостроении // Эволюция эпической традиции: К 80-летию академика АН Абхазии Ш. Х. Салакая. Сухум: НААР, 2014. С. 304–313.
282. Петросов К. Лира и свирель в стихах Блока и Маяковского // Литературная учеба. 1983. № 2. С. 178–187.
283. Петросов К. Г. Земля и небо в поэме Маяковского «Человек» // Вопросы литературы. 1987. № 8. С. 121–145.
284. Петрухин В. Я. Загробный мир. Мифы о загробном мире: мифы разных народов. М.: АСТ: Астрель, 2010.
285. Пинаев С. М. «Близкий всем, всему чужой»: Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте Серебряного века. М.: Изд-во РУДН, 2009.
286. Погребная Я. В. Аспекты современной мифопоэтики: учеб. пособие. Практикум. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2010.
287. Погребная Я. В. Актуальные проблемы современной мифопоэтики: учебное пособие. Ставрополь: Изд-во СКФУ, 2012.
288. Погребная Я. В. Аспекты исследования творчества М. Ю. Лермонтова: семиотика, мифопоэтика, компаративистика. Ставрополь: Ставролит, 2017.

289. Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006.
290. Познанский Н. Заговорные мотивы // Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. М.: Индрик, 1995. С. 164–280.
291. Полонский В. Чеховский след в драматургии русских символистов. О «страсти уныния», «заложниках жизни» и «будущей радости» // Вопросы литературы. 2007. № 6. С. 147–163.
292. Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М.: Наследие, 2001.
293. Померанцева Э. В. Фольклор в прозе Бунина // Литературное наследство. М.: Наука, 1973. Т. 84. Кн. 2. С. 139–152.
294. Попова Ю. С. «Есть ли в жизни смысл, не уничтожаемый смертью?» (жизнь и смерть в прозе И. А. Бунина) // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2014. № 12. С. 90–93.
295. Правдина И. С. Маяковский и русское народно-поэтическое творчество: диссертация ... канд. филол. наук. М., 1953.
296. Пращерук Н. В. Художественный мир прозы Бунина: язык пространства. Екатеринбург: МУМЦ «РО», 1999
297. Пращерук Н. В. Метафизическое сознание И. А. Бунина в романе «Жизнь Арсеньева» // Метафизика И. А. Бунина: сб. науч. тр., посвящ. творчеству И. А. Бунина. Воронеж, 2011. Вып. 2. С. 7–15.
298. Прилуцкий А. М. Семиотика двойничества в современной эсхатологии // Вестн. Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Сер.: Гуманит. и соц. науки. 2022. Т. 22, № 3. С. 113–125.
299. Проданик Н. В. Топосы смерти в лирике А. С. Пушкина: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2000.
300. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Наука, 1986.
301. Пропп В. Я. Труды. Морфология. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2002.

- 302.** Пяткин С. Н. Церковный календарь в книге И. А. Бунина «Темные аллеи» // Научный диалог. 2016. № 5 (53). С. 86–96.
- 303.** Пяткин С. Н. Исторический нарратив поэмы Есенина «Пугачев» как диалог-соперничество с Пушкиным // Научный диалог. 2017. № 12. С. 237–250.
- 304.** Пяткин С. Н. Поэма С. А. Есенина «Черный человек» в контексте духовного содержания русской литературы // Русский универсум в условиях глобализации: сборник статей участников Всероссийской научно-практической конференции (26–28 октября 2016 г.). Саров: Интерконтакт, 2016. С. 438–444.
- 305.** Райкова И. Н. «антиколыбельная» А. П. Чехова «Спать хочется» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2023. Т. 27, № 1. С. 10–22.
- 306.** Райхлина Е. Л., Лобанова Е. В. Мотивы народных сказок в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. 2019. № 2 (63). С. 136–145.
- 307.** Раков В. Соматические интуиции в советском литературоведении 1920-х годов // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1986. С. 66–78.
- 308.** Разумова Н. Е. Чеховские овраги // Вестник ТГПУ. 2015. № 10 (163). С. 119–127.
- 309.** Рахимова Э. Г. Обрядовые «беседушки» и безмолвие покойного в карельских и ижорских плачах: северно-русские плачевые и калевальские кросс-жанровые параллели // «Туонельские свечушки»: словесная изобразительность карело-финских причитаний по покойным. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 40–97.
- 310.** Ренов Д. М. Проблема «внутреннего человека» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006.

