

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования «Ивановский государственный университет»

На правах рукописи



ДУДАРЕВА Марианна Андреевна

**АПОФАТИКА РУССКОЙ СЛОВЕСНОЙ КУЛЬТУРЫ
КОНЦА НОВОГО ВРЕМЕНИ:
ОБРАЗЫ СМЕРТИ**

24.00.01 — Теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени доктора культурологии

Научный консультант:

Заслуженный деятель науки и образования,
доктор филологических наук, профессор,
Океанский Вячеслав Петрович

Иваново — 2021

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	5
Глава I. АПОФАТИКА КУЛЬТУРЫ.....	35
Вводные замечания	35
§ 1. Теоретические аспекты, методология и терминология.....	36
1.1. История изучения апофатики в современной науке	36
1.2. Апофатика мировой художественной культуры	41
1.3. Апофатика русской художественной культуры: от поэзии к песне	47
1.4. Апофатика русской смерти: от фольклора к литературе.....	52
ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ.....	67
Глава II. АПОФАТИКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ.....	69
Вводные замечания	69
§ 1. Лики Танатоса в отечественной словесной культуре XIX века.....	70
1.1. Апофатическая реальность в балладе В. А. Жуковского «Лесной царь»	70
1.2. Образы неведомого в поэме-сказке «Руслан и Людмила» и романе «Евгений Онегин» А. С. Пушкина	80
1.3. Словесный агон в повести М. Ю. Лермонтова «Тамань»	95
1.4. Формула русской жизни в романсе и стихотворении А. К. Толстого «Колокольчики мои...»: культурологический и онтологический аспекты	102
§2. Лики Танатоса в отечественной словесной культуре начала XX века.....	114
2.1. В. Брюсов и традиционная народная культура (о стихотворении «Творчество»).....	114
2.2. София, или Апофатическая реальность в стихотворении А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...».....	121
2.3. Роль фольклора и мифа в изучении апофатического. О стихотворении Н. Гумилева «Жираф».....	130
2.4. Обратная перспектива, или Апофатическая традиция в стихотворении О. Э. Мандельштама «На бледно-голубой эмали...»	135
2.5. Поиски Востока, или Апофатическая реальность в поэме В. Хлебникова «Шаман и Венера»	142
2.6. Апофатическая реальность в стихотворении С. А. Есенина «Письмо матери»	155
2.7. <i>Unggrund</i> , или Апофатическая традиция в поэме А. Ганина «Сарай»: онтологический и культурологический аспекты	164

2.8. <i>Апофатический образ Нового человека в раннем творчестве В. Маяковского: фольклорная действительность</i>	170
ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ	179
Глава III. АПОФАТИКА РУССКОЙ ПРОЗЫ	180
Вводные замечания.....	180
§ 1. Поиски «иного царства» в отечественной словесной культуре XIX века: от фольклора к литературе.....	181
1.1. <i>Апофатика болезни: этосы жизни и смерти в «Повести о Петре и Февронии Муромских»</i>	181
1.2. <i>Культура сердца в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»</i>	194
1.3. <i>Зачем продает дом гробовщик? О фольклорной реальности в повести А. С. Пушкина «Гробовщик»</i>	203
1.4. <i>Национальная аксиология в рассказе И. С. Тургенева «Смерть»</i>	209
1.5. <i>Русский Эрос в повести К. С. Аксакова «Облако»: мортальный подтекст</i> . 213	
1.6. <i>Парадоксы пространства в поэтике Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского: «Ночь перед Рождеством» и «Мальчик у Христа на елке»</i>	221
1.7. <i>«Смерть дальняя» в рассказе М. Горького «Наваждение»: в поисках смысла и жанра</i>	237
§ 2. Поиски «иного царства» в отечественной словесной культуре начала XX века: от фольклора к литературе.....	245
2.1. <i>Апофатика русской жизни в рассказе В. Г. Короленко «Не страшное»</i>	245
2.2. <i>В польском космо-психо-логосе Л. Н. Толстого: мортальный подтекст рассказа «За что?»</i>	251
2.3. <i>Поиски «иного царства» в рассказе А. П. Чехова «Невеста»: оборотность мира</i>	258
2.4. <i>Парадоксы художественного пространства в рассказе С. А. Есенина «У белой воды»: онтологический аспект</i>	263
2.5. <i>Апофатика места, или Поиски «иного царства» в рассказе А. Грина «Сто верст по реке»</i>	269
2.6. <i>Апофатическая традиция в рассказах А. Платонова «Невозможное» и «Неизвестный цветок»</i>	274
2.7. <i>Есенинский подтекст, или Апофатическая традиция в рассказе И. А. Бунина «Несрочная весна»</i>	282
ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ	291
Глава IV. АПОФАТИКА РУССКОЙ ПЕСНИ	293

Вводные замечания	293
§ 1. Апофатика элитарной и массовой отечественной художественной культуры	294
1.1. <i>Философия языка: апофатика русской песни «Подмосковные вечера»</i>	294
1.2. <i>Семантика «красных цветов» в стихотворении Н. Рубцова «В горнице»: онтологические и культурологические аспекты</i>	300
1.3. <i>Апофатика сна в стихотворении В. С. Высоцкого «Мои похороны»: фольклорные фреймы</i>	305
1.4. <i>Русский Эрос Д. Самойлова в «Песенке гусара», или Апология разума</i>	312
1.5. <i>Сиреневый как цвет инобытия в песне «Дорожное танго»</i>	319
ВЫВОДЫ ПО ЧЕТВЕРТОЙ ГЛАВЕ	328
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	330
СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ	340
ПРИЛОЖЕНИЯ	344
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	355

ВВЕДЕНИЕ

В контексте глобализма и переходного характера культуры XXI века на первый план выходят насущные вопросы экономического, политического характера, связанные с материальными благами человечества. Однако человек продолжает ощущать нарастающий духовный кризис, который является неким рубежом, приводящим, по тонкому наблюдению философа и культуролога В. Н. Поруса, или к гибели, или к жизни¹. В такие периоды с особенной остротой переживаются танатологические вопросы. В связи с прогрессирующими в мире пандемиями появляется все больше исследований о современной культуре, литературе в контексте морбуальности². Повестка сегодняшнего дня, связанная с распространением коронавирусной инфекции COVID-19, переполнением больниц, напряженной работой социальных институтов смерти, моргов, крематориев, заставляет задуматься над общей танатологизацией пространства. Эти морбуальные и мортальные вопросы не всегда разрешаются в рамках рациональной парадигмы, поскольку «ощущение кризисного состояния рождает чувство неудовлетворенности рациональным объяснением мира»³. В связи с этим, с одной стороны, апофатическая природа смерти актуализируется в такие кризисные моменты жизни общества, с другой стороны, классическое апофатическое понимание смерти сегодня больше не удовлетворяет человечество в целом и исследователя культуры в частности, который стремится *невыразимому, непостижимому* найти эквивалент, обращаясь все чаще к категории *выразительности* в разных семиотических пространствах, культурном и

¹ Порус В. Н. Обжить катастрофу. Своевременные заметки о духовной культуре // Вопросы философии. 2005. № 11. С. 24–37.

² Трубецкова Е. Г. «Новое зрение». Болезнь как прием остранения в русской литературе XX века. М.: НЛЮ, 2019; Arbelaez-Campillo D. F., Dudareva M., Rojas-Bahamon M. J. Las pandemias como factor perturbador del orden geopolítico en el mundo globalizado // CUESTIONES POLITICAS. 2019. Vol. 36, N 63. P. 134–150. Отдельный выпуск культурологического журнала междисциплинарной направленности «Человек» посвящен вопросам, связанным с эпидемиологической ситуацией в России и мире, с переосмыслением категорий «жизнь» и «смерть» с позиций философской антропологии. См.: Малинецкий Г. Г. Риски, эпидемии и образ будущего // Человек. 2020. Т. 31, № 4. С. 57–82.

³ Логинова М. В. Онтология выразительности в культуре XX века: дис. ... д-ра филос. наук. Саранск, 2003. С. 232.

художественном⁴ (здесь не противопоставляем непостижимое невыразимому, поскольку нередко первое каузирует второе⁵).

В настоящее время общество находится в точке бифуркации при переходе от индустриальной к постиндустриальной фазе развития цивилизации, как и сто лет назад, мы наблюдали смену эонов, ощущая социальную энтропию. В связи с этим для полного адекватного осмысления накопившегося танатологического опыта в культуре необходима временная дистанция, и «вчерашний день» нашего искусства в сложившейся ситуации оказывается более продуктивным и близким в аксиологическом отношении: «В искусстве... всегда присутствует элемент соревнования: соревнуются не только современники между собой; младшее поколение стремится превзойти старшее. При этом ему... бывает легче опереться не на вчерашний, а на *позавчерашний* день»⁶. По этим причинам обозначим хронологические границы исследования. Предполагается, что они объединят XIX — начало *некалендарного* XX века, что в эоническом отношении совпадает с концом Нового времени («обновление века», по мысли К. Г. Юнга, «может означать наступление новой эры»⁷), когда в общественном сознании людей активизируются идеи и представления о возможном *физическом бессмертии*, устремления человечества «упразднить смерть» средствами науки и техники⁸. В этот порубежный период смены оламов⁹ существенно трансформируются представления о категориях «жизнь» и «смерть», человечество, находясь в поиске физического бессмертия, с одной стороны, идет по пути развития цивилизации¹⁰, технического прогресса, с другой стороны, погружается в кризисологическое

⁴ См. подробнее диссертацию М. В. Логиновой.

⁵ Эти понятия имеют в языке базовую категорию отрицания и в художественных текстах часто представлены как синонимы. См.: Михайлова М. Ю. Семантика невыразимого и смежные явления // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17, № 1 (4). С. 966.

⁶ 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.

⁷ Юнг К. Г. Эон. М.: АСТ, 2009. С. 122.

⁸ Масинг-Делич А. Упразднение смерти. Миф о спасении в русской литературе XX века. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. С. 19–20.

⁹ По мысли С. С. Аверинцева, мировое время движется, оно может закончиться и смениться другим оламом, для которого характерен другой порядок вещей. См.: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997. С. 277.

¹⁰ Цивилизацию, вслед за О. Шпенглером, противопоставляем культуре. См.: Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. Т. 1. Образ и действительность. М.: Айрис-пресс, 2006. С. 53.

состояние, утрачивая сакральность представлений о смерти, «трансцендентное восприятие бытия угасает»¹¹. Смерть, по тонкому наблюдению Ф. Арьеса, становится *дальней*: «Человек Нового времени начинает испытывать отстраненность от момента физической смерти...»¹² (позднее на «секуляризацию смерти», *исчезновение* смерти в Смерти укажет и прот. А. Шмеман в цикле лекций «Литургия смерти и современная культура»¹³). Конечно, поиски неведомого, «иноного царства» характерны для культуры Нового времени, поскольку человек этого эона, по тонкому наблюдению философа Р. Гвардини, стремится заглянуть за пределы данного, для него мир бесконечен: «...человека нового времени неизведанное манит, влечет к познанию. Он начинает открывать новые земли и покорять их»¹⁴. Однако с концом Нового времени не только завершается XIX век и начинается *некалендарный XX*, но и меняются жизненные установки и характер этого «поиска» (от духовного в сторону материального), о чем точно пишут русский философ В. Розанов в «Апокалипсисе нашего времени» и Н. А. Бердяев в «Новом средневековье»: «Открылись вулканические источники в исторической подпочве. Все заколебалось, и у нас получается впечатление интенсивного, особенно острого движения “исторического”»¹⁵. За этой метафорой кроется глубинное осознание порубежных процессов, которые впоследствии приведут и к серьезным трансформациям парадигмы «Танатос — Эрос».

Понятия «апофатика», «апофатический», «апофазис»¹⁶ имеют давнюю традицию, восходят к античности и прочно связаны с принципом отрицания всех предикатов как неточных или ложных. Именно так подходили к вопросам Божественного знания, природы вещей Дионисий Ареопагит, позднее — Григорий Нисский, Иоанн Дамаскин, в Средневековье — немецкий мистик

¹¹ Хренов Н. А. Гений и культура: трансцендентное в творчестве Бетховина // Вестник Русской христианской академии. 2021. Т. 22. Вып. 1. С. 251.

¹² Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс — Прогресс-Академия, 1992. С. 273.

¹³ Шмеман А. Литургия смерти и современная культура. М.: ГРАНАТ, 2013. С. 165.

¹⁴ Гвардини Р. Конец нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 137.

¹⁵ Бердяев Н. А. Смысл истории. Новое средневековье. М.: Канон+, 2002. С. 9.

¹⁶ В обширной современной исследовательской парадигме эти понятия зачастую выступают в качестве синонимов, имея главным образом одно общее: в них заложен «когнитивный принцип, позволяющий подойти к изучению процессов природы через отрицание». См.: Гуревич П., Спирина Э. Наука в горизонте апофатики // Философская антропология. 2019. Т. 5, № 1. С. 6.

М. Экхарт, Н. Кузанский в работах о смирении (молчании) ума, труды которых повлияли в XX веке на философскую онтологию С. Франка («Непостижимое»), сформировав его представления о божественном всеединстве, пронизывающем мир и человека, и А. Ф. Лосева («Диалектика мифа», «Самое само»). Религиозные мыслители, богословы выделяли два принципа познания Бога: катафатический, положительный, утверждающий, и апофатический, негативный, отрицающий. Апофатики полагали, что научное знание неприменимо к постижению Божественного начала. В. Н. Лосский пишет: «...богослов не ищет Бога, как ищут какой-нибудь предмет, но Бог сам овладевает богословом, как может овладевать нами чья-то личность»¹⁷. Однако *апофатические наваждения*, по мысли современных видных философов и культурологов, П. С. Гуревича, В. И. Грачева, волновали не только религиозных мыслителей, они распространились и на научное знание¹⁸ (Ф. Бэкон, Р. Декарт, Фурье). Сегодня апофатика культуры, «апофазис, нацеленный на познание предельных сущностей»¹⁹, по замечанию специалистов, больше не совпадает в полной мере с классическим негативным богословием, которое обнаруживается, например, в «Ареопагитиках», неоплатонизме, и связано с методом познания Божественного через отрицание. По мысли П. Гуревича и Э. Спириной, авторов статьи «Наука в горизонте апофатики», «апофатические установки обнаружили себя не только в нем [богословии]... Они значительно расширили свою сферу» и стали соотнесены с апофатическим проектом человека, философской антропологией²⁰. В этой связи сразу же оговоримся, что подробное обращение к теологической истории вопроса не будет рассматриваться нами в культурологической диссертации. Здесь ограничиваемся лишь констатацией базовых понятий, указывая на различие религиозной, философской апофатики и апофатики литературы, где последняя,

¹⁷ Лосский В. Н. Догматическое богословие // Боговидение. М.: АСТ, 2006. С. 455.

¹⁸ Гуревич П., Спирина Э. Указ. соч. С. 10. См. также: Грачев В. И. Культурфеномен апофатики «Диалектики мифа» А. Ф. Лосева в контексте топохронно-аксиогенной парадигмы культуры [Электронный ресурс] // Культура культуры. 2019. № 3. URL: <http://cult-cult.ru/cultures-the-phenomenon-of-apophatic-the-dialectics-of-myth-by-a-f-losev> (дата обращения: 10.12.2020).

¹⁹ Дробышев В. Н. Апофатическая рациональность и ее трансформация в современной западной философии: дис. ... д-ра филос. наук. СПб., 2016. С. 314.

²⁰ Гуревич П., Спирина Э. Указ. соч. С. 9.

являясь составной частью сакрального словесного космоса культуры, вобрала в себя различные представления о непостижимости Начала или Безначальности и обрела свое выражение преимущественно в образах смерти, передаваемых на языковом уровне через семантику невыразимого²¹.

Как отмечает И. В. Кондаков, культурология «...не вполне укладывается в теоретический дискурс» и включает в себя уже такие аспекты знания, как художественность, философичность, политичность и ассоциативность²², что указывает на ее синкретическую природу. Кроме того, как пишет ученый в работе «У истоков русской культурологической мысли (Нил Сорский и Иосиф Волоцкий)», в отечественной научной парадигме культурология исторически тесно связана с мифологией культуры, художественно-эстетической рефлексией культуры, культурфилософией, «у истоков русской культурологической мысли» стояли религиозные древнерусские мыслители²³. При обращении к отечественной художественной культуре, ее большой составляющей — словесной культуре, исследователь так или иначе, анализируя танатологический опыт писателей, сталкивается с проблемой апофатики. Литература, по мысли ведущих филологов и культурологов современности — как отечественных (И. В. Кондаков, А. Я. Флиер²⁴), так и зарубежных (Е. Косовска²⁵), — одной из первых транслирует культурные смыслы, являясь частью *текста культуры*, который поддается герменевтической реконструкции, попадая в поле культурной семантики как фундаментального типа культурологии²⁶. Таким образом, через литературу мы можем реконструировать в значительной мере и *танатологический дискурс* нашей культуры, понять его особенности, проследив изменения категорий

²¹ Михайлова М. Ю. Семантика невыразимого и средства ее передачи в русском языке: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Уфа, 2017. С. 30.

²² Современные трансформации российской культуры / Науч. совет РАН «История мировой культуры»; отв. ред. И. В. Кондаков. М.: Наука, 2005. С. 13.

²³ Кондаков И. В. У истоков русской культурологической мысли (Нил Сорский и Иосиф Волоцкий) // Ословесненный космос: культурологический сборник. Иваново; Шуя: Центр кризисологических исследований ГОУ ВПО «ШГПУ», 2010. С. 19–20.

²⁴ Культурология. XX век: словарь / Сост. и ред. А. Я. Левит. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 251.

²⁵ Косовска Е. Происхождение и основные положения культурной антропологии литературы // Вестник культуры и искусств. 2020. № 2 (62). С. 100.

²⁶ Флиер А. Я. Культурология для культурологов. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2002. С. 51.

«жизнь» и «смерть». А. Буллер в своей новой монографии «Тема смерти в философии, истории и литературе» подчеркивает значительную роль темы смерти именно в литературе: «Специфическое качество литературной интерпретации смерти заключается в том, что она в состоянии ярко и эмоционально описать пережитые человеком критические, кризисные и трагичные, одним словом, “предсмертные” фазы»²⁷. Литература, в свою очередь, в русском варианте логосности, тесно связана с традиционной культурой, на что еще обращал внимание академик Д. С. Лихачев, культурологическое значение трудов которого сегодня трудно переоценить²⁸: «Литература возникла внезапно. Скачок в царство литературы был подготовлен всем предшествующим культурным развитием русского народа. Высокий уровень развития фольклора сделал возможным восприятие новых эстетических ценностей, с которыми знакомила письменность»²⁹.

С мифом, по тонкому наблюдению О. М. Фрейденберг, связана метафора в поэзии, без мифа и фольклора нельзя в полной мере расшифровать многие апофатические «темные» места в отечественной словесности, понять сакральный космос словесной культуры в его целокупности. Кроме того, если комплексно подходить к проблеме «язык и миф», то важна мысль немецкого философа и культуролога Э. Кассирера о «метафорическом мышлении»³⁰. Здесь учитываем семиологический подход, в котором «мифологическое мышление — всеобщий феномен человеческого сознания», «первичный язык»³¹, посредством которого человек познавал себя и мир и без которого сегодня трудно преодолеть *апофатический горизонт* словесного творчества (приблизиться к узнаванию непостижимого, познать *инициатическую трансмиссию*, по Р. Генону³²). Мифология, по тонкому наблюдению А. Буллера, «сыграла очень важную роль в

²⁷ Буллер А. Тема смерти в философии, истории и литературе. СПб.: Алетейя. 2019. С. 20.

²⁸ Сазонова Л. И. Академик Дмитрий Сергеевич Лихачев (К 100-летию со дня рождения) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2006. Т. 65, № 6. С. 3–15.

²⁹ Лихачев Д. С. Первые семьсот лет русской литературы // О филологии. М.: Высшая школа, 1989. С. 107.

³⁰ Кассирер Э. Философия символических форм: в 3 т. М.: Мысль, 1985.

³¹ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. О семиотическом механизме культуры // Ученые записки Тартуского университета. 1971. Вып. 5. С. 144.

³² Генон Р. Об инициатической трансмиссии // Символика креста. М.: Прогресс–Традиция, 2008. С. 396.

процессе познания такого сложного феномена как “смерть”. Ведь именно мифологии удалось впервые *антропологизировать* и *конкретизировать* смерть, сделав ее объяснимым, доступным и понятным явлением»³³.

Все это особенно важно, когда мы исследуем апофатику художественного творчества, поэтического языка, поскольку поэзия, по тонкому наблюдению философа С. Л. Франка, априори непостижима: «...быть поэтом и значит в конечном счете нечто иное, как быть в состоянии выразить в словах и дать нам почувствовать непостижимое и несказанное»³⁴. Без этого непостижимого, по мысли современного русского философа Н. А. Хренова, культура «засыхает, мертвеет и воспринимается искусственной»³⁵ (для выражения этого апофатического комплекса ученый использует понятие «трансцендентное»). Французский философ и семиотик Ц. Тодоров приходит к подобному выводу, когда пишет об анализе художественного произведения, который «сродни дешифровке и переводу; поскольку произведение воплощает “нечто”, поскольку задача исследователя — добраться до этого “нечто”, расшифровать поэтический код»³⁶. Российский исследователь литературы и культуры переводчик А. П. Бондарев ставит вопрос еще шире — об *апофатике поведения* героя в литературном произведении, о необходимости «вникать в смысловые отношения, которые возникают между... апофатической непредсказуемостью героя и алеаторическими поворотами фабульных событий»³⁷. Тогда в онтогерменевтическом отношении на первый план выходит не классический филологический вопрос Б. М. Эйхенбаума, *как* сделана гоголевская «Шинель», а *почему* она так сделана. Этот вопрос на языке онтологии трансформируется в «предельное вопрошание», которое открывает «бытие как бездну, ничто, глубину, “пустоту”... При этом необходимо указать на то, что ценность “предельного вопрошания” не содержится в ответе, а именно в удержании напряженности

³³ Буллер А. Указ. соч. С. 22.

³⁴ Франк С. Л. Непостижимое: Онтологическое введение в философию религии. М.: АСТ, 2007. С. 55.

³⁵ Хренов Н. А. Указ. соч. С. 242.

³⁶ Тодоров Ц. С. Поэтика // Структурализм: за и против. Сборник статей. М.: Прогресс, 1975. С. 41.

³⁷ Бондарев А. П. Эпистемология литературоведения. М.: ФГБОУ ВО МГЛУ, 2018. С. 10.

вопроса, который остается открытым без окончательного ответа»³⁸, то есть имеет апофатическую природу. Этот вопрос зреет, по Хайдеггеру, в *самобытии*, и ответ на него может дать только сам человек, поскольку «Dasein» дано человеку в нем самом: «Мы должны дать выступить полной загадочности этого бытия, пусть лишь чтобы суметь честным образом “провалиться” на ее разгадке и заново поставить вопрос о бытии брошенно-набрасывающего бытия-в-мире»³⁹. Однако в русском варианте логосоцентризма актуальнее идеи Франка об *инобытии* русского человека⁴⁰, устремленного к поискам Другого, «иноного царства», чтобы обрести свою самость или *самобытие*.

Сказанное выше не опровергает также мысли М. Н. Эпштейна, автора статьи «Апофатизм (апофатика)» из Проективного философского словаря, что апофатический опыт русской культуры может быть понят и разъяснен, он предполагает инициацию и контроль перехода в бессознательное⁴¹, хотя, по наблюдению другого автора издания, «немыслимая сущность Бога открывается человеческому уму лишь в символах и отражениях»⁴². Как отмечают философы, исследующие апофатическую парадигму современной западной культуры, «в общекультурном плане актуальность исследования апофазиса определяется также его нацеленностью на рационализацию мистического опыта...»⁴³. Современная наука и философия тяготеют к апофатическому методу, который, по справедливому замечанию М. Михайловой является более плодотворным⁴⁴, но апофатика также продолжает занимать «пограничное» положение, поскольку этот метод обладает провокативным и нигилистическим характером. Но, по мысли русского философа и богослова В. Тростникова, «отрицательное познание непостижимым путем» может перейти в положительное⁴⁵.

³⁸ Логинова М. В. Указ. соч. С. 42.

³⁹ Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 148.

⁴⁰ Логинова М. В. Указ. соч. С. 254.

⁴¹ Эпштейн М. Апофатизм (апофатика) // Проективный философский словарь. СПб.: Международная кафедра (ЮНЕСКО) по философии и этике СПб. Научного центра РАН, 2002. С. 32.

⁴² Там же. С. 113.

⁴³ Дробышев В. Н. Указ. соч. С. 7.

⁴⁴ Михайлова М. В. Апофатика в постмодернизме // Символы, образы, стереотипы современной культуры. Вып. 7. СПб.: Эйдос, 2000. С. 168.

⁴⁵ Тростников В. Апофатика — основной метод науки XXI века [Электронный ресурс] // URL: <https://pravoslavie.ru/736.html> (дата обращения: 12.12.2020).

Русский духовный опыт апофатичен по своей природе и обусловлен во многом *теографией* русского ландшафта⁴⁶, «гением места»⁴⁷ (здесь важна и проблема фронта, вобравшего представления об онтологии границы⁴⁸, актуальная для отечественной культурфилософской научной мысли последних лет, и проблема *края* как живого существа⁴⁹, и мифологемы острова как инициационного пространства, метафизического локуса, необъяснимого чуда⁵⁰). В мировой истории науки О. Шпенглер, анализируя «костную систему человека», давно поставил вопрос о «таинственной силе почвы», которая влияет на народности⁵¹. Г. Д. Гачев, описывая русский национальный образ, приходит к мнению о том, что для нашей культуры характерна *горизонтальная* ориентация⁵² (даль, ширь, путь-дорога), и именно эту культурологическую апофатическую модель пространства мы должны учитывать, анализируя пространственно-временные отношения в произведениях русской словесности.

Учитывая диалектический и непрерывный характер связи фольклора и литературы в отечественном словесном космосе, обращаем внимание, вслед за М. Ю. Михайловой, исследующей апофатику русского языка, на номинации с «пустым денотатом», за которым стоят образы вымышленных существ⁵³ (черт, русалка, кентавр и т. д.), имеющих иномирную принадлежность, то есть указывающих на оборотность мира, связанных с топосами «того света». Из наблюдений автора диссертации «Семантика невыразимого и средства ее передачи в русском языке» следует вывод об апофатичности русского фольклора, в котором мы встречаемся как с номинациями, обладающими «пустым

⁴⁶ Океанский В. П. Человек и тотальность: поэтика пространства и ее кризис. Иваново: ШГПУ, 2010. С. 241.

⁴⁷ Едошина И. А. «GENIUS LOCI» как текст культуры // Вестник Костромского государственного университета. 2012. № 5. С. 48–53.

⁴⁸ Синельникова Л. Н. Концептуальная среда фронтального дискурса в гуманитарных науках // Russian Journal of Linguistics. 2020. Т. 24, № 2. С. 469.

⁴⁹ Святославский А. В. «Край, как живое существо». Поэтико-риторический аспект формирования образа Родины в рассказе М. Пришвина «Москва-река» // Творческое наследие Михаила Пришвина в системе современного гуманитарного знания. Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2018. С. 255–266.

⁵⁰ Горницкая Л. И., Ларионова М. Ч. Место, которого нет... Острова в русской литературе. Ростов-на-Дону: Изд-во ЮНЦ РАН, 2013. С. 37.

⁵¹ Шпенглер О. Города и народы // Закат Западного мира; Очерки морфологии мировой истории. Полное издание в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2014. С. 545–645.

⁵² Гачев Г. Д. Лекция 3. Национальные варианты Инварианта Бытия // Ментальность народов мира. М.: Алгоритм, Эксмо, 2008. С. 19.

⁵³ Михайлова М. Ю. Указ. соч. С. 19.

денотатом» («невыразимые» существа, обычно представители низшей демонологии), не нуждающимися в прямом языковом отрицании, так и иномирными формулами русских сказок, представленными однословными единицами и фразеологическими выражениями (неописанный; несказанный; несказанно; ни в сказке сказать, ни пером описать; ни вздумать, ни взгадать и пр.)⁵⁴. «Лингвистические исследования имеют базисное значение для проникновения вглубь мифологического факта... факты языкового сознания иногда оказываются единственными отражающими возможный механизм формирования мифологического образа, его исходную семантику»⁵⁵.

Архаические воззрения наших предков не могли бесследно исчезнуть во времени, а трансформировались, перекодировались литературой — в этом заключается *вертикальная трансмиссия культуры*. Об этом точно написала еще в 1920-е годы О. М. Фрейденберг: «То, что впоследствии составляет литературные сюжеты и жанры, создается именно в тот период, когда нет еще ни жанров, ни сюжетов. Они складываются из мировоззрения первобытного общества, отлитого в известную мифологическую систему; когда смысл этого мировоззрения исчезает, его структура продолжает функционировать в системе новых осмыслений»⁵⁶. Таким новым осмыслением первобытных форм и явилась художественная литература. И в этом случае нам приходится говорить о *диалектическом* характере триады «миф — фольклор — литература», в которой каждая подсистема важна и соподчинена другой.

Апофатика смерти, представленная в русской словесной культуре, иррадирует и во весь *текст культуры*, трансформируясь в апофатику жизни, поскольку, во-первых, Эрос и Танатос находятся в мировой культуре в парадигматических отношениях⁵⁷, во-вторых, в русском космо-психо-логосе в

⁵⁴ Там же. С. 28, 30.

⁵⁵ Алексеенко Е. А. Жизнь и смерть в представлениях народов бассейна Енисея // Мифология смерти: структура, функция и семантика погребального обряда народов Сибири: этнографические очерки. СПб.: Наука, 2007. С. 31.

⁵⁶ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы. Л.: Гослитиздат, 1936. С. 118–119.

⁵⁷ А. Буллер в указанной монографии тонко подмечает связь этоса жизни с этосом смерти: «Человеческая жизнь, может не включать в себя какие-то события, но события рождения и смерти она вынуждена включать в себя с необходимостью, ибо речь здесь идет о таких “событиях”, которые никакая жизнь не в состоянии избежать». См.: Буллер А. Указ. соч. С. 8.

порубежный период XIX — начала *некалендарного* XX века, смены эонов, непостижимы становятся явления жизни и люди оказываются, по меткому наблюдению О. Э. Мандельштама, «выброшены из своих биографий»⁵⁸. Сегодня, по замечаниям философов, интересующихся социальной энтропией, феномен смерти, теоретически вытесняемый во многих социально-гуманитарных дисциплинах, также неотъемлем от человеческой жизни и «смысл жизни необходимо соотнести со смыслом смерти, который позволяет раскрыть существование человека в полноте его жизни, бытия»⁵⁹. Еще в конце Нового времени немецкий философ и антропософ Р. Штейнер писал о колоссальном значении смерти, вскрывающей *непостижимое* жизни: «Видеть смерть — означает видеть многое из того, что сегодня полностью сокрыто за внешними явлениями»⁶⁰.

Исследователь каждой гуманитарной области по-разному смотрит на танатологические проблемы. В России танатология стала развиваться с 1970-х годов — начало этому положило исследование И. Т. Фролова, в котором поднимается вопрос комплексного подхода к феномену смерти, применения естественно-научного и гуманитарного знания в этой области. Хотя и до его исследования в официальной литературе предпринимались попытки открытого разговора о вопросах смерти — примером этому служит статья философа, ученого и преподавателя из Болгарии П. М. Бицилли «Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого» (1928), где большое внимание уделяется *метафизике* творчества писателя. После этот аспект творчества Л. Н. Толстого будет затронут в известной работе И. А. Бунина «Освобождение Толстого», которая даже была отрецензирована Бицилли. Собственно танатологическим проблемам уже

⁵⁸ Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Том второй. Проза. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. С. 123. [Далее тексты произведений Мандельштама цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

⁵⁹ Асмолов А. Г., Иванников В. А., Магомед-Эминов М. Ш. и др. Культурно-деятельностная психология в экстремальной ситуации: вызов пандемии. Материалы обсуждения // Человек. 2020. Т. 31, № 4. С. 7–40.

⁶⁰ Штейнер Р. Апокалипсис. Ереван: Лонгин, 2009. С. 99.

посвящены труды К. Г. Исупова⁶¹, он выделял периоды в учении о смерти и в обращении к этой теме в России (от А. Радищева до О. Э. Мандельштама). Однако русская танатология развивалась прежде всего на философской почве. Второе имя, заслуживающее быть названным, — имя А. Демичева, который в своей фундаментальной работе «Дискурсы смерти. Введение в философскую танатологию»⁶² обозначил и развил культурологические и философские основания современной танатологии. В философских работах смерть осмыслялась с метафизических, онтологических позиций⁶³ (С. В. Панов, А. М. Гришков, В. В. Варава, А. И. Мацына и др.), рассматривалась в контексте иммурологической проблематики⁶⁴, а в последнее время в диссертациях большое внимание уделяется вопросам эвтанази⁶⁵ (С. Ю. Быкова, О. Б. Шредер, И. А. Ивченко, Н. В. Ющенко и др.), морбуальности⁶⁶ и танатопатии⁶⁷.

В культурологических работах Танатос помещается в широкий исторический и культурный контекст, прослеживается «история идеи смерти» в ретроспекции⁶⁸, выявляется отношение к смерти в различных семиотических формах, мифологии, магии, карнавале и т. д. Во многих диссертациях культурологов обязательно находим главу или параграф, посвященные культу

⁶¹ Исупов К. Г. Русская философия смерти (XVIII–XX вв.) // Смерть как феномен культуры: межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т, 1994. С. 34–53; Исупов К. Г. Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. № 3. С. 106–114.

⁶² Демичев А. Дискурсы смерти. Введение в философскую танатологию. СПб.: Инапресс, 1997.

⁶³ Панов С. В. Проблема смерти в философии: онтологический аспект: дис. ... канд. филос. наук. М., 2002; Гришков А. М. Онтология погребальной культуры в контексте развития танатологических представлений: дис. ... канд. филос. наук. М., 2003; Варава В. В. Смерть как проблема нравственной философии: на материале русской философской культуры XIX–XX веков: дис. ... д-ра филос. наук. Тула, 2005; Мацына А. И. Смерть как онтологическая категория: Метафизика смерти: дис. ... канд. филос. наук. Челябинск, 2006; Слепокуров А. А. Непостижимость смерти как этико-философская проблема: дис. ... канд. филос. наук. Иваново, 2016.

⁶⁴ Гачева А. Г. Жизнь — смерть — бессмертие в мире русского романтизма // Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство? М.: Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2010. С. 75.

⁶⁵ Быкова С. Ю. Этико-философские аспекты проблемы эвтаназии: дис. ... канд. филос. наук. М., 1993; Шредер О. Б. Культурфилософский анализ феномена эвтаназии: дис. ... канд. филос. наук. Томск, 2004; Ивченко И. А. Эвтаназия как общественный феномен: социально-философский анализ: дис. ... канд. филос. наук. М., 2009; Ющенко Н. В. Эвтаназия: аксиологический и антропологический аспекты: дис. ... канд. филос. наук. Ростов-на-Дону, 2011.

⁶⁶ Трубецкова Е. Г. Указ. соч.

⁶⁷ Хапаева Д. Р. Занимательная смерть. Развлечения эпохи постгуманизма. М.: НЛО, 2020.

⁶⁸ Мордовцева Т. В. Идея смерти в культурфилософской ретроспективе. Таганрог: Изд-во ТИУиЭ, 2001.

предков, восприятию феномена смерти в контексте традиционной народной культуры⁶⁹ (Ю. С. Обидина, Т. П. Рыльская, И. С. Изотова и др.).

Художественная литература дает свою интерпретацию поставленной проблеме. В ней мы найдем эстетическое переживание Танатоса. Об этом подробно писал еще М. М. Бахтин, разрабатывавший и теоретически осмысливавший категории памяти жанра и большого времени: «Моя активность продолжается и после смерти другого, и эстетические моменты начинают преобладать в ней... За погребением и памятником следует *память*»⁷⁰. Для отечественной культурфилософской научной мысли сегодня также актуальна проблема памяти, надгробия как знака православной культуры⁷¹. Однако литературоведы не очень часто обращают свое внимание на танатологические аспекты исследований ученого, в то время как они связаны и с памятью жанра, а здесь же и мифом, и фольклором, которые образуют *диалектическую триаду* с другой большой подсистемой — литературой. Но в трудах философа и культуролога Т. В. Мордовцевой дано культурологическое освоение темы смерти в тесной связи с литературой, искусством и архаической культурой, языческим мировоззрением; ученый приходит к продуктивному для дальнейших исследований выводу: «...отечественная философская танатология — это своего рода художественно-эстетическая рефлексия духа... Отечественные образцы размышлений о смерти принципиально антитетичны, они сопротивляются какому бы то ни было единству основания — религиозному, мистическому, научному, философскому»⁷². Именно такой характер отечественной танатологии требует обращения к русской словесной культуре в целом и к литературе в частности⁷³.

⁶⁹ Обидина Ю. С. Мир смерти в культурных представлениях греков эпохи архаики и классики: дис. ... канд. филос. наук. Нижний Новгород, 2001; Рыльская Т. П. Мифологема смерти в проблемном поле визуальной культуры: дис. ... канд. культурологии. Краснодар, 2010; Изотова И. С. Проблема смерти в испанской культуре: от истоков до современности: дис. ... канд. филос. наук. М., 2012.

⁷⁰ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 101.

⁷¹ Святославский А. В. Традиция памяти в православии. М.: Древлехранилище, 2004. С. 95–96.

⁷² Мордовцева Т. В. Культурология и философия о смерти // Идея смерти в культе мертвых. Ростов-на-Дону: Изд-во СКНЦ ВШ, 2003. С. 34.

⁷³ В трудах А. Г. Гачевой подробно освещен вопрос взаимодействия русской литературы и русской философской мысли: «Обе активны и проективны, этикоцентричны и антропологичны, утверждают жизнь как абсолютную ценность, отстаивают бытие в его сопротивлении распаду и смерти». См.: Гачева А. Г. «Идеал ведь тоже действительность...»: Русская философия и литература. М.: Академический проект, 2019. С. 9.

Обращение исследователей к художественной танатологии актуализируется только на рубеже XX–XXI веков, что, по тонкому наблюдению Н. А. Хренова, связано с общими политическими, эстетическими вопросами в жизни страны: «Танатологическая проблематика в отечественную науку пришла вместе с очередным глотком свободы»⁷⁴. Большое внимание уделено в этом аспекте творчеству Н. В. Гоголя (в свете преломлений фольклорной традиции⁷⁵), Л. Н. Толстого⁷⁶ и Ф. М. Достоевского⁷⁷. К специфическим литературоведческим танатологиям можно отнести и отдельные исследования по поэтике А. С. Пушкина⁷⁸, М. Ю. Лермонтова⁷⁹, в которых непосредственно или косвенно поставлены вопросы о теме смерти, мотивах смерти, образах смерти и т. д. (ученые не ограничиваются каким-то одним понятием). Эстетика романтизма представляет макроуровень танатологии, «общий природный порядок умирания и возрождения», в романтических размышлениях полюса «жизнь» и «смерть» часто «могут меняться местами»⁸⁰. Впоследствии актуализация этой темы происходит на изломе эпох, во время зарождения модернизма, символизма. В связи с этим феномен смерти и его мифологические основы особенно привлекают

⁷⁴ Хренов Н. А. Смерть и культура: философские и эстетические варианты русского танатологического космоса (начало) [Электронный ресурс] // Культура культуры. 2017. № 3.

Начинает активно исследоваться тема смерти в кинематографе. См.: Скрипкарь М. В. Образ смерти в современном кинематографе // Perspectives of Science and Education. 2014. № 3 (9). С. 129–131.

⁷⁵ Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007.

⁷⁶ 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.

⁷⁷ Силина Л. А. Смерть как жизнеутверждающий феномен бытия в романном дискурсе Ф. М. Достоевского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 12 (66): в 4-х ч. Ч. 2. С. 40–42; Дергачева И. В. Танатологический дискурс в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 2. С. 175–191.

⁷⁸ 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.

⁷⁹ Косяков Г. В. Проблема смерти и бессмертия в лирике М. Ю. Лермонтова: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2000; Москвин Г. В. Проблематика жизни и смерти в творчестве Лермонтова // Russian Studies. Vol. 13, N 2. Institute for Russian and East European Studies. Seoul National University. Seoul, Korea, 2003.

⁸⁰ Сапрыкина Е. Ю. Введение. У границы «безвестного края» // Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство? М.: Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2010. С. 15.

исследователей творчества А. Платонова⁸¹ и авангардистской, футуристической эстетики⁸².

Однако стоит отметить, что в этой гуманитарной сфере еще окончательно не сформировался литературоведческий аппарат, так как в советском литературоведении онтологическим, религиозным вопросам творчества почти не уделялось внимания. Тема смерти как бы «выламывалась» из «структуры ориентационных жизненных стратегий»⁸³. В настоящее время продолжают выходить как отдельные статьи, посвященные теме смерти в русской литературе (преимущественно берется материал XX века), так и коллективные труды, нацеленные комплексно осветить вопросы танатологии. Так, в 1994 году в Сыктывкарском государственном университете в рамках семинара по семиотике культуры издается сборник трудов «Смерть как феномен культуры»⁸⁴. В этом издании собраны статьи, посвященные проблемам отражения темы смерти в этнографии, литературе и этнологии. Однако в большей части статей описывается все-таки культура Русского Севера, этнографическое пространство. В эти же годы открывается и успешно работает Ассоциация танатологов Санкт-Петербурга, выпускающая альманах «Фигуры Танатоса» (пять выпусков, шестой — «Помни о смерти»). С 2015 года выходит новый журнал «Археология русской смерти», где представлены материалы о теме смерти в русской культуре, преимущественно в советской и современной (политическая сфера, наивная поэзия, киноплакаты и т. д.)⁸⁵. В последние десять лет отечественной гуманитаристики появилось еще несколько основательных коллективных трудов, посвященных теме смерти в

⁸¹ Кулагина А. Тема смерти в фольклоре и прозе А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. Вып. 4. С. 345–357; Галиева М. А. Фольклорное мировоззрение А. Платонова: «Рассказ о мертвом старике» и «Божье дерево» // Казанская наука. 2015. № 7. С. 62–64.

⁸² Пашкин Д. А. Феномен смерти в текстах Велимира Хлебникова: некоторые аспекты проблемы: дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2002; Степаненко К. А. Проблема смеха и смерти в лирике Велимира Хлебникова: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2011.

⁸³ Каверина С. Е. Формирование представлений о смерти в художественной литературе: социально-философский анализ: дис. ... канд. филос. наук. М., 2005.

⁸⁴ Смерть как феномен культуры: межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т, 1994.

⁸⁵ См., например, журнал «Археология русской смерти», 2016, № 2, 3.

культуре разных народов России⁸⁶, вышел спецвыпуск журнала «Сибирские исторические исследования», в котором в разделе «Живые мертвые» опубликованы статьи о коммеморативных практиках в разных культурах⁸⁷. РФФИ и РГНФ поддержаны два проекта под руководством И. В. Дергачевой: «Танатологический дискурс русской словесности XI–XX веков в аспекте межкультурной коммуникации», «Танатологическая тема в русской словесности XI–XXI вв.».

Вопросам поэтической танатологии уделено большое внимание уже в сборниках последних лет. Так, в книге 2010 года «Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство?»⁸⁸ авторы в своих статьях представляют онтологические поиски литературы романтизма относительно концептов «жизнь» и «смерть». Материалом для исследований является преимущественно зарубежная литература (Новалис, Шатобриан, Leopardi, По и др.). Мортальные образы в русской литературе и фольклоре подробно анализируются в исследованиях из сборника научных трудов «Мортальность в литературе и культуре»⁸⁹ (2015). Но в этом издании главным образом привлекаются для анализа тексты русской литературы XX века (Введенский, Ахматова, Набоков, Бродский и др.). Можно, конечно, еще назвать ряд статей, посвященных этим вопросам в целом относительно русской литературно-философской традиции, но перечень крупных изданий на этом, пожалуй, заканчивается (хотя в работах, касающихся совершенно разных авторов⁹⁰, можно встретить отдельные замечания на эту тему). Кроме того, в российской филологии за последнее десятилетие

⁸⁶ Категории жизни и смерти в славянской культуре: сб. ст. М.: Институт славяноведения РАН, 2008; От бытия к инобытию: Фольклор и погребальный ритуал в традиционных культурах Сибири и Америки. СПб.: МАЭ РАН, 2010.

⁸⁷ Морозов И. А. Жизнь после смерти в современных обществах: традиции и новации // Сибирские исторические исследования. 2019. № 4. С. 6–15; Морозов И. А., Шрайнер А. А. Смерть кладбища: новые погребальные традиции на европейском пространстве // Сибирские исторические исследования. 2019. № 4. С. 62–87.

Об особенностях современной модели кладбища также см.: Филиппова С. В. Кладбище как символическое пространство социальной стратификации // Журнал социологии и социальной антропологии. 2009. Т. 12, № 4. С. 80–96.

⁸⁸ Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство? М.: Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2010.

⁸⁹ Мортальность в литературе и культуре: сб. науч. тр. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

⁹⁰ Например, исследователи поэтики В. Хлебникова точно указывали еще в 70–80-е годы XX века на важность концепта «смерть» в эстетике футуристов. См.: Степанов Н. Л. Велимир Хлебников: жизнь и творчество. М.: Советский писатель, 1975.

появились труды Р. Л. Красильникова «Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа»⁹¹ (2007) и «Танатологические мотивы в художественной литературе»⁹² (2015), где ученый приводит полную историю вопроса, разбирая исследования зарубежной и отечественной танатологической школы.

Особое внимание стоит обратить только на следующие четыре книги, стоящие отдельно от научных филологических изданий, — это «Хрестоматия “Жизнь жительствоует...”». Антология стихов о смерти и бессмертии в русской поэзии»⁹³ (2009), книга М. Лаврентьева «Поэзия и смерть»⁹⁴ (2012), «Русская философия смерти. Антология»⁹⁵ (2014) и книга А. Сергеевой «Дорога в Тридесатое царство: Славянские архетипы в мифах и сказках»⁹⁶ (2016). В первой книге, антологии стихов о смерти и бессмертии, собранной Н. П. Саблиной, поэтические тексты подобраны строго по теме и расположены в хронологическом порядке (от Державина до наших дней, стихотворений из архивов Оптиной пустыни). Н. П. Саблина не успела окончить статью, предваряющую эту антологию, но из представленного фрагмента-предисловия видны логика отбора текстов и круг интересов автора — сопоставление русской поэзии с церковной литературой, обращение к панихиде. Исследователь вводит в своей работе такое понятие, как *житейское море*, используя его для описания символично-образного поля русской поэзии в связи с ее православным основанием. Во второй работе собраны статьи Максима Лаврентьева, писателя и культуролога, представляющие философские раздумья о предсмертных мотивах в поэзии Пушкина, Хлебникова, Брюсова, Блока, Маяковского, Ходасевича. В этих филологических заметках внимание уделяется главным образом внешним проявлениям темы смерти:

⁹¹ Красильников Р. Л. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа. Вологда: ГУК ИЦАК, 2007.

⁹² Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе (Введение в литературоведческую танатологию). М.: Языки славянской культуры, 2015.

⁹³ Хрестоматия «Жизнь жительствоует...». Антология стихов о смерти и бессмертии в русской поэзии. СПб.: Общество памяти игуменьи Таисии, 2009.

⁹⁴ Лаврентьев М. Поэзия и смерть. М.: Казаров, 2012.

⁹⁵ Русская философия смерти. Антология / сост., вступ. ст., коммент. К. Г. Исупова. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014.

⁹⁶ Сергеева А. Дорога в Тридесатое царство: Славянские архетипы в мифах и сказках. М.: София, 2016.

берутся тексты, где встречаются лексемы «кладбище», «смерть» и др. Третья книга из названных представляет собой корпус философских текстов на тему смерти — от статей М. М. Щербатова и А. Н. Радищева до статей ученых В. Н. Топорова и А. И. Рубина. Исследование А. Сергеевой находится на стыке психологии личности и национальной аксиологии, автор книги «Дорога в Тридцатое царство: Славянские архетипы в мифах и сказках» пытается разгадать тайны «русской души» через обращение к русским сказкам и тонкий анализ архетипических структур русского фольклора, особо выделяя мифологему пути, мотив посещения «иног царства» русскими героями.

Итак, вопросы смерти, смертность и ее связь с традиционной культурой, фольклором в широком его понимании, выраженная в художественной литературе, чрезвычайно скупо освещаются в культурологических и филологических исследованиях. С одной стороны, в диссертациях и статьях культурологов, этнографов широко представлена проблема в ее ретроспекции: осмысление танатологических вопросов на разных этапах развития, эволюции человечества (отношения к смерти античного, средневекового человека и т. д.). В последние десятилетия в российской гуманитаристике стали появляться также работы сравнительного типа: сопоставляется отношение к смерти западного человека и русского. В этом контексте акценты сделаны на социальную антропологию, большое внимание уделяется институтам смерти⁹⁷ (морги, похоронные бюро, крематории и т. д.), что также обусловлено развитием биотехнологий, которые делают смерть «прозрачной», она теряет «свою извечную неприступность»⁹⁸. С другой стороны, большинство культурологов и фольклористов далеки от *онтогерменевтики* или культурологической поэтики художественного текста, позволяющей, по справедливому замечанию В. П. Океанского, высветить особенности, «темные» места любого текста культуры в принципе с позиций онтологии и метафизики, которые берутся как

⁹⁷ Роббен А. Антропология смерти в XXI веке: обзор литературы // Археология русской смерти. 2016. № 2. С. 232–239; Малышева С. Ю. Проблематика смерти в социально-гуманитарных исследованиях второй половины XX века // Учен. зап. Казан. ун-та. Серия: Гуманит. науки. 2017. Т. 159, кн. 4. С. 1043–1053.

⁹⁸ Варава В. В. Философия смерти Н. Ф. Федорова: танатология, иммертология или нравственный вызов? // Соловьевские исследования. 2020. Вып. 2 (66). С. 167.

данность культурно-исторического опыта⁹⁹, а также расставить правильные акценты между *senus litteralis* и *sensus spiritualis* и вернуться к бытию через логос¹⁰⁰. Кроме того, обращение именно к фольклорной эстетике и фольклорному мировоззрению / сознанию художника слова дает возможность проследить *вертикальную трансмиссию культуры* в пределах сакрального словесного космоса, предполагающую передачу ценностей, умений, верований¹⁰¹. Однако такая трансмиссия происходит не только в классической парадигме «дети — родители», но и на уровне больших подсистем «миф — фольклор — литература», где последняя усваивает мировой опыт мифа и народного искусства. Таким образом, автор через словесное творчество на сознательном или бессознательном имагинативном уровне (нередко, по наблюдению Х. Г. Гадамера, автор не является признанным интерпретатором своего произведения¹⁰²) воспринимает и органически усваивает эстетические и этические идеалы, которые заложены в традиционной народной культуре. Миф и фольклор являются носителями имагинативного Абсолюта культуры, ее движущей силой, а также, по мысли Я. Э. Голосовкера, А. Ф. Лосева, обладают особой *логикой*¹⁰³, не связанной с рациональным познанием мира, но нуждающейся в расшифровке, разгадывании носителем культурного кода. Лосев в «Диалектике мифа» пишет о мифе, подробно разбирает миф *как он есть*, не лишая его сказочной и чудесной природы¹⁰⁴. Дешифровать апофатическую составляющую в отечественной словесности, авторском сознании, помогает обращение к сакральному космосу культуры, прочтение авторского художественного текста в разветвленном культурно-историческом контексте через призму мифа и фольклора с учетом дожанровых форм, обряда и ритуала, поскольку миф, по наблюдению о. Сергия

⁹⁹ Океанский В. П. Указ. соч. С. 238.

¹⁰⁰ Хайдеггер М. Указ. соч.

¹⁰¹ Черепова А. А. Междисциплинарный подход к определению понятия «культурная трансмиссия» // Общество: философия, история, культура. 2016. № 8. С. 99–101.

¹⁰² Гадамер Х. Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 241.

¹⁰³ Голосовкер Я. Э. Имагинативный абсолют. М.: Академический проект, 2012.

¹⁰⁴ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. С. 33–34.

Булгакова, «имеет теургическое происхождение и теургическое значение»¹⁰⁵, связан с постижением Начала или Безначальности.

Вертикальная трансмиссия культуры осуществляется между художником слова и народом, значит, на архетипическом сверхтекстовом уровне это влияет на поэтику, идиостиль, и тогда в онтологическом плане снимаются и некоторые филологические вопросы, например, о стилизациях и заимствованиях, регистрирующих формах фольклоризма. В этом случае справедлив вывод М. Ч. Ларионовой, исследующей творчество А. П. Чехова в его связи с традиционной народной культурой, о том, что любой большой художник слова сопричастен в своем творчестве этическим и эстетическим идеалам народной культуры и, следовательно, *нефольклорных* авторов нет¹⁰⁶ (это окажется особенно актуальным, когда будем обращаться к творчеству А. П. Чехова, И. А. Бунина, В. В. Маяковского). *Фольклорным сознанием* наделен любой автор, поскольку этот тип сознания вписан в историю человечества, как и мифологическое, историческое и прочее освоение мира. Здесь точен Б. Н. Путилов, который приравнивает фольклорное сознание по значимости к появлению орудий труда, предметов быта, единолично не изобретенных, но необходимых всем и каждому: «...понятие безличности и бессознательности фольклорного творчества, которое развивали ученые-мифологи, не является фикцией»¹⁰⁷. И в этом соотношении фольклорного сознания с бессознательным нет ничего отрицательного, если мы смотрим на это с онтологических позиций.

Итак, мы рассмотрели сложившиеся взгляды в культурологических, философских, филологических исследованиях на репрезентацию «образов смерти», танатологического комплекса в отечественной словесной культуре в контексте фольклорной эстетики, обратили внимание на то, что в современной гуманитаристике пока нет исследований комплексного типа, в которых анализировался бы танатологический материал одновременно в разрезе трех

¹⁰⁵ Булгаков С. Н. Первообраз и образ. Соч. в 2 т. Т. 1. Свет невечерний. М.: Искусство; СПб.: Инапресс, 1999. С. 76.

¹⁰⁶ Ларионова М. Ч. Архетипическая парадигма: миф, сказка, обряд в русской литературе XIX века: дис. ... д-ра филол. наук. Таганрог, 2006. С. 287.

¹⁰⁷ Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л.: Наука, 1976. С. 179.

больших подсистем «миф — фольклор — литература» в апофатическом аспекте. Апофатика словесной культуры анализировалась в свете изучения разными науками и различными исследовательскими парадигмами, что свидетельствует о междисциплинарности данного явления и позволяет воспринимать апофатический текст культуры как *синтетический текст*. В данном случае используем одно из базовых понятий когнитивной гуманитарной семиотики, введенное в культурологический оборот Д. И. Ивановым (ученый его применил относительно феномена рок-поэзии, нуждающейся в знаниях и музыковедов, и литературоведов, и философов, и культурологов)¹⁰⁸. Кроме того, учитываем и тот факт, что «сегодня культурологии как интегральной науке о культуре... не хватает своих, ей самой выработанных, научных методов исследования культуры в целом и художественной культуры, в частности, что требует разработки новых методов оценки и анализа процессов, происходящих в художественной жизни и культуре»¹⁰⁹. В исследовании апофатика анализируется как явление *культуры*, обладающее первостепенным значением в различных обществах и исследовательских парадигмах в качестве условия поиска подлинного знания, приближающего реципиента к постижению Абсолютов культуры, в частности, феномена смерти как ценности культуры¹¹⁰.

Объект исследования — апофатика как феномен культуры. Непосредственным **предметом** изучения являются способы создания, проявления апофатической реальности в словесной культуре конца Нового времени, которая связана с танатологическим дискурсом русской литературы. Это означает, что предметом рассмотрения не будут многие весьма интересные и значимые проявления апофатического в художественной культуре в целом, если они не вносят существенных коннотаций в понимание апофатической парадигмы

¹⁰⁸ Иванов Д. И., Лакербай Д. Л. Когнитивная гуманитарная семиотика: Книга 2. Терминология. Аналитические портреты. Иваново: ПресСто, 2020. С. 13.

¹⁰⁹ Грачев В. И. Указ. соч.

¹¹⁰ Важны рассуждения К. Г. Исупова: «...слово о смерти есть слово о жизни, выводы строятся вне первоначального логического топоса проблемы, — в плане виталистического умозаключения, в контексте неизбежаемой жизненности». См.: Исупов К. Г. Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. № 3. С. 108.

отечественной словесной культуры. Акцент в работе сделан именно на словесной культуре, поскольку Россия всегда была логоцентричной страной.

Актуальность данного исследования определяется необходимостью изучения апофатической парадигмы отечественной словесной культуры, которая связана с феноменом инобытия русского человека, поисками «иного царства», актуализировавшимися в порубежный период XIX — начала XX века.

Цель диссертационного исследования состоит в культурологическом осмыслении апофатики отечественной словесной культуры конца Нового времени через высвечивание фольклорных (сакральных, инициатических трансмиссий) основ темы смерти в поэтике авторов разных эстетических направлений, а также в установлении влияния соответствующих танатологических представлений на ценностные ориентации и общественную деятельность людей.

В связи с поставленной целью решается следующий ряд **задач**:

- 1) установить формы взаимодействия «образов смерти», большого танатологического комплекса, сложившихся в фольклорном сознании, с их репрезентацией в художественной литературе, в авторском сознании;
- 2) выявить обусловленность категории смерти в русской литературе фольклорной эстетикой;
- 3) на основании анализа художественного текста реконструировать мифологический сценарий «жизнь — смерть» в качестве программы жизнедеятельности человека;
- 4) проследить связь мотивного комплекса смерти в русской литературе с поисками «иного царства» в русском фольклоре;
- 5) определить место фольклорной традиции в художественной практике авторов начала XX века;
- 6) реконструировать установки танатологического дискурса модернизма, выветив парадигму «иное царство»;

7) показать двунаправленный характер создания образов смерти в русской культуре модернизма, которые определяются как традициями (литературными, фольклорными), так и рядом житнетворческих установок.

Научная новизна исследования определяется его темой и проявилась в следующем.

1. Впервые в отечественной науке исследуется апофатика как феномен культуры, который комплексно рассматривается на материале словесного искусства конца Нового времени.

2. Новым является констатирование факта апофатической природы не только этоса смерти, но и этоса жизни в русском варианте логоцентризма.

3. Впервые рассматриваются не отдельно взятые образы смерти в русской литературе, а *апофатика словесной культуры через образы смерти, топик* «иноного царства»: фольклорные формулы, несущие в себе танатологическую эйдологию, имплицитно и органически вошедшие в эстетику и поэтику словесной культуры конца Нового времени. Трансмиссия культуры прослеживается не только на уровне обыденного сознания, передачи опыта от одного человека другому, но и на уровне больших подсистем — фольклора и литературы (инициатические трансмиссии).

4. Впервые предложен новый научный взгляд на феномен смерти в литературе и традиционной народной культуре, предполагающий их синхронное рассмотрение, сопоставление в апофатическом ключе, новая методология описания и изучения мортальной образности в поэтике заявленных писателей.

5. Впервые исследованы и описаны апофатические места не только русской поэзии, но и русской реалистической прозы, к апофатическому горизонту которой можно приблизиться через онтогерменевтический анализ и выявление архетипических структур, связанных с функционированием фольклорной традиции в авторском словесном творчестве.

6. Впервые рассматривается роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» не только в контексте эстетики романтизма, но и в тесной связи с фольклорным мировоззрением самого автора. В первую очередь, крайне важными

оказываются мортально-пространственные образы в художественной лаборатории писателя, и связаны они с домом на *краю* деревни, апофатическим иномирным топосом.

7. Впервые рассматривается произведение порубежного периода творчества А. П. Чехова «Невеста» в свете фольклорной традиции, ее преломлений. Автор диссертации не ограничивается внешним проявлением фольклорной традиции в художественном мире писателя.

8. Впервые выявлена апофатическая парадигма массового искусства на материале известных песен середины и конца XX века в сопоставлении с апофатикой русской поэтической и философской мысли конца Нового времени.

9. К новизне работы относятся комплексное выявление апофатической составляющей русского фольклора, волшебной сказки с ее иномирной парадигмой, уровневая характеристика данного явления, которое иррадирует во весь текст словесной культуры Нового времени, поэтику разных авторов разных школ и направлений, инспирируемую архаическими фольклорными представлениями о базовых категориях культуры, жизни и смерти.

10. Для решения поставленных задач применен **комплексный подход** в понимании фольклора и, соответственно, форм проникновения фольклорной традиции в литературу и ее реализации в ней. На основе этого фактически впервые проанализированы некоторые произведения русской словесности конца Нового времени в фольклорном контексте: рассматривается вопрос о фольклоризме прозы М. Ю. Лермонтова; поднимается вопрос о фольклоризме творчества авангардистов, В. В. Маяковского. Полученные в ходе исследования результаты, а также примененный автором подход к разработке поставленной проблемы представляет научную новизну для культурологии, философии, филологии.

Теоретико-методологические основы и источники исследования

Рассмотрение заявленной темы исследования в ее междисциплинарном направлении обусловило привлечение культурологического подхода с применением разных методов из смежных отраслей научного знания —

литературоведения, фольклористики, семиотики культуры. Осмысление танатологического текста нашей культуры требует именно междисциплинарного подхода, позволяющего разработать и обосновать авторскую концепцию. Поисковые зоны диссертации предполагают обращение к *онтогерменевтике*, получившей обоснование в трудах М. Хайдеггера, а в российском научном пространстве — в работах В. П. Океанского и Ж. Л. Океанской, которая дополняется при изучении архаических танатологических комплексов культуры *семантическим методом* исследования. Эти методы позволяют перейти к описанию глубинных пластов литературы, проникновения фольклорной традиции в художественное творчество и вместе с ней танатологического комплекса, что образует сакральный космос культуры.

Первый блок источников представлен классическими трудами западноевропейских (М. Монтень, А. Шопенгауэр, Р. Штейнер, О. Шпенглер, М. Элиаде, М. Хайдеггер, Х. Гадамер, Ф. Арьес, В. Янкелевич, Ж.-Л. Марьон) и отечественных философов и культурологов (Е. Н. Трубецкой, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, П. Флоренский, С. Л. Франк, Я. Э. Голосовкер, Ю. М. Лотман, К. Г. Исупов, Г. Д. Гачев, П. С. Гуревич, В. И. Грачев, Т. В. Мордовцева, И. В. Кондаков, И. А. Едошина, В. П. Океанский, А. Г. Гачева, Ж. Л. Океанская, Н. В. Брагинская, А. И. Шмаина-Великанова, Н. А. Хренов, В. А. Подорога, Г. Л. Тульчинский, В. В. Варава), составляющих теоретическую основу данной работы.

Основу тематики **второго блока** исследований литературы составляют работы современных авторов, работающих по самым разным направлениям гуманитарного знания и создающих его основу: О. М. Фрейденберг, Д. Н. Медриша, И. П. Смирнова, В. Я. Проппа, Е. М. Мелетинского, В. А. Смирнова, Н. И. Толстого, С. М. Толстой, М. Ч. Ларионовой, А. Л. Налепина, Р. Л. Красильникова, М. Ю. Михайловой и др.

К **третьему блоку** следует отнести работы философов, культурологов, филологов, касающиеся теории и истории апофазиса и апофатической парадигмы художественной культуры. Среди них особо выделяются труды С. Л. Франка,

А. Ф. Лосева, статьи М. Н. Эпштейна, Г. Л. Тульчинского, М. Ю. Михайловой, А. П. Бондарева.

Выделяя **четвертый** тематический блок, акцентируем внимание на художественном наследии деятелей мировой культуры. Это литературные произведения, письма, критические статьи Э. Т. А. Гофмана, Новалиса, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. К. Толстого, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, И. А. Бунина, С. А. Есенина, В. В. Маяковского, А. Платонова, Н. Рубцова, Д. Самойлова и др.

Основная гипотеза исследования состоит в том, что апофатическая парадигма в русской словесной культуре проявляется в первую очередь в этосе смерти, смертной образности, которая генетически связана с фольклорной эстетикой, что предполагает следование художников слова не по пути Петровских реформ, приведших к «смерти дальней» (Ф. Арьес) человека Нового времени и кризисологическому состоянию в целом, а по пути поиска сакральности, иерофании, которую можно постичь благодаря мифотворчеству как теургическому процессу (С. Булгаков). Все жанры фольклора включают в себе образы смерти.

Практическая значимость диссертационного сочинения заключается в том, что положения и выводы работы могут быть использованы в ходе последующего социально-философского анализа смерти как феномена культуры, при исследовании взаимодействия художественного авторского слова и народной традиционной культуры. Методология исследования функционирования фольклорной традиции в поэтике А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова, И. А. Бунина, С. А. Есенина, В. В. Маяковского и других авторов также может быть применена и к другим текстам русской классики, которую помещаем в разветвленный культурно-исторический контекст. Выявление танатологического дискурса отечественной словесной культуры способствует постижению апофатического горизонта русской художественной культуры и осмыслению социальных проблем сегодняшнего дня.

Результаты работы уже применялись в практике преподавания курса «Современный литературный процесс в России» для академического бакалавриата филологических специальностей (курс читается с 2017 года в Сыктывкарском государственном университете имени Питирима Сорокина), авторского межфакультетского курса «Основы писательского искусства: *Tabula rasa*» для студентов филологических и нефилологических специальностей (курс читается с 2020 года в Российском университете дружбы народов), а также на поэтических семинарах, посвященных герменевтике художественного текста, при редакции литературно-художественного и общественно-политического журнала «Юность» (2018 год). Работа носит междисциплинарный характер, так как выполнена на стыке культурологии, литературоведения и фольклористики, и ее результаты могут быть использованы в вузовских лекционных курсах культурологии, философии, в спецкурсах по истории литературы XIX — начала XX века, в курсах по устному народному творчеству, а также в школьной практике.

На защиту выносятся следующие положения.

1. Апофатическое знание сегодня больше не является предметом исключительно философских и богословских изысканий. Отрицательное мышление актуализировало многие концепты в культуре, в словесном творчестве апофатическая парадигма сопряжена в первую очередь с образами смерти.

2. Апофатика всегда входила в сферу культуры, проявляя себя через конкретные поэтические размышления, художественное мышление, выступая своего рода априорным условием для них, но не логическим, а культурологическим.

3. Апофатическая составляющая отечественной словесной культуры конца Нового времени обретает выражение в системе разноуровневых языковых единиц, обладающих семантикой невыразимого (несказанный, немислимый, невечерний, невиданный, неведомый и т. д.), связана с особенностями пространственно-временных отношений в художественном тексте (встреча двух зорь, двух светил, света вечернего и невечернего, указывающая на мифологему

вневременности), проблемой топики. Апофатика предстает в качестве глубины погружения в инобытие.

4. Апофатические места в русской поэзии конца Нового времени можно декодировать с помощью мифа и фольклора, которые являются носителями имагинативного Абсолюта культуры (принимая во внимание суждение О. М. Фрейденберг о том, что метафора — «осколок мифа»), организуя вертикальную трансмиссию культуры. Русский фольклор с поисками «иног царства», выраженными в разных жанрах устного народного творчества, обладает качествами апофатичности, которая проявляется как на языковом уровне, в сказочных формулах типа «иду туда, не знаю куда», «ищу то, не знаю что», так и на уровне пространственно-временных моделей, имеются в виду сакральные и опасные топосы, потенциально связанные с «тем светом».

5. Мортальное пространство в художественном тексте не обязательно связано с «мортальным событием», которого может и не быть, а сопряжено с состояниями *порога*, через которые осуществляется поиск «иног царства». Выход в мортальное пространство выражен в мифологеме пути, обрядах инициаций, когда главный герой должен достигнуть мировой оси и переродиться в культурного героя. Важны также морбуальные состояния, предшествующие или непосредственно факту смерти, или перерождению героя. Анализ образов смерти и пограничных состояний, отраженных в русской словесности конца Нового времени, позволяет выявить специфические черты феномена смерти, характерного для отечественной ментальности.

6. Художественная культура утверждает и закрепляет уже существующее в традиционной народной культуре восприятие смерти, а также создает новые образы смерти, вступая в диалектический спор со сложившейся традицией. Художник слова не всегда следует за фольклором, после ученического этапа в творчестве вырабатываются на интуитивном или сознательном уровне новые модели и формы репрезентации накопившегося культурного танатологического опыта.

7. На рубеже веков, с завершением Нового времени, значительно изменяются взгляды на категорию «смерть», утрачивается сакральная апофатическая составляющая процесса ухода из жизни, в противовес этому выдвигаются теории физического бессмертия, воскрешения, в погоне за которым человек теряет метафизическую сопричастность, погружаясь в кризисологические состояния. Однако русский художник слова, вопреки натиску цивилизации, индустриализации, урбанизации, во многом остается верен фольклорному идеалу архаического человека, приобщенного к сакральным знаниям матери сырой земли, пребывающему в поиске «иного царства».

8. Любое художественное произведение, даже самое реалистическое, имеет свой апофатический горизонт, любой прозаический и поэтический текст является источником апофатических воззрений, которые в русском варианте логоцентризма связаны в первую очередь с образами смерти, танатологическим комплексом.

Апробация результатов исследования

Концептуальные положения диссертации обсуждались 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 международная конференция, посвященная наследию С. А. Есенина (Москва — Рязань — Константиново, ИМЛИ имени А. М. Горького, 2011–2020), Международная конференция «Феномен творческой личности в культуре. Фатющенковские чтения» (Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, 2012–2016), SHS Web of Conferences (France, Paris, 2018), Международная конференция «Антропология сновидений» (Москва, РГГУ, 2020), Булгаковские чтения: антропологические исследования образования и культуры (Шуя, ИвГУ, 2020), International Conference on Language, Communication and Culture Studies (ICLCCS, 2020), а также на заседаниях кафедры культурологии и изобразительного искусства Шуйского филиала Ивановского государственного университета. Результаты изложены также в трех монографиях (одна на английском языке), сборнике статей, статьях и тезисах общим объемом 36,5

авторских листов. По теме исследования выигран 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 24.00.01 «Теория и история культуры» и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальностей ВАК РФ: 1.16 — традиции и механизмы культурного наследования, 1.21 — традиционная, массовая и элитарная культура, 1.22 — культура и национальный характер, 1.23 — личность и культура, 1.28 — культурные контакты и взаимодействие культур народов мира.

Цели и задачи исследования обусловили **структуру работы**. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, словаря терминов, приложений и библиографии.

Объем диссертации — 407 страницы; библиография насчитывает 636 наименований.

Во введении описывается структура работы, излагается история вопроса, дается обоснование актуальности выбранной темы, представлена методология исследования. **Первая глава** посвящена общим теоретическим вопросам, изучению апофатики мировой художественной культуры. **Вторая глава** посвящена апофатике русской поэзии, высвечиванию темы смерти в русской лирике конца Нового времени. **Третья глава** представляет апофатику русской прозы авторов разных школ и направлений. **Четвертая глава** «Апофатика русской песни» носит дополнительный характер и посвящена изучению категорий «жизнь» и «смерть» в текстах известных советских песен. **В заключении** подводятся итоги работы, делаются общие выводы о результатах исследования.

Глава I. АПОФАТИКА КУЛЬТУРЫ

Вводные замечания

Настоящая часть диссертационной работы посвящена описанию общих вопросов изучения апофатики культуры. Речь идет о теоретических основаниях работы, описаны термины, используемые в диссертации. Прежде всего это имагинация, имагинативный абсолют культуры, имагинативный комплекс культуры — самая трудноопределимая единица онтогерменевтического анализа.

Особое внимание в первой главе будет уделено особенностям функционирования фольклорной традиции (ее преломлениям, трансформациям) в словесной культуре, поскольку фольклор, как отмечает М. Ю. Михайлова, «является истоком формирования семантики невыразимого в русском языке»¹¹¹. Апофатика русского фольклора, семантика *невыразимого, непостижимого* в традиционной культуре исследована мало, исключение составляют инновационное диссертационное исследование М. Ю. Михайловой¹¹² и ряд наших статей¹¹³. Однако мы подходим к апофатике фольклора не только с позиций языковой картины мира, но и с учетом концептуальной образной картины мира, уделяя большое внимание топосам, потенциально связанным с «тем светом» (край леса, поля и т. д.), и мифологеме вневременности (встреча двух зорь, светил). Кроме того, мы разделяем широкое понимание фольклора, применяя

¹¹¹ Михайлова М. Ю. Семантика невыразимого и средства ее передачи в русском языке: дис. ... д-ра филол. наук. Уфа, 2017. С. 173.

¹¹² Михайлова М. Ю. Указ. соч.

¹¹³ Dudareva M. Apophatic elements in the poetry of S. A. Yesenin: Thanats' characters // AMAZONIA INVESTIGA. 2019. Vol. 8, N 22. P. 51–57; Дударева М. А. Апофатическое в русской культуре: постановка вопроса. От фольклора к литературе // Культура и цивилизация. 2020. Т. 10, № 2А. С. 53–59.

культурологический подход, при котором учитываются дожанровые образования, ритуал, обряд, или, по выражению А. Н. Веселовского, «формулы, простирающиеся далеко вглубь времен»¹¹⁴. В этом случае фольклор для художников слова является источником архетипов и ценностей, а эти ценности и культурные универсалии, по наблюдению авторов концепции *ноумена* русской литературы, «выступают по отношению к конкретным культурным практикам в качестве своего рода априорных условий, хотя это аргіогі не логические, а культурологические»¹¹⁵. В первой главе с теоретических позиций в апофатическом аспекте рассматривается также феномен смерти.

§ 1. Теоретические аспекты, методология и терминология

1.1. История изучения апофатики в современной науке

Апофатика как научная проблема сравнительно недавно начала привлекать внимание исследователей из разных областей гуманитарного знания, поскольку она всегда была связана прежде всего с богословским теологическим философским дискурсом и долгое время оставалась в его лоне: «...всякая подлинная философия имеет свой апофатический горизонт, любое философское наследие является источником апофатических воззрений», — отмечает В. Н. Дробышев в своей докторской диссертации «Апофатическая рациональность и ее трансформация в современной западной философии» (2016)¹¹⁶. Главным источником для изучения апофатической парадигмы долгое время являлись диалоги Платона, сочинения неоплатоников, размышления о природе Прекрасного Дионисия Ареопагита, труды Григория Нисского, переосмыслившего неоплатоническую апофатику, Иоанна Дамаскина, работы немецкого мистика Средневековья М. Экхарта, освободившего «апофазис от

¹¹⁴ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940. С. 35.

¹¹⁵ Богатырев Д. К., Богатырева Л. В. Ноумен русской классики // Вестник Русской христианской академии. 2017. Т. 18. Вып. 3. С. 250.

¹¹⁶ Дробышев В. Н. Указ. соч. С. 9.

теологического пленения»¹¹⁷, и Н. Кузанского о смирении (молчании) ума. Их размышления о Боге вне «негативной теологии» повлияли в XX веке на философскую онтологию С. Франка («Непостижимое»), сформировав его представления о божественном всеединстве, пронизывающем мир и человека, и А. Ф. Лосева («Диалектика мифа», «Самое само»), о последнем исследователи культуры также размышляют сегодня в рамках апофатической парадигмы¹¹⁸. В богословии под апофатическим методом подразумевается невозможность объяснения сущности Бога, божественного начала, постижение Бога через любое отрицание всех его определений (трактаты «О мистическом богословии», «О божественном Имени» Дионисия Ареопагита»¹¹⁹). В этой связи сразу же оговоримся, что подробное обращение к теологической и философской истории вопроса не будет рассматриваться нами в культурологической диссертации, несмотря на то что за последние десять лет современной гуманитаристики выходит немало статей, посвященных апофатике Аристотеля, Платона, Плотина¹²⁰. Нас интересует в первую очередь культурологическое понимание апофатки, непостижимого в культуре, которое проявляется в художественном космосе.

М. В. Логинова, современный философ, исследователь категории выразительности, справедливо отмечает, что «“апофатическое” — понятие, восходящее к средневековой дискуссии об апофатической и катафатической теологии», указывая при этом на *энергию* молчания и слова и подчеркивая разность между богословской и философской апофатикой: «В философской апофатике есть таинство преодоления невозможного»¹²¹. Конечно, в первую очередь в России к апофатике обратились философы и художники слова, которые на интуитивном уровне ощущали «неотмирность», инобытийность

¹¹⁷ Там же. С. 180.

¹¹⁸ Грачев В. И. Указ. соч.

¹¹⁹ Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии. СПб.: Глаголь, 1995.

¹²⁰ См. подробнее работы Д. А. Филина. Филин Д. А. Апофатика Платона // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 41. С. 42–49; Филин Д. А. Апофатика Аристотеля // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 41. С. 68–71; Филин Д. А. Апофатика Плотина // Идеи и идеалы. 2020. Т. 12, № 3. Ч. 1. С. 108–120.

¹²¹ Логинова М. В. Указ. соч. С. 229.

отечественного самосознания. Современный философ Г. Л. Тульчинский указывает на особый апофатизм русского духовного опыта: «Ценностью является жизнь в мире ином: в потустороннем мире, в светлом будущем... Апофатизм и всеединство связаны и с особым трансцендентализмом, “неотмирностью” российского самосознания»¹²². Но и в художественной апофатике, выраженной и визуально, и вербально, есть также способ преодоления невозможного. Бесконечно приближаться к непроговариваемому может не только философия, но и литература в русском варианте логоцентризма. Неслучайно С. Л. Франк ориентируется именно на художественный космос культуры и пишет о непостижимости искусства, в первую очередь поэзии.

Однако сегодня апофатика irradiровала во все исследовательские парадигмы, о чем пишут в своей программной работе «Наука в горизонте апофатики» П. Гуревич и Э. Спирина¹²³. В русской гуманитаристике это положение подтверждается и возрастающим количеством в первую очередь филологических и философских работ, посвященных апофатике художественной культуры. Конечно, исследований на эту тему в литературоведении еще не так много, но появляются отдельные статьи об апофатике в художественном мире В. А. Жуковского¹²⁴, А. И. Введенского¹²⁵, М. И. Цветаевой, в современной литературе¹²⁶. В поэтике первого это состояние связывают с невыразимостью категории Красоты, в поэтике второго — с непознаваемостью мира («ночью ума») и его инвариантностью. Анализируя стиль и разбирая синтаксическую структуру стихотворений и поэм М. Цветаевой, В. П. Раков в монографии «Меон и стиль» (2010) вводит понятие *меона*, которое не связано с логосным бытием, выражающимся в поэтике нередко посредством тире или отточия¹²⁷. О

¹²² Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков. СПб.: Алетейя, 2000. С. 236–237.

¹²³ Гуревич П., Спирина Э. Указ. соч. С. 9.

¹²⁴ Елепова М. Ю. Эстетика В. А. Жуковского в апофатическом контексте // Дискуссия. 2012. № 4 (22). С. 176–178.

¹²⁵ Татаринова О. В. Принципы апофатической поэтики в творчестве А. И. Введенского // Теория и практика общественного развития. 2011. № 7. С. 357–359.

¹²⁶ Энгстрем М. Апофатика и юродство в современной русской литературе // Journal of Slavic Languages and Literatures. 2010. N 51. P. 129–140.