311. Роговская М. Е. Чехов и фольклор («В овраге») // В творческой лаборатории Чехова: сб. науч. ст. М.: Наука, 1974. С. 329–335.
312. Розанов В. В. «Вечно печальная дуэль» // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. С. 314–329.
313. Розанов В. В. Из восточных мотивов // Собрание сочинений. Возрождающийся Египет. М.: Республика, 2002. С. 292–301.
314. Розанов Ю. В. Плагиат из фольклора: случай А. М. Ремизова // Вестник Череповецкого государственного университета. 2015. № 3. С. 82–86.
315. Розин В. М. Античное понимание любви // Предпосылки и особенности античной культуры. М.: ИФРАН, 2004. С. 145–167.
316. Романова Г. И. Русская литература в исследованиях славистов. Междунар. науч. конф. «Танатос» (Польша, Вроцлавский университет, 11–12 мая 2017 г.) // Вестник МГПУ. Сер.: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2017. № 3. С. 134–139.
317. Романычева Е. В. Глава I. Топика рыцарства в художественной системе Ф. М. Достоевского и М. А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2009.
318. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. М.: Академический проект, 2013.
319. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Академический проект, 2013.
320. Рыбникова М. А. Книга о языке. Очерки по изучению русского языка и стилистические упражнения. М.: Работник просвещения, 1925.
321. Рыбникова М. Разговорная фразеология в языке Маяковского // Творчество Маяковского. Сборник статей. М.: Изд. АН СССР, 1952. С. 437–479.
322. Рязановский Ф. А. Демонологія въ древнерусской литературѣ. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1915.

323. Савин А. И., Тепляков А. Г. «Красные похороны». Новая похоронная обрядность в молодой Советской России // Идеи и идеалы. 2021. Т. 13, № 3, ч. 1. С. 205–228.
324. Сазонова З. Н. Мотив сна-смерти в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2. С. 280–283.
325. Самоделова Е. А. Роль имен в поэме С. А. Есенина «Пугачев»: Историческая правда и вымысел // Есенинский вестник. 1995. Вып. 4. С. 30–32.
326. Самоделова Е. А. Историко-фольклорная поэтика С. А. Есенина. Рязанский этнографический вестник. Рязань: Рязанская областная типография, 1998.
327. Самоделова Е. А. Антропологическая поэтика С. А. Есенина: Авторский жизнетекст на перекрестье культурных традиций. М.: Языки славянских культур, 2006.
328. Самоделова Е. А. Сельское кладбище в творчестве Есенина и в этнографии Рязанщины // Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха: сб. науч. тр. М.: ИМЛИ РАН, 2016. С. 120–140.
329. Седакова И. А. Крик в поверьях и обрядах, связанных с рождением и развитием ребенка // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М.: Индрик, 1999. С. 105–122.
330. Семенова С. Г. Метафизика русской литературы. М.: ПоРог, 2004. Т. 1.
331. Семикина Ю. Г. Художественная танатология в творчестве Л. Н. Толстого 1850–1880-х гг.: образы и мотивы: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2002.
332. Семченко А. Д., Фролов П. А. Мгновения и вечность: к истокам творчества М. Ю. Лермонтова. Саратов; Пенза: Приволж. кн. изд-во, 1982.
333. Сергеева-Клятис А. Ю., Россомахин А. А. «Флейта-позвоночник» Владимира Маяковского: Комментированное издание. Статьи. Факсимиле. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015.

- 334.** Силантьева В. И. Повесть А. П. Чехова «Степь» (жанрово-композиционные особенности) // Вопросы русской литературы. Львов, 1981. Вып. 2. С. 77–86.
- 335.** Синельникова Л. Н. Концептуальная среда фронтального дискурса в гуманитарных науках // Russian Journal of Linguistics. 2020. Т. 24, № 2. С. 467–492.
- 336.** Синчук С. Д. Образ «дерево-конь» в славянской народной культуре // Вестник славянских культур. 2017. Т. 3. С. 96–110.
- 337.** Синявский А. Д. Иван-дурак: Очерк русской народной веры. М.: Аграф, 2001.
- 338.** Скаковская Л. Н. Фольклорная парадигма русской прозы последней трети XX века: дис. ... д-ра филол. наук. Тамбов, 2004.
- 339.** Скороходов М. В. Наследие С. А. Есенина в контексте отечественной истории // Современное есениноведение. 2012. № 22. С. 6–19.
- 340.** Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2004.
- 341.** Сливицкая О. В. Космическое мироощущение И. А. Бунина // Труды Объединенного научного центра проблем космического мышления. М.: Международный центр Рерихов, 2008. С. 213–238.
- 342.** Слободнюк С. Л. «Идущие путями зла...». Древний гностицизм и русская литература 1880–1930 гг. СПб.: Алетейя, 1998.
- 343.** Смирнов В. А. Парадигма «Солнечного мифа» в поэме М. Цветаевой «Егорюшка» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: сб. науч. тр. Иваново, 1999. Вып. 4. С. 160–169.
- 344.** Смирнов В. А. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX — начала XX века): Пушкин. Лермонтов. Достоевский. Бунин. Иваново: Юнона, 2001.
- 345.** Смирнов В. А. Мотивы «небесного ограждения» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Содержание и технологии