¹²⁷ Раков В. П. Меон и стиль: монография. Иваново; Шуя: Шуйский государственный педагогический университет; Центр кризисологических исследований, 2010.

стилистическом апофатизме поэтического слова размышляет и Д. Л. Шукуров¹²⁸. В современной литературе апофатизм также связывают с формой (на примере творчества Д. А. Пригова). Понятие «апофатика» оказывается продуктивным и в монографии А. П. Бондарева «Эпистемология литературоведения» (2018) при декодировании символического смысла художественного произведения: «Апофатика (лат. *fatum* — предвещание, прорицание, судьба, рок; *apo* — греческий отрицательный префикс) описывает разворачивающиеся в душе героя динамичные процессы, побуждающие его совершать неожиданные для себя и окружающих поступки»¹²⁹.

Однако каким образом можно приблизиться к апофатическому, то есть *непостижимому горизонту* художественного текста культуры? (К этому вопросу, *предельному* по своей сути и программному для нашей диссертации, мы постоянно будем возвращаться.) Как видим, апофатика художников слова, которым посвящены современные немногочисленные филологические изыскания, сопряжена с разными культурными категориями, но все они несут семантику *невыразимого*. Е. А. Костин в своей новой монографии «Русская литература в судьбах России. Достоевский против Толстого» (2019) убедительно показывает, что художественная мысль Достоевского ориентирована на идеальное абстрагирование жизни, *генеральное* представление о жизни апофатически заложено уже в самой культуре и русском языке: «Этот глобальный подход опирается и на “апофатику”, и на ограничения самого языка, и на традицию русской культуры, в рамках которой нация искренне веровала в то, что сам по себе русский язык может быть *православным*, то есть высказывать истинное слово правды о жизни»¹³⁰. Таким образом, через язык искусства можно приблизиться к истине, о чем еще писал Г. Гадамер в «Истине и методе» в связи с философским значением искусства. Современные исследователи, например, философ

¹²⁸ Шукуров Д. Л. Дискурсивная практика русского авангарда (проблемы апофатики литературно-художественного стиля) // Вестник ИГЭУ. 2006. Вып. 1. С. 83–87.

¹²⁹ Бондарев А. П. Указ. соч. С. 10.

¹³⁰ Костин Е. А. Русская литература в судьбах России. Достоевский против Толстого. СПб.: Алетейя, 2019. С. 548–549.

С. А. Симонова, также разделяют эти мысли: «...в “опыте искусства” приобретает “опыт истины”, недостижимый никакими иными путями»¹³¹.

Апофатическую линию нашей словесной культуры принято ассоциировать именно с восточнохристианской традицией, феноменом *молчания*, но исследования последних лет М. Ю. Михайловой, посвященные русской лингвокультуре, ее докторская диссертация «Семантика невыразимого и средства ее передачи в русском языке» (2017) показывают наличие апофатических воззрений и в русском фольклоре, которые связаны с *оборотностью* мира, представлениями о «том свете». Так, ученый анализирует устойчивые фольклорные формулы, которые аксиологически и онтологически связаны с высшей оценкой описываемого, но вне его конкретного образного выражения: «В русской речи одним из истоков возникновения средств передачи семантики невыразимого определяем фольклор с его набором устойчивых фольклорных формул *ни вздумать ни взгадать, разве в сказке сказать; ни в сказке сказать, ни пером описать* и др.»¹³². Этот формульный ряд можно продолжить фольклорными предложениями из русской волшебной сказки («иду туда, не знаю куда», «ищу то, не знаю что»), связанными с поиском *неведомой земли*.

В русском языке есть такие лексические единицы, которые заставляют не только знакомящегося с русской литературой и культурой иностранца задуматься, но и самого носителя языка обратить на них внимание: невыразимый, несказанный, необъяснимый, немислимый, неведомый и т. д. Перечисленные прилагательные с приставкой «не» несут в себе семантику необъяснимого, то есть того, что трудно поддается лексическому описанию. Такие единицы связаны не с языковой, а с концептуальной картиной мира, с особенностями национального образа мира, национальными константами нашего *космо-психо-логоса* (в лингвистике принято разделять языковую и концептуальную картины мира¹³³). Стоит отметить, что таких единиц достаточно много в русской литературе,

¹³¹ Симонова С. А. Архитектоника культуры: проблемы этико-эстетического анализа: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. СПб., 2008. С. 6.

¹³² Михайлова М. Ю. Указ. соч. С. 270.

¹³³ Блох М. Я. Концепт и картина мира в философии языка // Пространство и время. 2010. № 1. С. 37–40.

особенно в поэзии, так как поэзия метафорична. Метафору не всегда просто расшифровать, метафора, по мысли О. М. Фрейденберг, представляет собой *осколок* мифа, ее можно и следует понимать через миф, а литература перенимает силу мифа и фольклора, образуя с ними сложную диалектическую триаду¹³⁴, *сакральный* словесный космос культуры. Таким образом, понятие «апофатика» в работах лингвистов и литературоведов используется в широком смысле слова, и оно сопряжено с Абсолютом: Танатосом, Эросом, Красотой.

В философских работах апофатика, попадая в широкий культурный контекст, связана в первую очередь с феноменом смерти¹³⁵. В своей программной статье «Философская танатология или апофатическая философия» (2013) современный философ В. В. Варава проводит тонкую грань между танатологией и апофатикой¹³⁶, ведь обе приближаются к невозможному, то есть объяснению феномена смерти. Кристиан Л. Харт также в своем труде «Эстетика смерти», не употребляя понятие «апофатика», пишет о смерти как о неизреченном, о «невозможности изобразить конец жизни»¹³⁷. Таким образом, апофатические состояния в словесном творчестве приближаются к поискам (влечению) Танатоса. Однако последнее в русском космо-психо-логосе следует рассматривать в контексте архаического мировоззрения человека, для которого смерть — точка перехода, она воспринимается в *космическом* ключе. К этому вопросу мы еще вернемся в первой главе.

1.2. Апофатика мировой художественной культуры

Апофатическая парадигма, связанная с постижением предельных сущностей, обнаруживает себя в разных культурных традициях и не является ядром исключительно восточнохристианской богословской традиции. Например, в философии индуизма она также сопряжена с познанием сущности Брахмана

¹³⁴ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра: Период античной литературы. Л.: Гослитиздат, 1936. С. 118–119.

¹³⁵ Слепокуров А. А. Непостижимость смерти как этико-философская проблема: дис. ... канд. филос. наук. Иваново, 2016.

¹³⁶ Варава В. В. Философская танатология или апофатическая философия? // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2013. № 2 (145). Вып. 23. С. 112–117.

¹³⁷ Харт Ниббриг Кристиан Л. Указ. соч. С. 10.

через *Атман*: «Апофатический Брахман окружен миром, природой, натурой (*праkritи* на санскрите)...»¹³⁸. В исламе она ярко проявляется в аскетически-мистическом суфийском направлении¹³⁹ — в образе *светового человека*, духовного проводника суфия, обращенного к непостижимому горнему и дольнему в их слиянности, которая позволяет вернуться к своему духу: «...залогом этого возвращения служит ориентация на непостижимые для чувств Небеса и Землю, на Инобытие, преддверием которых является *полюс*»¹⁴⁰ (речь идет о небесном полюсе, космическом норде). В античной культуре, греко-римском комплексе, апофатичен сам Свет, *locus amoenus*: «Говоря о переживании света и о первичном опыте, порождающем образ, будет нелишним вспомнить, что в Средиземноморье северного сияния нет, а вот сумерки там не совсем такие, как в северных широтах. Это краткий миг света, когда нет солнца, прекрасное мгновение освещенности и отсутствия тяжелой жары. Краткий миг гармонии: прохлада и неяркий ласковый свет — то, что описывает древнее песнопение “Свете тихий”»¹⁴¹. Святитель Василий Великий также в связи с явлением вечернего света упоминает эту песнь: «Отцам нашим заблагорассудилось не в молчании принимать благодать вечернего света, но при явлении его немедленно благодарить. И не можем сказать, кто творец этих слов светильничного благодарения; по крайней мере, народ возглашает древнюю песнь, и никто не признавал нечестующими тех, которые произносят: *хвалим Отца и Сына и Святаго Духа Божия*»¹⁴². Но к какой бы традиции мы ни обращались, все исследователи культуры задаются вопросом, как приблизиться к постижению Брахмана, Возлюбленного, Бога. Но только ли Бог апофатичен? Нет, и чОрт,

¹³⁸ Вишневецкая Н. А. Человек между жизнью и смертью // Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство? М.: Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2010. С. 28.

¹³⁹ Суфизм понимаем, вслед за Т. Буркхардом, как эзотерический, внутренний (*батин*) аспект ислама; состоит из доктрины, инициации и духовного метода, символического прообраза познания. См.: Титус Буркхард. Введение в доктрину суфизма. Таганрог: Ирби, 2009. С. 9, 13.

¹⁴⁰ Корбен А. Световой человек в иранском суфизме. М.: Фонд исследований исламской культуры, Волшебная Гора, Дизайн. Информация Картография, 2009. С. 100.

¹⁴¹ Брагинская Н. В., Шмаина-Великанова А. И. Свет вечерний и свет невечерний // Два венка: Посвящение Ольге Седаковой. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2013. С. 77–78.

¹⁴² Творения: в 2 т. Том первый: Догматико-полемические творения. Экзегетические сочинения. Беседы. Прил.: Архиеп. Василий (Кривошеин). Проблема познаваемости Бога. М.: Сибирская Благовонница, 2008. С. 105.

например, в гачевском понимании (через «о»¹⁴³), тоже апофатичен. Обратимся к европейской нововременной визуальной традиции, к сюжетам, изображающим демонических существ.

На полотнах Питера Брейгеля Старшего, Йоса Вана Клеве, на безымянных фрагментах работ фламандских мастеров, хранящихся в музеях Кельна, Неаполя, Левена, мы сталкиваемся с приемом визуального *умолчания*, редукции демонического тела и с этим его сущности, которая остается до конца не познанной для зрителя, что можно было наблюдать уже и на средневековых изображениях. Но частичная визуальная закрытость демонического тела (приложение 1, рис. 1, 2), по наблюдению А. Е. Махова, в Новое время приобретает другой, сознательный характер: «В иконографии же раннего Нового времени мы находим немало примеров, дающих нам повод предполагать, что скрывание части дьявольского тела и превращение его в частично непредсказуемое использовано как сознательный прием»¹⁴⁴. Здесь автор исследования «*Diabolus absconditus*: непредсказуемость, неопределенность и невидимость демонического тела в иконографии и текстах раннего Нового времени» обращается к работе Доменико Беккафуми «Архангел Михаил поражает ангелов-отступников» (приложение 2, рис. 3) и к картине неизвестного верхнерейнского мастера «Св. Антоний, мучимый демонами» (приложение 2, рис. 4). Ученый отмечает: в обоих случаях представлена визуальная редукция, но Беккафуми решает это с помощью светотеневой игры, а другой мастер — с помощью композиционных средств. Однако в любом случае «прочитать» эту *невидимость*, невидимые части, у нас нет возможности¹⁴⁵. Кроме того, и в древнерусской визуальной демонологии и иконографии преисподней мы также сталкиваемся с апофатизмом в изображении демонических существ, который выражается, например, в редукции демонического тела до одной головы, что

¹⁴³ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Евразия — космос кочевника, земледельца и горца. М.: Институт ДИДИК, 1999. С. 152.

¹⁴⁴ Махов А. Е. *Diabolus absconditus*: непредсказуемость, неопределенность и невидимость демонического тела в иконографии и текстах раннего Нового времени // In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах № 7. М.: РГГУ, 2018. С. 10.

¹⁴⁵ Там же. С. 11.

отражается на количественной неопределенности изображаемых демонов. Так, на фрагменте, посвященном «прениям» ангелов и бесов у одра умирающей Феодоры, из жития Василия Нового, бесы прячутся за колонной, и мы доподлинно не знаем, сколько их пришло, чтобы забрать душу умирающей (приложение 2, рис. 5). Возможно, бесы, падшие духи еще более «непредсказуемы», нежели ангелы, которые изображены канонически в одной позе. Д. Антонов и М. Майзульс в своей новой работе «Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии» (2018) так комментируют иллюстрацию из жития: «Ангелы и бесы с хартией грехов спорят у одра умирающей Феодоры. Разнообразие бесовских фигур (серые и коричневые, с человеческими и звериными головами, развернутые в разные стороны) контрастирует с единообразием ангельских поз и одежд»¹⁴⁶.

Демоническое тело апофатично, как и апофатично, например, изображение Пророка «без лица» на миниатюрах персидских мастеров, которые исследователи делят на три типа: веристический, вписанный и светящийся¹⁴⁷. «Светящийся тип изображения, использующий мотив золотого ореола вокруг фигуры и золотую завесу, создан для того, чтобы передать изначальный священный свет Пророка...»¹⁴⁸. Интересно то, что последний тип с преобладающей апофатичностью в сюжете стал также характерен для позднего времени. С началом XVI века приходит в миниатюру тип «без лица». Исследователи в качестве примера приводят миниатюру «Мухаммед возносится на небеса на Бураке» второй половины XVI века (приложение 3, рис. 6). «Таким образом, изображения Мухаммеда и имамов в персидской миниатюре прошли путь от полностью “открытых” зрителю “реалистических” композиций к изображению, в котором лицо скрывается вуалью»¹⁴⁹. Значимо здесь то, что причиной изменения типа визуального изображения явился не запрет на изображение лица в целом, а

¹⁴⁶ Антонов Д. И., Майзульс М. Р. *Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии*. М.: НЕОЛИТ, 2018. С. 82.

¹⁴⁷ См. подробнее работу: Gruber C. *Between Logos (kalima) and Light (nūr): representations of the Prophet Muhammad in islamic painting* // *Muqarnas*. 2009. Vol. 26, BRILL. P. 229–262.

¹⁴⁸ Карпушина А. В. *Художественные и философско-религиозные смыслы изображения «без лица» в персидской миниатюре* // *Седьмой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов*. М.: Институт наследия, 2020. С. 634.

¹⁴⁹ Там же. С. 638.

внутренние аксиологические установки мастеров миниатюры. «Художники пытались постичь внутреннюю суть образа Пророка, имамов, интерпретировать их, они “работали” с ним, и это была тяжелая внутренняя работа как их самих, так и внутреннего существа культуры»¹⁵⁰.

Типологически продуктивным в данном культурном контексте может быть обращение и к феномену русской иконы, о котором в конце Нового времени писал русский философ Е. Н. Трубецкой в работе «Умозрение в красках»: «...до самого последнего времени икона была совершенно непонятной русскому образованному человеку. Он равнодушно проходил мимо нее, не удостоивая ее даже мимолетного внимания. <...> Оказывается, что лики святых в наших древних храмах потемнели единственно потому, что они стали нам чуждыми... С этим нашим незнанием красок древней иконописи до сих пор связывалось и полнейшее непонимание ее духа»¹⁵¹. Философ указывает на метафизическую отрешенность человека Нового времени и культурную дистанцию между реципиентом и иконой, которая является окном в инобытие и которую можно постичь только *апофатическим путем, восходящим по своей природе к невидимому через видимое*¹⁵². В этом контексте уместно также обратиться к феномену иконы с позиций Ж.-Л. Марьона, который пишет о парадоксе невидимого, его проникновении в видимое: парадокс «делает видимым то, что не следовало иметь возможным видеть, и то, что нельзя увидеть, не остолбенев»¹⁵³. В российской культурологической мысли, в работах И. А. Едошиной, мы также сталкиваемся с рассмотрением иконы с точки зрения соотношения *потенциального* и эстетического, художественного, где потенциальное (духовное) является первичным в понимании феномена иконы, несмотря на то, что оно не

¹⁵⁰ Там же. С. 638.

¹⁵¹ Трубецкой Е. Н. Два мира древнерусской иконописи // Три очерка о русской иконе. Новосибирск: Сибирь XXI век, 1991. С. 14.

¹⁵² Савченко Д. Н. Апофатический, или восходящий путь иконы // Креатология. Культура святости. М.: Академический проект, 2015. С. 651.

¹⁵³ Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 11–12.

поддается логическому объяснению: «Потенциальное в иконописи как приоритет духовного ставит подчас исследователей в тупик»¹⁵⁴.

Интересно то, что в начале XX века индийский мыслитель Вивекананда также указывал на укорененность современного человека в *сансаре*, то есть в бренном мире, которая мешает раствориться в Брахмане, познать его сущность; «люди так хотят вечного тела»¹⁵⁵, отмечал философ. Эта кризисологическая тенденция является общей, по наблюдению Р. Генона, автора труда «Кризис современного мира», для мирового эона Нового времени, для Востока и Запада¹⁵⁶. Связана она во многом с переосмыслением человечеством базовых категорий культуры, сценария «жизнь — смерть», который выступает в качестве программы жизнедеятельности человека: «Изучение этих (танатологических. — М. Д.) установок может пролить свет на отношение людей к жизни и основным ее ценностям ... Отношение к смерти — своего рода эталон, индикатор характера цивилизации. В восприятии смерти выявляются тайны человеческой личности»¹⁵⁷. Общество конца Нового времени, находясь в поисках *физического* бессмертия, стремясь «упразднить смерть», пошло по пути метафизической отрешенности, утрачивания сакральности. Именно по этой причине, как ни парадоксально на первый взгляд, *апофатическая парадигма* с большей силой проявляется в культуре, искусстве, литературе, и связана она в первую очередь с *феноменом смерти*. Неслучайным кажется и амбивалентное отношение к идее Ада, посмертного наказания, сложившееся к концу Нового времени. С одной стороны, по справедливому замечанию Б. Скотта, «к концу XIX в. вера в существование Ада быстро пошла на спад вследствие секулярной и рационалистической критики устаревших христианских доктрин об ужасах, которые нас поджидают там», с другой стороны, «концепция Ада в современную эпоху сохранилась в более скрытом виде»¹⁵⁸, что выразилось катафатически в Новейшее время в виде этоса

¹⁵⁴ Едошина И. А. Потенциальное в иконописи // Энтелехия. 2014. № 30. С. 71.

¹⁵⁵ Вишневецкая Н. А. Указ. соч. С. 28.

¹⁵⁶ Генон Р. Кризис современного мира. М.: Эксмо, 2008.

¹⁵⁷ Гуревич А. Я. Филип Арьес: смерть как проблема исторической антропологии // Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс — Прогресс-Академия, 1992. С. 6.

¹⁵⁸ Ад: История идеи и ее земные воплощения / сост. Скотт Брюс. М.: Альпина нон-фикшн, 2021. С. 248.

Ада *рукотворного* («фабрики смерти», лагеря Освенцим, Трешлинка, ядерное оружие и т. д.) как напоминание человечеству об апофатическом исходе жизни. Вечные сюжеты в искусстве на тему противостояния Тьмы и Света должны напомнить о присутствии невидимого и неведомого, *потустороннего* в жизни человека. Однако пути постижения апофатического в культуре у восточной и западной цивилизаций различны и в методах, и в темпах, но это не значит, что к апофатическому нельзя априори приблизиться.

1.3. Апофатика русской художественной культуры: от поэзии к песне

Каким же образом апофатическое проявляется в русской культуре? Русский духовный опыт апофатичен в своей сущности, по мысли М. Эпштейна и Г. Л. Тульчинского, составителей современного Проективного философского словаря. Если обращаться к культурфилософской концепции *Космо-Психо-Логоса* Г. Д. Гачева, которая дословно заключается в разделении культурного пространства на Космос (природу, натуру), Психею (душу народа, заключенную в традициях, верованиях и обрядах) и Логос (склад мышления)¹⁵⁹, то кажется необходимым еще раз сказать, вслед за В. П. Океанским, и о географии русской равнины, ее апофатизме, и о метафизике отчего *края*, которую можно постичь только имагинативно, духовно. Здесь используем понятие «имагинация» в значении проживания высшего образа, Абсолютов культуры не зрительно, физически, а духовно-душевно (потенциально). В таком аспекте исследует причину Прекрасного и Красоты Дионисий Ареопагит — как движение души по *спирали*, когда божественные знания передаются не умственно и объединяюще, но словесно и изъяснительно¹⁶⁰. В своей докторской диссертации и монографии «Безвидный свет. Ведение в изучение восточносирийской христианской мистической традиции» (1987) Р. Бёльз подробно анализирует сочинения Евагрия, Иоанна Дальятского и их понимание понятия «безвидный свет», указывая на существование особого «мистического языка», который «не является совершенно

¹⁵⁹ Гачев Г. Д. Лекция 5. Национальные организмы внутри мировой цивилизации... С. 34.

¹⁶⁰ Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника. СПб.: Алетейя; Издательство Олега Абышко, 2002. С. 321.

безмолвным, но по вдохновению от Святого Духа выражается через слова, воспринимаемые телесным слухом, которые выступают носителями духовного опыта»¹⁶¹. Здесь также стоит обратить внимание на выражение «аполлонова лира», используемое в Древней Греции в значении духовного инструмента, органа, с помощью которого постигается божественное знание. «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 инстинктивная прамудрость»¹⁶². Именно так постигал высшую реальность Гете, о чем писал еще в начале XX века Р. Штейнер: «...у них отсутствует орган для идеального, и потому они не знают сферу его действия. Посредством того, что у Гете этот орган был особенно развит, он, исходя из своего общего мировоззрения, пришел к глубоким прозрениям в существо живого»¹⁶³.

По наблюдению современного антропософа Г. А. Кавтарадзе, «Имагинации (от слова *imago* — “воображение”, “образ”) — это те образы, которые рисует себе сама душа при вступлении в непосредственное соприкосновение с духовной действительностью»¹⁶⁴, то есть с невидимым, но проявленным в реальном мире. Так, И. Ильин поиск *отчего края* также связывает с мыслью сердечной: «...родина есть *нечто от духа и для духа*. <...> И вот, чтобы постигнуть сущность родины, необходимо уйти вглубь своего сердца, проверяя и удостоверяясь, и обнять взором весь объем человеческого духовного опыта»¹⁶⁵. Занимаясь герменевтической реконструкцией национальных констант русского космо-психологоса, стоит говорить об особой организации нашего пространства, о

¹⁶¹ Бёле Р. Безвидный свет. Введение в изучение восточносирийской христианской мистической традиции. М.: Познание, 2021. С. 215–216.

¹⁶² 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.

¹⁶³ Штейнер Р. Учение о метаморфозе // Мировоззрение Гёте. СПб.: Деметра, 2011. С. 134.

¹⁶⁴ Устный доклад Г. А. Кавтарадзе «Путь познания в антропософии». Доклад расшифрован Е. Киселевой по устному выступлению автора, отредактирован Я. Лучшевой и С. В. Пахомовым.

¹⁶⁵ Ильин И. А. Путь духовного обновления. Минск: Изд-во Белорусского экзархата Московского Патриархата, 2012. С. 515–516.

горизонтальной, равнинной модели космоса¹⁶⁶, а также поставить вопрос об иеротопии, все больше волнующей исследователей культуры в последнее время. Иеротопия, пожалуй, как и апофатика, воспринимается сегодня не как философская концепция, а как «способ видения, позволяющий осознать существование особого пласта культуры, который состоял из множества конкретных проектов, подлежащих детальной реконструкции»¹⁶⁷. Автор концепции, А. М. Лидов, также указывает на необходимость выработки особой методологии, с помощью которой можно прочитывать сакральные пространства как текст культуры: «...сакральное пространство представляет собой особый тип исторического источника, методы исследования которого еще предстоит разработать»¹⁶⁸. Думается, что одним из методов может быть онтогерменевтический, когда мы говорим о создании сакрального пространства, выявлении *иеротопической, иерофанической* составляющей в художественном произведении. Здесь обращаемся к онтопозитике, которая, по наблюдениям В. П. Океанского, предполагает укорененность художественного опыта культуры в первобытности: «...искусство укоренено в без-ыскусности, а на дне художественного метода покоится нечаянность, *пред-рассудок*»¹⁶⁹. Но эти рассуждения касались в первую очередь непосредственно Космоса, то есть нашей русской природы, которую мы также семиотически прочитываем как текст культуры. Теперь обратимся к Логосу.

Литература Нового времени, несмотря на ее принадлежность гипертренду *Петровских реформ* с экстремальной абсолютизацией начала человеческого¹⁷⁰, не рвет своих связей с предшествующей традицией. И. П. Смирнов в своей программной работе «От сказки к роману» последовательно показывает это *культурологическое* движение мысли от фольклора, коллективного сознания, к

¹⁶⁶ Гачев Г. Д. Лекция 3. Национальные варианты Инварианта Бытия... С. 19.

¹⁶⁷ Лидов А. М. Иеротопия: создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исследования // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2009. № 2. С. 71.

¹⁶⁸ Там же. С. 71.

¹⁶⁹ Отечественная интеллектуальная культура: материалы к энциклопедии (моделирующий глоссарий: ключевые имена и понятия). Шуя: Центр кризисологических исследований ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2011. С. 74.

¹⁷⁰ 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.

литературе, авторскому слову, оговаривая здесь: через архетипическое роман, «создаваемый в условиях господства личной традиции», приближается к сказке¹⁷¹. Интересно то, что и западные коллеги, обращающиеся к культуре модернизма, эстетике футуризма, также выявляют это движение в русской словесной культуре *от сказки к новой литературе, авторскому слову*¹⁷². Исходя из этих теоретических размышлений, и мы в своей диссертации, отделяя эпические формы от лирических, соответственно распределяем материал по главам, делая акцент на парадигме «иное царство» в рассказах, повестях, романах авторов разных школ и направлений, которых объединяет, выражаясь языком И. П. Смирнова, *архетипическое*, выступающее не логическим, а культурологическим априорным условием, и неразумно было бы искать здесь поверхностные сближения и закономерности. В этом случае мы обращаемся к принципам исторической поэтики, решая одну из исследовательских задач диссертации, заключенную в выявлении связей танатологического комплекса, проявившегося в художественной культуре, с фольклорными архаическими воззрениями. Фольклор является источником апофатического в русском варианте логоцентризма, на что еще обратила внимание М. Ю. Михайлова, анализируя фольклорные формулы типа «иду туда, не знаю куда», «ищу то, не знаю что»¹⁷³.

Во-первых, деление материала на поэзию, прозу и песню несет в себе глубокий аксиологический и онтологический смысл, поскольку оно связано с разной бытийной природой эпоса и лирики, которая имеет *сверхличный* характер. Таким образом, в диссертации прослеживается и вертикальная трансмиссия культуры *от фольклора к литературе*, и энтелехия культуры *от поэзии к песне* как от авторского расщепленного бытия к общему, от *я* к миру¹⁷⁴.

¹⁷¹ Смирнов И. П. От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. Т. XXVII. С. 289.

¹⁷² Ланн Ж.-К. От сказки до футуризма: по поводу статьи Хлебникова «О пользе изучения сказок»: Философия и творчество В. Хлебникова // Acta Slavica Iaponica. 1986. № 4. С. 127.

¹⁷³ Михайлова М. Ю. Художественная апофатика русского фольклора // Вестник Башкирского университета. 2016. Т. 21, № 2. С. 472–476.

¹⁷⁴ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Изд-во Моск. ун-та; Флинта, 2008. С. 177.

Во-вторых, такое деление словесного материала является общегуманитарным¹⁷⁵. Здесь стоит вспомнить известную полемику между А. С. Пушкиным и А. Бестужевым (пушкинские черновые заметки «О причинах, замедливших ход нашей словесности», «Возражение на статью А. Бестужева “Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов”»), известную «Общую ретику» Н. Ф. Кошанского, «Словарь древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова. Однако это разделение, кроме формальных признаков, связанных с особенностями организации речи, обусловлено сегодня признаками, связанными с латентными *культурными установками* людей на «высокое» (поэзия) и «низкое», то есть бытовое (проза). На размытие термина «поэзия» и сдвиг в его значении, связанный с оценочной окраской, указывал еще в 1920-е годы Ю. Тынянов, по этим причинам ученый противопоставлял «поэзии» понятие «стих»¹⁷⁶.

В данной работе, следуя за мыслью философа С. Франка о *непостижимости* поэзии, ее крайней апофатичности, мы делим материал соответственно на главы, посвященные поэзии, которая одной из первых в силу своей метафоричности приближает реципиента к апофатике словесного космоса культуры, прозе, где апофатический горизонт имеет другой характер, менее выражен, и песне, которая подвержена воздействию со стороны народа-художника, апофатически вмешивающегося в живую ткань авторского слова.

Итак, реконструируя апофатический дискурс русской словесности, будем обращаться к герменевтике Света и Мрака, света вечернего и невечернего, присущих и визуальному, и вербальному пространству мировой культуры, столкновение которых обуславливает инициационный путь героя, а также к этосам болезни и сна, поскольку оба амбивалентны по своей природе и погружают человека в лиминальное состояние¹⁷⁷, наконец, к феномену смерти, одно ожидание которой, по тонкому наблюдению философа В. В. Варава,

¹⁷⁵ Наровчатов С. Поэзия и проза. Роды и жанры // Необычное литературоведение. М.: Молодая гвардия, 1973. С. 231–267.

¹⁷⁶ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: Советский писатель, 1965. С. 21–22.

¹⁷⁷ Лиминальность — *пороговость*. См.: Тернер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 169.

апофатично¹⁷⁸. *Литература Нового времени, особенно культура романтизма, была чувствительна к потустороннему, и только смерть заставляет volens nolens приблизиться к постижению ценностей запредельного, горнего, и этого, дольного, мира. Именно по этим причинам художественная танатология является своего рода проводом в апофатическое в культуре.*

1.4. Апофатика русской смерти: от фольклора к литературе

В поле *культургена*¹⁷⁹ входит феномен смерти, который интересовал человечество на протяжении всей истории его развития. Если человек Средневековья ищет спасения души и стремится к индивидуальному бессмертию, то эпоха Просвещения и Нового времени толкает человека на поиск исторического и социального бессмертия, и здесь утверждается концепция *virtu*, собственного мужества, достоинства и полной реализации в жизни. В этой связи на первый план выходит вопрос о смысле *жизни*, а не о смысле смерти, но «ощущение утраты смыслового отвеса увеличивало размах маятника поэтических вопрошаний»¹⁸⁰, и в художественной культуре, литературе актуализируется танатологический дискурс. Если физический конец в представлениях архаического человека, в фольклорном сознании обязательно сопровождался ритуалами, имеющими метафизический смысл, то смерть тела для человека Нового времени уже воспринимается в ином ключе, о чем точно пишет Ф. Арьес: «Человек Нового времени начинает испытывать отстраненность от момента физической смерти... Сама же жизнь становится теперь полной, густой и протяжной, “без швов”, без перерывов, тогда как смерть, по-прежнему присутствующая в жизни, сохраняет свое место лишь на ее дальнем конце, легко забываемая, несмотря на весь реализм “Духовных упражнений”»¹⁸¹. Не потому ли нас не возмущает смерть бедной Лизы, познавшей настоящую любовь, из повести

¹⁷⁸ Варава В. В. Ожидание. Апофатические этюды. Философские эссе. М.: Проспект, 2021.

¹⁷⁹ Здесь *культурген* понимаем, вслед за Ч. Ламсденом и Э. Уилсом, как основную единицу культуры, включающую ряд ментальных феноменов и свойств. Ламсден Ч., Гушурст А. Геннокультурная коэволюция: человеческий род в становлении // *Человек*. 1991. № 3. С. 11–17.

¹⁸⁰ Гаврюшин Н. К. Русская философская симфония (предисловие) // *Смысл жизни: Антология*. М.: Прогресс-Культура, 1994. С. 8.

¹⁸¹ Арьес Ф. Указ. соч. С. 273.

Н. М. Карамзина, которая, по справедливому наблюдению Ю. М. Лотмана, могла закончиться только смертью¹⁸². Но все-таки в словесном творчестве, индивидуальном авторском сознании все сложнее, и, вероятно, Карамзин, так заканчивая свою *безделку*, как он сам ее определял¹⁸³, следует за этическими и эстетическими идеалами русского фольклора, любовной лирики, где потеря любви приравнивалась к потере сердца, к смерти. Однако в той же повести едва ли не важнее предсмертные «сердечные мучения», изобразившиеся на лице героини, через которые читатель понимает, что Лиза не предала своей любви: «Она вышла из города и вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда... <...> ...Страшнейшее сердечное мучение изобразилось на лице ее»¹⁸⁴. Через *язык сердца* выражается высокий модус любви. Здесь Танатос вступает в парадигматические отношения с Эросом, и смерть приобретает ценностный характер, поскольку через смерть героиня утверждает высокий идеал любви. Такой аксиологический взгляд на «итог жизни» близок русской философии.

Так, в работе «Софиология смерти» С. Н. Булгаков утверждает, что «для победы над смертью надо, чтобы она была выявлена до конца и до глубины... можно и должно смерть включить... в необходимые пути жизни мира в его осознании, к освобождению от рабства миру»¹⁸⁵. С освобождением от *рабства мира* в поэзии русского романтизма связана физическая смерть, которая позволяет душе стать свободной (например, элегия А. Дельвига «Смерть, души успокоенье!», стихотворение Е. Баратынского «Смерть»¹⁸⁶). Идея о преображении

¹⁸² Лотман Ю. М. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина (К структуре массового сознания XVIII века) // Карамзин. СПб.: Искусство-СПб, 1997. С. 616–620.

¹⁸³ Алексеев М. П. Английские переводы произведений Карамзина и его современников // Русско-английские литературные связи (XVIII — первая половина XIX века). Литературное наследство. Т. 91. М.: Наука, 1982. С. 157.

¹⁸⁴ Карамзин Н. Бедная Лиза. М.: Русский язык, 1981. С. 39. [Далее текст произведения Карамзина цитируется по названному изданию с указанием страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

¹⁸⁵ Булгаков С. Н. Софиология смерти // Журнал практикующего психолога. 1998. № 4. С. 50.

¹⁸⁶ Здесь также важен сам образ Смерти, которая предстает прекрасной девой, без косы и прочих привычных для нас атрибутов, которые появятся, например, в карикатурах на оккультные темы в сатирических журналах начала XX века. См.: Brooks J. Marvelous Destruction: The Left-Leaning Satirical Magazines of 1905–1907 // Experiment. 2013. 19, iss. 1. P. 30. Кроме того, такой образ Смерти, созданный русским поэтом, отличен от привычного представления Смерти в виде скелета, которое было распространено в Средние века и связано с традицией *danse macabre*. См.: Хартнелл Д. Голое Средневековье. Жизнь, смерть и искусство в Средние века. М.: АСТ, 2019. С. 140. Стоит отметить, что Смерть в русской иконографии также изображалась в виде «ссохшегося белого мертвеца, а к XVIII в. место белого трупа занимает скелет с отчетливо прорисованными костями». См.: Антонов Д. И., Майзульс М. Р. Указ. соч. С. 79. Для русской словесной культуры характерна эротизация Танатоса: выражения

и свободе души после смерти органична для русского космо-психо-логоса и «закреплена в церковном предании об успении Богородицы»¹⁸⁷. Но это не единственный и не первый такой пример из истории отечественной словесности. Сложный амбивалентный характер феномена смерти встречаем уже в древнерусской «Повести о Петре и Февронии Муромских», где гибель чудовища, змея и тяжелая болезнь Петра, его предсмертные состояния приводят героя к началу *инициационного пути* (по фольклорным представлениям) или к восхождению по *духовной лестнице* (по христианским представлениям). И в этом произведении также детерминированы социальные роли, как у Карамзина (Лиза и Феврония крестьянки), но в ситуации *порога*, то есть испытания героев (мужчин), они не работают — социальное положение и вместе с тем рациональное познание мира уступает сакральному знанию, *эйдологии любви*. Если идти дальше, в глубь истории, то с таким апофатизмом в сюжете, связанным с смертельным событием, встречаемся в русской сказке, где Ивану-дураку, меньшому сыну, *вдруг* достается и царство, и вещая невеста. Иван-дурак, по справедливому наблюдению Е. М. Мелетинского, «глуп с точки зрения его практичных эгоистичных здравомыслящих братьев, но обладает какой-то мудростью, которая в конечном счете дает ему преимущество перед братьями»¹⁸⁸.

В. Я. Пропп в своих фундаментальных работах, посвященных разбору поэтики волшебной сказки, убедительно показал, что русская сказка представляет собой систему последовательных *обретений и потерь*. Связано это и с нарушением запретов, и с поиском чудесного предмета или вещей невесты, и со спуском в «иное царство», а значит, с смертельным сюжетом. Последнее представляется особенно интересным, поскольку заставляет задуматься и простого читателя, и серьезного исследователя культуры над онтологическими и аксиологическими вопросами фольклора, народной жизни. Кроме того, в

«поцелуй Смерти», «объятия Смерти». См.: Худенко Е. А. Сюжет «Смерть юной девы» в поэтике рассказов И. А. Бунина // Культура и текст. 2020. № 4 (43). С. 26.

¹⁸⁷ Косяков Г. В. Мифопоэтика бессмертной души в русской романтической поэзии // Омский научный вестник. 2006. С. 206.

¹⁸⁸ Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М.; СПб.: Академия исследований культуры, Традиция, 2005. С. 188.

современной гуманитаристике еще не так много культурологических исследований, посвященных онтологическим основаниям фольклора. Однако в отдельных диссертационных сочинениях философской направленности все-таки находим материал, посвященный анализу фольклора, фольклорного сознания в онтологическом аспекте¹⁸⁹ (О. И. Шабалина, В. А. Котеля). Это заставляет обратиться к танатологическому комплексу, заложенному в фольклоре, в культурфилософском аспекте.

Непосредственно мотив посещения «того света» выражен в волшебной сказке и связан с добыванием сакральной информации, вещи невесты¹⁹⁰. Спуск в «иное царство» предполагает временную смерть, но это иномирное пребывание героя позволяет ему инициироваться и получить желаемое. Однако *оборотность* мира выражена и в других фольклорных формулах. В области славянских древностей чрезвычайно важны материалы погребальной обрядности. Культурный код *перехода* из одного мира в другой, смены типов локуса значим и для архаической славянской картины, и для религиозной, которая во многом синтезирована с прежним пластом культуры (ее нередко называют народным христианством, православием). Однако и здесь есть свои особенности, которые мы должны учитывать. Стоит помнить о том, что многие вещи, представленные непосредственно в фольклоре (например, мотив посещения «того света» в волшебной сказке), нередко выражены невербально. Так, «вокруг персонажей славянской “низшей демонологии” не возникает сюжетов, развернутых вербальных текстов типа классических мифов»¹⁹¹. Такие существа (Мара, Смерточка, вампир, упырь, русалки, домовые и др.) воспринимаются в народном архаическом сознании в виде *космических сил*. На языковом уровне это выражено неслучайно в *pluralia tantum*.

¹⁸⁹ Шабалина О. И. Фольклорное сознание как способ духовно-практического освоения действительности: дис. ... канд. филос. наук. Магнитогорск, 2000; Котеля В. А. Философско-культурологический анализ традиционной песенной культуры: дис. ... канд. филос. наук. Белгород, 2005.

¹⁹⁰ Елеонская Е. Н. Представление «того света» в сказочной традиции // Сказка, заговор и колдовство в России. М.: Индрик, 1994. С. 42–50.

¹⁹¹ Седакова О. А. Содержательный план обрядового текста // Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М.: Индрик, 2004. С. 32.

Эти силы придают космический характер и переходной обрядности. Загробный мир в славянской традиции, фольклоре представлен не только в волшебной сказке или непосредственно в самой погребальной обрядности. Например, в поэтике русских (великорусских) заговоров *формула отрицания*, выраженная или речевым актом, или магическим приемом, потенциально связана с представлениями о «том свете»: «Все, что характерно для земного мира, мира жизни, имеет свой обратный коррелят в мире потустороннем, который фигурирует в заговорах и заклинаниях как локус, куда изгоняются болезни и прочие злые силы»¹⁹². Еще одна заговорная формула, связанная непосредственно с образом иномира, условно получила название «*формула невозможного*», которая характеризуется *неопределенным состоянием*¹⁹³. Особенно показательны в этом отношении грузинская магическая поэзия и фольклорная традиция, действующие, например, в поэтике В. Маяковского, знавшего грузинский язык¹⁹⁴.