литературного образования в средней школе: проблемы анализа художественного текста. Иваново: ИвГУ, 2004. С. 6–15.

346. Смирнов В. А. Семантика «лунарного мифа» в чеховской прозе («Кривое зеркало», «Ионыч», «Дама с собачкой») // Наш Чехов: Сборник статей и материалов. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2004. С. 66–73.

347. Смирнов В. А. «Читал охотно Апулея...» // Philologos. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2009. Т. 1–2. № 5. С. 153–159.

348. Смирнов В. А. Проблема космизации личности в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2016. № 2. С. 134–139.

349. Смирнов В. П. «Пел петух»: Бунин и Заболоцкий // Литература. 2004. № 42. 8-15 ноября. С. 12–14.

350. Смирнов И. П. От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. Т. XXVII. С. 284–320.

351. Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф – фольклор – литература. Л.: Наука, 1978. С. 186–203.

352. Смирнов И. П. Сказки / былины // Мегаистория. К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000. С. 456–457.

353. Смоленцов А. И. Роман И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»: «контексты понимания» и символика образов: автореф. дис. ... канд. фил. наук. Воронеж, 2012.

354. Советов С. Народные черты в языке и стиле «Песни про купца Калашникова» // Русский язык в школе. 1940. № 5. С. 56–63.

355. Соколов М. Ю. Пушкин и народное творчество // Литературный критик. 1937. №. 1. С. 151–168.

356. Сорока С. Н. Метаморфозы женского образа в цикле стихотворений С. М. Соловьева «Веснянки» (книга «Цветы и ладан», 1907) // Вестник

Московского государственного областного университета. 2021. № 2. С. 97–103.

357. Спивак Р. С., Батулина В. А. Эмоционально-эстетический максимализм в русской поэзии начала XX века: к вопросу о преемственности символизма и акмеизма // Вестник Пермского университета. 2011. Вып. 4 (16). С. 154–157

358. Степочкина С. Ю. Движение фольклорного мотива «поиск утраченной возлюбленной» в творчестве А. С. Пушкина: от поэмы «Руслан и Людмила» к сказкам: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.

359. Су Ливэй Анализ Эроса и Танатоса в творчестве И. А. Бунина с точки зрения теории З. Фрейда // Мир науки, культуры, образования. 2022. № 3 (94). С. 428–430.

360. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987.

361. Телегин С. М. Как умирают герои Льва Толстого // Яснополянский сборник — 2008: статьи, материалы, публикации. Тула: Ясная поляна, 2008. С. 207–210.

362. Терехова Е. А. Творчество А. П. Чехова и народная культура: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2002.

363. Типология литературного фольклоризма: на материале истории рус. лит.: учеб. пособие / А. И. Лазарев. Челябинск: Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького, Челяб. гос. ун-т, 1991.

364. Титова Н. Г. Доминантная функция загадки в русском и английском «сказочном» дискурсе // Вопросы современной науки и практики. 2012. № 1 (37). С. 319–324.

365. Токарев С. А. Религиозные верования восточнославянских народов. М.: Изд-во АН СССР, 1957.

366. Толстой Н. И. Славянские и народные толкования снов и их мифологическая основа // Сон — семиотическое окно. Сновидение и

событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXXVI Випперовские чтения. М.: Наука, 1993. С. 89–95.

367. Толстой Н. И. Глаза и зрение покойников // Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 185–205.

368. Толстая С. М. Магические функции отрицания в сакральных текстах // Образ мира в тексте и ритуале. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2015. С. 343–348.

369. Томашевский Б. В. Примечания // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 4. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. С. 409–440.

370. Топоров В. Н. Хаома // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 578–579.