Нужно учитывать тот факт, что отечественная словесность конца Нового времени *энтелехийна* по своей сути — восприимчива к разным культурным традициям. Здесь мы понимаем энтелехию не только по-аристотелевски, как сущность (душа) тела¹⁹⁵, мы обращаемся к определению современного культуролога Г. С. Кнабе: «...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»¹⁹⁶. Собственно, еще А. С. Пушкин в своем творчестве воссоздал напряженный *межнациональный* диалог в его ретроспективе и перспективе¹⁹⁷. Итак, паремиологический материал в целом дает

¹⁹² 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.

¹⁹³ Гагулашвили И. Ш. К вопросу заговоров в грузинской художественной литературе // Грузинская магическая поэзия. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1983. С. 106.

¹⁹⁴ Галиева М. А. Фольклорная традиция в поэме В. Маяковского «Война и мир» (художественные функции паремий) // Вестник КГПУ им. В. П. Астафьева. 2015. № 1. С. 215–219.

¹⁹⁵ Аристотель. Соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1976. Т. 1. С. 394–395.

¹⁹⁶ Кнабе Г. С. Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2000. С. 19.

¹⁹⁷ Русская литература, по меткому замечанию В. В. Кожинова, представляет собой напряженный, но проникновенный диалог, «в котором могут равномерно участвовать предельно далекие голоса». См.: Кожинов В. В. И назовет меня всяк сущий в ней язык... // Размышления о русской литературе. М.: Современник, 1991. С. 60.

основания для выстраивания образа «того света». В загадках о смерти, например в таких, как «Сидит уточка на плоту», «Сидит сова на корыте», воплощена архетипическая модель плота / лодки и птицы как стража *порога*. В архаической картине мира птица ассоциировалась со смертью. В древнерусских представлениях о смерти часто фигурировала птица, или сидящая на плоту, на лодке, что символизировало переправу на «тот свет», или залетающая в окно: «...предки представляли смерть: то въ образѣ птицы, то страшилищемъ, соединяющимъ въ себѣ подобіе человѣческое и звѣриное, то человѣкомъ, то, наконецъ, сухимъ, костлявымъ человѣческимъ скелетомъ»¹⁹⁸. Эти элементы переправы (птица, лодка, сани и т. д.) наводят на размышления о *космической ладье*. В дожанровых образованиях, обрядовой действительности нередко встречаем проводы Масленицы, «похороны Костромы», осуществляемые на санях / ладье. В последний день масленичной недели организуется процессия проводов, ритуальных похорон мифического существа: ряженых и неряженых участников возглавляет «конь» (негодная лошадь) или повозка (укрепленная на санях лодка)¹⁹⁹. Другой пример из сферы этнографии также весьма показателен в этом отношении: захоронения стариков в *ладьях-гробах* (стариков «лабанили»)²⁰⁰. И в этом случае нас интересует не столько известная фрейдистская концепция влечения к смерти, вины за смерть близкого в архаических обществах, где Танатос находится в основании человеческой культуры²⁰¹, сколько символы смерти, а именно мировая типология кораблей.

В. И. Брагинский, описывая и анализируя корабль в суфийской культуре, пришел к выводу о том, что восточная культурная и литературная традиции несут в себе в качестве доминанты образ корабля как эзотерического символа

¹⁹⁸ Соболев А. Н. Загробный мир по древнерусским представлениям. Сергиев Посад: Издание книжного магазина М. С. Елова, 1913. С. 32.

¹⁹⁹ Ивлева Л. М. Ряженье и обряд // Ряженье в русской традиционной культуре. СПб.: Российский институт истории искусств, 1994. С. 103.

²⁰⁰ Мельников М. Н. Поиски сокровищ. Записи фольклориста. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1985. С. 6–8.

²⁰¹ Гуревич П. С. Фрейдистская трактовка Эроса и Танатоса // Философская антропология: учеб. пособие. М.: Омега-Л, 2010. С. 509.

космического тела, переходного символа²⁰². Отечественная словесность, думается, почерпнула этот образ во многом из фольклора и также придала ему статус высокоимагинативный, ощущая в этом момент переходности, соединения человека с *горним*. В трактате С. А. Есенина «Ключи Марии» (1918) разработана теория образов заставочного, корабельного и ангелического: «Образ от плоти можно назвать *заставочным*, образ от духа корабельным и третий образ от разума ангелическим»²⁰³. 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 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 важны два момента. Во-первых, такой орнамент характерен для русской вышивки, ее сакрального знаково-символического письма, о природе которого все чаще пишут современные культурологи²⁰⁴; во-вторых, возвращаясь к разговору об иномирной эстетике в фольклоре, обратим внимание на такие признаки *оного мира*, как *незримость*, неведомость, сокрытость от сторонних глаз, от повседневности. Случайно ли то, что Татьяна называет Онегина в своем письме *незримым* («незримый ты мне был уж мил...»)? Случайно ли то, что в эстетике символистов образ Прекрасной Дамы, Софии, возлюбленной — незримый, эфемерный? Вероятно, нет. Стержнеобразующим элементом культуры модернизма явилось трансцендентное «иное», «невыразимое»²⁰⁵. За этим скрыта не поэтическая вольность, а мировая литературная и культурная, в частности фольклорная, традиция. В русском

²⁰² 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.

²⁰³ Есенин С. А. Ключи Марии // Собр. соч. в 7 т. М.: Наука; Голос, 1997. Т. 5. С. 204. [Далее тексты произведений Есенина цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — *М. Д.*)

²⁰⁴ Валькевич С. И. Русская народная вышивка как феномен культуры: дис. ... д-ра культурологии. Иваново, 2019. С. 4.

²⁰⁵ Кондаков И. В. «Образ мира, в слове явленный»: Волны литературоцентризма в истории русской культуры // Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве. М.: Наука, 2004. С. 237.

фольклоре чудесный герой рождается нередко тогда, когда отец или *отсутствует*, или очень стар, то есть он незрим: «...в формировании эпического героя главную роль играет его отец — фигура, говоря современным языком, виртуальная, поскольку он либо становится родителем в 90–100 лет, либо *отсутствует* во время появления сына на свет (выполняет воинские задания князя, ушел в монастырь), либо вообще умирает задолго до его рождения»²⁰⁶. Мать приобретает особый статус, как и чудесный герой. Они находятся и «здесь», и «там». Эти герои — особого, высшего порядка. Итак, идея посещения «того света» выражена не только в русской сказке, но и в других фольклорных жанрах.

Проблема взаимоотношений фольклора и литературы, которая давно волнует исследователей из разных областей гуманитарного знания, перешла из периферийной в область поэтики литературы. По справедливому замечанию М. Ч. Ларионовой, к данному вопросу подходят с разных сторон: «от анализа фольклорных вкраплений в литературный текст до установления общих закономерностей развития словесных искусств, от версии о заимствовании литературой фольклорных явлений до убеждения в их структурно-типологическом единстве»²⁰⁷. И здесь, как мы видим, возникает несколько вопросов, связанных с типами фольклоризма. С одной стороны, это обусловлено представлениями исследователя о фольклоре или как о своде текстов (сказки, былины, былички, загадки и т. д.), или как о целостной системе, включающей также *дожанровые* формы (обряд, ритуал), «формулы, простирающиеся далеко вглубь времен»²⁰⁸, по определению А. Н. Веселовского.

С другой стороны, проблема фольклоризма носит теоретический характер, и здесь ученые выделяют следующие типы: регистрирующий, внешний фольклоризм, латентный, внутренний²⁰⁹. Литературоведы, историки литературы

²⁰⁶ Бернштам Т. А. Появление на свет // Герой и его женщины: образы предков в мифологии восточных славян. СПб.: МАЭ РАН, 2011. С. 95.

²⁰⁷ Ларионова М. Ч. Творчество писателя и фольклор в аспекте общерусской и региональной традиций // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2009. Т. 44, № 10. С. 143.

²⁰⁸ Веселовский А. Н. Указ. соч. С. 35.

²⁰⁹ Подробнее о внутренних формах фольклоризма написано в работах А. Л. Налепина. См.: Налепин А. Л. Два века русского фольклора: Опыт и сравнительное освещение подходов в фольклористике России, Великобритании и США в XIX–XX столетиях. М.: ИМЛИ РАН, 2009.

обычно сосредотачивают свое внимание на первом, отыскивая всевозможные источники, к которым апеллировал автор. Однако теоретики литературы, фольклористы показывают, что внутренние формы иногда продуктивнее для изучения поэтики и во многом ее обогащают. Особенно показателен *пушкинский опыт* работы в жанре сказки, который привел поэта, по справедливому замечанию Д. Н. Медриша, к «антисказке» и в дальнейшем к роману, по замечанию И. П. Смирнова. Может, правда, показаться, что эти размышления в работе приводят к перекосу в сторону филологии. Отчасти это так, но лишь отчасти. Вопрос о трансформациях, преломлениях фольклорной традиции в литературе здесь чрезвычайно важен, поскольку связан с выявлением вертикальной трансмиссии культуры и рассмотрением феномена смерти в его синхронии и диахронии.

Итак, разговор о связях темы смерти с фольклорной эстетикой в отечественной словесности требует от исследователя большого внимания к разветвленному историко-культурному контексту и к триаде «миф — фольклор — литература». Литература может *перенять* силу обоих элементов, вступая при этом и с фольклорной, и с мифологической традицией в спор: «...происходит своеобразный “спор” с фольклором, его диалектическое “отрицание”, разумеется, с элементами “снятия”, то есть продуктивного усвоения тех потенциальных возможностей, которые таятся в фольклоре»²¹⁰. В то же время и фольклор не копирует обряд, а создает свою реальность, и это всегда нужно учитывать. Так, Б. Н. Путилов, размышляя с теоретической точки зрения об эпическом сватовстве, указывает на то, что «ни сказка, ни эпос уже не выступают в роли сопровождения обряда или материализации его целей. <...> Но правила и нормы, по которым происходит эпическое сватовство, ситуации, в которые попадают его участники, соотносятся с определенной системой представлений о браке, которые в конечном счете восходят к этнографической реальности *и вместе с тем отталкиваются от нее*, так что в результате складывается своя “обрядность”, соответствующая

²¹⁰ 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.

общим нормам и понятиям эпического мира»²¹¹. В обоих случаях речь идет не о прямых отражениях этнографических фактов в фольклоре или фольклорных в литературе, а о *трансформациях и преломлениях*. В. Я. Пропп, рассматривая в этом контексте древнерусскую словесность, акцентировал внимание именно на латентных формах фольклоризма: «Ранняя, первая литература сплошь или почти сплошь есть фольклор. <...> Правда, это не просто фольклор, а фольклор в отражениях и преломлениях»²¹². Кроме того, мы всегда должны помнить о дожанровых образованиях, о ритуальной и обрядовой действительности, проникающих в текст, и иногда это не просто «знание» поэта, а «самовсплывание» архаической традиции²¹³. При теоретической постановке вопроса о внутреннем фольклоризме меняется и сама методология анализа текста.

Выявление и анализ отношения народа к смерти позволяют проникнуть в национальную аксиологию, национальный образ мира данного народа. Ф. Арьес в своем фундаментальном труде «Человек перед лицом смерти» обозначил проблему «облика смерти», поставил вопрос о восприятии смерти разными народами²¹⁴. По тонкому наблюдению отечественного культуролога и философа Г. Д. Гачева, «...вся Культура Человечества... состоит в ориентации на присутствие Смерти — она вырабатывала пути формы и одоления ее, и примирения, начиная с ритуалов погребения и плачей...»²¹⁵. И. А. Ильин в своем очерке о творчестве И. С. Шмелева указывает на прямую связь рождения и смерти с духовным инстинктом народа, его *подпочвенной глубиной*²¹⁶. У каждого народа и каждой эпохи свои лики Танатоса. Это выражение, удачно сформулированное Т. В. Мордовцевой в работах о смертной составляющей русской культуры²¹⁷, как нельзя лучше передает ризомный, то есть мерцающий

²¹¹ Путилов Б. Н. Этнографическая действительность и фольклор // Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994. С. 124.

²¹² Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976. С. 31.

²¹³ Седакова О. Указ. соч. С. 18.

²¹⁴ Арьес Ф. Указ. соч.

²¹⁵ Гачев Г. Д. Смерть — как сотрудник Жизни // Категории жизни и смерти в славянской культуре: сб. ст. М.: Институт славяноведения РАН, 2008. С. 275.

²¹⁶ Ильин И. А. Творчество И. С. Шмелева // О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин — Ремизов — Шмелев. Мюнхен: Тип. Обители преп. Иова Почаевского, 1959. С. 135.

²¹⁷ Мордовцева Т. В. Отечественный колорит ликов Танатоса: на перекрестке культуры и знания // Общественные науки и современность. 2004. № 5. С. 165–176.

характер темы смерти для русского человека. Каковы же лики Танатоса в русском образе мира? Прежде чем ответить на этот вопрос (ему всецело будет посвящена вторая глава диссертации), вспомним одно положение из работы «Эстетика смерти» Харта, который справедливо подмечает, что умирать страшнее, чем умереть²¹⁸, тем самым наводя на мысль о предсмертных пограничных состояниях человека, состояниях *порога* и *поиска*. И едва ли эти *агонические*²¹⁹ состояния не важнее самого события и факта смерти, о котором М. М. Бахтин точно и тонко пишет, что самому человеку свою смерть пережить, воспринять невозможно, ее может пережить уже только другой человек, осмыслить этически и эстетически, продлевая тем самым жизнь другого²²⁰. И не случайно, видимо, М. Монтень в своих «Опытах» тренировался в искусстве умирая²²¹, считая смерть величайшим последним *опытом*, к которому нужно готовиться и с точки зрения языка, и с точки зрения тела. Язык хоть и остается бессилён перед смертью, но позволяет к ней подготовиться: «Смерти предоставляю я оценить плоды моей деятельности»²²². Таким образом, апофатика смерти, ее непостижимая составляющая отчасти запечатлена в языке, который, в свою очередь, больше скрывает, чем открывает. Однако этот парадокс, темные места, связанные с Танатосом, все-таки нуждаются в культурфилософских разъяснениях, и танатологический (и морбуальный) опыт мировой литературы необходим человеку, чтобы, по выражению Монтеня, подготовиться к *главному* событию.

В современной русской поэзии, у Валерия Дударева, найдем такие строчки:

Но уставишься в небо —

И охота реветь.

До чего же нелепа

²¹⁸ Харт Ниббриг Кристиаан Л. Эстетика смерти: пер. с нем. А. Белобратова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005.

²¹⁹ Здесь имеем в виду состояние *агона*, древней космической борьбы героя со своим антиподом, в ходе которой человек должен возродиться в новом качестве или умереть.

²²⁰ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 101.

²²¹ Хейстад Уле М. История сердца в мировой культуре от Античности до современности. М.: Текст, 2009. С. 220.

²²² Монтень М. Опыты. Книга первая. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 101.

Наша русская смерть!²²³

Почему же сразу *нелепа*? Или поэт не ошибся и *угадал* особенности *нашего* Танатоса? (Иногда духовное угадание важнее логического.) Нелепа, наверное, потому, что требует онтологического объяснения. Этот апофатизм усвоила и русская литература. С одной стороны, это выразилось на языковом уровне в образах пушкинских *неведомых* дорожек и *невиданных* зверей, есенинского *несказанного* света, гумилевского запаха *немыслимых* трав и т. д. (к этому литературному материалу обратимся во второй главе). С другой стороны, темные места в тексте, требующие разъяснений, связаны с пограничными состояниями, бессознательными поисками «иногo царства», в которые пускается и Печорин, ищущий смерти, выбирающий себе дома, хаты на краю города, улиц, то есть локусы, потенциально связанные с *тем светом*, и чеховский Егорушка, который должен преодолеть пространство *степи*, приравнивающееся исследователями к пространству *смерти*²²⁴, и бунинский Арсеньев, прячущийся на темном чердаке, в тесных комнатах гостиниц и узких вагонах. Умирают ли эти герои? Осуществляется ли *событие смерти* в обозначенных произведениях? Нет, но мы можем наблюдать за состояниями *порога*, которые приближают героев к смерти, к иерофании, которую, вслед за М. Элиаде, понимаем в инобытийном ключе²²⁵. Для чего это нужно? Ответ во многом и находим в фольклорной эстетике, в поэтике волшебной сказки с парадигмой «иногo царства». Иван-царевич спускается в «иное царство», чтобы добыть волшебный предмет, сакральные знания, вещую невесту. Преодолев пространство смерти, герой возрождается в новом качестве. Однако писателя не следует подводить к «присяге на верность» фольклорной традиции, иначе речь шла бы исключительно о стилизациях и заимствованиях, внешних формах фольклоризма. Художник слова, переросший ученический этап

²²³ Дударев В. Много в нашей Покровке // Дети Ра. 2013. №. 10 (108).

²²⁴ 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.

²²⁵ Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1994. С. 17.

в творчестве, вступает в продуктивный диалог-спор с фольклорной традицией, переосмысливая факты традиционной культуры.

Итак, в указанных современных филологических и философских работах понятие «апофатика» распространяется уже на далекие от богословия, теологии вещи и связано с такими моментами в художественной культуре, которые сопряжены с Абсолютом: Танатосом, Эросом, Красотой. Перечисленные категории, имеющие философский подтекст в литературном творчестве, всегда трудно комментировать. Особенно это касается смертной проблематики в тексте, так как тема смерти по своей природе табуирована. Однако обращение к традиционной народной культуре, фольклору в широком его понимании (учитываем формы обряда, ритуала), мифу позволяет расширить взгляд на проблему Танатоса в культуре, поскольку человек архаических представлений несколько иначе относился к смерти, воспринимая ее не как конечную инстанцию, а как *точку перехода*, важнейшее событие, подготавливающее к новой жизни.

Народная антропология дает другие представления и о душе, и о жизни после смерти, нежели светская культура, секулярное общество. В статьях последнего десятилетия нашей гуманитаристики, посвященных антропологии смерти, подробно освещен вопрос отношения западного человека к смерти, особенностей реакции западной культуры на факт смерти²²⁶. Исследователи наблюдают десакрализацию смерти, ее «отторжение» обществом, которое происходит за счет развития медицины, продлевающей жизнь, облегчающей предсмертные страдания тяжелобольных, формирования похоронных институтов, моргов, бюро, крематориев²²⁷. Хотя и в советской истории был период (1920-е годы), когда к теме смерти относились с иронией. Этот период также совпал с мучительными поисками физического бессмертия, которые иногда доходили до абсурда:

²²⁶ Роббен А. Указ. соч.; Малышева С. Ю. Проблематика смерти в социально-гуманитарных исследованиях второй половины XX века // Учен. зап. Казан. ун-та. Серия: Гуманит. науки. 2017. Т. 159, кн. 4. С. 1043–1053.

²²⁷ Gorer G. The Pornography of Death // Encounter. October. 1955. P. 49–52. Известное эссе Джеффри Горера «Порнография смерти», повествующее об «исчезновении» из поля зрения обывателя естественной смерти, поскольку умирающие теперь переведены в палаты, где спрятаны за больничными перегородками / занавесками. Подробнее о процессе медикализации и культуре умирания в статье: Kosonen H. The Taboo of the Perverse Dying Body // Exploring Bodies in Time and Space. Oxford: InterDisciplinary Press, 2014. P. 203–215.

«Некоторые члены Комиссии по увековечиванию памяти В. И. Ульянова находились под значительным влиянием федоровской философии и глубоко верили, что воскрешение, или реконструкция, мертвых — осуществимый проект и что именно они, большевики-богостроители, призваны осуществить его и наглядно продемонстрировать это естественное чудо, вернув Ленина из мертвых»²²⁸. Однако все-таки в русском национальном варианте, в художественной культуре Нового времени смерть «отторгается» по-другому.

По справедливому замечанию Н. Осиповой, смерть находится в парадигме со смехом, эти два явления не вытесняют друг друга, а сосуществуют в пределах одной культуры, создавая феномен «прирученной» смерти²²⁹. Именно такой образ смерти возникает в солдатской песне из поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Солдат не умер на войне, потерял ноги, пережил страшные события, «с русского голоду чуть не подох», но смерть продолжает отрицать, отторгать, что звучит рефреном.

В работах этнографов и фольклористов также находим подтверждение этому положению. Ученые приводят в пример известную игру в покойника, распространенную на свадьбах. И. А. Морозов в статье «Переживание смерти в игре как аспект становления личности» показывает, как в игре и через игру переживается смерть: «...именно игра и сопутствующее ей веселье являются самым эффективным средством нейтрализации смерти»²³⁰. Таким образом, смерть вступает в амбивалентные отношения со смехом, и в теоретическом, культурнофилософском осмыслении дела обстоят гораздо сложнее, чем кажется на первый взгляд.

Еще раз укажем на то, что подобное отношение к «тому свету» выражено и в русской сказке, где культурному герою необходимо преодолеть «иное царство», чтобы добыть сакральные знания, волшебный предмет, вещью невесту и т. д. Кроме того, у русского человека есть даже скрытая необходимость, по словам

²²⁸ Масинг-Делич А. Указ. соч. С. 34.

²²⁹ Осипова Н. Смех и смерть в русской культурной традиции: истоки и трансформация мотива // *Slavica Wratislaviensia* CLXVII. Wrocław. 2018. N 3838. P. 23–34.

²³⁰ Морозов И. А. Переживание смерти в игре как аспект становления личности // Категории жизни и смерти в славянской культуре: сб. ст. М.: Институт славяноведения РАН, 2008. С. 94.

философа Е. Н. Трубецкого, в «ином царстве», *солнечной земле*: «Одни удовлетворяют потребности в “новой земле” естественными житейскими способами. Другие, напротив, преисполняются отвращением ко всему обыденному, житейскому и испытывают непреодолимое влечение к чудесному»²³¹. В фольклоре топосы, связанные с «тем светом», нередко имеют статус неведомых, лежащих за пределами данного. И вообще оный мир отличается по ряду признаков, и в первую очередь тем, что он *оборотен*, имеет другой коррелят²³².

Исходя из представленных культурфилософских замечаний, рассматриваем и лексемы в языке (такие как несказанный, неведомый, невыразимый, немислимый) в фольклорном аспекте. Однако не всегда язык подсказывает исследователю и помогает обнаружить мортальный подтекст. Для этого и необходимо обращение к мифу, фольклору, к архетипическим моделям, иначе говоря, имагинативному Абсолюту культуры.

²³¹ Трубецкой Е. Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. М.: Тип. Боровинско-Волдайского Кустарного и Сельско-Хозяйств. Союзного Т-ва, 1922. С. 20.

²³² Толстая С. М. Указ. соч.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

Какие же основные выводы мы можем сделать, изучая проблему апофатизма мировой художественной культуры? При разнообразии подходов к проблеме специфические выводы все же имеются. Но прежде отметим основные направления, по которым строилось исследование.

1. Сложность изучения апофатики словесной культуры конца Нового времени состоит в самом предмете. Под апофатикой в отечественной словесной культуре понимаем возникновение инобытия, иерофании (термин М. Элиаде) в художественном тексте, которое носит ризомный, то есть мерцающий характер, и связано с феноменом не только смерти, но и жизни.

2. Апофатическое знание сегодня больше не является предметом исключительно философских и богословских изысканий. Отрицательное мышление актуализировало многие концепты в культуре, в словесном творчестве с апофазисом (отрицанием) связаны образы смерти.

3. Апофатическая составляющая отечественной словесной культуры конца Нового времени обретает выражение в системе разноуровневых языковых единиц, обладающих семантикой невыразимого (несказанный, немислимый, невечерний, невиданный, неведомый и т. д.), связана с особенностями пространственно-временных отношений в художественном тексте (встреча двух зорь, двух светил, света вечернего и невечернего, указывающая на мифологему вневременности), проблемой иеротопии. Апофатика предстает в качестве глубины погружения в инобытие.

4. В литературоведении апофатичность в художественном слове рассматривается в связи с феноменом молчания, в свете психопоэтики, в аспекте исследований идиостиля.

5. В лингвистике апофатическая традиция анализируется с позиций соотношения языка и мышления, как «система языковых средств передачи

принципиально невербального универсального предметного кода, которым оперирует человеческое мышление»²³³ (М. Ю. Михайлова).

6. Обзор немногочисленных работ по теме, истории изучения апофатики художественной культуры, в частности словесного творчества, показал сложность анализируемого феномена, его универсальный характер. Сам прецедент рассмотрения апофатики культуры через репрезентацию образов смерти (смерть априори апофатична) в поэзии, в отечественной словесной культуре в свете изучения разными науками и различными исследовательскими парадигмами свидетельствует о междисциплинарности данного явления и позволяет воспринимать апофатический текст культуры как *синтетический текст* (понятие, введенное Д. Л. Лакербаем и Д. И. Ивановым относительно феномена рок-поэзии, нуждающейся в знаниях и музыковедов, и литературоведов, и философов, и культурологов), являющийся базовым понятием когнитивной гуманитарной семиотики, рассматривающей расширенно язык как язык-место бытия²³⁴.

²³³ См. диссертацию М. Ю. Михайловой. С. 49.

²³⁴ Иванов Д. И., Лакербай Д. Л. Указ. соч. С. 13.

Глава II. АПОФАТИКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Вводные замечания

Во второй главе рассматриваются образы смерти в произведениях авторов разных школ и направлений в разветвленном культурно-историческом и фольклорном контекстах с привлечением онтогерменевтического подхода к тексту. Русская поэзия конца Нового времени, несмотря на ее принадлежность к гипертренду Петровских реформ, не порвала своей связи с фольклорной традицией, народной культурной. На первый план в этой главе также выходит анализ фольклорной действительности, образов иномира, выразившихся латентно в поэзии А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. К. Толстого, В. Брюсова, Н. Гумилева и прочих авторов и связанных с мифологемой пути, моделью мировой оси, мифологемой вневременности, столкновения света вечернего и невечернего.

Онтогерменевтическая реконструкция образов-кодов Света и Мрака, выявление этосов сна, смерти в фольклоре и литературе позволяют увидеть общность в представлениях о жизни и смерти в народной культуре и авторском художественном космосе. Большое внимание уделяется пограничным лиминальным состояниям героев, состояниям «порога», связанным с моральным комплексом культуры, в фольклорной эстетике и поэтике перечисленных мастеров слова.

§ 1. Лики Танатоса в отечественной словесной культуре XIX века

1.1. Апофатическая реальность в балладе В. А. Жуковского «Лесной царь»

Необъяснимое и невыразимое всегда потенциально привлекают человека, так как дают ему возможность прикоснуться к тайному, сакральному и выйти из «профанной длительности бездуховного времени»²³⁵. Для исследователя культуры и литературы такие константы важны прежде всего с позиций соединения реальной и космической (демиургической) художественной действительности, с позиций преломления реального в момент творческого акта, приводящего к формуле *a realibus ad realiora*, использованной символистом Вячеславом Ивановым.

Еще в античных учениях, в недрах богословия мы сталкиваемся с отрицанием определений сущности Бога, с его *невыразимостью* через земной язык. В трудах Дионисия Ареопагита дано обоснование апофатическому методу. Однако это не значит, как было показано в первой главе, что только в теологии применяется это понятие. В гуманитарной, особенно филологической, науке в последние десятилетия проявился большой интерес к апофатическим состояниям, которые усвоила из разных источников (религиозных, фольклорных, философских) литература, особенно поэзия. В одной из своих статей, посвященных поэтике Ф. М. Достоевского, В. В. Дудкин разбирает особый язык, невыразимый, недоступный, который описывается во «Сне смешного человека». Исследователь предваряет свои рассуждения о русской литературе примерами из «Божественной комедии» Данте, для которого невыразимое было связано с невозможностью описать словами увиденное тайное, с ограниченными возможностями «языка человеческого вообще»²³⁶. По этим причинам для Данте визуальное обладает бóльшим потенциалом по сравнению со словом, отсюда в его произведении частотен символ глаза, всевидящего ока. Кроме того, в

²³⁵ Используем понятие В. Н. Топорова, описывающего ритуальную ситуацию, в которой находится герой в пограничный момент приобщения к центру мира. См.: Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 11.

²³⁶ Дудкин В. В. «Невыразимое» у Данте, Гёте и Достоевского // Проблема исторической поэтики. 2012. Вып. 10. С. 86–113.

мифологическую эпоху «свет» и «зрение» отождествлялись, через глаз познавался истинный свет²³⁷. У Достоевского же космическое, то есть неземное, транслируется через *молчание*, за которым ученый видит особый неземной язык. Герой получает знание о высшем *всем своим существом*, не через слово.

В. В. Дудкин подмечает особую двойственность в отношении писателя к слову. С одной стороны, это интимная связь со словом, с другой стороны, неудовлетворенность написанным — отсюда и вырастает особый герой Достоевского, потерявший слова. Именно поэтому писатель стал в своем роде «предвестником многочисленных экспериментов с языком от футуристической зауми до алитературных экзерсисов с отдельными буквами»²³⁸.

Если мы говорим о языке заумников, то необходимо указать на его тесную связь с фольклором, которую не скрывали и сами футуристы²³⁹. Сфера заумного в фольклоре, а значит, во многом и *апофатического*, проявляется в разных жанрах. Это и детский фольклор, считалки, потешки, и обрядовый фольклор²⁴⁰, и паремиологический языковой фонд. Лингвисты в последние два года также проявляют особый интерес к апофатике русского фольклора, обращая внимание на пласт лексики, связанный с семантикой «невыразимого»²⁴¹ (невообразимый, неописанный, несказанный, несказанно и др.). Исследователи языка поэзии начала XX века указывают на функционально значимый разряд неопределенных местоимений, создающих эффект смысловой амбивалентности и завуалированности²⁴². Однако апофатический эффект достигается не только через язык, но и через образ, метафору, которая выросла из *мифа*. Последнее особенно

²³⁷ Афанасьев А. Н. Зооморфные божества у славян: птица, конь, бык, корова, змея и волк // Происхождение мифа: статьи по фольклору, этнографии и мифологии. М.: Индрик, 1996. С. 152.

²³⁸ Дудкин В. В. Указ. соч. С. 112.

²³⁹ Левинтон Г. Заметки о зауми. 1. Дыр, бул, шыл // Антропология культуры. М., 2005. Вып. 3. С. 160–174.

²⁴⁰ Коршунков В. А. Мифоритуальные основы восточнославянского детского фольклора: заговорная формула в потешке «Сорока» // Традиционная культура и мир детства. Нижний Новгород: Фольклорный центр ННГУ им. Н. И. Лобачевского; Предприятие «Поиск», 2002. С. 92–96.

²⁴¹ Михайлова М. Ю. Указ. соч.

²⁴² Цивьян Т. В. Наблюдения над категорией определенности/неопределенности в поэтическом тексте // Категория определенности/неопределенности в славянских и балканских языках. М.: Наука, 1979. С. 140–169.

важно для понимания образности символистов, А. А. Блока, по тонкому наблюдению В. М. Жирмунского²⁴³.

Мифическое время явилось периодом для создания основных первообразов, архетипов: «Реальные достижения культуры, формирование социальных отношений в историческое время и т. п. проецируются в мифическое время и сводятся к однократным актам творения. Важнейшая функция мифического времени и самого мифа — создание модели, примера, образца»²⁴⁴. В этом случае приходится говорить о перенимании литературой *силы* мифа и фольклора, об этом точно написала еще в 1920-е годы О. М. Фрейденберг²⁴⁵. Тогда во многом странные и *необъяснимые* места в русской словесности можно попытаться понять через призму фольклорной эстетики. К тому же авторы, к которым обращаются исследователи с позиций апофатического метода, хорошо знали русскую и мировую народную культуру. Апофатика этих авторов сопряжена с разными культурными категориями, но все они несут семантику *невыразимого*. Подобным статусом в культуре обладает и категория *смерти*.

По законам народной антропологии, душа отделяется от тела и уходит в мир предков, где имеет зримый образ²⁴⁶, — отсюда в обрядовом фольклоре, причеты и мотив обращения к умершим, даже мотив воскресения умершего, *ожившего покойника*, архетип «родного покойника»²⁴⁷. Но и многое другое в фольклоре указывает на сознательный поиск «того света» или «иног царства» (выражение из лекции Е. Н. Трубецкого). В первую очередь, конечно, вспоминается русская сказка с иерархией *медного — серебряного — золотого царства*²⁴⁸ и чудесными средствами (ковер-самолет, сивка-бурка и т. д.), которые, по тонкому поэтическому прозрению Велимира Хлебникова, дают возможность

²⁴³ Жирмунский В. М. Поэтика Александра Блока // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 205–237.

²⁴⁴ Мелетинский Е. М. Общее понятие мифа и мифологии // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 634.

²⁴⁵ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы. Л.: Гослитиздат, 1936. С. 118–119.

²⁴⁶ Душа // Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х гг. Т. 2: Демонологизация умерших людей. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 16.

²⁴⁷ Тростина М. А. Архетип «родного покойника» в устных народных рассказах русских и мордвы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 5 (71). Ч. 2. С. 29–32.

²⁴⁸ Сказки с сюжетом «Три подземных царства» (№ 301А).

человеку «*перегнать* зарницу и крикнуть “стой” падающей звезде»²⁴⁹ (заметка 1915 года «О пользе изучения сказок»). Однако это распространяется не только на характер поиска «инога царства», но и на сам тип культурного героя. И в сказке, и в былинах обнаруживаем героя, зачатого от человека и животного (сказка об Иване Медвежье Ушко²⁵⁰, былина о Скольничке / Скольнике, сыне Ильи Муромца, былина о Волхе Всеславьевиче), и в этом также кроется *чудесный*, даже фантастический элемент уже для современного человека. Наконец, в прикладном искусстве и архитектуре, в строении русской избы наблюдаются звериные мотивы, «конский» и «птичий» орнамент, который напоминает нам о том, что дом — особый *космос* для русского человека. «Крылатый конь, уносящий героя в тридесятое царство, может оказаться на кровле. Все возможно в сказке и в народном изобразительном искусстве»²⁵¹. Но все это требует подробного комментария от исследователя культурологических и онтологических аспектов темы. В русской литературе этот *поиск* не исчез, а укрепился и трансформировался в поэтике А. С. Пушкина, в его *неведомых дорожках* («Руслан и Людмила»), в поэтике М. Ю. Лермонтова, в странной словесной песенной *перебранке* между Печориным и девушкой-ундиной («Тамань»), в *бродничестве* Арсеньева.

Переходная эпоха с кризисом реализма, с появлением новых художественных программ, течений и направлений также не ушла от исканий «инога царства», а даже больше приблизилась к ним. Символисты это осуществляли через теорию символа, футуристы — через язык, заумь, имажинисты — через образ. И у каждого была своя «Инония» (Есенин), «Китежград» (Клюев), Грен-лап-люб-ландия (Маяковский) и т. д. Все это дает основания не только говорить о танатологических мотивах, которые, конечно, были распространены в литературе авангарда, но и поставить вопрос о мощном взаимодействии литературы и фольклора, через призму которого можно

²⁴⁹ Хлебников В. О пользе изучения сказок // Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 594. [Далее тексты произведений Хлебникова цитируются по названному изданию с указанием страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

²⁵⁰ Бернштам Т. А. Указ. соч.

²⁵¹ Василенко В. М. Русское народное искусство. Содержание, стиль, развитие. М.: Изд-во РГГУ, 2011. С. 86.

совершенно иначе посмотреть на *апофатические состояния и эффекты* в русской словесности, вынося за скобки биографии поэтов (говорим об этом потому, что в последнее время появляется все больше работ, в которых многие вещи в поэтике того же Есенина, Маяковского связывают с их «скандальной» жизнью, болезненными состояниями и настроениями, проецируя это на творчество).

Для русской словесности *невыразимое* открыл едва ли не первым В. А. Жуковский, переводя немецких романтиков и объясняя смысл доминанты их эстетики *das Unaussprechliche* как «несказанное», имеющее в русской лингвокультуре положительные коннотации²⁵². Конечно, у Жуковского есть и стихотворение с привлекающим названием «Невыразимое», но не более ли загадочен и важен для понимания русской культуры перевода его «Лесной царь»? Не случайно именно этой вещи М. И. Цветаева, хорошо знающая и немецкий язык, и немецкую культуру, посвятила отдельную статью, филологическое исследование «Два “Лесных царя”», посвященное тщательному сопоставлению двух образов и выявлению аксиологической значимости Лесного царя, потустороннего существа для русского человека.

Разговор о нарративах о встрече человека с потусторонним достаточно непрост, так как здесь возникает вопрос об их классификации: легенды-былички, легенды-видения, легенды-обмирания, легенды-встречи²⁵³. Но в данном случае нас интересует само *пограничное апофатическое состояние*, в котором оказывается герой и которое трудно объяснить с точки зрения бытовой логики. В обмирании скрыты и сон, и видение одновременно: человек находится на пороге *оного*. Если со снами, на первый взгляд, все понятно (сон — характерный прием для поэтики русской литературы), то с привидениями и видениями возникает много сложностей, связанных во многом с их генезисом. По замечаниям специалистов, «народный фантастический мир является базисом, предшественником русского мистицизма, который в России конца XIX в.

²⁵² Дудкин В. В. Указ. соч. С. 93.

²⁵³ Шеваренкова Ю. М. Легенды-былички как жанровая разновидность фольклорной легенды // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Филология. 2003. № 1. С. 52–57.

поднялся из сферы народных представлений на уровень философского осмысления, нашедшего отражение в учениях и трудах русских мистиков конца XIX — XX в.: Е. П. Блаватской, П. Д. Успенского, Г. И. Гурджиева»²⁵⁴. Этот ряд имен необходимо дополнить именем и В. А. Жуковского, который в поздний период творчества пишет трактат «Нечто о привидениях», где поднимаются вопросы о существовании привидений, видений и отношения к этому. По всей видимости, лично поэт сомневается в существовании подобного, но, описывая разные случаи встречи с неизведанным из жизни М. Дружинина, Н. Муравьева, королей, делает одно тонкое наблюдение, касающееся восприятия действительности в целом: «Неоспоримое свидетельство утверждает действительность сего события, и все, что оно пророчествовало, совершилось; но само по себе оно навсегда останется непостижимым для нашего разума. <...> Является, видимо, образ чего-то не бывшего, а только возможного, что-то символическое приемлет характер вещественного, это дух происшествия, цельный образ чего-то сборного, никакой личности не имеющего, это воздушная картина, соединяющая в одних рамках портреты, списанные кем-то с лиц, которых еще нет и которые когда-то будут»²⁵⁵. По существу, Жуковский пишет о мистическом предчувствовании, предвидении, которое дает возможность постижения действительности не бытовым, а *имагинативным* путем. Вспомним здесь старого Финна из «Руслана и Людмилы», предвидевшего историю двух влюбленных задолго до случившегося:

Уж двадцать лет я здесь один
 Во мраке старой жизни вяну;
 Но наконец дождался дня,
*Давно предвиденного мною*²⁵⁶.

²⁵⁴ Мифологические рассказы и легенды Русского Севера. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. С. 5.

²⁵⁵ Жуковский В. А. Нечто о привидениях [Электронный ресурс]. URL: <https://coollib.com/b/354574> (дата обращения: 28.10.2019).

²⁵⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979. Т. 4. С. 14. [Далее тексты произведений Пушкина цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

Речь идет в данном случае не о сне как таковом, а о *видении наяву*, об измененном сознании. В этом и заключается *апофатичность* момента: невозможно с помощью рациональных средств познания объяснить происходящее с человеком, с гонцом, отцом в данном случае. Однако у Жуковского эти явления не объяснимы просто через жанр сказки, как, например, у Пушкина. Здесь, во-первых, допустимо говорить об измененном сознании героя, об инвертированной действительности; во-вторых, генезис перечисленных явлений главным образом восходит к эстетике фольклора и законам мифа с их имагинативным архетипическим наполнением, где фигуры Танатоса и связанные с ними *пограничные состояния* проявляются совершенно в разных формах. И несмотря на то, что тема привидений / видений в русской литературе стала актуальной благодаря переводам Жуковского²⁵⁷, его «Лесному царю», русский фольклор с его эйдологией «иноного царства» волшебной сказки, заговоров и заклинаний, на которые обратил свое зоркое поэтическое внимание А. Блок, дал не меньше художественному авторскому слову в этом отношении.

«Лесной царь» Жуковского представляет собой не только вольный перевод немецкого классика, но и произведение, несущее национальный *аксиологический смысл*. М. И. Цветаева, сравнившая двух «Лесных царей», права в том, что произведения вышли совершенно разными: «Вещи равновелики. Лучше перевести “Лесного Царя”, чем это сделал Жуковский, — нельзя. И не должно пытаться. За столетие давности это уже не перевод, а подлинник. Это просто другой “Лесной Царь”. Русский “Лесной Царь” — из хрестоматии и страшных детских снов. Вещи равновелики. И совершенно разны. Два “Лесных Царя”»²⁵⁸. В этом поэтическом и филологическом наблюдении есть еще одна тонкость: Лесной царь Жуковского — из страшных *снов*. Причем поэт это дважды подчеркивает в ходе сопоставительного анализа: «...вся вещь Жуковского *на пороге* жизни и сна» [V, 433]. Для Цветаевой в этом отношении

²⁵⁷ Салахутдинова Т. Ю. Мотив привидения в повести «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 348. С. 33–37.

²⁵⁸ Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 5. С. 432–433. [Далее тексты произведений Цветаевой цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

русский перевод уступает подлиннику, но в данном случае нас интересует не столько творческая личностная оценка, сколько точность в определении природы образа и самого перевода в целом. Да, у Гёте Лесной царь — реальность для ребенка и всадника; у Жуковского — *сон наяву*, лихорадка, мистическое переживание, которое испытывает только младенец. И в этом также состоит особенность национального самосознания и *апофатичность* момента.

Возвращаясь к статье «Нечто о привидениях», еще раз обратим внимание на сомнения самого автора, касающиеся вопроса контактов с неизведанным и их возможного толкования, но, тем не менее, поэт прямо говорит о лиминальном состоянии человека, погруженного в сон — *не сон*: «Иногда еще глаза не закрылись, еще все окружающие нас предметы нам видимы, а уже сон овладел нами, и уже в сновидении, в которое мы перешли нечувствительно, совершается перед нами что-то, совсем отличное от того состояния, в котором мы были за минуту, что-то странное, всегда более или менее приводящее в ужас...»²⁵⁹. Итак, поэт признает возможность трансформации сознания, приводящей к видениям, снам наяву. Однако не каждый человек и не в любой час может познать иную действительность. *Оный мир* обладает определенной логикой выстраивания²⁶⁰ и своими законами. Герою, не обладающему особой оптикой, недоступны сакральные знания. Именно поэтому в переводе Жуковского один герой видит Лесного царя, а другой — нет, принимая его за силуэты ветел, шорох их ветвей и туман. Для Цветаевой в этом заключается существенная разница между переводом и оригиналом. Но в этой разнице кроется *культурная дистанция* между отцом, способным только к посредственному восприятию, и ребенком, способным увидеть другой мир, доступный только чистому сознанию. Цветаева обратила внимание также на глагольные формы, использованные в русском переводе: Жуковский перевел настоящее время в будущее. «У Гёте между криком Лесного Царя — “силой возьму!” — и криком ребенка — “мне больно!” — ничего, кроме дважды повторенного: “Отец, отец”, — и самого задыхания

²⁵⁹ Жуковский В. А. Нечто о привидениях [Электронный ресурс]. URL: <https://coollib.com/b/354574> (дата обращения: 28.10.2019).

²⁶⁰ Мифологические рассказы и легенды Русского Севера. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. С. 5.

захвата, у Жуковского же — все отстояние намерения. У Жуковского Лесной Царь на заливке» [V, 432]. И в такой подаче образа есть своя особенность. У Гёте важно само видение, у Жуковского — его пересказ. Здесь уместно обратиться к сказкам А. С. Пушкина, где этот прием также использован: Салтан сначала узнает о чудесном острове, прежде чем отправляется лично созерцать все диковинки и чудеса; Дадон сначала отправляет в путь своих сыновей, чтобы они узнали о происходящем, принесли вести с чужой стороны. Важен сам момент описания, в котором заключается *приглашение к иномирному путешествию*. Сложность вопроса состоит в том, примет или не примет это приглашение испытуемый, поймет или не поймет. Король у Гёте наказан смертью младенца за свое неверие в существование Лесного царя; ребенок у Жуковского умер не от страха, а от непонимания и неспособности своего отца увидеть *другое*, недоступное профанному сознанию. Ребенок у Гёте умирает непосредственно от рук, дыхания Лесного царя. Второй исход страшнее для Цветаевой, однако здесь возникает философский вопрос: что страшнее — сам *факт* или незнание, нежелание признать этот *факт*, то есть существование Лесного царя. Этот вопрос помогает прояснить близость русского перевода к поэтике волшебной сказки:

Ко мне, мой младенец; в дуброве моей
 Узнаешь прекрасных моих дочерей:
 При месяце будут играть и летать,
 Играя, летая, тебя усыплять²⁶¹.

У Гёте дочери Лесного царя должны просто играть в чудесные игры с младенцем, тем самым его развлекая, а у Жуковского — играть и летать при *месяце*, в пограничное время. Сущность полета как такового отсылает к иномирной парадигме в контексте мифологической действительности, а месяц, как и золотые чертоги, является символом переходным, указывающим на сакральный переходный час.

²⁶¹ Жуковский В. А. Лесной царь: полн. собр. соч.: в 20 т. М.: Языки русской культуры, 2008. Т. 3. С. 137.

В разных фольклорных жанрах «тот свет» описан по-разному: появление покойника перед живыми нежелательно, но в причети особо выделяется мотив ожившего покойника, в котором раскрывается желаемость и намеренность контакта причитающего с тем миром²⁶². Однако, несмотря на многообразие формул «иноного царства» в фольклоре, существуют устойчивые модели, которые указывают (в ритуальной ситуации) на состояние *порога*, — это касается пространственных отношений «того» и «этого» света: «...совокупный материал наиболее архаичных пластов фольклора различных жанров дает сведения о том, что мир предков, по представлениям славян, может находиться или ниже земли — в подземном царстве, или на небе, или где-то на земле, но вне ойкумены человека — на краю земли, там, где садится солнце, в лесу, за лесом»²⁶³. Таким образом, Лесной царь существо по своей сути иномирное, сам факт его появления / описания в русской литературе знаменателен уже тем, что художник слова мыслит некоторые законы искусства, его создание, через возможность *сновидения*, предвидения.

У Гёте Лесной царь — имагинация, у Жуковского — полусон, сон наяву. У каждого поэта свой категориальный аппарат, если так можно выразиться, важность которого несомненна при анализе двух текстов. Гёте обладал особым видением, имагинативной способностью восприятия действительности, по тонкому наблюдению Р. Штейнера. В лекциях, посвященных мировоззрению Гёте, Штейнер отмечает особенное духовидение, *внутреннее око*, развитое у поэта, которое отсутствует у естествоиспытателей, то есть людей материалистического толка: «У них отсутствует орган для идеального, и потому они не знают сферу его действия. Посредством того, что у Гёте этот орган был особенно развит, он, исходя из своего общего мировоззрения, пришел к глубоким прозрениям в существо живого»²⁶⁴. Однако русская имагинация позволяет понять особенности национальной топики, укорененность в формулах *простирающихся*

²⁶² Еремина В. И. Историко-этнографические истоки общих мест причитаний // Русский фольклор: поэтика фольклора. Л.: Наука, 1981. Т. 21.

²⁶³ Мифологические рассказы и легенды... С. 73.

²⁶⁴ Штейнер Р. Учение о метаморфозе // Мировоззрение Гёте. СПб.: Деметра, 2011. С. 134.

вдаль времен (понятие Веселовского). Наш Лесной царь — из страшных снов и сказок, которые определили художественный мир большинства классиков. И этот полусон, полубред можно объяснить, отвлекаясь от рационального восприятия мира. *Апофатичность*, необъяснимость момента в этом случае проявляется не на языковом уровне, как будет, например, у Пушкина с его «неведомыми дорожками», «невиданными зверями», а в образном, имагинативном восприятии действительности самим поэтом.

1.2. Образы неведомого в поэме-сказке «Руслан и Людмила» и романе «Евгений Онегин» А. С. Пушкина

С пушкинской апофатикой сталкиваешься уже в раннем произведении, его поэме-сказке «Руслан и Людмила», которая во многом потом сформирует творческое мышление и лабораторию поэта, где зрел замысел «Евгения Онегина» (вспомним обращение в начале романа в стихах к *друзьям* Людмилы и Руслана).

Фольклориста может насторожить 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*...

[IV, 8]

Устойчивая фольклорная формула «неведомые дорожки» имеет свои коннотации, о которых обычно не задумывается историк литературы. Во-первых, определения «неведомый», «невиданный» апофатичны, то есть необъяснимы по своей сути. Во-вторых, устойчивые фольклорные формулы «иду туда, не знаю куда», «ищу то, не знаю что» 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 действительности²⁶⁵.

Таким образом, пушкинская оптика настраивается изначально на *небытовое* восприятие действительности, отправляя читателя в *иномирное* путешествие. В фольклоре особенно важна роль нарратора, который зачастую переходит границу «допустимого», то есть покидает мир живых, приобщаясь к миру предков²⁶⁶. Именно так утверждается знание иномирное, доказывается 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
Свой мне сказки говорил.
Одну я помню: сказку эту
Поведаю теперь я свету... [IV, 8]

Итак, тон задан — фольклорная традиция сказывается здесь не только во внешних формах, но и в том, что можно назвать *фольклорным мировоззрением автора*. Однако апофатичность ситуации проявляется не только на языковом уровне, который безусловно важен, но и в обрядовом характере дальнейших действий. Так, свадебный пир 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*

²⁶⁵ Антонов Д. И. Концовки волшебных сказок: путь героя и путь рассказчика [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/antonov1.htm> (дата обращения: 29.10.2019).

²⁶⁶ Там же.

И низко кланялись гостям. [IV, 9]

В фольклоре ретардации подвергается момент боя, седлания коня и пира, застолья — все это *сакральные* части эпоса. И это кажется очевидным, однако все же в пушкинском случае 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 начиналось ни одно священнодействие²⁶⁷. Типология культур в этом случае чрезвычайно продуктивна: у персов и гебров существовал культ хаомы, напитка, творящего космос²⁶⁸. 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 задравные чаши:

В унынье, с пасмурным челом,
За шумным, свадебным столом
Сидят три витязя молодые;
Безмолвны, *за ковшом пустым,*
Забыли кубки круговые,
И брашна неприятны им... [IV, 9]

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»²⁶⁹, 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

²⁶⁷ Новичкова Т. А. На переломе. К проблеме формирования художественного языка баллад // Эпос и миф. СПб.: Наука, 2001. С. 108.

²⁶⁸ Топоров В. Н. Хаома // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 578–579.

²⁶⁹ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 132.

поэзии В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова, А. А. Дельвига, Е. А. Баратынского (в вариациях кубка / бокала / пиал)²⁷⁰, а о традиции эпической дружественного дружинного пира, где прислуживают правителю, и сакральном значении чаши именно для витязя / богатыря. Те витязи, соперники Руслана, представляют собой три типа: воин, шут («крикун надменный») и романтик.

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 типы? На этот вопрос позволит ответить только последующий комментарий, но, по крайней мере, проблема уже обозначена. Далее следует описание брачного ложа и само исчезновение Людмилы. Первое, что настораживает 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 смерклось, все дрожит,
 И замерла душа в Руслане...

²⁷⁰ 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.

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 содержит 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», к которой мы еще обратимся в главе об апофатике прозы: «...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*»²⁷¹. Эфир представляет собой некую невидимую энергию, которая соединяет миры — профанный и горний.

Итак, понятно, что «минутная супруга» похищена и метафизически скрыта от бытового, посредственного. Руслан же, по точному пушкинскому определению, пребывает словно *во сне*:

Что делаешь, Руслан несчастный,
 Один в пустынной тишине?
 Людмилы, свадьбы день ужасный,

²⁷¹ Повесть о Петре и Февронии // Древнерусские предания (XI–XVI вв.). М.: Советская Россия, 1982. С. 332. [Далее текст повести цитируется по названному изданию с указанием страницы]. (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

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

В фольклоре сон воспринимается как временная смерть, как выпадение героя из привычного хода событий²⁷². Значит, все было предрешиено заранее: Руслан должен пройти испытания, *инициативный 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 героев²⁷³. Однако эти замечания стоит дополнить тем, что сон пушкинских героев еще и символизирует состояние *на грани* — было / не было.

На некую заданность указывает и встреча со старцем, который, вроде бы невзначай, говорит о давно «предвиденном дне», то есть 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 развернется и потом в «Евгении Онегине» «далью свободного романа», которую поэт прозревал сквозь «магический кристалл», конечно, несколько играя с читателем, лукавя тем, что он не знал наперед истории. 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]

²⁷² 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.

²⁷³ 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 очень точна пушкинская оценка пути героя: путь полночи, которую необходимо преодолеть. Посещение «инога 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, инициационный путь предполагает *прозрение* обоих героев. Так, и в первой поэме-сказке Пушкина и Руслана, и Людмилу ждут перерождающие испытания, поскольку последняя укрыта *мировой полночью*:

Узнай, Руслан: твой оскорбитель

Волшебник страшный Черномор,

Красавиц давний похититель,

Полнощных обладатель гор.

[IV, 14]

В этой полночи рождается настоящий свет (здесь можно поставить вопрос об апофатической традиции, сосуществовании света во мраке²⁷⁴).

Однако сюжет не так прозрачен: 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 испытать метафизические ощущения:

И между тем она, Руслан,

Мигала томными глазами;

И между тем за мой кафтан

Держалась тощими руками;

И между тем — *я обмирал...*

[IV, 20]

²⁷⁴ Брагинская Н. В., Шмаина-Великанова А. И. Указ. соч. С. 73–92.

Обмирал — главное состояние в этом сюжете, указывающее на танатологизацию пространства. 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, поскольку во второй песне именно это состояние обмирания испытают 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 цель нашего исследования, но и к осознанию того, что уже молодой Пушкин так 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:

Уж двадцать лет я здесь один
 Во мраке старой жизни вяну;
 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* (на что мы уже указывали в комментарии к первой песне). Что же касается самих чертогов Черномора, его *полнощных гор*, то первое, что бросается в глаза, — это пограничное 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]

Итак, фольклористический комментарий образов *неведомого*, которые связаны прежде всего с мифологемой пути, инициациями Руслана и Людмилы, позволяет выявить онтологический план в произведении, дать представление о пушкинском *образе смерти*. Важно не само по себе смертельное событие, а ряд действий, ему предшествующих и следующих за ним, — Руслан должен дорасти в духовном плане до уровня Людмилы, именно поэтому он идет и свой *путь на полночь пробивает*, а Людмила должна сохранить свои целомудренность, верность и любовь. Таким образом, Танатос в этом случае находится в

парадигматических отношениях с Эросом. Однако не всегда смертельное событие может быть явлено, но в пушкинской лаборатории высокий модус любви всегда связан со смертью. Обратимся к «Евгению Онегину».

В пушкинском романе в стихах «Евгений Онегин» во многом переломным моментом в отношениях между героями становится гибель Ленского на дуэли, которая кажется единственным танатологическим событием в произведении. Однако некоторые исследователи полагают, что смерть духовного «брата» Татьяны не единственная в романе и за ней следует смерть самой Татьяны²⁷⁵, и приводят эту строфу:

Но те, которым в дружной встрече

Я строфы первые читал...

Иных уж нет, а те далече,

Как Сади некогда сказал.

Без них Онегин дорисован.

А та, с которой образован

Татьяны милый идеал...

О много, много рок отъял!

Блажен, кто праздник жизни рано

Оставил, не допив до дна

Бокала, полного вина,

Кто не дочел ее романа

И вдруг умел расстаться с ним,

Как я с Онегиным моим.

[V, 163–164]

Так, В. П. Океанский и Ж. Л. Океанская, обращаясь к последней строфе, последовательно доказывают, что «рок отъял» у нас и Татьяну: «Речь по сути и идет у Пушкина о смерти (более того — блаженной кончине!) главной героини и ее идеального прототипа, сливающихся за “посюсторонними” пределами

²⁷⁵ Позов А. С. Метафизика Пушкина. М.: Наследие, 1998. С. 168.

жизненного “романа” и даже ранее того — за пределами пушкинского текста...»²⁷⁶. Это вполне справедливая гипотеза, и действительно, за пределами пушкинского текста, именно этого текста романа в стихах, мы найдем подтверждение тому, что Татьяна умирает. Пушкин странным образом умертвляет многих своих любимых героев. И читатели романа в стихах, друзья Людмилы и Руслана (именно так по-дружески автор обращается к открывшим новый роман), находят, что в поэме-сказке Людмила постоянно обмирает, пребывая на грани яви и сна:

«Где ж милый, — шепчет, — где супруг?»

Зовет и *помертвела* вдруг.

[IV, 27]

Еще раз напомним о том, что состояние обмирания обнаруживаем в быличках, где рассказывается о встрече человека с *потусторонним*. Именно так, через сон (иногда намеренный, человека укладывали спать), осуществляется контакт с «тем светом». Сон, по фольклорным славянским представлениям, приравнивается к иномирному путешествию, временной смерти²⁷⁷. Не так ли поступает Пушкин с героями сказок?

Например, в сказке с характерным названием «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» молодая прекрасная царевна, жизнь которой, кажется, светло проходит в богатырском тереме, умирает, вернее, засыпает:

Хоронить ее хотели

И раздумали. Она,

Как под крылышком у сна,

Так тиха, свежа лежала,

²⁷⁶ Океанский В. П., Океанская Ж. Л. «Евгений Онегин» в культурно-цивилизационной динамике [Электронный ресурс] // Никоновские чтения: сб. науч. ст. по материалам III Всероссийского (с международным участием) культурологического форума «Никоновские чтения» (в память о заслуженном работнике образования ЧР Г. Л. Никоновой) / под ред. А. В. Никитиной. Чебоксары: Чуваш. гос. пед. ун-т, 2018. С. 169.

²⁷⁷ Толстой Н. И. Народные толкования снов и их мифологическая основа // Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003. С. 303–310.

Что лишь только не дышала.

[IV, 353]

Хоронить богатыри царевну передумали, как будто знали, что она не умерла, а обмерла и находится временно в царстве сна. И, как ни странно, именно этот сон является поворотным в ее судьбе: царевну ищет и находит царевич Елисей, который выносит героиню на свет божий из глубокой норы, тьмы:

Гроб разбился. Дева вдруг

Ожила. Глядит вокруг

Изумленными глазами,

И, качаясь над цепями,

Привздохнув, произнесла:

«Как же долго я спала!»

И встает она из гроба...

Ах!.. и зарыдали оба.

В руки он ее берет

И на свет из тьмы несет,

И, беседуя приятно,

В путь пускаются обратно,

И трубят уже молва:

Дочка царская жива!

[IV, 356]

Таким образом, осуществляется *прорыв* от тьмы к свету, прерывается сон царевны, и она возрождается в новом качестве. Важно то, что сказка именно о мертвой царевне, а не о спящей. Значит, для автора важно это состояние временной смерти, за которым следует возрождение в новом качестве (в фольклоре есть мотив *смерти — космического вознесения*).

Частично выпадают из линейного времени и герои «Сказки о царе Салтане» — младенец, в статусе *неведомой зверушки*, и его мать. Их отправляют в засмоленной, наглухо закрытой бочке в неизвестное путешествие по морю:

В синем небе звезды блещут,
 В синем море волны хлещут;
 Туча по небу идет,
 Бочка по морю плывет.
 Словно горькая вдовица,
 Плачет, бьется в ней царица;
 И растет ребенок там
 Не по дням, а по часам. [IV, 316]

Бочка в этом случае олицетворяет топос, потенциально связанный с «тем светом», да и матушку с *ненужным* приплодом буквально решили умертвить, закрыв в бочке. Однако путешествие, которое можно приравнять к временной смерти, разрешается иначе: царевич вырастает и получает полноценное имя Гвидон, причем на острове, священной земле. Этот акт имянаречения сакрален и свидетельствует о духовном росте героя, он возрождается в новом качестве, преодолев пространство смерти (здесь *окиян*). Кроме того, в русском фольклоре культурный герой путешествует в теле рыбы, что может указывать на поглощение зверем-тотемом²⁷⁸. Бочка в *ритуальном контексте* сказки приравнивается к рыбе, поскольку тоже является закрытой моделью, и с помощью нее герой отправляется в «иное царство». Наконец, в сон погружается и «милый идеал» Татьяна. Интересно замечание С. Г. Бочарова о поэтике пушкинских снов: сны делятся на объявленные (мы знаем, что сейчас начнется сон) и необъявленные²⁷⁹. К первому типу, например, ученый относит сон Татьяны. Но особенность его, на наш взгляд, еще и в том, что героиню автор намеренно укладывает спать:

Татьяна, по совету няни

²⁷⁸ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. С. 316.

²⁷⁹ Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика» (К проблеме интерпретации произведения) // Контекст. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1974. С. 205.

Сбираясь ночью ворожить,
 Тихонько приказала в бане
 На два прибора стол накрыть;
 Но стало страшно вдруг Татьяне...
 И я — при мысли о Светлане
 Мне стало страшно — так и быть...
 С Татьяной нам не ворожить.
 Татьяна поясок шелковый
 Сняла, разделась и в постель
 Легла. Над нею вьется Лель,
 А под подушкою пуховой
 Девичье зеркало лежит.
 Утихло все. Татьяна спит. [V, 89–90]

Сон Татьяны вообще мог не состояться, поскольку она собиралась гадать, узнавать свою судьбу магическим способом, но *почему-то* автор решает иначе — отправляет героиню спать, а не ворожить. Кроме того, этот сон не просто вещей, он напоминает *иномирное* путешествие, на что указывает и семантически напряженный жест — снятие пояска шелкового, защищающего и ограждающего хозяйку от действий сил «того света». Однако это не единственный сон в романе. Перед заключительной строфой, к которой обращаются исследователи в связи со смертью Татьяны, идет еще одна, не менее интересная:

Прости ж и ты, мой спутник странный,
 И ты, мой верный идеал,
 И ты, живой и постоянный,
 Хоть малый труд. Я с вами знал
 Все, что завидно для поэта:
 Забвенье жизни в бурях света,
 Беседу сладкую друзей.

Промчалось много, много дней
 С тех пор, как юная Татьяна
 И с ней Онегин в смутном сне
 Явились впервые мне —
 И даль свободного романа
 Я сквозь магический кристалл
 Еще не ясно различал. [V, 163]

Над строчками о «магическом кристалле» размышляли многие, и возводя их непосредственно к бытовому магическому предмету, гадальному шару, и видя за ними глубокий философский смысл, связанный с перспективой развития событий в романе. Наверное, истина где-то посередине: «магическим кристаллом», через который преломляется авторское видение, является *аурный* способ освещения действительности, который позволяет разглядеть, где даль, где близь. О таком способе видения действительности Пушкин мог знать из лекций по античности братьев Шлегель. По справедливому замечанию Ю. С. Сорокина, трактовка «магического кристалла» как гадального предмета узка, и речь идет все-таки о далекой перспективе и *магическом освещении* в трагедии, которые как прием использовал и Пушкин²⁸⁰. Таким образом, в романе можно разглядеть все от мелочей, быта народной жизни, до внутренних перипетий в судьбах.

Даль дает перспективу, но важно то, что самому автору главные герои явились словно в *смутном сне*. Это состояние, по законам фольклорной логики, похоже на состояние обмирания, когда человек, впадающий произвольно или непроизвольно в сон, получает откровение, контактирует с «тем светом». Два героя, Онегин и Татьяна, исчезают, когда сон заканчивается. Татьяна умирает как бы с пробуждением автора. Она даже *должна* умереть, чтобы сохранить идеал, быть всегда недостижимой. Здесь во многом точен культуролог

²⁸⁰ Сорокин Ю. С. «Магический кристалл» в «Евгении Онегине» // Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1986. С. 337–340.

Г. Д. Гачев, указывающий на *невоплощенный* характер любви, эроса в романе²⁸¹. Именно такой и должна быть эта любовь между героями, тогда она будет иметь надмирный высокий модус. Кроме того, состояние временного сна (и автора, и героя) дает *перспективу* в развитии, в росте над самим собой. Именно такой путь проделывает и сам Пушкин от «Людмилы и Руслана» до «Евгения Онегина». В основе любого *инициационного* пути лежит смертельное событие, и как бы нас, читателей, ни возмущал печальный конец, уход Татьяны, мы должны понимать, что это вполне закономерно и сообразно ритуальной логике текста.

Произведения А. С. Пушкина заключают в себе мифологему пути, которая указывает на инициационный путь героя и иномирную эстетику в художественном тексте. Данная мифологема является стержнеобразующей для поэмы-сказки «Руслан и Людмила» и «Сказки о царе Салтане», в которых герой в ходе путешествия преобразуется. Инициационный путь Руслана типологически сопоставим с путешествием к мировой оси, где центром мира выступает голова великана, брата Черномора. Трансформации Гвидона связаны с его превращением из неведомой зверушки, то есть существа «иноного царства», в человека, наделенного именем (свое имя он получает на острове). Мифологема пути связана в этой сказке с мотивом переправы, где средством переправы служит бочка, приравниваемая в фольклорном смысле к рыбе, чудесному животному (русская сказка знает переправу героя в теле рыбы). Мортальная символика этих сказок связана с инициациями героев и мифологемой пути.

1.3. Словесный агон в повести М. Ю. Лермонтова «Тамань»

Повесть М. Ю. Лермонтова «Тамань» справедливо было бы поместить в главу исследования «Апофатика русской прозы», но в этой части романа «Герой нашего времени» есть одна песня, которую поет девушка-ундина, нуждающаяся в дополнительных разъяснениях. Возможно, исследователи не уделили должного внимания этому фрагменту в повести, хотя и были предприняты попытки

²⁸¹ Гачев Г. Д. Русский эрос. «Роман мысли с жизнью». М.: Интерпринт, 1994. С. 164.

отыскать реальный источник песни. Однако исторических фольклорных записей не было найдено, и, видимо, Лермонтов сам сочинил данное стихотворение, которое несет ритуальную нагрузку в повести.

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 Печориным «теневого» начала, «дитяти» — путем постижения социальной стороны жизни, когда он выступает «странствующим офицером с подорожной по казенной надобности»²⁸². 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 на то, что *инициационный путь* Печорина начинается еще до прибытия в Тамань: «Было холодно, я три ночи не спал, измучился и начинал сердиться»²⁸³. «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, важно то, что мальчик слепой. Учитывая ритуальный орнамент, складывающийся из *странного ночного* путешествия Печорина, расположения

²⁸² 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. С. 82.

²⁸³ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 6. С. 250. [Далее тексты произведений Лермонтова цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

хаты «на обрыве», «лунного пейзажа», можем предположить, что и слепота мальчика, и глухота старухи вовсе не случайны. Эти детали указывают на поэтику «иногo царства», в котором действуют иные законы: оптика героев меняется (покойника на «том свете» часто изображают незрячим²⁸⁴), герой же, попадающий на «тот свет», оказывается в лиминальном состоянии, то есть на *пороге*. Во-вторых, мальчик сам определяет свой 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 апофатизм ситуации заключается даже не в хате и ее странных обитателях, а в песне девушки-ундины и в *катании в лодочке* с ней.

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 самой лодочке герою потом и предстоит испытать предсмертное состояние. Песня должна была его предупредить, насторожить, но Печорину захотелось узнать больше. Эта часть романа примечательна не только песенным фрагментом, но и *диалогом-состязанием*, который происходит между героями: «“Скажи-ка мне, красавица, — спросил я, — что ты делала сегодня на кровле?” —

²⁸⁴ Никитина А. В. Свечи в обрядах смерти // Свеча в обрядах перехода. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008. С. 16.

“А смотрела, откуда ветер дует”. — “Зачем тебе?” — “Откуда ветер, откуда и счастье”. — “Что же, разве ты песню 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»²⁸⁵. В данном случае перед нами не столько загадка в чистом виде, сколько обмен иносказательной речью, игра слов.

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

²⁸⁵ Елеонская Е. Н. Роль загадок в сказке // Сказка, заговор и колдовство в России. М.: Индрик, 1994. С. 81.

этом случае лишь предвещало *катание в лодочке*. «Выигрывает тот, кто может придумать для партнера неразрешимую загадку»²⁸⁶.

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 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 — нимало! 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 раскаяться» [VI, 256–257]. В. Ш. Кривонос, исследуя *текст судьбы* в романе, отмечает: «Имея негативный опыт общения с судьбой и осознавая себя человеком, зависимым от ее самовластия, который не может полагаться на свою *волю* и свой *рассудок*, Печорин старается не пренебрегать посылаемыми судьбою знаками, но внимательно читать их и расшифровывать»²⁸⁷. Однако это не всегда удается — «ундина» 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, ее разрешение являются стержнеобразующими для сказки²⁸⁸.

²⁸⁶ Ведерникова Н. М. Русская народная сказка. М.: Наука, 1975. С. 89.

²⁸⁷ Кривонос В. Ш. Текст судьбы в «Герое нашего времени» Лермонтова // Новый филологический вестник. 2018. № 3 (46). С. 115.

²⁸⁸ Титова Н. Г. Доминантная функция загадки в русском и английском «сказочном» дискурсе // Вопросы современной науки и практики. 2012. № 1 (37). С. 323.

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 обрядности²⁸⁹. На переходный момент указывает и борьба Печорина со своей «спутницей»: пусть эта борьба закончилась ничем, никто не погиб, но для героя это ритуально значимый 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:

²⁸⁹Анучин Д. Н. Сани, ладья и кони как принадлежности похоронного обряда // Древности. Труды Московского Археологического общества. М.: Типография и Словолитня О. О. Гербець, 1890. Т. 14. С. 81–226.

«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 потерей члена, душа теряет какое-нибудь чувство*» [VI, 250]. В этом сказывается не столько пренебрежение, презрение Печорина, сколько его внутреннее провидение, которое носит ритуальный характер. Способность видеть, осязать мир — основа *этого* мира, семиотически выраженного. Невидимость, или, по выражению Т. В. Цивьян, «безвидимость», характеризует *хаос*²⁹⁰. 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» пространства²⁹¹. Мальчик, лишенный зрения, беспокоит Печорина, сомневающегося в его слепоте: «В голове моей родилось подозрение, *что этот слепой не так слеп*, как оно

²⁹⁰ Цивьян Т. В. О балканской модели мира // Лингвистические основы балканской модели мира. М.: Наука, 1990. С. 79.

²⁹¹ Байбурин А. К. Семиотизация мира в ритуале // Ритуал в традиционной культуре. СПб.: Наука, 1993. С. 204.

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”»²⁹²: 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 (и дом его *на обрыве* — это проявится и в «Княжне Мери»), но делает это пока интуитивно, бессознательно.

Лодочный мотив оказывается доминантным в этой повести. Песня о лодочке, которой правит разбойник, является неким предупреждением, но его не распознает герой, и тогда лодка из вербального пространства (песни) переходит в реальное (катание в лодке в лунную ночь). Апофатизм ситуации проявляется на языковом и ритуальном уровнях — в *агоне* — неравном бою между Печориным и девушкой-ундиной. С одной стороны, он сильнее, у него есть оружие, он может вступить в реальную схватку и утопить спутницу. С другой стороны, девушка обладает сакральными знаниями, ее тайный язык не понимает Печорин, тогда словесная борьба оказывается важнее.

1.4. Формула русской жизни в романсе и стихотворении А. К. Толстого «Колокольчики мои...»: культурологический и онтологический аспекты

Русский романс XIX века «Колокольчики мои...», выросший из стихотворения А. К. Толстого 1850-х годов и музыки П. Булахова, хорошо известен отечественной публике. Однако этот романс в том виде, в котором мы его знаем по классическому исполнению С. Лемешева 1960-х годов, О. Погудина в наши дни, значительно расходится с исконным текстом. Конечно, часто

²⁹² Там же. С. 205.

произведение в музыке живет своей жизнью, но случай с текстом Толстого требует дополнительного культурологического и историко-литературного комментария.

В литературоведении данное стихотворение рассматривается прежде всего с точки зрения существующих редакций, двух вариантов стихотворения, известных по тетрадям А. О. Смирновой и В. М. Жемчужникова²⁹³: один возник в 1840-е годы, второй, опубликованный в «Современнике», — в 1950-е. Однако в современной гуманитаристике ученые последовательно доказывают, что перед нами два абсолютно разных текста, связанных друг с другом только зачином²⁹⁴. Романс сложился на основе более позднего варианта. Но нас в этом фрагменте работы больше интересует не история вариаций, а история редакций второго текста, выглядевшего в полном объеме (12 строф) так:

Колокольчики мои,

Цветики степные!

Что глядите на меня,

Темно-голубые?

И о чем звените вы

В день веселый мая,

Средь некошенной травы

Головой качая?

Конь несет меня стрелой

На поле открытом;

Он вас топчет под собой,

Бьет своим копытом.

Колокольчики мои,

Цветики степные!

²⁹³ Федоров А. В. «Ленюшь переписывать»: рукописные тетради графа А. К. Толстого // Литературоведческий журнал. 2017. № 42. С. 77–114.

²⁹⁴ Курилов А. С. Когда и о чем звенели колокольчики? К вопросу о датировке стихотворений А. К. Толстого // Литературоведческий журнал. 2016. № 39. С. 114–142.

Не кляните вы меня,

Темно-голубые!

Я бы рад вас не топтать,

Рад промчаться мимо,

Но уздой не удержать

Бег неукротимый!

Я лечу, лечу стрелой,

Только пыль взметаю;

Конь несет меня лихой, —

А куда? не знаю!

Он ученым ездоком

Не воспитан в холе,

Он с буранами знаком,

Вырос в чистом поле;

И не блещет как огонь

Твой чепрак узорный,

Конь мой, конь, славянский конь,

Дикий, непокорный!

Есть нам, конь, с тобой простор!

Мир забывши тесный,

Мы летим во весь опор

К цели неизвестной.

Чем окончится наш бег?

Радостью ль? кручиной?

Знать не может человек —

Знает Бог единый!

Упаду ль на солончак

Умирать от зною?

Или злой киргиз-кайсак,
С бритой головою,
Молча свой натянет лук,
Лежа под травою,
И меня догонит вдруг
Медною стрелою?

Иль влетим мы в светлый град
Со кремлем престольным?
Чудно улицы гудят
Гулом колокольным,
И на площади народ,
В шумном ожиданье
Видит: с запада идет
Светлое посланье.

В кунтушах и в чекменях,
С чубами, с усами,
Гости едут на конях,
Машут булавами,
Подбочась, за строем строй
Чинно выступает,
Рукава их за спиной
Ветер раздувает.

И хозяин на крыльцо
Вышел величавый;
Его светлое лицо
Блещет новой славой;
Всех его исполнил вид
И любви и страха,

На челе его горит

Шапка Мономаха.

«Хлеб да соль! И в добрый час! —

Говорит державный. —

Долго, дети, ждал я вас

В город православный!»

И они ему в ответ:

«Наша кровь едина,

И в тебе мы с давних лет

Чаем господина!»

Громче звон колоколов,

Гусли раздаются,

Гости сели вокруг столов,

Мед и брага льются,

Шум летит на дальний юг

К турке и к венгерцу —

И ковшей славянских звук

Немцам не по сердцу!

Гой вы, цветики мои,

Цветики степные!

Что глядите на меня,

Темно-голубые?

И о чем грустите вы

В день веселый мая,

Средь некошенной травы

Головой качая?²⁹⁵

²⁹⁵ Толстой А. К. Собр. соч.: в 5 т. М.: ТЕРРА — Книжный клуб; Литература, 2001. Т. 1. С. 57. [Далее тексты произведений Толстого цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

В «Современнике», по мнению исследователей, Толстой по политическим причинам опубликовал усеченный вариант, изъяв историческое наполнение, придававшее произведению балладность. Но интересно то, что романс представляет собой уже третий вариант — без последней строфы, слов обращения к цветикам «гой вы, цветики мои...». Разберемся в этих вариантах.

С одной стороны, можно принять точку зрения исследователей, обосновывающих усечение текста политическими причинами: «Публикация той части стихотворения, в которой говорилось о радости Воссоединения Украины с Россией, и особенно картина торжественного застолья по случаю прибытия в Москву посланцев украинского народа, могла и наверняка вызвала бы нежелательные ассоциации»²⁹⁶. С другой стороны, ученые также указывают на странное в смысловом отношении положение первой и последней строф, которые якобы не связаны с основной частью. Вырезав исторические строфы, посвященные объединению двух земель и восславляющие единую славянскую кровь, Толстой легко «превратил» стихотворение в романс и, по мнению исследователей, это заслонило «политическое звучание менее известных широкому читателю вариантов и редакций этого стихотворения»²⁹⁷. Но потеряло ли от вынужденной или задуманной правки произведение свой аксиологический смысл?

В большинстве работ в последние десять лет российской гуманитаристики «Колокольчики мои...» рассматривались в биографическом ключе, в свете многочисленных редакций, вариантов и четырех тетрадей Толстого. Лишь в некоторых статьях исследовательская мысль была направлена в сторону онтологического смысла. О стихотворении писали в контексте изучения корней образа голубого цветка в русской поэзии и его параллелей с немецким романтизмом, а также разбирали в фольклорном аспекте, с точки зрения стилизаций и заимствований. Эти наблюдения стоит развивать и дальше,

²⁹⁶ Курилов А. С. Указ. соч. С. 128.

²⁹⁷ Герасимова И. Ф. Имперские мотивы в русской лирике периода Первой мировой войны // Вестник МГТУ им. М. А. Шолохова. 2011. № 2. С. 13.

поскольку Толстой, во-первых, был прекрасно знаком с немецкой философией, ее ключевыми понятиями на языке оригинала, во-вторых, глубоко интересовался народной традиционной культурой: изучал труды фольклористов, русские былины. Кроме того, без детального анализа образа колокольчиков, являющегося доминантным и в стихотворении, и в романсе, ничего понять нельзя. На первый взгляд, в этой интродукции с колокольчиками нет ничего примечательного и основная смысловая нагрузка приходится на историческую часть. Однако Толстой *почему-то* сохранил этот образ и в последней строфе:

Гой вы, цветики мои,

Цветики степные!

Что глядите на меня,

Темно-голубые?

И о чем грустите вы

В день веселый мая,

Средь некошенной травы

Головой качая?

Если отбросить в сторону политический план, то перед читателем возникают онтологически важные вопросы-«вопрошания» (предельного), разрешимые только в сфере фольклорного сознания и *теографии* русского пространства. Здесь важна древнерусская стартовая былинная формула «гой еси», которая трансформирована в лексическом плане — лирический герой обращается не к молодцам, а к цветикам. Это сложное и многомерное по своей семантике сочетание заставляет задуматься над возможными вариантами интерпретации, которые до сих пор волнуют исследователей. С одной стороны, эта формула связана с речевым этикетом, концептом «знакомство»: «В качестве приветствия в сказке и былине используется *гой еси* (формульное междометие, состоящее из восклицания “гой”, “ой” и формы второго лица глагола *быть* в древнерусском и

старославянском языке...))»²⁹⁸. С другой стороны, выражение «гой еси» означает *братание* в ответственный поворотный для богатыря момент: «Начальное “гой еси” присутствует в инициативных репликах и другого героя — богатыря Василия Буслаева, с юных лет не отличавшегося кротким нравом. Этим выражением он чествует первого мѡлодца, прошедшего подготовленные хозяином — самим Василием — испытания на физическую выносливость гостей»²⁹⁹. Лирический герой, приветствуя этой формулой колокольчики, как бы братается с ними, то есть приобщается тем самым к *универсуму*. Видимо, именно второй смысл востребован в данном случае; обращение к цветикам происходит в конце стихотворения, путешествия лирического героя, хотя было бы логичнее включить формулу приветствия в первую строфу.