371. Топорков А. Л. Мотив «чудесного одевания» в русских заговорах XVII–XVIII вв. // Заговорный текст. Генезис и структура. М.: Индрик, 2005. С. 143–174.

372. Тростников В. Апофатика — основной метод науки XXI века [Электронный ресурс]. URL: <https://pravoslavie.ru/736.html> (дата обращения: 12.04.2023).

373. Трубецкой Е. Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. М.: Тип. Боровичско-Волдайского Кустарного и Сельско-Хозяйств. Союзного Т-ва, 1922.

374. Тумилевич О. Ф. Чехов и фольклор // Творчество А. П. Чехова: сб. науч. ст. Ростов-на-Дону: РГПИ, 1978. С. 102–108.

375. Тульцева Л. А. Лазоревые цветы России: антропосакральные концепты // Институт этнологии и антропологии РАН [Электронный ресурс]. URL: <http://iea-ras.ru/index.php?go=Pages&in=view&id=194> (дата обращения: 14.01.2023).

376. Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983.

377. Урюпин И. С. Сатирическая трансформация мотива потерянной головы в московских главах романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» //

Творческое наследие писателей русского Подстепья: проблематика и поэтика: Сборник научных трудов. Выпуск III. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2006. С. 107–118.

378. Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М.: Индрик, 2016.

379. У Даньдань Традиции фольклора и авангарда в поэзии С. А. Есенина 1910-х годов: автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2014.

380. Федосова Ю. В. Рассказ А. П. Чехова «Невеста» в системе реально-исторических и мифологических координат // Вестник Воронежского государственного университета. 2008. № 2. С. 140–142.

381. Фортунатов Н. М. Пути исканий. О мастерстве писателя. М.: Советский писатель, 1974.

382. Фортунатов Н. М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. ст. Л.: Наука, 1974. С. 173–186.

383. Фрайзе М. Проза Антона Чехова: монография. М.: Флинта: Наука, 2012.

384. Фрейденберг О. М. Что такое эсхатология? // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973. С. 512–514.

385. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.

386. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература, 1998.

387. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008.

388. Фролов И. Т. О смысле жизни, о смерти и бессмертии человека. М.: Знание, 1985.

389. Фрумкина А. И. Особенности композиции повести А. П. Чехова «Степь» // Поэтика искусства слова. Воронеж: ВГУ, 1987. С. 76–88.

390. Хазан В. Заметки к теме «Смерть в художественном мире С. Есенина» // *Revue des etudes slaves*. 1995. N 67. P. 49–64.

391. Хазанкович Ю. Г. Архетип волка в фольклоре и литературе // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2009. Вып. 4 (72). С. 177–183.
392. Хайдарова Г. Р. Феномен боли в европейской и русской философии // Омский научный вестник. 2011. № 4 (99). С. 88–91.
393. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.
394. Хакунова Э. Х. Мотив величания невесты в свадебной поэзии адыгов // Вестник Адыгейского государственного университета. 2008. Вып. 3. С. 120–122.
395. Харчевников В. И. Некоторые особенности фольклоризма раннего Есенина // Славянские литературы и фольклор. Русский фольклор, XVIII. Л.: Наука, 1978. С. 115–146.
396. Ходанен Л. А. Поэмы М. Ю. Лермонтова. Поэтика и фольклорно-мифологические традиции. Кемерово: Кемеровский госуниверситет, 1990.
397. Хренов Н. А. Воля к сакральному. СПб.: Алетейя, 2006.
398. Хренов Н. А. Утопическое сознание в России рубежа XIX–XX вв.: от модернизма к хилиазму // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М.: Индрик, 2016. С. 16–41.
399. Хут Ш. Х. Сказочный эпос адыгов. Майкоп: Адыгейское отделение Краснодарского кн. изд-ва, 1981.
400. Цивьян Т. Verg. Georg. IV. 116 – 145: к мифологеме сада // Текст: Семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 147–152.
401. Цивьян Т. В. Лингвистические основы балканской модели мира. М.: Наука, 1990. С. 178–180.
402. Цивьян Т. В. О балканской модели мира // Лингвистические основы балканской модели мира. М.: Наука, 1990. С. 64–108.
403. Чагин Г. Н. Введение // Коми-пермяки Пермского края. Пермь: Алекс-Пресс, 2010. С. 4–12.