На идеальную действительность, которая противопоставлена исторической (строфы 6–11), указывает и сам образ голубого колокольчика, который восходит к голубому цветку немецкого романтизма: «Сначала колокольчики Толстого создают атмосферу перезвона, под который происходит движение кареты, под этот звон поэт летит по России, вспоминая нелегкую историю страны, буквально погружаясь в страшные картины прошлого. И этот звон не то колокольчиков-цветков, не то колокольчиков на дуге повозки, превращается в единую музыку одного большого колокола, который звенит под куполами русской церкви... И делает русский колокольчик уникальным знаком»³⁰⁰. Это вполне точное наблюдение С. Г. Горбовской, автора статьи «Из истории “голубого цветка” как одного из художественно-литературных символов французской, немецкой и русской литературы XIX в.», все-таки нуждается в дополнениях.

Все же лирический герой путешествует не в бричке, что было бы весьма соблазнительно в исследовательском плане и позволило бы вставить образ в один семантический ряд с гоголевской птицей-тройкой, а верхом на коне, что

²⁹⁸ Черноусова И. П. Концепт *знакомство* в фольклорно-языковой картине мира (на материале эпических жанров) // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2014. Вып. 3. С. 299.

²⁹⁹ Крюкова Г. М. Нравственно-философский контекст древнерусского выражения «гой еси» // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2015. № 4 (99). С. 399.

³⁰⁰ Горбовская С. Г. Из истории «голубого цветка» как одного из художественно-литературных символов французской, немецкой и русской литературы XIX в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2010. Вып. 1. С. 22.

типологически нас отсылает к богатырству и даже рыцарству (оба явления Толстой подробно изучал). По замечанию исследователей, «большинство произведений А. К. Толстого, отмеченных литературоведами как жанр баллады, находятся в “поле притяжения” фольклорного жанра былины. Это взаимодействие (баллады и былины) осознавал сам писатель»³⁰¹. Стихотворение «Колокольчики мои...» совмещает в себе признаки и баллады, и былины. Толстой через взгляд умного, наблюдательного лирического героя репрезентирует картины прошлого и настоящего, но важно то, что этот герой скачет на коне, а не едет в повозке. Несмотря на быструю езду непокорного славянского коня, в стихотворении дана *ретардация*, свойственная былине и связанная в ней с седланием коня и пиром. Здесь уделяется большое внимание коню, его характеру, его дикому бегу, что придает *архетипический* характер ситуации. Само положение всадника на коне и еще в открытом поле приобретает у Толстого сакральное значение:

Конь несет меня стрелой

На поле открытом;

Конь несет меня лихой, —

А куда? не знаю!

Это *незнание* носит амбивалентный характер. Лихой бег коня и неопределенность героя нельзя объяснить с точки зрения позитивного смысла, именно это, наверное, и сбивало исследователей, которые видели в стихотворении в первую очередь политический смысл, имперский мотив³⁰². Однако такое пограничное положение героя обусловлено и географией русского пространства, *апофатизмом* равнины³⁰³. Подобное состояние типологически близко к понятию **Ungrund** из немецкой философии, поэзии романтизма, с которыми Толстой был

³⁰¹ Антюхов А. В., Шаравин А. В. Богатырство как национальное проявление дохристианской Руси в творчестве А. К. Толстого // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 58. С. 134.

³⁰² Герасимова И. Ф. Указ. соч.

³⁰³ Океанский В. П. Человек и тотальность... С. 238.

знаком в подлиннике, на что указывают письма к Б. М. Маркевичу, Б. Ауэрбаху, будущей жене С. А. Миллер. По мысли В. Янкелевича, это понятие сопряжено со сложным амбивалентным психологическим состоянием беспочвенности, которое может быть источником смыслов: «Термин *Ungrund* у Бёме, может быть, выражает это таинственное соединение противоречий: тот, кто дает основание истине, сам бездонен, т. е. лишен основания, или, скорее, является первичным основанием только потому, что сам беспочвенен»³⁰⁴. Именно это состояние в чистой форме, не нагруженное историческим и политическим содержанием, запечатлел в музыке П. Булахов.

Русский романс, являясь частью отечественной словесной культуры, состоит из определенных концептов, которые условно сводятся к трем большим группам: «...ментальный фундамент русской камерной вокальной музыки формируют ключевые идеи русской культуры об определяющем значении пейзажного хронотопа и библейских заповедей, в которых красной нитью проходит богословие любви. Слова и фразеологизмы словесных первоисточников, репрезентирующие ценностные коллективные установки и образные стереотипы русской культуры, определили имена концептов — “Простор”, “Диалог с Библией”, “Человек любящий”»³⁰⁵. Так, в романсе на стихи у Толстого репрезентирован концепт, связанный с равнинным космосом русского пространства, вызывающего в герое чувства свободы, воли и печали, грусти одновременно. За эти эмоции отвечает мелодико-гармоническое клише D7³⁰⁶. Примечательно то, что в начале используется доминантсептаккорд. Крайние звуки, от первого до последнего четырехголосного аккорда D7, составляют малую септиму, самый трагический интервал, чувственный. Далее здесь идет разрешение в минор. Вроде бы это просто с точки зрения структуры романса. Однако в романсе на стихи Толстого много септаккордов, что указывает на некую тревогу, стремительность и динамизм, — в онтологическом смысле это

³⁰⁴ Янкелевич В. Смерть. М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 1999. С. 69.

³⁰⁵ Кривошей И. М. Русский романс: поиск национальной идентичности // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по материалам XL Международной научно-практической конференции. Новосибирск: СибАК, 2014. № 9 (40). С. 58.

³⁰⁶ Там же. С. 59.

подкрепляет апофатическое настроение лирического героя, который, выражаясь языком фольклора, едет туда, не зная куда, то есть пребывает в *лиминальном* состоянии, состоянии поиска «иногo царства». В романсе этот бег дикого коня лишен точных координат и поэтому направлен за пределы данного, как пушкинские *неведомые дорожки*, тогда метафизическое преобладает над бытовым³⁰⁷. В стихотворении, которое опубликовано в «Современнике» и отличается от романса лишь одной последней строфой, акцент смещен на образ колокольчиков, с которыми *братается* лирический герой. В полном тексте, обнародованном в 1856 году, прочтенном на вечере императрице, историческое содержание на самом деле не заслоняет онтологического, не отодвигает в сторону образ летящего в неизвестность коня. Важно то, что герой в начале скачет на коне в открытом поле, а потом попадает в *светлый град с кремлем престольным* (в Москву), где наблюдает разные картины прихода гостей, дружного застолья, единения народов. Но потом он снова оказывается за городом, и, вопреки мнению исследователей, его конечный пункт не Москва³⁰⁸, а нечто большее, не имеющее физических координат:

Гой вы, цветики мои,
Цветики степные!

Последняя строфа крайне важна, она не только замыкает стихотворение, создавая кольцевую композицию, но и возвращает героя к *универсуму*. Жизнь человека, судьба народа в таком контексте определяется не волей царей, а только божьей волей. Именно поэтому герой не грустит о своей смерти, а спокойно размышляет:

Чем окончится наш бег?

³⁰⁷ См.: Галиева М. А. «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина: фольклористический комментарий. Необъяснимое в русской литературе: песнь первая // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. Т. 6, № 1. С. 46–50; Галиева М. А. Там на неведомых дорожках // Юность. 2016. № 4. С. 54–55.

³⁰⁸ Лассан Э. Р. Благовест сменяется набатом (дискурс колокола в русской культуре) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2014. № 3. С. 38.

Радостью ль? кручиной?
 Знать не может человек —
 Знает Бог единый!

В этом отрицании реальных координат, *ненаправленности* бега коня и вместе с ним лирического героя и кроется двойственность ситуации, апофатизм русской жизни и смерти, который имеет основания в русском фольклоре, в *иномирной* эстетике волшебной сказки, в формулах поиска. Кроме того, само глагольное отрицание здесь играет не последнюю роль. В языке фольклора такие формулы и отрицательные лексемы исследователи связывают с апофатической традицией³⁰⁹. Русский человек *идет туда, не зная куда, ищет то, не зная что*. И в романсе, и в первой журнальной публикации, и в полном тексте онтологический, историософский план оказывается доминантным по отношению к историческому, политическому контексту. Перед нами не стилизация под фольклор, как полагают некоторые исследователи³¹⁰, а зрелая вдумчивая переработка фольклорных кодов, образов. Сам Толстой сторонился подделок под народность, о чем писал другу 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*» [V, 349]. Таким образом, поэт проник в фольклорное сознание, показал образ богатыря, человека, приобщенного к историософской действительности, тайнам универсума. Формула русской жизни, по Толстому, заключается в поисках «инога царства», на которые направляет Всевышний, и только божественная воля превыше всего — даже масштабных исторических событий, счастливых и печальных.

Анализировать стихотворение «Колокольчики мои...» невозможно в отрыве от традиционной народной культуры, вне фольклорного контекста и вытекающего из этого онтологического смысла. Подробное комментирование текста в онтогерменевтическом ключе, его неисторической части, позволяет

³⁰⁹ Михайлова М. Ю. Указ. соч.

³¹⁰ Никитина И. Н. Фольклорная стилизация как отражение славянского мировоззрения в лирике А. К. Толстого // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 3. С. 96–98.

показать *национальную топику*, особенности фольклорного мышления Толстого, а также поставить и разрешить сложный в теоретическом плане вопрос о трансформации фольклорной традиции в его поэтике.

§2. Лики Танатоса в отечественной словесной культуре начала XX века

2.1. В. Брюсов и традиционная народная культура

(о стихотворении «Творчество»)

В русской поэзии эстетику невыразимого ввел В. А. Жуковский, разговором о творчестве которого начинается наша глава, но самого Жуковского с его поэтикой невыразимого, апофатическими эффектами, туманами, *лунностью* открыл в начале XX века А. Н. Веселовский в своем капитальном и последнем труде «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”» (1904). На эту работу сразу появилось много откликов, и особое внимание, что важно в контексте нашей темы, обратил А. А. Блок: «Труд ученого дал Блоку и повод для мистицизирования в стиле скорее самого Жуковского, чем Веселовского: лейтмотивом книги (в интерпретации Блока) оказывается женственность, “Weiblichkeit”, принимающая в жизни Жуковского различные обличья, последний из которых и самый желанный — разумеется, смерть <...>»³¹¹. Так, вырисовывается женский архетип, сопряженный с образом Луны, *незримой* девы. Теоретически обыграв эту мысль еще в 1920-е годы, О. М. Фрейденберг пишет: «А женщины вообще? Богини и женские ипостаси имели полное соответствие гению в женской форме, и это была Юнона. Древний культ Юноны (Иуноны) был связан с новой луной и ее рождением. Как новорожденная, обновленная луна, Юнона была богиней женских функций. Древнейшие женские функции Юноны определялись светом и женским плодородием»³¹². Выстраивается интересная

³¹¹ Махов А. Е. Последний труд А. Н. Веселовского // В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 6.

³¹² Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978. С. 53.

связь «лунарного мифа» и эйдологии женского царства, которая определяется *мистическим светом*³¹³. Подобный свет с амбивалентными коннотациями (женское божество обладает функциями и демиурга, и трикстера) находим почти в каждой культуре. Так, Н. В. Брагинская и А. И. Шмаина-Великанова в своей совместной статье «Свет вечерний и свет невечерний» подробно описывают мифологему рождения света в борьбе с мраком: «Среди именовании Христа встречается “невечерний свет”, то есть незакатный, негаснущий вечный свет. Это образ торжественный и апофатический»³¹⁴. Однако авторы исследования обращаются и к суфийской, и к японской, и к католической традициям, где также наблюдается явление апофатического порядка, рождения света из тьмы, мифологема *светотьмы*, которая исключает борьбу двух начал и предполагает «место вневременности».

Описанное является доминантным для поэтики символистов (соединение аурного и аретного взглядов, «дали и близи»). Стоит отметить, что чуть раньше к этому пришел В. Я. Брюсов в своем самом *странном* для критиков и исследователей стихотворении «Творчество». Поэт в 1898–1899 годы серьезно увлекался идеями другого, полузабытого сейчас поэта А. М. Добролюбова и даже занимался изданием его книги «Из мира невидимого». Литературоведы с этим именем в жизни Брюсова также связывают интерес к русскому народному стиху, рано проснувшийся у символиста³¹⁵. Однако разговор о брюсовском фольклоризме особый, так как поэт, с одной стороны, был под большим влиянием от «собираательства» Добролюбова (сказки, заговоры, причитания) и сам интересовался фольклором, на что указывает, например, «Сказание о разбойнике», с другой стороны, фольклорная традиция в творчестве поэтов

³¹³ В одной из своих статей В. П. и Ж. Л. Океанские подробно анализируют в онтологическом контексте пушкинское стихотворение «Зимняя дорога» и указывают на прямую связь лунного лика и загадочной идеальной возлюбленной лирического героя, Нины. См.: Океанский В. П., Океанская Ж. Л. «Млечная дорога» — от Пушкина к Бальмонту // Солнечная пряжа: научно-популярный и литературно-художественный альманах. Шуя: Изд-во Шуйского филиала ИвГУ, 2020. Вып. 14. С. 19.

³¹⁴ Брагинская Н. В., Шмаина-Великанова А. И. Указ. соч. С. 73.

³¹⁵ Сатретдинова А. Х. Интертекстуальность поэзии В. Брюсова: дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2004. С. 29.

Серебряного века проявлялась не только в виде стилизаций и заимствований, но и в латентной форме, претерпевая жанровые и образные трансформации³¹⁶.

За что же именно ругали поэта в стихотворении «Творчество»? Всего за две строчки:

Всходит месяц обнаженный

При лазоревой луне...³¹⁷

Сам Брюсов прокомментировал так: «Г-н Соловьев, стараясь убедить меня, что месяц и луна в сущности однозначные понятия — точно я и без него этого не понимаю! — острил, между прочим, на тему о том, что неприлично-де ему, месяцу, всходить обнаженному при ней, луне <...> В стихотворении, о котором идет речь, моей задачей было изобразить процесс творчества»³¹⁸. Литературоведы, обращающиеся именно к этим строчкам, также сталкиваются с семантическими трудностями, но пытаются все-таки разгадать оксюморонную парадигму «месяц — луна»: «За этой заявкой Брюсова на творческий произвол стоит определенная художественная традиция»³¹⁹. Эту художественную традицию «ведут» от Ф. И. Тютчева, в поэтике которого встречаются на одном небосклоне солнце и луна одновременно; также проводят параллели с творчеством Ван Гога и К. Моне, так как у этих художников на полотнах реализован «принцип совмещения в одном пространстве начала и конца» — в символах солнца и луны³²⁰. Здесь примечательна последняя вещь Винсента Ван Гога 1890 года под названием «Дорога с кипарисом и звездой» (приложение 4, рис. 7), на которой «кипарис делит пространство картины по вертикали на почти равные половины, причем и слева, и с права на небе изображены светила»³²¹.

³¹⁶ Дударева М. А. «В один голос»: фольклорная традиция в поэтике С. А. Есенина и В. В. Маяковского. Иваново: Ивановский государственный университет, 2016.

³¹⁷ Брюсов В. Творчество // Собр. соч.: в 7 т. М.: Художественная литература, 1973. Т. 1. С. 35.

³¹⁸ Там же. С. 567–568.

³¹⁹ Ибрапова Ф. Х. Автореферентность как способ изображения творчества в стихотворении В. Брюсова «Творчество» // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2010. № 11. С. 36.

³²⁰ Там же. С. 39.

³²¹ Там же.

Возможно, к тайне стихотворения ближе всех подобрался В. Ходасевич, который проникся брюсовским «мистицизмом» и указал на «двоемирие», идею идеального в произведении, сопряженную с актом творчества³²². Так, литературовед О. Лекманов, предлагая достаточно четкий последовательный разбор раннего опыта Брюсова, исходит во многом из логики Ходасевича, если не дублирует ход его мысли. Однако исследователь приходит в тупик, когда анализирует строчку о «месяце» и «лазоревой луне», и на этом вся последовательность рассуждений сбивается³²³. Стоило бы обратить внимание на эпитет «лазоревый», который повторяется все-таки два раза в таком коротком стихотворении.

Эпитет «лазоревый» обладает семантической напряженностью и отправляет к фольклорной семантике *лазоревого цвета*, так как сам лазоревый цвет, можно сказать, в природе и не встречается в чистом виде (в этом тоже кроется апофатизм). По тонким наблюдениям лингвистов, колоратив «лазоревый» представляет собой смесь алого и синего³²⁴, голубого³²⁵. Однако мы хотели бы в этом случае дополнить данную точку зрения и обратить внимание на исследование Л. А. Тульцевой³²⁶, в котором она описывает лазоревые цветы, их виды и обрядовое значение.

Во-первых, лазоревые цветы — главным образом купальские цветы; во-вторых, сам колоратив несет семантику и лазури, но не ограничивается ей, и света, огня, он связан с перерождением, вознесением *от тьмы к свету*. Такая амбивалентность позволяет с определенной долей уверенности говорить о парадигме «Танатос — Эрос», «смерть — космическое *вознесение*», заложенной в данном цветовом комплексе, который, по справедливому замечанию Тульцевой, назван семантическим сгустком разных архетипов. Интересно использование

³²² Ходасевич В. «Juvenilia» Брюсова // София. М.: Тип. К. Ф. Некрасова, 1914. Февраль, № 2. С. 64–67.

³²³ Лекманов О. Брюсов. «Творчество» [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/courses/22/1> (дата обращения: 15.05.2019).

³²⁴ Бобровская Г. В. Лазоревого цветок // Русская речь. 2004. № 1. С. 107–109.

³²⁵ Василевич А. П. Цвет и названия цвета в русском языке. М.: КомКнига, 2005. С. 47.

³²⁶ Тульцева Л. А. Лазоревые цветы России: антропосакральные концепты [Электронный ресурс] // Институт этнологии и антропологии РАН. URL: <https://ieas.ru> (дата обращения: 13.03.2019).

этого колоратива и Есениным в раннем, как бы «ученическом» стихотворении «На лазоревые ткани» (1915):

На *лазоревые* ткани
 Пролил пальцы багрянец.
 В темной роще, по поляне,
 Плачет смехом бубенец.

Затуманились лощины,
 Серебром покрылся мох.
 Через прясла и овины
 Кажет месяц белый рог.

[IV, 93]

От чего ткани (видимо, поле) лазоревые? Если от цветов, то время года в стихотворении — лето. По косвенным приметам мы видим, что это не так, хотя в поэтическом тексте и допускаем долю условности, смешение воедино всех времен года. Однако раскрыть значение этого эпитета, явно обладающего семантической напряженностью, все-таки важно. Если перед нами поляны, лазоревые от заходящего солнца («пролил пальцы багрянец»), так как лазоревый — это прежде всего «алый, багряный», то возникает ритуальная ситуация встречи двух светил, заходящего солнца и молодого месяца. Укажем также на то, что *лазоревые ткани* мы прозреваем в ночи, то есть в темноте («в темной роще»), поэтому можно поставить вопрос о рождении *света во мраке*, о мифологеме *светотьмы*, значит, можно говорить и об особой пространственно-временной организации в стихотворении — о *вневременности*. Именно в такой переходный момент случается *чудо, необъяснимое и невыразимое*:

Смотрят девушки лукаво
 На красавца сквозь плетень.
 Парень бравый, кучерявый

Ломит шапку набекрень.

Ярче розовой рубахи

Зори вешние горят.

Позолоченные бляхи

С бубенцами говорят.

[IV, 93]

Этим чудом являются смотрины, девушки выглядывают себе жениха, но за реальным персонажем, парнем бравым, кучерявым, кроется ситуация выбора «короля», на тайную природу его и ритуальный характер этой ситуации указывают сакральные солярные символы (позолоченные бляхи, образ вешних зорь). Типологически значим и убедителен здесь случай ритуального выбора «майского» короля и королевы³²⁷.

Итак, разбор стихотворения Есенина косвенно помогает разобраться в странной брюсовской парадигме «месяц — луна». Во-первых, в фольклоре, в свадебном обрядовом комплексе, мы встречаем сочетание этих светил; во-вторых, стоит принять во внимание изменчивую амбивалентную природу луны, и в этом отношении прав Мирча Элиаде: «Подобно человеку, Луна встречает на своем пути трагедии, ибо ее “ослабление” (уменьшение размеров и формы по фазам), как и ослабление человека, кончается смертью. Три ночи звездное небо лишено Луны. Но за этой “смертью” следует возрождение: новолуние. Угасание Луны в “смерти” никогда не окончательно»³²⁸. Можно сказать, что в стихотворении Брюсова начало и конец, в мифоритуальном космогоническом плане, объединены. И в такой пограничный момент *вневременности* рождается Логос, *тайны созданных* (уже вербализованных) *созданий* доступны поэту. Из апофатического пространства сна, полубреда, когда руки на стене только записывают текст, поэт и его стих — выходят. Здесь поставим вопрос о возможном экфрасисе. Обычно фиолетовые руки приравниваются к лопастям латаний, напоминающим пальцы.

³²⁷ Фрезер Д. Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М.: Издательство политической литературы, 1983. С. 119.

³²⁸ Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М.: Ладомир, 1999. С. 117.

Однако заметим, что Брюсов ведь был еще и художником, он рисовал не хуже Блока, Белого, Волошина. Почему же исключаем возможность записи стиха, работы с ним, на стене? Звуки выходят и исходят от самого автора. Но этот *демиургический акт* возможен только в определенный сакральный момент — полного безвременья (отсюда и еще одно оксюморонное сочетание — звонко-звучная тишина). Можно также и поэта приравнять к месяцу, который является одной ипостасью Луны, и в этом нет грубого эротизма (имеется в виду сочетание «месяц обнаженный»). В таком ритуальном ключе можно поставить вопрос и о космическом Эросе — ведь луна лазоревая, дающая лазоревый свет, который позволяет человеку совершить *прорыв из тьмы к свету* (именно по этим причинам и собирают лазоревые купальские цветы, к этому сюжету мы еще вернемся в главе IV «Апофатика русской песни»).

Исследователь, учитывающий имагинативную составляющую текста, вычленяющий архетипические образования, должен *перевести* произведение на язык фольклора, подобрать эквиваленты апофатическим местам, как бы войти в *онтологическое пространство фольклора*. Для подтверждения нашей мысли в заключение приведем наблюдение переводчика и философа Р. В. Псху, занимающейся философией перевода и переводом философских текстов и обращающей внимание на онтологические моменты в языке: «...перевод рассматривается как фактическое выражение осуществленного истолкования или закрепления понятого смысла оригинального текста, осуществляемого в определенной онтологической модели, заданной тем или иным языком»³²⁹. В нашем случае тоже осуществляется своего рода перевод — с поэтического языка на язык фольклора и мифа (вспомним еще раз положение о метафоре как об «осколке мифа»), с помощью имагинативного языка последних и так происходит толкование, расшифровывание трудных апофатических мест.

³²⁹ Псху Р. В. Перевод восточных философских текстов в контексте историко-философской проблематики. М.: РУДН, 2017. С. 188.

2.2. София, или Анофатическая реальность в стихотворении А. Блока

«Девушка пела в церковном хоре...»

В этом фрагменте работы речь пойдет об известном стихотворении А. Блока 1905 года «Девушка пела в церковном хоре...», ставшем эмблемой символизма поэта. Стихотворению отведено особое место в блоковедении, и оно до сих пор вызывает много споров в филологических работах, что связано во многом с образом плачущего ребенка в последней строфе. Однако на первый взгляд стержнеобразующим является образ поющей девушки в белом платье, именно этим событием и открывается текст:

Девушка пела в церковном хоре
 О всех усталых в чужом краю,
 О всех кораблях, ушедших в море,
 О всех, забывших радость свою³³⁰.

По тонкому наблюдению И. А. Спиридоновой, образ девушки соотносится с общим настроением второй книги Блока «Нечаянная Радость», противопоставленной «Стихам о Прекрасной Даме» и отличающейся философским настроением: «...сошествие его Музы с небес на землю, уход лирического героя Блока из храма Вечно-Женственного — на улицу, в городскую толпу, в топи болот, из звучащего и светоносного пространства вечности — в глухоту, мрак, вихревые просторы настоящего»³³¹. Однако этот кажущийся разлад можно разрешить в плоскости софиологии, которая в начале XX века захватила русскую интеллигенцию и представлена трудами Вл. Соловьева, С. Булгакова, П. Флоренского, идеи о Великой Софии также выразились в поэзии А. Блока, А. Белого. Прежде всего стоит обратить внимание на то, что в философских работах, посвященных Софии, большой акцент сделан на иконографической традиции и связи Софии с Богородицей. У Булгакова *софийна* всякая икона

³³⁰ Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1971. Т. 2. С. 72. [Далее тексты произведений Блока цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

³³¹ Спиридонова И. А. Молитва в лирике А. Блока («Девушка пела в церковном хоре...») // Проблемы исторической поэтики. 2013. Вып. 11. С. 282.

Богоматери, хотя «с канонической точки зрения достоверным является прообразовательное толкование Софии Премудрости как Христа»³³². В «Свете Невечернем» Булгаков понимает Софию как Вечную Женственность, таинственное божество, которое имеет давнюю традицию изображения на иконах св. Софии: «...она *женственна*, восприемлюща, она есть Вечная Женственность»³³³. Это толкование Софии мы должны учитывать, когда пишем о поэтике Блока, разбирая стихотворение «Девушка пела в церковном хоре...», поскольку одним из основных источников образа девушки в белом называют икону «Нечаянная Радость», хотя Р. Якобсон и видит «обмирщение Девы» в стихотворении в противовес иконе³³⁴.

Связь с иконой, без понимания сюжета которой, по справедливому замечанию Д. М. Магомедовой, теряются основные смыслы всей второй поэтической книги³³⁵, сегодня уже очевидна (в прижизненной критике на этот источник не обращали внимания). Но если Богородичные образы в отечественной философской культуре воспринимались в неразрывной связи с Софией, то и у Блока образ девушки из церковного хора вполне может совмещать в себе две ипостаси, Прекрасную Даму, уже хорошо знакомую и поэту, и читателю по первой книге, и Богоматерь. Н. П. Крохина указывает на амбивалентный характер Софии в художественном мире Блока³³⁶, которая имеет вполне конкретные черты и связана с конкретными действиями лирического героя: «В “Стихах о Прекрасной Даме” это образ то конкретный (“Я любил твоё белое платье”), связанный с конкретными действиями (“Вхожу я в тёмные храмы, / Совершаю бедный обряд. / Там жду я Прекрасной Дамы / В мерцаньи красных лампад”); с состоянием природы, природно-зыбкий (“Ты в белой вьюге, в снежном стоне / Опять волшебницей всплыла”), то неопределённый, как виденье (“Со мной всю

³³² Ваганова Н. А. С. Н. Булгаков — «византийский гуманист» XX века (иконография Софии Премудрости и софиология С. Н. Булгакова) // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1, Богословие. Философия. Религиоведение. 2004. Вып. 2. С. 192.

³³³ Булгаков С. Первообраз и образ. Соч. в 2 т. Т. 1. Свет не вечерний. М.: Искусство; СПб.: Инапресс, 1999. С. 194.

³³⁴ Якобсон Р. Стихотворные прорицания Александра Блока // Работы по поэтике. М., 1987. С. 259.

³³⁵ Магомедова Д. М. А. А. Блок. «Нечаянная Радость» (Источники заглавия и структура сборника) // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник VII. Тарту, 1986. С. 50.

³³⁶ Крохина Н. П. Гностическая София в поэзии Вл. Соловьева и Ал. Блока // Соловьевские исследования. 2002. Вып. 2 (5). С. 240–263.

жизнь — один Завет: / Завет служенья Непостижной”)»³³⁷. Однако эти ипостаси не противоречат друг другу и могут сосуществовать в одном образе.

Стоит обратить внимание на то, что образ девушки в каждой строфе трансформируется — изменяется в сторону *невидимого*, разматериализовывается. Сначала мы видим девушку, поющую в хоре, потом только ее белое платье:

Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче. [II, 72]

В итоге остается только голос, летящий в купол, пение, которого никто не смел прервать, кроме как ребенок:

И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у Царских Врат,
Причастный Тайнам, — плакал ребенок
О том, что никто не придет назад. [II, 72]

Исследователи видят в образах девушки и ребенка развоплощенные Богоматерь с Младенцем и в этом — обмирщение обоих. Однако законы *храмового топоса* диктуют другую интерпретацию: голос летит в купол, а купольное пространство является *доминирующим* во всем сооружении, отображающем устройство Вселенной. Значит, голос разливается над всем и всеми, и никто не имеет права нарушить этой гармонии. Плач ребенка здесь не следует воспринимать буквально, в данном случае плач — невербальное выражение слова, в традиционной славянской культуре плачущий ребенок

³³⁷ Крохина Н. П. София Вл. Соловьева и А. Блока // Соловьевские исследования. 2012. Вып. 4 (36). С. 79.

приравнивался к певцу³³⁸. Блок был хорошо знаком с фольклором, тем более время написания стихотворения приходится на создание работ о фольклоре, статьи «Поэзия заговоров и заклинаний», которая, по наблюдению Н. Ю. Грякаловой, является результатом «пристального изучения фольклористических трудов XIX — начала XX веков и классических фольклорных сборников, что отразилось и в поэтическом творчестве Блока того времени»³³⁹. Ребенок как бы вторит пению девушки, посвященному всем живым и ушедшим, умершим (ребенок и девушка образуют одно, *единое* в метафизическом плане³⁴⁰). В аксиологическом и онтологическом планах противоречия нет: девушка поет о всех людях и кораблях в чужой земле, которые обрели покой и счастье, а ребенок как бы в продолжение напоминает, что никто уже не придет назад и не нужно оборачиваться, возвращаться к прежнему. Прояснить этот затемненный конец стихотворения во многом сможет статья Вл. Соловьева «Тайна прогресса» (1897), в которой он обращается к сказке о *переправе* старого охотника на другой берег. Основной смысл сказки, по Соловьеву, заключается в том, что мы должны оставаться *верны преданию*, седой древности, поверить в возможность нового начала, когда, казалось бы, жизнь заканчивается. С этим, по наблюдению Д. М. Магомедовой, связан и образ корабля: «Сквозной мотив “кораблей”, символизирующих приход “новой жизни” (“У моря”, “Поэт”, “Девушка пела в церковном хоре”, “Оставь меня в моей дали”, “Взморье”, “Ночная Фиалка”), в своей основе полигенетичный, связывается в этом контексте с темой Энея — т. е. с темой верности изначальному идеалу...»³⁴¹. Таким образом, девушка и ребенок, прообразами которых считали Богородицу и Спасителя, не

³³⁸ 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.

³³⁹ Грякалова Н. Ю. Проблема фольклоризма русской поэзии начала XX века (литературное направление и творческая индивидуальность): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09. Л., 1984. С. 133–134.

³⁴⁰ Обращаясь к эпохе Средневековья, христианской иконографии, находим Божественную Премудрость, изображаемую попеременно то в мужском, то в женском обличье. Подробнее об этом в коллективной монографии: Зотов С., Майзульс М., Харман Д. Страдающее Средневековье. Парадоксы христианской иконографии. М.: АСТ, 2019. С. 184.

³⁴¹ Магомедова Д. М. Указ. соч. С. 58.

разлучаются, а акустически объединяются, по замечанию И. С. Приходько³⁴², и, думается, онтологически тоже. Кроме того, истинная слеза Спасителя не противопоставлена радости. Святитель Иоанн Златоуст, трактуя сюжет о воскрешении Лазаря, провозглашает: «Невозможно не печалиться. Это сам Христос показал, потому что прослезился над Лазарем. <...> Ведь мы плачем и о тех, которые отправляются в дорогу и разлучаются с нами; но — не так, как отчаивающиеся. Так и ты, плачь, как бы провожал отходящего в чужую сторону»³⁴³.

Если брать еще во внимание и то, что ребенок расположен *высоко*, у Царских Врат (значит, это должно быть возвышение в пространстве храма; солея может быть возвышена над основным уровнем храма), и то, что Спаситель в иконографической традиции никогда не изображался плачущим младенцем, то можно вопрос поставить также об экфрасисе³⁴⁴, воспринимая икону как окно в инобытие, учитывая и *потенциальное* в иконе, и тогда и духовное, и эстетическое выходят на первый план³⁴⁵. Ведь сюжет иконы «Нечаянная Радость», которая была хорошо известна Блоку и имела у него дома, также связан с ожившим образом Христа. Как в ребенке совмещены черты иконографического образа и живого человека, так и в поющей девушке сокрыты черты Прекрасной Дамы (у Блока есть стихотворение 1902 года о Прекрасной Даме в чертогах храма) и Богоматери. Происходит не обмирщение образа, а повышение его *софийности*: девушка поет — платье светится и поет, уже нет самой девушки, даже ее лица — голос льется вместе со светом на людей во мраке. Исследователи пришли к выводу, что в стихотворении преобладает мрак, тьма, что связано во многом с апокалиптическими настроениями нового века. Но стоит внимательней присмотреться к игре света и тени в блоковском тексте. Во-первых, белое платье

³⁴² Приходько И. С. Церковные источники стихотворения А. Блока «Девушка пела...» // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 9. Воронеж, 1997. С. 79.

³⁴³ Златоуст Иоанн. Беседа LXII на Иоанна XI, 1 и 2 // Священное Писание в толкованиях святителя Иоанна Златоуста. Том V. Беседы на Евангелие от Иоанна. М.: Ковчег, 2006. С. 587–588.

³⁴⁴ Еще в прижизненной критике была высказана мысль об экфрасистическом описании иконы в этом стихотворении, которую продолжают развивать некоторые исследователи и сегодня. См.: Александров А. С., Александрова Э. К. «Поэзия имеет право быть иногда неясной...» (А. А. Блок в рецензии А. А. Измайлова) // Сибирский филологический журнал. 2020. № 1. С. 125.

³⁴⁵ Подробнее о потенциальном в русской иконописи см.: Едошина И. А. Потенциальное в иконописи... С. 67–71.

обладает здесь семантической напряженностью, оно семиотически значимо, поскольку платье *подсвечено* светом, который пробивается свыше, луч падает на поющую девушку:

И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье *пело в луче*. [II, 72]

В этом свете, идущем от платья, сливающимся с голосом, люди обретают счастье:

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине *усталые люди*
Светлую жизнь себе обрели. [II, 72]

Белое платье, белое плечо, луч света, светлая жизнь — все в совокупности создает *имагинацию* светового центра, к которому тянутся люди из мрака. В иконографической традиции святые, праведники, чистые души изображались в белом: «...белым светом светились пелены младенцев, души умерших людей и ангелы. Но белым цветом изображали только праведные души»³⁴⁶. Приходько одним из церковных источников текста называет ектению «О плавающих, путешествующих, недугующих, страждущих»³⁴⁷, которая относится к мирным и является самой большой по объему (из 12 прошений). Кроме того, можно предположить, что пение приходится на пасхальные дни, поскольку у Блока ребенок — причастный Тайнам, что указывает на причащение Тела и Крови. А это дает возможность предположить, что литургия, частью которой является пение девушки, приходится на ночное / предрассветное время, значит, можно поставить вопрос о возникновении *света вечернего и невечернего*, о зарождении

³⁴⁶ Никольская Т. М. Иконописный образ, его семантика и символика // Аналитика культурологии. 2011. № 9 (031). С. 311.

³⁴⁷ Приходько И. С. Указ. соч. С. 74.

света во мраке, и тогда луч, подсвечивающий платье, представляет столп Света, знаменует рождение нового дня, новой жизни во мраке. Более того, сама литургия открывает *тайну спасения мира* Христом в ночи, но во всей полноте, и время литургии приобретает другой характер — безвременья, вечности. Литургия, творимая на земле, приравнивается к небесной: «Литургию можно уподобить человеку, освещающему ночным фонарем — часть за частью — знакомое, прекрасное, но в ночной темноте скрытое здание, и в них, в этих частях, опознается все здание в его целостности, единстве и красоте. Так и в нашей Литургии, совершаемой на земле, но совершающейся на небе»³⁴⁸.

Удивительно то, что спустя полвека А. Галич в посвящении Блоку в «Цыганском романсе» воспроизводит ту же архетипическую ситуацию, хоть и в *кабацком локусе*:

Ах, как пела девчонка богу
 И про поле, и про дорогу,
 И про сумерки, и про зори,
 И про милых, ушедших в море...
 Ах, как пела девчонка богу!
 Ах, как пела девчонка Блоку!
 И не знала она, не знала,
 Что бессмертной в то утро стала —
 Этот тоненький голос в трактирном чаду
 Будет вечно звенеть в «Соловьином саду»³⁴⁹.

По справедливому замечанию авторов статьи «“Кабацкий локус” в русской поэзии XX века» Л. Г. Кихней и В. А. Гаврикова, «кабацкий топос позиционируется как мир “здешний”, посюсторонний, но с ним коррелирует некое запредельное, демоническое пространство. <...> Это *пограничное* место,

³⁴⁸ Шмеман А. Евхаристия. Таинство Царства. М.: Паломникъ, 2007. С. 138.

³⁴⁹ Галич А. Цыганский романс. Соч.: в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. М.: Локид, 1999. С. 138.

аксиологическая и онтологическая граница»³⁵⁰. Так, в кабацком локусе, под утро, происходит *преображение*: пьяного «бога» — в Блока, короля русского Логоса, а цыганочки — в девушку из церковного хора. Галичем показана *инвертированная* реальность, где *вдруг* низкое становится высоким. Девчонка, напоминающая блоковскую Незнакомку, через пение герою, приобщение к вечным вопросам бытия (они спрятаны в подтекст, выражены пунктирно через отдельные лексемы «поле», «дорога», «сумерки», «зори») проживает свою *софийную ипостасность*. Исследователи творчества Галича отмечают: «...девчонка из “Цыганского романса” в самую горькую для своего бога минуту спасает его от отчаяния своим пением, вдохновляя на создание “Соловьиного сада”»³⁵¹. Однако эта поэма была создана спустя десять лет после написания стихотворения «Девушка пела в церковном хоре...», сюжет которого также латентно присутствует у Галича. Таким образом, один образ накладывается на другой, и эта трансформация выразилась в «Цыганском романсе»: простая девочка из трактира вырастает до девушки из «Соловьиного сада», воплощающей эйдос мировой любви. Если у Блока в стихотворении особое сакральное время возникает в момент пения, которое является частью литургии, то у Галича — в час застолья. Галич *венчает* Блока с поэзией, которую воплощает девчонка из трактира, на что указывает *обрядовая припевка* «Чарочка», хорошо известная по устным источникам и собранию песен П. В. Киреевского:

Чарочка моя серебряная,
 На золотѣ блюдѣ расписанная!
 Кому чару пить, кому выпивать,
 Кому вторую наливать?³⁵²

³⁵⁰ Кихней Л. Г., Гавриков В. А. «Кабацкий локус» в русской поэзии XX века: статья первая (символизм и акмеизм) // Новый филологический вестник. 2019. № 4 (51). С. 231.

³⁵¹ Пименов Н. И. Белая тень: Блок и Галич: «александрийские» заметки // Галич: Новые статьи и материалы. М.: Юпапс, 2003. С. 83.

³⁵² «Чарочка моя серебряная...» // Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия / Изд. О-вом любителей росс. словесности при Моск. ун-те. М., 1911–1929. Вып. I–II. Вып. II, ч. 1 (Песни необрядовые). М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1911. С. 8.

В стихотворении даже сохранено формульное начало припевки:

Ах, ёлочки-мочалочки,
 Сладко вина пьются
 В серебряной чарочке
 На золотом блюде!
 Кому чару пить?! Кому здраву быть?!
 Королевичу Александровичу!³⁵³

По замечаниям специалистов, «по своему содержанию и назначению обрядовая припевка “Чарочка” обогащает смысловой план праздничного пира как обрядового действия. <...> Ее исполнение направлено на обеспечение здоровья и жизненного благополучия, укрепление семейных отношений участников братчины»³⁵⁴. Если в начале герой пьет «мертвую в монопольке», то в конце стихотворения водка превращается в воду, а сам герой преображается, становится подлинно автором бессмертной поэмы.

В обоих стихотворениях, написанных в разные эпохи и принадлежащих к абсолютно разным эстетическим направлениям, выразился один сюжет *преображения* земной девы в Софию, которая является спасительной в обеих ситуациях для поэта, человека, творящего Логос. Кроме того, авторы произведений тонко прочувствовали игру света и тени, важность *предрасветного* часа. У Блока на это пограничное время приходится пение девушки в хоре, причащение к Тайнам, а у Галича — прозрение и спасение поэта в Логосе. *Анофатичность* ситуации заключается в рождении истинного света во мраке (мрак мещанской жизни «каждого» в стихотворении символиста, мрак кабака в авторской песне).

Вопрос веры в *чудо* и доверия слушающего к говорящему (у Блока парадигму образуют поющая девушка в хоре и «каждый» в храме) актуален в

³⁵³ Галич А. Указ. соч. С. 137.

³⁵⁴ Парадовская Г. П. Фольклорно-этнографический текст «Чарочки» как микрообряд // Вестник Череповецкого государственного университета. 2013. Т. 1, № 4. С. 152.

мифоритуальном ключе еще для одного известного стихотворения начала XX века, но ставшего уже эмблемой акмеизма, — стихотворения Н. Гумилева 1907 года «Жираф», в котором также воссоздана апофатическая реальность.

2.3. Роль фольклора и мифа в изучении апофатического. О стихотворении Н. Гумилева «Жираф»

Стихотворение Гумилева «Жираф» многие исследователи анализировали преимущественно в контексте африканской темы и в неразрывной связи с образами, топографией Африки в творчестве акмеиста. Конечно, это правомерно, поскольку образ жирафа эмблематичен, это животное является символом Африки и ключом к разгадке загадочного континента. Однако литературоведы давно обратили внимание на то, что в стихотворении представлены два топоса, дано пространство собственно героя и загадочный, волшебный далекий мир Африки, который, по замечанию М. Баскера, написавшего один из самых развернутых комментариев к стихотворению, представляется грезой, вымыслом рассказывающего³⁵⁵. Проблему двух хронотопов «Жирафа» продолжает исследовать уже в метафизическом ключе И. Видугирите в статье «Стихотворение “Жираф” и африканская тема Н. Гумилева». Исследователь указывает на амбивалентную природу африканского мира в тексте: «С одной стороны, он подчеркнута искусственен. Как и его эмблематический представитель, “изысканный” Жираф, он — порождение творческой фантазии. Но одновременно ему присущи черты объективной реальности — “я знаю, что много чудесного видит земля”»³⁵⁶. И в этом контексте возникает проблема веры и доверия, которая также возникает между рассказывающим о жирафе и слушателем, женщиной в данном случае. Исходя из этого ученый делает вывод, что скрытым главным смыслом стихотворения является взаимоотношение двух людей, между которыми происходит коммуникация. В таком случае гумилевский

³⁵⁵ Баскер М. «Далекое озеро Чад» Николая Гумилева (к эволюции акмеистической поэтики) // Гумилевские чтения. СПб.: Изд-во Гуманитарного университета профсоюзов, 1996. С. 132.

³⁵⁶ Видугирите И. Стихотворение «Жираф» и африканская тема Н. Гумилева [Электронный ресурс]. URL: https://gumilev.ru/about/50/#_ftn11 (дата обращения: 15.01.2020).

текст вовсе не об Африке, а о внутренних личных отношениях двоих. Это весьма убедительно, и мы соглашаемся с тем, что личная тема — одна из основных в стихотворении, но, тем не менее, африканский контекст и хронотоп создают также фольклорную реальность в «Жирафе».

С одной стороны, правы М. Баскер и И. Видугирите, пишущие об *идеальной* составляющей стихотворения, заключающейся в топографии Африки. С другой стороны, любая коммуникация имеет определенную цель. Зачем лирический герой рассказывает своей, очевидно, подруге о жирафе, таинственной далекой стране? Девушка находится *здесь*, то есть вместе с рассказчиком, но она погружена в свою грусть, сосредоточена на себе, о чем говорит и ее поза:

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд

И руки особенно тонки, колени обняв.

[с. 142]

На психофизические состояния героини исследователи также обращали внимание. Ее же собеседник пытается героиню как бы вытащить из этого состояния, рассказывая о чудесной далекой стране. Но дело здесь не только в психологизме момента. Во-первых, стоит обратить внимание на то, что жираф не сам по себе. С ним равняется луна, уподобляясь красоте его шкуры:

Ему грациозная стройность и нега дана,

И шкуру его украшает волшебный узор,

С которым равняться осмелится только луна,

Дробясь и качаясь на влаге широких озер.

[с. 142]

Обращаясь к мифологическим представлениям народов Африки, обнаруживаем, что луна занимает одно из главных мест в их культурной космогонической системе координат. Кроме того, луна на определенном этапе

культурного мышления была главнее солнца³⁵⁷. Во-вторых, Гумилев уподобляет главное светило жирафу. И это тоже представляется не поэтической вольностью. Исследователи, анализирующие «африканские» мотивы, зарисовки в творчестве поэта, обращают внимание на то, что Гумилев творчески перерабатывал, проживал эту тему, и Африка является не вымышленной в его поэтике, она органична для художественного мира акмеиста: «Гумилев видит мир сказочным и экзотическим, опираясь на личные впечатления, которые одновременно вымышлены и, безусловно, прожиты, вычитаны из книг и пройдены буквально сотнями дорог»³⁵⁸.

В африканской мифологии животные занимают одно из ведущих мест, и многие из них (змея, птица, рысь) наделены *онтологическим* смыслом, они сакральны для народа. Конечно, мы не подводим поэта к «присяге на верность» фольклорной традиции или этнографической реальности, поскольку художник слова всегда вступает в поэтический диалог с мифом, фольклором, осмысливая и обыгрывая их по-своему. Но типология со славянским фольклором оказывается продуктивной: мотив оборачивания светила в шкуру животного, например свиньи, волка, связан со сменой космического годового цикла, солярными культами. А. Н. Афанасьев, с работами которого были знакомы многие представители Серебряного века, подробно описывает оборачивание в шкуру животного солнца, показывает, как понимали это люди. Тучи, облака, туман воспринимались в виде животных, заслоняющих светило и его свет. Снять шкуру означало выйти из тумана и холода, совершить *прорыв* из тьмы к свету³⁵⁹. Случайно ли то, что луна уподобляется жирафу, а лирическая героиня пребывает как бы в печали, грусти и тумане? Сутью рассказа о жирафе является представление, имагинация о солнечной земле, которая лежит за пределами

³⁵⁷ Татаровская И. Г. Животные в африканской мифологии: онтологические и культурологические аспекты // Африканский сборник. СПб.: МАЭ РАН, 2013. С. 175.

³⁵⁸ Куликова Е. Ю. Африканские «картинки из книжки старинной» Н. Гумилева // Сибирский филологический журнал. 2010. № 4. С. 79.

³⁵⁹ Афанасьев А. Н. Сказка и миф // Народ-художник: Миф. Фольклор. Литература. М.: Советская Россия, 1986. С. 167.

данного:

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд

И руки особенно тонки, колени обняв.

Послушай: далеко, далеко, на озере Чад

Изысканный бродит жираф. [с. 142]

Озеро Чад и сам жираф располагаются далеко. И чем отдаленнее этот топос, тем больше он связан с «тем светом», «иным царством». Рассказчик словно заклинает, заговаривает свою слушательницу, чтобы вывести ее из тумана, из *пограничного* состояния, на что указывает и кольцевая композиция стихотворения, которое как бы не имеет конца, по справедливому замечанию И. Видугирите. Таким образом, жираф становится символом *прорыва* от тьмы к свету. Само рассказывание представляется имагинацией африканской идеальной земли (имагинацию, вслед за Я. Э. Голосовкером, понимаем как высший образ³⁶⁰).

Рассказывающий не просто верит и знает, что все рассказанное — правда, но и видит это как бы наяву. Обращение к стихотворению «Жираф» можно встретить в статьях, посвященных проблеме классификации героя в ранней лирике Гумилева³⁶¹. В данном случае можно говорить о мифологеме героя-мага / жреца, который создает и открывает особую сакральную реальность.

В описании африканской земли в «Жирафе» как бы все просто и реально, но уподобление луны, одного из доминантных образов и кодов культуры Африки, животному важно в ритуальном фольклорном контексте и косвенно указывает на выстраивание *мировой оси* в произведении (луна и на небе, и на земле, поскольку отражается в водах озер) и потенциальную сопричастность лирического героя этой мировой оси. На *иномирную* природу африканского мира указывает также запах *немыслимых трав*, который нередко и сбивает с толку исследователей. В этом сочетании кроется *апофатичность* момента — рассказчик не знает, как

³⁶⁰ Голосовкер Я. Э. Указ. соч.

³⁶¹ Соколова Д. В. Лирический герой Н. С. Гумилева: воин, путешественник, маг или эстет? // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. 2011. № 3. С. 63–69.

донести до своей молчаливой собеседницы представления о *другой* земле, о существовании другого, *метафизического* в жизни (и здесь не так важно, африканский или славянский это мир). Речь идет об апофатичности самой ситуации, невозможности передать словами доступного языка то, что *неведомо*.

Поэтом употреблено местоимение «что-нибудь», относящееся к неопределенным, которое также создает апофатический эффект. Лингвисты, занимающиеся анализом поэтического языка начала XX века, обратили внимание на высокую частотность употребления неопределенных местоимений, которыми насыщены тексты поэтов-символистов. С помощью употребления неопределенных местоимений достигается эффект завуалированности, амбивалентности значения³⁶². Таким образом, в «Жирафе» ситуация приобретает пограничный характер. Собеседница не хочет верить не столько в изысканного жирафа, сколько в собственную возможность выхода из своего *лиминального* положения. Однако катарсис все-таки случается — девушка плачет. Слезы являются ответной психофизической реакцией на рассказ о чудесной земле, озере Чад, жирафе. Слезы в мировой культуре связаны с сакральным, с открытием сакрального³⁶³. Если даже косвенно учитывать тот факт, что слезы в ритуальном пространстве сопровождают плач, то перед нами в стихотворении разворачивается некое *пространство смерти*. В этом случае следует говорить уже не о топосе двух героев, условно комнате, в которой они находятся, а о *топике*. Рассказчик не только повествует об африканском рае, но и невольно (или сознательно) вовлекает в участие переживания этой африканской имажинации. Лирический герой открывает перед своей слушательницей «иное царство», царство света, в противовес царству тумана и дождя. На его иномирную природу указывает и типологически схожий со славянскими представлениями о солнце и шкурах животных, в которые оборачивается светило, сюжет уподобления луны — жирафу, и некоторые языковые моменты в тексте: «немыслимые травы»,

³⁶² Беглярова А. Л. Неопределенное местоимение как компонент образной структуры художественного текста // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2, Филология и искусствоведение. 2011. № 2. С. 67.

³⁶³ Морозов И. А. «Мужские слезы» и эмоции пограничных состояний // Мужской сборник. Вып. 3. Мужчина в экстремальной ситуации. СПб.: Индрик, 2007. С. 43–61.

неопределенное местоимение «что-нибудь». Фольклористический комментарий к стихотворению, анализ апофатической реальности, возникающей в тексте, позволяет глубже понять и заглавный образ, и смысл коммуникации, которая осуществляется между рассказчиком и его адресатом.

Последовательный анализ взаимодействия пространственных моделей разных типов в произведениях разных жанров и направлений позволяет в нашем случае выявить мортальный подтекст, указав на состояния *порога*. Оказывается существенно важным не само событие смерти, а переживания, которые испытывает герой на своем инициационном пути: ребенок в «Лесном царе» умирает не от чудовища, а от того, что отец не верит в существование Лесного царя и позволяет тому умертвить младенца.

Кроме того, как показал анализ «Жирифа», апофатический эффект создается с помощью лексем, несущих семантику необъяснимого, невыразимого, что может быть связано с поисками «иног царства», образами «того света». С подобными сюжетами мы встречаемся в поэтике Пушкина, в его раннем произведении «Руслан и Людмила», где доминантным будет являться поиск «неведомых» дорожек, отображающий инициационный путь Руслана.

2.4. Обратная перспектива, или Апофатическая традиция в стихотворении

О. Э. Мандельштама «На бледно-голубой эмали...»

Написанное в 1909 году широко известное стихотворение «На бледно-голубой эмали...» глубоко самобытно и своеобразно не только в контексте ранней лирики Мандельштама. Оно не поддается однозначной трактовке в попытках определить и прочесть его как сугубо акмеистическое или входящее в тот или иной тематический ряд (например, ранних стихотворений религиозной тематики и т. п.) с явной уверенностью³⁶⁴. Однако одновременно с этим «На бледно-голубой эмали...» неслучайно стало одним из наиболее узнаваемых,

³⁶⁴ Исследователи нередко указывают на некую неоднородность акмеистической поэтики Мандельштама в целом. См.: Бокаева К. С. Неоднородность акмеистической поэтики О. Мандельштама: к проблеме акмеистической парадигмы и «выламывания» поэта из акмеизма // Cuadernos de Rusística Española. 2014. N 10. P. 153–172.

репрезентирующих в читательском сознании текстов поэта. Можно говорить о своего рода микромодели художественного мира Мандельштама, представленного в этом произведении в сжатой концентрированной форме. Так, в начале творческого пути художественный мир поэта характеризуют синтетическое развитие ведущих тем (природы, искусства, бытовой культуры, жизни и смерти), система лейтмотивов и символических образов, динамическое развитие лирического субъекта и ряд других поэтологических приемов. Тем не менее «На бледно-голубой эмали...» интересно исследователю и читателю необычным типом эстетического завершения и разрешения, не столь свойственным ранней лирике поэта преобладающим, эмоционально-чувственным жизнеутверждением, объяснить появление которого — одна из актуальных исследовательских задач. О чем же это стихотворение? Казалось бы, это школьный вопрос, но ответ на него требует последовательного комментирования текста. В первой строфе мы сразу сталкиваемся с особым временем, хотя Мандельштам неоднозначно относился к этой категории, не имея даже часов, но поэтически точно, по замечанию К. Г. Исупова, распорядился глагольным временем³⁶⁵:

На бледно-голубой эмали,
 Какая мыслима в апреле,
 Березы ветви *поднимали*
 И *незаметно* вечерели. [I, 45]

Казалось бы, что проблем с определением времени нет — действие происходит в апреле, вероятно, вечером, на что указывает глагол «вечереть». Но это всего лишь формальные указатели, которые начинают исчезать во второй строфе:

³⁶⁵ Исупов К. Г. Герменевтика Мандельштама («Разговор о Данте») // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2018. Т. 19. Вып. 2. С. 295.

Узор отточенный и мелкий,
 Застыла тоненькая сетка,
 Как на фарфоровой тарелке
 Рисунок, вычерченный метко... [I, 45]

Тарелка, на первый взгляд, представляет бытовой утилитарный предмет, который в контексте первой строфы создает еще и некоторое противоречие — отдаляет образы природы, реальный пейзаж от того, что нарисовал мастер. Кроме того, именно тарелка как бы фиксирует то, что художник срисовал с натуры, на что указывает и глагол «застыли», противоречащий движению «вверх» — берез, ветвей — в первой строфе. Однако не все так однозначно, поскольку в третьей части стихотворения снова возникает движение, осуществляется прорыв от бытового к бытийному:

Когда его художник милый
 Выводит на стеклянной тверди,
 В сознании *минутной силы*,
 В забвении *печальной смерти*. [I, 45]

Итак, перед нами разворачивается следующее: сначала кажется, что лирический герой созерцает березы, следит за движением их веток на закате дня, но потом возникает образ фарфоровой тарелки, на которую смотрит герой. Однако герой здесь уже смотрит глазами художника, создающего в творческом порыве, требующем полной отдачи (отсюда и возникает лексема «смерть», обращение к итогу жизни), свой шедевр, узор отточенный и вычерченный метко, который при укрупнении, приближении можно спутать с реальными образами, самой природой. Этот апофатизм связан с актом творчества, причем речь здесь может идти не просто о тарелке, предмете быта, украшении интерьера, а о создании художником произведения, которое приподнимает его самого над действительностью, открывает тайны бытия, тогда тарелка вписывается в

онтологический план и уподобляется иконе, выступает в качества *окна* в бытие. По замечанию специалистов, «приземленная тарелка» превращается в «твердь»³⁶⁶. Можно говорить здесь о ноуменальном пространстве, которое создается средствами феноменального мира: березы, тарелка, рисунок на эмали. Однако ноуменальное постигаем опосредованно, и читатель, и лирический герой прозревают его глазами художника. И вот почему.

Во-первых, примечателен выбор фитонима — березы. Обращаясь к русской традиционной культуре и классической поэтической традиции, находим, что главным деревом, замещающим мировую ось, участвующим в большинстве обрядовых действий, связанных с космическим годовым циклом, выступает именно береза. Исследования в области славянских древностей В. В. Иванова и В. Н. Топорова показали, что береза воплощает в нашем национальном космосе мировое древо и больше остальных соотносится с человеком, особенно с женщиной³⁶⁷. В поэтической традиции начала XX века береза станет центральным образом в творчестве С. А. Есенина³⁶⁸, который наделяет ее человеческими, преимущественно женскими, качествами³⁶⁹. На апрель также приходятся праздники, обрядовые действия, в которых используется береза. Таким образом, «береза» и «апрель» маркируют в ритуальном смысле время у Мандельштама и отсылают исследователя к пространству традиционной народной культуры, *национальной топики*, что также делает это стихотворение особенным, выламывающимся из привычного для исследователя европейского и античного

³⁶⁶ Бурая М. А. Своеобразие сюжета познания в ранней лирике 1908–1909 гг. О. Э. Мандельштама (на примере стихотворения «На бледно-голубой эмали») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 8 (74). Ч. 1. С. 15.

³⁶⁷ Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянская мифология // Мифы народов мира: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1987. Т. 1. С. 451.

³⁶⁸ Камаль А. З. Флористическая лексика в лирике С. Есенина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2011. С. 7; Голайденко Л. Н., Карлова А. В. Фитонимы куст, дерево, береза в поэзии С. А. Есенина // Актуальные вопросы и перспективы развития гуманитарных наук. Омск: ИЦРОН, 2018. С. 42.

³⁶⁹ Лелеко В. В. Образ березы в советской массовой песне 1960–1980-х годов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 101. С. 336.

контекста³⁷⁰, хотя в последнее время в литературоведении появляются работы, посвященные разработке проблемы «Мандельштам и фольклор»³⁷¹.

Во-вторых, в первой строфе, кроме формальных указателей на время года (апрель, береза), есть и другие указатели на категорию времени уже в онтологическом разрезе — глаголы «мыслима» и «вечерели». Здесь сто́ит остановиться и задуматься над реальностью происходящего: описанное действие совершается в феноменальном или ноуменальном мире? Глагол «мыслима» предполагает обращение к *имагинативной* реальности, когда создается некий образ наяву, образ в высшем понимании, включающий набор основных кодов культуры³⁷², значит, лирический герой не видит в прямом смысле слова эти березы и их движение, а мыслит о них, воображает себе эту картину. Однако поэзия Мандельштама, по мысли Омри Ронена, полифункциональна, полисемантическая³⁷³, и было бы неверно сводить все к однозначной трактовке — представлению о картине и созданию картины / эмали в стихотворении. В этом случае полифонизм образует глагол «вечерели», который указывает на *тональную перспективу* в тексте: ветви берез видны и не видны одновременно, они как бы *незаметно* растворяются в вечернем свете, который контрастирует с бледно-голубым фоном эмали. Этот *свет* становится доминантным по отношению к цветам, он и призывает обратиться к апофатической традиции возникновения света во тьме, к апофатизму русской иконописи.

В-третьих, во второй строфе происходит укрупнение картины, ее деталей: можно разглядеть узор «отточенный и мелкий», но при этом лирический герой (читатель вместе с ним) занимает все ту же точку в пространстве, поскольку ветви берез только уподобляются узору на тарелке, а не являются таковым, то есть перед нами все те же березы, те же ветви, исчезающие в пространстве, а не фарфоровая тарелка с росписью художника, на что указывает сравнительный

³⁷⁰ См.: Мандельштам и античность: сб. ст. М.: Мандельштамовское общество, 1995. Т. 7.

³⁷¹ Пенкина А. М. Народная песня в творчестве Осипа Мандельштама // Верхневолжский филологический вестник. 2016. № 3. С. 8–14; Дударева М. А. О фольклоризме О. Э. Мандельштама: постановка вопроса // Известия Южного федерального университета, Филологические науки. 2019. № 2. С. 98–105.

³⁷² Голосовкер Я. Э. Указ. соч.

³⁷³ Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике О. Мандельштама // Slavic poetics. The Hague Paris. 1979. P. 385.

союз «как». Здесь следует поставить вопрос об экфрасисе, соединении пространства живописи с пространством слова (ср. с образом плачущего ребенка в последней строфе стихотворения А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...»). В этом случае также возникает то, что о. П. Флоренский назвал «обратной перспективой», — укрупнение реалий заднего плана по отношению к тому, что находится на первой линии, в том числе и к зрителю, созерцателю. Именно такая перспектива, характерная для русской иконописи, передает *незримое*, выражает сакральное пространство: «Таково свойство того духовного пространства: чем дальше в нем нечто, тем больше, и чем ближе, — тем меньше. Это — обратная перспектива»³⁷⁴. Эта перспектива достигается разными средствами, одно из них — распределение света и тени, линии *разделки*, с помощью которых можно выделить выпукло один предмет, обратить на него внимание: «Линии разделки выражают метафизическую схему данного предмета, динамику его, с большею силою, чем видимые его линии, но сами по себе они вовсе невидимы и, будучи начертанными на иконе, составляют, по замыслу иконописца, совокупность заданий созерцающему глазу, линии заданных глазу движений при созерцании им иконы»³⁷⁵.

Возвращаясь к мандельштамовскому тексту, еще раз обратим внимание на игру света и тени, противопоставленность светлой эмали вечернему свету, и на обозначение с помощью этого отдельных деталей, ветвей берез. Современные исследователи трудов о. П. Флоренского акцентируют внимание на его особой установке на созерцателя, на двунаправленный процесс: «...обоюдонаправленный процесс — от иконы к зрителю, и от зрителя к иконе — как раз и формирует особый ритм иконосозерцания, особое пространство и время созерцания. Через созерцателя раскрывается духовный смысл иконы — и в этом величайшая ответственность созерцателя за то “как” и “что” он видит. Но и через икону раскрывается глубина духа созерцателя — и в этом

³⁷⁴ Флоренский П. Обратная перспектива // Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: МИФРИЛ, Русская книга, 1993. С. 225.

³⁷⁵ Там же. С. 184–185.

великая значимость иконы как “окна” в человеческую душу»³⁷⁶. Мандельштам хорошо был знаком с трудами философа, внимательно изучал «Столп и утверждение Истины»³⁷⁷, во многом соглашаясь с концепцией работы, обретая для себя через этот труд новый *путь*, выход из кризиса через переход в православие³⁷⁸. Конечно, нельзя подводить художника слова к присяге на верность какой-либо идее или традиции, но для понимания онтологической глубины стихотворения «На бледно-голубой эмали...» кажется необходимым обращение, пусть на типологическом уровне, к русской иконописной традиции с присущими ей апофатизмом в изображении лика и двунаправленным процессом создания и постижения сакрального, при котором велика роль иконописца и созерцателя.

В третьей строфе стихотворения доминантным становится образ художника, который испытывает временную смерть, чтобы прикоснуться к великому, прекрасному в момент акта творчества в «сознании минутной силы». Здесь представлены две точки зрения — лирического героя и художника, глазами которого в момент создания картины / эмали смотрит лирический герой. В этом контексте уместно также обратиться к феноменологии иконы Э. Левинаса, Ж.-Л. Марьона, которые указывали на то, что икона «делает видимым то, что не следовало иметь возможным видеть, и то, что нельзя увидеть, не остолбенев»³⁷⁹. Этим вполне можно объяснить и появление в таком светлом стихотворении лексемы «смерть», обращение к итогу жизни — художник должен заплатить за то, что приобщается к сакральному. Это типологически схоже и с *нарушением запрета* в фольклоре видеть то, что не разрешено, явления чудесного, «того света». В любом случае, к какой бы традиции мы ни обращались, мы найдем эту *точку*, связанную с нарушением запрета и платой за увиденное, поэтому

³⁷⁶ Колесников С. А. Особенности духовного созерцания иконы в богословской концепции священника Павла Флоренского // Труды Белгородской духовной семинарии. 2019. № 9. С. 222.

³⁷⁷ Мандельштам Н. Я. Воспоминания. М.: Книга, 1989. С. 248.

³⁷⁸ Морозов А. А. Мандельштам в записях дневника С. П. Каблукова (с дополнениями) // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 77–85.

³⁷⁹ Марьон Ж.-Л. Указ. соч. С. 11–12.

возникновение *морального* подтекста вызвано общей логикой текста — подлинный акт творчества должен разрешиться смертью.

В стихотворении 1909 года «На бледно-голубой эмали...», написанном за несколько лет до совершения поэтом таинства крещения, выразился духовный поиск автора, попытка проникнуть в тайны бытия через акт творчества, приоткрывающий ноуменальное пространство. Апофатическая традиция, к которой обращались некоторые исследователи, изучая творчество Мандельштама³⁸⁰, проявилась в данном случае латентно, на уровне языковой действительности, и связана она с мифологемой *светотьмы*, возникновением *вечернего* света. Обращение на типологическом уровне к русской иконописной традиции, в которой доминантным является, по наблюдениям о. П. Флоренского, *неявленное* в иконе, выраженное в контурах, в линиях раздела, в моменте заполнения ассиста краской, продуктивно: в стихотворении ноуменальное создается опосредованно, средствами феноменального мира (березы, тарелка, эмаль), но сакральное, невидимое становится главным для лирического героя, поэтому оно укрупнено, дано в «обратной перспективе», на что указывает семантика цвета в тексте. Кроме того, семантически заряженным в ритуальном плане оказывается образ березы, указывающий на *национальную топику* в стихотворении, призывающий исследователя обратиться к космогоническим представлениям о мировом древе, к пространству русской традиционной культуры, фольклору, где береза маркирована в обрядовом смысле. Таким образом, в стихотворении поэта воплотился синтез народной культуры и религиозных интенций.

2.5. Поиски Востока, или Апофатическая реальность в поэме В. Хлебникова «Шаман и Венера»

Когда мы говорим об апофатической традиции в русской литературе, то обычно подразумеваем наличие в тексте лексем, обладающих семантикой

³⁸⁰ Седакова О. А. Поэзия и антропология // Наше положение: Образ настоящего. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2000. С. 119–120; Исупов К. Г. Указ. соч. С. 291.

невыразимого, неведомого (стихотворение «Невыразимое» В. А. Жуковского, неведомые дорожки из зачина поэмы-сказки «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина), или образов смерти, поскольку феномен смерти апофатичен по своей природе. Однако, как показал анализ стихотворений В. Брюсова, А. Блока, Н. Гумилева, О. Мандельштама, с апофатической традицией напрямую связана мифологема *светотьмы*, рождение света вечернего и невечернего. Это явление возникновения света во тьме, типологически схожее с образом *черного солнца* в русской литературе³⁸¹, находим, по наблюдению авторов статьи «Свет вечерний и свет невечерний», во многих культурных традициях, в эзотерических и экзотерических сторонах христианства и мусульманства³⁸². Если мы обращаемся к культуре ислама, то стоит упомянуть суфийскую традицию, явление «светового человека», небесного учителя, проводника для суфия, прозревающего через *Лик Возлюбленной* свет Всевышнего. Этой традиции возвышения Возлюбленной, аскетической неразделенной любви в ее космическом проявлении типологически соответствует учение русского философа Вл. Соловьева о Великой Софии. Исследования в области мировой мифологии поэта Роберта Грейвса убедительно показывают, что Черные Девы в Провансе и на Сицилии «имеют суфическое происхождение... Девственная святая София — мудрость — рождает творящего бога любви»³⁸³. Следовательно, мы должны учитывать этот диалог культур или даже синтез, который возникает в русской литературе, особенно когда пишем о творчестве Велимира Хлебникова. И вот почему.

Русский поэт Велимир Хлебников видел основной задачей своего творчества объединение культур разных народов и стран, выход за пределы одного национального образа мира, но при этом сохранение «славянских» и «азиатских» голосов, о чем свидетельствует его повесть «Дети Выдры» (1913). Исследователи творчества Хлебникова давно разрабатывают проблему диалога культур в его поэтике, обращая особое внимание на «континент-океан». Эта тема

³⁸¹ Федотов О. И. Черное солнце Ивана Шмелева // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2013. № 4. С. 93–109.

³⁸² Брагинская Н. В., Шмайна-Великанова А. И. Указ. соч. С. 73.

³⁸³ Грейвс Р. Владения Черной Богини. Лекция, Оксфорд, осенний семестр 1965 г. // Мамона и Черная Богиня. Екатеринбург: У-Фактория, 2010. С. 154.

получила развитие в работах Х. Барана³⁸⁴, А. Парниса³⁸⁵, Е. Силард³⁸⁶. Однако синтез культур, который воплотился в определенной мере в поисках Востока, находим не только в повести «Дети Выдры», но и в поэмах.

Велимир Хлебников в своем программном документе, автобиографической прозе «Свояси», писал о «дневнике духа», о необходимости ведения такого дневника: «Заклинаю художников будущего вести точные дневники своего духа: смотреть на себя как на небо и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа» [37]. Здесь поэт имеет в виду внутреннее состояние сосредоточенности, концентрацию своего «я»: «Эта духовная нищета знаний о небе внутреннем — самая яркая черная Фраунгоферова черта современного человечества» [37]. Проблема заключается в «обретении» своего «я», своей подлинной духовной сущности и определении ее «географической духовной координаты». Этот духовный поиск осуществлен поэтом в поэме «Шаман и Венера», к которой в последнее время все чаще обращаются исследователи с точки зрения выявления сибирского текста, топоса «Сибирских Афин»³⁸⁷.

Хлебников в своей поэзии придерживался принципа взаимодействия мировых культур: «Мозг земли не может быть только великорусским. Лучше, если бы он был материковым» [37], в его творчестве мы найдем отголоски и своеобразный синтез всех суперэтносов — от индийцев до славян. Но поэт не отдавал предпочтения какой-то одной культурной традиции, а стремился к синтезу, что четко проявилось на языковом уровне: «Азийский голос “Детей Выдры”, Славянский “Девьего бога” и Африканский “Ка”. “Вила и Леший” — союз балканской и сарматской художественной мысли» [37]. На первый взгляд, здесь дано и разделение, и совмещение культурных традиций одновременно, но в этом выразился поиск «внутреннего стержня» человека, его космической мировой

³⁸⁴ Баран Х. К прочтению второго «паруса» «Детей Выдры» В. Хлебникова // Русская литература конца XIX — начала XX века в зеркале современной науки. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 255–269.

³⁸⁵ Парнис А. Е. К дешифровке одной мифологемы Хлебникова: от «острова высокого звездного духа» к «священному острову АССУ» // Russian Literature. 2004. N LV. P. 353–370.

³⁸⁶ Силард Е. А. Прелиминарии к теме «Азийство Хлебникова» // Филология и культура. 2012. № 2 (28). С. 111–116.

³⁸⁷ Суханов В. А., Щербинин А. И. Жизнь и смерть «Сибирских Афин»: проблема жизненного цикла метафорического топонима в различных дискурсах XX — начала XXI века // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 47. С. 154.

оси, его духовной родины. Обозначим это как «поиск Востока», или *восьмой стороны света*, которой нет на реальной географической карте. Термин заимствуем из суфийской традиции, которая на типологическом и биографическом уровнях близка творчеству поэта³⁸⁸. Сам Хлебников тяготел к культуре Востока, к персидской поэзии, его нередко называют *русским дервишем*. Но речь здесь пойдет не только о выявлении восточной традиции, восточных мотивов в его поэзии, о чем достаточно подробно написано в работах П. И. Тартаковского³⁸⁹, но и о «раскрытии» космического дневника собственного Духа, который «ведут» герои поэмы «Шаман и Венера».

Теперь сделаем небольшое пояснение, которое позволит нам различать Восток географический и Восток эзотерический, отвечающий представлениям о *сакральной географии*. В этой связи обратимся к суфийской традиции, учению о «световом человеке», в котором суфий наделен космическим синтетическим мышлением и служит Богу, представленному в образе Возлюбленной. Мы предпочитаем говорить в данном случае, вслед за Рене Геноном, о синтезе культур, а не о синкретизме, который ученый относит к категориям профанной науки: именно синтез выступает ядром истинной религиозной доктрины, а не ложная типология, которой является синкретизм³⁹⁰. Итак, Восток — «направление, в котором осуществляются поиски этого “восьмого климата”, является не горизонтальным, а вертикальным... <...> ...Небесный полюс; это Полюс с заглавной буквы, крайний север, столь крайний, что его можно считать порогом “инобытийного” измерения»³⁹¹. С этим полюсом в поэзии Хлебникова связано женское начало:

³⁸⁸ Суфийская литература, традиция имеют большое значение для русской литературы. Суфийская символика актуальна для творчества А. Пушкина, А. Фета, В. Брюсова и многих других. См., например, статью: Алексеев П. В. Хафиз в творческом сознании А. А. Фета // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 71–79.

³⁸⁹ Тартаковский П. И. «Колумб новых поэтических материков» // Мир Велимира Хлебникова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 585–600.

³⁹⁰ Генон Р. Очерки о традиции и метафизике. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 41–42.

³⁹¹ Корбен А. Световой человек в иранском суфизме. М.: Фонд исследований исламской культуры, Волшебная Гора, Дизайн. Информация Картография, 2009. С. 18.

Как все это жестоко! —

Сказала дева, вдруг заплакав. —

Скажи хоть ты: ужель с Востока

Идет вражда к постелям браков? [233]

Эти приведенные нами строчки из поэмы «Шаман и Венера» передают речь Венеры, которая обращается к шаману, человеку с «Крайнего Севера». Здесь дано противопоставление и одновременно соединение Востока и Севера, которое заключается в образах воинственной девы и шамана:

В ее глазах светла отвага

И страсти гордый, гневный зной:

Она пред ним стояла нага,

Блестя роскошной пеленой. [230]

Исследователи, анализирующие пространственные модели в поэме, правы, что встреча Востока и Севера невозможна с точки зрения реальной географии, и действие разворачивается в условной сибирской мифологической реальности: «Герой поэмы — сибирский шаман — в повествовании предстает то “монголом”, то “моголом”. Он живет в условно-сибирской и мифопоэтической реальности, свободной от исторической конкретики»³⁹². Однако это сочетание двух противоположных ментальных начал, телесного (Венера) и мудрого духовного (шаман), необходимо с точки зрения *космической* этики. Примечательно, что это столкновение мужского и женского, двух культур порождает *безвременье*, и именно тогда возникают *свет вечерний* и *свет не вечерний*. Стоит обратить внимание в данном случае не только на пространственные модели, но и на особый час, указать на время действия в произведении:

³⁹² Мароши В. В. Обэриуты и монголы: к постановке проблемы // Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии. 2008. № 11. С. 58–59.

Он замолчал и, тих, курил,
 Смотри в вечернее пространство.
 Любил убрать, что говорил,
 Он в равнодушия убранство. [232]

Венера, которая уподобляется звезде, на что указывает семантика золотого цвета («золото и мел»), является в пещеру в пограничный час, ни днем ни ночью:

Часы летели и бежали,
 Они в пещере были двое.
 И тени бледные дрожали
 Вокруг вечернего покоя. [232]

Конечно, можно, как это делают некоторые исследователи, отнести поэму к пародиям, Венеру воспринимать как куклу, заговорившую «типично кукольной речью»³⁹³. Но в основе сюжета поэмы лежит игра, которая носит космический *сопоставительный* характер и уподобляется *агону*, сакральной части мистерии³⁹⁴, древней космической борьбе героя со своим антиподом (см. перебранку Печорина с девушкой-контрабандисткой). По тонкому наблюдению Н. А. Хренова, «игра — это форма перехода из одного состояния в другое... игра является не только зрелищем и развлечением, но и жизнью, точнее, проявлением самой жизни»³⁹⁵. Шаман не должен поддаться искушению, прельститься нежными жалобными речами Венеры, но не должен ее и отвергнуть.

Через образ Венеры выразился архетип женского начала, на что указывает появление оленя, которого приводит для нее шаман:

³⁹³ Турбин В. Свободный ум [Электронный ресурс]. URL: http://ka2.ru/nauka/turbin_2.html (дата обращения: 05.05.2020).

³⁹⁴ Фрейдсберг О. М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 489.

³⁹⁵ Хренов Н. А. Традиционная игра в контексте русской культуры (о книге «Женитьба добра молодца») // Морозов И. А. Женитьба добра молодца: Происхождение и типология традиционных молодежных развлечений с символикой «свадьбы» / «женитьбы». М.: Государственный республиканский центр русского фольклора; Лабиринт, 1998. С. 8.

Ему навстречу выбегает,
 Его целует и ласкает,
 Берет *оленья молодого*,
 На части режет, и готово
 Ее стряпни простое блюдо... [235]

По мировым мифологическим представлениям, тотемом Великой Богини, Артемиды, Венеры могли быть олень или медведь. По наблюдению английского ученого, исследователя античной мифологии Роберта Грейвса, Артемиду называли «ланеподобной»³⁹⁶. В этом отношении русский поэт точен: верховному женскому божеству необходимо принести жертву, чтобы достичь сакральных знаний. Исследования Грейвса дают представления о тройственной Белой Богине, которой поэт, жрец должен принести жертву как выкуп за сакральные знания и любовь Богини. Кроме того, верховное божество представлено в трех ипостасях, соответствующих трем фазам луны: молодая девственная (белая) луна, срединная (красная) луна, старая, луна «на увяданье» (черная). Здесь Хлебников также этнографически точен, и в ритуальном плане заявление молодой красивой Венеры о том, что она «старуха», не кажется абсурдным:

Узнай же! Знаешь, что тебе шепну на ухо?
 Ты знаешь? Знаешь, — я старуха!..
 Никто не пишет нежных писем,
 Никто навстречу синим высям
 Влюбленных глаз уж не подымлет,
 Но всякий хладно с книжкой дремлет. [233]

Однако искушение, которому не поддается шаман, словесная перебранка заканчиваются ритуальным жестом — убийством оленя, совместной трапезой,

³⁹⁶ Грейвс Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 601.