404. Чижонкова Л. В. О зеркальной поэтике «Черного человека» С. А. Есенина // Известия ПГПУ. 2007. № 4 (8). С. 70–72.
405. Чиковани М. Я. Нартские сюжеты в Грузии (параллели и отражения) // Сказания о нартах — эпос народов Кавказа. М.: Наука, 1969. С. 226–244.
406. Чистов К. В. К вопросу о магической функции похоронных причитаний // Историко-этнографические исследования по фольклору: сборник статей памяти Сергея Александровича Токарева. М.: Восточная литература, 1994. С. 267–274.
407. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.
408. Швецова Л. К. Новокрестьянская поэзия. Клюев. Есенин // История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М., 1994. С. 120–121.
409. Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. СПб.: Издание Императорской академии наук, 1900. Т. 1. Вып. 2.
410. Шестов Л. Ясная Поляна и Астапово // Философски альтернативи. 2001. № 1. С. 3–11.
411. Шиманова Е. Н. Мотив смерти в прозе И. С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2006.
412. Шишко Е. С. Мифологическое пространство в рассказах А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. Таганрог, 2006.
413. Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Поэтика. Сборник по теории поэтического языка. Петроград: 18-я Государственная Типография. Лештуков, 13, 1919. С. 13–26.
414. Шлейермахер Ф. Герменевтика. СПб.: Европейский дом, 2004.
415. Шнеерсон М. А. «Руслан и Людмила» Пушкина (Очерк из истории русского фольклоризма) // Ученые записки Ленинградского гос. университета. 1941. № 81. С. 19–66.
416. Штайнер Р. Антропософия и Мистерии Нового времени. Ереван: Лонгин, 2008.

417. Шубникова-Гусева Н. И. Поэмы Есенина: от «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001.
418. Шукуров Ш. М. Художественное творчество и проблема теодицеи // Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. М.: Восточная литература, 1995. С. 51–75.
419. Эвентов И. Маяковский-сатирик. Л.: Гослитиздат, 1941.
420. Элиаде М. Космос и история. М.: Прогресс, 1987.
421. Элфрод А. Ф. Полуночное солнце. Смерть и возрождение Бога в Древнем Египте. М.: Вече, 2009.
422. Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоетики русской литературы XVIII–XIX вв. М.: Языки русской культуры, 1999.
423. Юдушкина О. В. Эсхатологическая символика поэм С. А. Есенина «Кобыльи корабли» и «Сорокоуст» (1919) // Гуманитарное пространство. 2014. Т. 3, № 4. С. 652–661.
424. Юрков С. Е. «Смеховая» сторона антимира: скоморошество // Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI — начало XX в.). СПб.: Летний сад, 2003. С. 15–35.
425. Юхнова И. С. Поэтика диалога и проблемы общения в прозе А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Нижний Новгород, 2011.
426. Юхнова И. С. Похоронный обряд в структуре произведений М. Ю. Лермонтова // Филология: научные исследования. 2022. № 5. С. 1–9.
427. Якимова Л. П. Повесть А. П. Чехова «Невеста»: в диалоге с классикой // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2016. № 3. С. 9–18.
428. Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы. 1990. № 11–12. С. 77–88.

- 429.** Яшина А. А. Художественная танатология Н. А. Некрасова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2017.
- 430.** Assman J. Religion and Philosophy in Ancient Egypt. Yale Egyptological Seminar. New Haven, 1989.
- 431.** Betrò M. C. Hieroglyphics: The Writings of Ancient Egypt. New York: Abbeville Press, 1996.
- 432.** Baïdine V. L'archaïsme dans l'avant-garde russe (1905–1941). Lyon: Centre d Etudes Slaves Andre Lirondelle, 2006.
- 433.** Kulikova Elena Iu. About a Mortal Plot in N. Gumilev's Works: "The Severed Head" // Журнал Сибирского федерального университета. 2015. V. 8. N. 7. P. 1396–1404.
- 434.** Meuli K. Die deutschen Masken // Gesammelte Schriften. Bd. 1. P. 83–84.
- 435.** Riesenfeld A. The megalithic Culture of Melanesia. Leyden, Brill Archive, 1950.
- 436.** Faryno J. Паронимия — Анаграмма — Палиндром в поэтике авангарда // Wiener Slawistischer Almanach. Band 21. Wien, 1988. P. 46–47.
- 437.** Höfler O. Kultische Geheimbünde der Germanen. I. Frankfurt a. M., 1934. Bd. 1.
- 438.** Wolfram R. Robin Hood und Hobby Horse // Wienen Prähistorische Zeitschrift. 1932. Vol. 19.