поеданием сакральной запретной пищи. Здесь обращает на себя внимание еще один мифологический нюанс: в мифологических представлениях народов Сибири олень связан с звездным небом, он через свою смерть, гибель от медведя, соединяет бытие и инобытие, и тогда возникает особый свет во тьме, вспышка на небе, Млечный Путь (периодические гибель Мира и его возрождение³⁹⁷). Шаман, безусловно, человек мудрый, хранитель знаний Севера, был готов к встрече с Венерой, поскольку жил один, отказался от мирской жизни:

Она к нему вошла. Как *инок*,
Он жил один в глухом лесу. [231]

Именно с этого момента начинается настоящий духовный путь шамана, его «проверка»:

Заветы строгие храня
Долга к пришелицам святого,
Могол сидел, ей извиня
Изгибы тела молодого. [232]

И после нарушения запрета на убийство и поедание тотемного животного Венера возвращает себе привычный лик, а шаман умирает:

Ведун мой милый, все забудь!
И водопад волос могуче-рыжий,
И глаз огонь моих бесстыжий,
И грудь, и твердую и каменную,
И духа кротость пламенную. [236]

³⁹⁷ Павлинская Л. Р. Бытие и инобытие в традиционных культурах Сибири // От бытия к инобытию: Фольклор и погребальный ритуал в традиционных культурах Сибири и Америки. СПб.: МАЭ РАН, 2010. С. 53.

Можно сказать, что эта поэма — о смерти, и никак иначе, как смертью, она не могла закончиться. Если обратиться к восточной традиции, то шаман — тот же звездочет или пушкинский скопец из сказки «О золотом петушке». Здесь разворачивается классический сюжет, который известен нам по произведениям В. Ирвинга и А. Пушкина: встреча звездочета, мудреца и прекрасной царевны (отметим, что Ирвинг хорошо знал восточную литературу, был автором биографии Мухаммада³⁹⁸). Хотя этот сюжет видоизменен Хлебниковым и стилизован под славянскую традицию. Как и в других произведениях, например в поэме «Каменная баба», здесь «восточный философский сюжет разворачивается в южнорусской природе»³⁹⁹. Царевна, в нашем случае хлебниковская Венера, воплощает Абсолют Красоты, она является предвестницей *Черного Света* — этот свет связан в мировой культуре с апофатической традицией, рождением света во тьме:

Она вошла во вход пещеры,

Порывам радости весна.

<...>

Она пред ним стояла нага,

Блестя роскошной пленой.

Казалось, пламенный пожар

Ниспал, касаясь древка снега.

[230]

В суфизме Величие и Красота — «две главные категории атрибутов, относящихся соответственно к божественному Существованию как к *Deus absconditus* и *Deus revelatus*»⁴⁰⁰. Красота открывает Величие, Венера пришла указать истинный духовный путь шаману, проверить его, испытать на наличие этого духовного

³⁹⁸ Намитокова З. А. Ислам, Коран, Мухаммад — что знали о них в России «Пушкинского века»: переводы и издания, исследования и подражания // Восток в русской литературе XVIII — начала XX века. Знакомство. Переводы. Восприятие. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 67.

³⁹⁹ Альфонсов В. А. «Чтобы слово смело пошло за живописью» (В. Хлебников и живопись) // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С. 221.

⁴⁰⁰ Корбен А. Указ. соч. С. 139.

Величия перед смертью (на эзотерическом языке это означает открыть «светового человека», то есть тайну «солнца полуночи»). Шаман не прельщается ее красотой (здесь мы имеем в виду телесную красоту, а не Красоту как Абсолют), он воспринимает ее как гостью:

«Напрасно вы сели на обрубок —

Он колок и оцарапает вас».

<...>

Могол сидел, ей извиня

Изгибы тела молодого. [232]

Герой остается спокойным, как и подобает мудрецу:

Любил убрать, что говорил,

Он в равнодушия убранство. [232]

Каждому «свершению», поступку (а перед нами разворачивается посвящение шамана — Венерой) предшествует появление «Ангела», или, согласно суфийской терминологии, Светового существа, коим у Хлебникова выступает Венера:

Ты стар и бледен, желт и смугол,

Я же — роскошная река!

В пещере дикой дай мне угол,

Молю седого старика. [230]

Венера просит, казалось бы, немного — «угол в пещере», но, переводя на эзотерический суфийский язык, просит угол в сердце героя. Именно поэтому уместно говорить о мистическом Свете, духовном Свете, который визуализирован у Хлебникова через женское начало:

Она на смутный *лик звезды*
 Взирала робко и порой
 О чем-то тихо лепетала,
 Про что-то тихо напевала.
Бледнело небо и светало.

[232]

Героиня «напевает» и «лепечет», что и заставило исследователей сравнить речь Венеры с кукольной, детской, но это не просто хлебниковская стилизация под фольклор или «издержки» авангардистской эстетики, а в ритуальном контексте знаковое событие, указывающие на пограничный час: восход солнца или встреча рассвета, сопровождаемая песней. Так тихо, неслышно произносят молитву, тем более Венера «напевает» и «лепечет» перед смертью шамана. Кроме того, в русском фольклоре, который хорошо знал Хлебников, аксиологически значима формула *раннего вставания*, связанная с *поворотными* моментами в судьбе человека: «От утра — начала — зависит течение, судьба грядущего дня»⁴⁰¹. В поэме Венера поет на заре:

И вот уж утро. Прокричали
 На елях бледные дрозды.

[232]

Со стихией Света, солярной символикой также связан и образ шамана, который в последний миг жизни *оборачивается* лебедем и сравнивается со змеей:

И лебедь лег у ног ея,
 Как *белоснежная змея*.
 Он, умирающий, молил
 И деву страсти умилил.

[236]

⁴⁰¹ Мальцев Г. И. Эстетическая специфика формулы и содержание песни: традиция — формула — текст // Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Л.: Наука, 1989. С. 80.

Если проведем параллель с русской вышивкой, то найдем в ней, во-первых, «образ женщины, воздевающей руки к солнцу или к небу», а во-вторых, изображение солнца в парадигме с лебединым узором в виде лебединых шей⁴⁰². Заметим, что в античной традиции, которая так же сильно эксплицитно и имплицитно проявилась в творчестве Хлебникова, Аполлон странствовал в колеснице, запряженной лебедями: «Вернулся Аполлон с севера опять на лебедях, тогда, когда было лето, даже самая середина лета...»⁴⁰³. Лебеди являлись неотъемлемым символом «светоносного» Аполлона. Конечно, мы не подводим Хлебникова к присяге на верность античной или русской фольклорной традиции, но стоит вспомнить, что образ Аполлона выступал одним из «главных символов Серебряного века»⁴⁰⁴. У Хлебникова в поэме «Шаман и Венера» в завуалированном виде, не как в творчестве К. Бальмонта или М. Цветаевой, выразилось светлое аполлоническое начало, заключающееся в образе шамана.

Итак, Венера исчезает, как бы извиняясь, с улыбкой, после смерти старого шамана:

И с благословляющей улыбкой

Она исчезает ласковой ошибкой. [236]

Интересно то, что пушкинская Шамаханская царица также исчезает после смерти старого скопца и царя Дадона:

Петушок спорхнул со спицы,

К колеснице полетел

И царю на темя сел,

Встрепенулся, клюнул в темя

И взвился... и в то же время

⁴⁰² Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981. С. 218.

⁴⁰³ Там же. С. 218.

⁴⁰⁴ Бучкина Е. А. Роль мифологемы рождения и смерти в конструировании автобиографического мифа К. Д. Бальмонта // Вестник Удмуртского университета. 2010. Вып. 4. С. 62.

С колесницы пал Дадон —
 Охнул раз, — и умер он.
А царица вдруг пропала,
Будто вовсе не бывало.

[363]

Конечно, в пушкинском сюжете задействованы трое, даже четверо, включая заглавного героя — золотого петушка, а у Хлебникова в поэме встреча происходит между двумя людьми. Однако стоит обратить внимание на то, что Дадон в сказке умирает не от рук Шамаханской царицы, ее участие в исходе его жизни опосредованно, а от удара чудесной птицы, золотого петушка, по темени. Но золотой петушок интересным образом пропадает — как девица.

В ритуальном плане эти герои находятся в одной парадигме: через образ Шамаханской царицы выразился женский архетип, связанный в творческой лаборатории Пушкина с представлениями об Артемиде, Тройственной Богине, которая непременно изображалась в мифах со своим тотемным животным. В исследованиях фольклориста В. А. Смирнова весьма убедительно прослеживается и доказывается эта связь пушкинских женских образов с мифологическими представлениями о женских божествах⁴⁰⁵. Поэт, пребывая в Тавриде, созерцал развалины древнего храма в честь Артемиды, о чем после написал в стихотворении П. Я. Чаадаеву:

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...

[195]

⁴⁰⁵ Смирнов В. А. Литература и фольклорная традиция... С. 15.

Кроме того, вслед за тонким прозорливым наблюдением А. А. Ахматовой, укажем на то, что пушкинская сказка во многом выросла из «Легенды об арабском звездочете» В. Ирвинга. Таким образом, золотой петушок — символ Шамаханской царицы, на что указывает и семантика цвета «золотой». У Хлебникова Венера также характеризует золотой цвет:

Шаман не верил и смотрел,

Как дева (*золото и мел*)

Присела, зарыдав...

[231]

Поиск Востока, то есть внутреннего «я» в поэме «Шаман и Венера», связан не с реальной географией, а с сакральными координатами, лежащими в плоскости ноуменального мира. Поиск своего внутреннего *светового человека*, о котором поэт писал в автобиографической прозе «Свояси», выразился в творческой практике, в возможном соединении двух культур, двух ментальностей и начал в поэме 1912 года, и связан он с апофатической традицией зарождения света вечернего и невечернего. Обращение к русскому фольклору и античной мифологии даже на типологическом уровне позволяет глубже понять заглавные образы поэмы, высветить онтологический подтекст в произведении. Апофатизм в данном случае проявился не столько на языковом уровне, сколько на образном и с точки зрения пространственно-временных моделей: противопоставление вечер / утро, женское / мужское, молодость / старость. С подобным положением дел встречаемся и в известном стихотворении С. Есенина «Письмо матери».

2.6. Апофатическая реальность в стихотворении С. А. Есенина

«Письмо матери»

О свойствах поэтики С. А. Есенина еще в 1970-е годы точно написала А. М. Марченко, указав на *мнимую* простоту и легкость метафоры, обладающей «обманчивой податливостью», воспринимавшейся часто как «крайняя

несамостоятельность»⁴⁰⁶. Теперь, когда есениноведение развивается, мы четко понимаем, что простота эта действительно мнимая, особенно если речь идет о позднем периоде творчества. Одним из таких произведений, кажущихся простым и цельным, является хрестоматийное «Письмо матери» (1924). Оно вошло в цикл, который в литературоведении получил название «Письма к родным»⁴⁰⁷. С одной стороны, ученых интересовало это стихотворение именно в контексте шести произведений эпистолярного цикла, их стиля, композиции, лексических средств. Последнее В. И. Хазан определил как «домашнюю семантику»⁴⁰⁸ (бытовая лексика, демократизм в выборе средств). С другой стороны, «Письмо матери» вписано литературоведами в особую «материнскую» тему и эпистолярную лирику⁴⁰⁹. Однако, как нам представляется, оно гораздо сложнее и по теме, и на лексическом уровне требует более пристального внимания.

Во многом правы О. Лекманов и М. Свердлов, указывая на многоплановость и цитатность текста, но авторы небольшой лекции о творчестве поэта разобрались не во всех корнях образности и природе цитаций в «Письме матери». Так, первая строфа содержит эпитет «*несказанный свет*», который соблазнительно сопоставить с блоковским:

И полны заветной дрожью

Долгожданных лет,

Мы помчимся к бездорожью

В несказанный свет.

[I, 132]

Собственно, это и делают литературоведы, констатируя отсылку к стихотворению А. А. Блока «Мы живем в старинной келье» (1902) и утверждая неуместность такой отсылки, употребления эпитетосочетания: «Эта цитата совершенно неуместна в есенинском стихотворении. У Блока это словосочетание

⁴⁰⁶ Марченко А. М. Поэтический мир Есенина. М.: Советский писатель, 1972. С. 49.

⁴⁰⁷ Петрова М. А. Стихотворные письма С. Есенина родным и близким как жанровая модификация эпистолярной лирики // Наука и школа. 2013. № 1. С. 41.

⁴⁰⁸ Хазан В. И. Проблемы поэтики С. А. Есенина. М.; Грозный: Чечено-Ингушский университет, 1988. С. 77.

⁴⁰⁹ Петрова М. А. Указ. соч. С. 42.

совсем не значит то, что оно должно значить у Есенина»⁴¹⁰. Далее пояснений не следует, а ведь именно здесь начинает функционировать особая *есенинская топка*. Топику понимаем, вслед за А. М. Панченко, как соединение реальной и космической действительности. Ученый в статье «Топика и культурная дистанция» показал связь *эйдоса* поэтического слова с орнаментом, вышивкой (через глаголы с семантикой «ткать»), утвердив тем самым отношение между бытием и небытием, душой и телом⁴¹¹. Разберемся в этом.

Во-первых, это не просто цитата, дословное воспроизведение «чужого слова», а цитата, вероятно, с точным и сознательным указанием на блоковский контекст. Перед эпитетосочетанием «*несказанный свет*» стоит указательное местоимение «*тот*». Именно оно заставляет нас подумать над осознанным включением Есениным этого выражения в свой текст (о признании Есениным Блока как учителя и мастера слова говорить не приходится). Кроме того, надо учитывать общее свойство пластичности цитаты, которое заставляет ее работать. По замечанию Е. С. Кубряковой, специалиста в области когнитивной лингвистики, «языковая единица должна быть достаточно определенной и устойчивой, чтобы обеспечить взаимопонимание, и в то же время — достаточно гибкой и подвижной, чтобы обеспечить передачу новых смыслов»⁴¹². Во-вторых, именно эти качества и характерны для есенинского выражения, а если это так, то нужно прежде обратиться к семантике *несказанного света* в поэтике Блока.

В «мистическом» стихотворении Блока дан не просто весенний пейзаж, у него в художественном мире метафора вырастает из *символа и мифа*. В. М. Жирмунский, размышляя над поэтикой Блока (это стихотворение ученый также приводит в пример) и указывая на мистический характер его творчества и личности, объясняет *невыразимое*, не имеющее аналогов в этом мире через обращение художника слова к символу и видит в этом давнюю традицию,

⁴¹⁰ Свердлов М. Есенин. «Письмо Матери» [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/courses/41/3> (дата обращения: 18.06.2018).

⁴¹¹ Панченко А. М. Указ. соч. С. 237.

⁴¹² Кубрякова Е. С. Номинативный аспект речевой деятельности. М.: Наука, 1986. С. 102.

идушую от народной поэзии⁴¹³. В-третьих, напомним еще раз, что поэт хорошо был знаком с фольклором, разбирался в его жанровой специфике. Не случайно его курсовая работа под руководством Е. В. Аничкова переросла в известную статью «Поэзия заговоров и заклинаний».

Материал паремиологический и волшебных сказок дает нам представления о таких языковых единицах, как неописанный, невообразимый, несказанный, несказанно и т. д. Языковеды этот пласт лексики в последнее время рассматривают в контексте апофатики, возводя его во многом к риторике древнерусской литературы с ее экономией речевых средств и немногословием⁴¹⁴. Таким образом, выстраивается концепция русской словесности, идущая от традиций древнего богословия, античных учений. Конечно, в этом есть большая доля правды, но и в самом славянском фольклоре, хранящем и воспроизводящем образы *потустороннего*, через эти лексемы выражается идея поиска «иногo царства».

В начале XX века (1910–1920-е годы) в московском религиозном обществе читал лекции и выступал с докладами князь Е. Н. Трубецкой. Философ в своих трудах дал глубокое представление и об идеях поиска «иногo царства» русским человеком, и о поэтике волшебной сказки, и о Фаворском мистическом свете, и об особенностях русской иконописи. Интересно то, что все эти вещи не противоречат друг другу, а вступают в некий синтез, которым характеризуется русская литература и культура, в особенности начала XX века. Не случайно известный есениновед О. Е. Воронова видит в образе матери метафизическую составляющую, связанную с архетипом Богородицы⁴¹⁵.

Итак, *несказанный свет* может отсылать к вечному Фаворскому свету, о котором писали в ту эпоху и Е. Н. Трубецкой, и С. Н. Булгаков. В работе 1916 года «Два мира в древнерусской иконописи», в части третьей своего трактата, Трубецкой связывает такой свет с образом великой Софии, Богоматери⁴¹⁶.

⁴¹³ Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 217.

⁴¹⁴ Михайлова М. Ю. Указ. соч. С. 475.

⁴¹⁵ Воронова О. Е. Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань: Узорочье, 2002. С. 423.

⁴¹⁶ Трубецкой Е. Н. Два мира древнерусской иконописи... С. 53.

Есениноведа, размышляющие над значением цвета в ранних поэмах Есенина и сопоставляющие цветовую гамму в них с иконописью, пишут о таком особом *цвете-свете*⁴¹⁷ (ср. с блоковским белым платьем девушки из хора). Однако *несказанный свет* может отсылать и к *оному миру*, а местоимение «*тот*» — не только к блоковскому стихотворению (*тот, блоковский несказанный свет*), но и к эстетике *невыразимого*.

И. И. Ковтунова, исследователь поэтического языка символистов, пишет об особом употреблении местоимений разных разрядов (она, нечто, что-то, это и др.) поэтами-символистами для передачи семантики невыразимого⁴¹⁸. У Блока *несказанный свет* прямо ассоциируется в мифоритуальном контексте стихотворения с *топикой* «того света» — «помчимся в несказанный свет», то есть в неведомую, находящуюся за пределами данного страну. Но не только эпитетосочетание «*несказанный свет*» заставляет задуматься над *апофатическим* характером образов.

Казалось бы, что мать, ее ветхий старомодный шушун, ее тревоги и грусть, финский нож и драки — вполне реальны. Именно эти вещи, собранные вместе, тревога матери и разгул сына, влекущий неминуемую гибель, так волнуют читателя. Но здесь также стоит присмотреться к языковым единицам, выбранным поэтом, и самой форме *письма*.

Во-первых, стоит задуматься над использованием поэтом неопределенного местоимения и его функциями («*кто-то* мне в кабацкой драке...»). В поэзии символистов такие формы были излюбленными, их не избегал и Есенин. Лингвисты, занимающиеся категорией неопределенности в художественном тексте, обращаются в первую очередь к языку символистов, акмеистов, где частотны неопределенные местоимения: «Посредством их использования в комплексе с иными вербальными средствами создается особая система смысловых ориентиров в художественном тексте, система “завуалированности” и

⁴¹⁷ Михаленко Н. В. Иконописная цветопись в библейских поэмах С. А. Есенина // Проблемы исторической поэтики. 2014. Т. 12. С. 458.

⁴¹⁸ Ковтунова И. И. Принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке XX века // Очерки истории языка русской поэзии XX в.: грамматические категории: синтаксис. М.: Наука, 1993. Вып. 2. С. 114.

иносказательности»⁴¹⁹. Такие местоимения связывают с созданием эффекта *амбивалентности* и незавершенности. У Есенина местоимение «кто-то» выполняет именно эту функцию — ситуация разворачивается на грани было / не было. Вероятно, острота эмоциональных впечатлений у читателя достигается за счет потенциального *выхода* за рамки обычной реальности (в этом также проявляется *апофатический* элемент).

Во-вторых, примечательно то, что никакого письма от матери лирический герой *не получает*, следовательно, не знает доподлинно о ее волнениях и состояниях:

Пишут мне, что ты, тая тревогу,
Загрустила шибко обо мне,
Что ты часто ходишь на дорогу
В старомодном ветхому шушуне.

И тебе в вечернем синем мраке
Часто видится одно и то ж:
Будто кто-то мне в кабацкой драке
Саданул под сердце финский нож.

[I, 179]

Все это вводит и лирического героя, и читателя в состояние *лиминальное*, то есть переходное — на грани было / не было: «в вечернем синем мраке часто видится одно и то ж» [I, 179]. Важно и время действия — вечер, точнее, *вечерний мрак* (ср. с пороговой ситуацией в стихотворении Мандельштама и поэме Хлебникова). Женщина выходит на дорогу из своего дома и *имагинативным*, то есть образным путем воспринимает страшные вести о герое. Она не знает, что с ним на самом деле, но *через* пространство и время чувствует это. Ситуация носит и *пограничный*, и ритуальный характер. Подобное в художественном мире

⁴¹⁹ Беглярова А. Л. Указ. соч. С. 67.

Есенина встречаем в раннем стихотворении со знаковым заглавием «Молитва матери» (1914):

На краю деревни старая избушка,
Там перед иконой молится старушка.

Молится старушка, сына поминает,
Сын в краю далеком родину спасает.

Молится старушка, утирает слезы,
А в глазах усталых расцветают грезы.

Видит она поле, это поле боя,
Сына видит в поле — павшего героя. [IV, 71]

Что это за грезы? Грезы — дословно «мечты», но в данном случае лексема содержит семантику «видения, явления или образа наяву». Так возникает *метафизическая действительность*, хотя, отметим, выбор языковых средств достаточно прост, здесь нет «несказанности, неясности», характерной для поэтики символистов. Однако сама *оптика* лирического героя сложна, так как точка зрения перемещается (в обоих стихотворениях) — с собственной позиции на позицию матери. Кроме того, пограничные сюжеты возникают и в других произведениях [см. «Я по первому снегу бреду» (1917), «Колокольчик среброзвонный» (1917), поэма «Черный человек» (1925)⁴²⁰].

Стоит обратить внимание также и на замену «избушки» «домом». Последнее, конечно, шире в семантическом аспекте и выводит читателя на другой культурно-языковой уровень:

⁴²⁰ Dudareva M. Apophatic elements in the poetry of S. A. Yesenin: Thanats' characters // AMAZONIA INVESTIGA. 2019. Vol. 8, N 22. P. 51–57.

Я по-прежнему такой же нежный
 И мечтаю только лишь о том,
 Чтоб скорее от тоски мятежной
 Воротиться в низенький наш дом.

Я вернусь, когда раскинет ветви
 По-весеннему наш белый сад.

[I, 180]

Дом и сад организуют один *мифоруальный* контекст, сакрализуют пространство, так как на языке фольклора сад — особая система координат, выражающая в модифицированном виде мировое дерево: «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»⁴²¹. Дом и сад — *свое* пространство, топос закрытого типа. Но на их высокую семиотичность указывает и колоратив «белый», который также здесь начинает работать. *Цветущий белый сад* приобретает статус *топики* и не только возвращает / возвратит лирического героя домой, но и обратит его к «началу», позволит выйти из «профанной длительности» жизни. Конечно, сад символизирует в художественном мире Есенина и начало, и конец, то есть смерть одновременно [см. «Кобыльи корабли» (1919), «Мне грустно на тебя смотреть» (1923)].

Ответом на письмо матери это произведение назвать весьма затруднительно, так как нет и «прямого» письма, и «прямого» ответа тоже нет. Особенно ясно это становится при сопоставлении с другими текстами — «Письмо от матери», «Ответ». Исследователи языка есенинской поэзии также обращают на это внимание: «...первое “письмо” существенно отъединено от последующих (оно помещено в 1-ом томе)»⁴²². Сама модель такого необычного вымышленного

⁴²¹ Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV. 116–145: к мифологеме сада // Текст: семантика и структура / отв. ред. Т. В. Цивьян. М.: Наука, 1983. С. 146.

⁴²² Некрасова Е. А. Сергей Есенин // Очерки истории языка русской поэзии начала XX века. М.: Наследие, 1995. С. 422.

письма типологически схожа с рассказом А. П. Чехова «Ванька», в котором мальчику привиделся дедушка за окном. Конечно, у Чехова герой пишет *письмо*, но письмо это «в никуда», как бы на «тот свет». Жив ли дедушка? Дойдет ли письмо? Может, это и не главное, а важен сам *побуд*, написание такого письма. Дедушка за окном, сонное состояние Ваньки, собака во сне приобретают символический смысл и выводят читателя на метафизический уровень восприятия текста (к этому рассказу обратимся в следующем разделе диссертации).

У Есенина в стихотворении такой *апофатический эффект* достигается за счет языковых средств: эпитетосочетание «*несказанный свет*», форма глагола «пишут» в неопределенно-личном предложении, неопределенное местоимение «кто-то», существительное «бредь». Кроме перечисленных, также лексемы «сад» и «дом» в сочетании с притяжательным «наш» создают особый *топос* (трансформируется в топику), близкий герою, возвращающий его к началу начал, своим корням (хотя в первой строфе стихотворения было заявлено «над твоей избушкой»). Культурная дистанция между лирическим героем и адресантом образуется за счет перечисленных лексико-грамматических форм, которые в исследовательском сознании ассоциируются с «темными местами» в поэтике, восходящими к «заумному языку»⁴²³. Разговор о зауми в поэзии начала XX века требует отдельного исследования, поскольку такой язык не только явился результатом творческих экспериментов поэтов-футуристов, но и был генетически связан с фольклорной эстетикой, детским фольклором, потешками, считалками и в функциональном плане являлся медиатором между *тем* и *этим* миром. Последнее также заставляет исследователя обратиться к апофатике русского фольклора. В раннем творчестве и в поздних стихотворениях С. А. Есенина топика смерти сопряжена не с безумным лихорадочным состоянием лирического героя, а с фольклорными пограничными формулами, которые находим в загадке, сказке и дожанровых формах, подразумевая под ними миф и обряд. С. А. Есенин, как и М. Ю. Лермонтов, А. Блок, открыто и намеренно обращался к устному

⁴²³ Федорчук Е. И. Элементы заумного языка в лирике Сергея Есенина // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых авторов / отв. ред. Е. Е. Захаров. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2000. Вып. 3. С. 126–128.

народному творчеству, на что указывают его теоретический трактат «Ключи Марии» (1918), статья «Быт и искусство» (1920), а также вступал в творческий диалог-спор с фольклорной традицией.

Образ не вечернего света окажется стержнеобразующим не только для поэтики С. Есенина, но и для художественного мира А. Ганина. В его поэме «Сарай» мы также можем наблюдать проявление апофатической традиции в тесной связи с фольклорными кодами.

2.7. Ungrund, или Апофатическая традиция в поэме А. Ганина «Сарай»: онтологический и культурологический аспекты

Поэму 1920-х годов Алексея Ганина «Сарай» исследователи рассматривали преимущественно в ближнем творческом и историческом контекстах, сопоставляя ее с есенинскими произведениями (поэты были хорошо знакомы), включая текст в поле социальных потрясений 1917 года⁴²⁴. С одной стороны, это правомерно, с другой стороны, поэма требует имманентного прочтения и укрупнения культурно-исторического контекста. Может показаться, что поэма «Сарай» является просто макабрической зарисовкой в духе произведений словесного и визуального искусства Бодлера, Гойи с присущей им символикой жесткого натурализма. Но эта простота носит мнимый характер, и за макабрическими картинами скрывается нечто большее в аксиологическом и онтологическом аспектах. По тонкому наблюдению Д. В. Кротовой, в конце поэмы появляется образ звезд, которые указывают на истинный путь герою: «Даже в самых страшных произведениях Ганина всегда звучит мотив надежды. Так, в поэме “Сарай” выразителем этого мотива становятся звезды, свет которых в конце концов спасает героя поэмы, подсказывая ему путь прочь от места дьявольского шабаша»⁴²⁵. Но какова природа этой звезды, звездного света, если сарай — закрытый топос (окон нет), если глаза главного героя — тоже закрыты?

⁴²⁴ Солнцева Н. М. Революция в поэтическом восприятии А. Ганина // Вестник Омского университета. 2015. № 1. С. 229–231.

⁴²⁵ Кротова Д. В. Концепция революции в творчестве А. А. Ганина (на примере поэзии 1910–1920-х годов) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, Журналистика. 2015. № 1. С. 34.

Обратимся к тексту поэмы в разветвленном культурно-историческом контексте, уделяя наибольшее внимание образу звезды, которым открывается произведение:

Струится звездный дождь на хижины,
А мы с грехом моим одни.

И не могу раскрыть глаза:
Срослась глухая тьма с ресницами⁴²⁶.

Герой попадает вместо храма в сарай, оказываясь под землей. Сарай, безусловно, некропространство в поэме, но оно наделено качествами *топики*, то есть в этой точке происходит соединение реальной и космической действительностей. На это указывает образ звезды, чей свет пробивается сквозь щели сарая, освещая его ужасы и мучения его обитателей:

А в щели, с неба закопченного
Зачем-то смотрится звезда. [133]

Во-первых, звезда создает и задает *вертикаль* в поэме, организует ее пространство. Во-вторых, она проливает свет на все ужасы ночи, и только благодаря этому свету герой может разобрать впотьмах, что происходит, поскольку другого света там нет:

Как полночь, закоптел Сарай,
В кумире дьявол обнаружился...
<...>

⁴²⁶ Ганин А. А. Стихотворения, поэмы, роман. Архангельск: Северо-Западное книжное издательство, 1991. С. 131. [Далее тексты произведений Ганина цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

И всякий понял: свет угас...

И в страхе трупы разбегаются. [136]

В-третьих, звезда приобретает здесь онтологический статус — никто точно не знает, зачем она светит, на что указывает наречие «зачем-то», обладающее здесь семантикой невыразимого. Неопределенные местоимения и наречия, наделенные такой семантикой, создают в поэзии эффект неясности, затемненности смысла, завуалированности и иносказательности⁴²⁷. Однако у Ганина эта звезда не только дает надежду, но и позволяет обозреть весь мир (в значении универсума) — от низа, критической точки, из-под земли, до верха, горнего пространства:

Я рад?.. чему?.. В сарае пир.

Гремит нестройно чья-то музыка.

На трупах золотой кумир.

Кругом танцуют знать и блузники.

Нет окон... в щелях горний мир. [133]

Сколько бы ни пировали в этом сарае, он всегда будет существовать в пространстве Космоса, общего положения дел, и, как ни парадоксально, он сопричастен и горнему миру — иначе можно задохнуться в этом чаду. Символ звезды в поэме является стержнеобразующим — он появляется в начале поэмы, но герой не может разглядеть звезд из-за сомкнутых тьмой век; звезда проливает свой свет непосредственно в сам вертеп (центральная часть произведения) и звездным светом разрешает ужас ночи (конец):

Бледно погасли фитиля.

Сердца глухие и неведущие —

Сдавила всех одна петля.

⁴²⁷ Беглярова А. Л. Указ. соч. С. 67.

Бегут от тьмы... На звезды здешние.

Вдоль скользких стен ползу и я. [136]

В онтологическом плане сюжет поэмы близок к состоянию, которое в немецкой философии (с ней автор был хорошо знаком, коллекционируя книги немецких философов⁴²⁸) обозначается как **Ungrund**, что, напомним еще раз, в переводе на русский — «беспочвенность, предполагающая *свободу* во тьме». М. Хайдеггер указывает на амбивалентные качества тени: «Обывательское мнение видит в тени только нехватку света... тень есть явное, хотя и непроницаемое свидетельство потаенного свечения»⁴²⁹. Итак, во тьме скрывается неявленный свет, мы недооцениваем тень. Подлинный свет всегда появляется во тьме, он апофатичен и непреходящ. Здесь также ставим вопрос об апофатической традиции зарождения света вечернего и невечернего (одно из имен Христа — невечерний свет, звезда).

Типологически схожа в плане сюжетики ситуация в поэме Ганина со сном Татьяны из «Евгения Онегина». Сон Татьяны априори принято рассматривать как явление кошмара⁴³⁰: ужасные картины сидящих за столом чудищ должны вразумить героиню, предупредить ее и указать на подлинную природу ее избранника, Евгения. Однако все-таки в пушкинском случае не все так просто, и, например, один образ *череп в красном колпаке*, вертящегося на гусиной шее, требует дополнительных разъяснений (фольклорист В. А. Смирнов обращается в этом случае к протоколу арзамасцев, их символу красного колпака⁴³¹). У Ганина же дело обстоит иначе — дано просто месиво из разлагающихся тел. Но в случае с сопоставлением с пушкинским текстом стоит обратить внимание даже не на сон Татьяны, с которым соблазнительно схож ганинский сарай, а на конец романа в стихах, который разрешается *смертью* главной героини:

⁴²⁸ Карохин Л. Ф. Алексей Ганин — друг Сергея Есенина. СПб.: Облик, 1999.

⁴²⁹ Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 62.

⁴³⁰ Хапаева Д. Кошмар: литература и жизнь. М.: Текст, 2010. С. 89.

⁴³¹ Смирнов В. А. Литература и фольклорная традиция... С. 52.

Но те, которым в дружной встрече
 Я строфы первые читал...
 Иных уж нет, а те далече,
 Как Сади некогда сказал.
 Без них Онегин дорисован.
 А та, с которой образован
 Татьяны милый идеал...
 О много, много рок отъял!
 Блажен, кто праздник жизни рано
 Оставил, не допив до дна
 Бокала, полного вина,
 Кто не дочел ее романа
 И вдруг умел расстаться с ним,
 Как я с Онегиным моим. [V, 163–164]

Исследователи, цитируя последние строфы, настаивают на том, что рок *отъял* у нас и Татьяну (см. пункт 1.2, точку зрения Позова, Океанского, Океанской). Героиня умирает, остается только идеал, эйдос любви в высшем ее проявлении, что в целом вписывается, по определению Г. Д. Гачева, в концепцию *русского Эроса*. Кроме того, главные герои автору романа привиделись как бы во сне, как бы их и вовсе не было:

С тех пор, как юная Татьяна
 И с ней Онегин в смутном сне
 Явились впервые мне —
 И даль свободного романа
 Я сквозь магический кристалл
 Еще не ясно различал. [V, 163]

Сон, по законам фольклорной логики, приравнивается к временной смерти, в момент сна герои выпадают из линейного времени. Неслучайно М. О. Гершензон придавал большое значение снам Пушкина, посвятив этой теме отдельное исследование⁴³². Так, сон-роман разрешается смертью Татьяны, которая сохраняет любовь в высшем ее модусе и таким образом приравнивается в онтологическом отношении к перерождению. Сон главного героя Ганина также разрешается смертью, но эта смерть дарует освобождение от оков плоти, на что указывает финальный образ:

И вновь бегу в ночи пустой,
 Оглохший, слепотой измученный.
 И пляшут трупы за спиной.
 А небо грозно вздулось
 тучами,
 Беременное красотой. [137]

Во-первых, герой уже не лежит, а бежит, он преодолел безвременье, а во-вторых, небо, беременное красотой, обещает разрешение ночи, вероятно — звездным утром (все бегут на *звезды здешние*).

С одной стороны, сюжет поэмы Ганина «Сарай» очень узнаваем и даже традиционен. Созданные автором картины всеобщего распада, разложения не могут не проецироваться на шедевры Данте, Гойи, Босха, Бодлера и других поэтов и художников, развивающих традиции макабрического искусства. С другой стороны, сюжет поэмы отсылает к пушкинскому сну Татьяны и в целом к концепции романа в стихах в ее онтологическом преломлении видения действительности через *магический кристалл* творчества. Кроме того, Ганин со своей поэмой продолжает апофатическую традицию русской поэзии с образами невыразимого (Жуковский), неведомого (Пушкин), несказанного (Блок, Есенин), а выражением апофатической *инобытийной* действительности выступает символ

⁴³² Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. Томск, 1997. С.275.

звезды, не вечернего света, возникновения света во тьме. Рассмотрение образов поэмы с онтологических позиций, с привлечением пушкинского контекста позволяет иначе взглянуть и на макабрические образы, ужасы нижнего мира, который неотделим в системе координат Вселенной от горнего. Именно этот *прорыв* от тьмы к свету, характерный для русской волшебной сказки с ее поисками «иног царства», о чем еще читал лекции в начале XX века в Московском религиозном обществе князь Е. Н. Трубецкой, заставляет жить и героя поэмы Ганина «Сарай» — оппозиционной, эпатирующей и жизнеутверждающей одновременно. Сродни ганинскому герою оказывается *Новый человек* в творчестве Маяковского, только герой ранних поэм поэта-авангардиста живет не под землей, в нижнем мире, он обитает на небе, в горнем пространстве, но стремится на землю, испытывая тоску по земному⁴³³.

2.8. Апофатический образ Нового человека в раннем творчестве

В. Маяковского: фольклорная действительность

Апофатичен ли Маяковский? Апофатично ли его творчество? Неясность, недосказанность, вероятнее всего, свойственны больше поэзии символистов. Однако одна желтая кофта поэта, являющаяся своего рода эмблемой футуризма, заставляет задуматься. С одной стороны, она эпатирует публику: «Я — нахал, для которого высшее удовольствие ввалиться, напялив желтую кофту, в сборище людей, благородно берегущих под чинными сюртуками, фраками и пиджаками скромность и приличие»⁴³⁴. С другой стороны, она инобытийна, иномирна и сам колоратив «желтый» обладает амбивалентной семантикой, связан со смертью (подробнее см. пункт 1.3 о «Гробовщике» Пушкина). Конечно, не все современники поэта с восторгом восприняли эту *желтую кофту*: «Желтая блуза стала символом неприличия»⁴³⁵.

⁴³³ Петросов К. Г. Земля и небо в поэме Маяковского «Человек» // Вопросы литературы. 1987. № 8. С. 138.

⁴³⁴ Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Художественная литература, 1959. Т. 1. С. 344. [Далее тексты Маяковского цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

⁴³⁵ Асеев Н. К творческой истории поэмы «Маяковский начинается» // Из истории советской литературы 1920–1930-х годов. М.: Наука, 1983. С. 457–558.

Но за этим «заигрыванием» с публикой кроется и особое отношение поэта к желтому цвету, выразившемуся в разных деталях в творчестве в целом. Так, в поэме «Облако в штанах» встречаем ту самую «желтую кофту»:

Хорошо, когда в *желтую кофту*
душа от осмотров укутана!

Хорошо,
когда брошенный в зубы эшафоту,
крикнуть:

«Пейте какао Ван-Гутена!» [I, 186]

Интересно, что в этом отрывке, учитывая реальный комментарий, заключено противоречие: желтая кофта предназначена для привлечения внимания, а здесь герой поэмы скрывается от людских глаз, его «душа от осмотров укутана» в такую одежду. Разрешить *амбивалентность* этой ситуации помогает следующее самоопределение:

Вы,
Обеспокоенные мыслью одной —

«изящно пляшу ли», —

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 можно поставить вопрос о травестийном мотиве — происходит облачение, как бы *опоясывание* героя небесными светилами: заглавный образ «облака в штанах», *солнце моноклем* в глазу, руки-пятилучия. Какой эстетикой и прагматикой обусловлены эти образы? Видимо, апофатичность образов генетически связана с фольклорным началом. В грузинском фольклоре, с которым хорошо был знаком поэт с детских лет⁴³⁶, распространен образ *Ивана-Зари*, героя, наделенного силами неба, героя-богатыря: «Под утро, на заре, родился третий сын, назвали его Иван-Заря»⁴³⁷.

Типологически близка к ритуальному рисунку поэмы обрядовая ситуация зооморфизма в русском колядовании: скоморохи «водили козу», медведицу — это их отличало от других участников праздника⁴³⁸, а герой Маяковского «на цепочке Наполеона поведет, как мопса», при этом «невероятно себя нарядив». Исследования в области севернорусских причитаний показывают, что корень *gad*, «который играет значительную роль в обрядовой лексике... означал действие по устройению мира через создание определенных соединений, связей, введению определенного порядка, установление закономерной последовательности, которая, в частности, контролируется числом, счетом»⁴³⁹ (речь идет о словах «ряд», «рядить»). *Антиповедение* героя связано с выходом в *антимир*, в котором происходит смена ценностей. В таком случае желтая кофта может быть приравнена к *красному колпаку* Петрушки, который является устройителем ритуального хаоса. В желтой кофте сокрыт и вызов публике, и отвлечение ее внимания от собственного (тонкого, ранимого) *alter ego*.

Скоморохи выворачивали «красоту поднебесную», осмеивали ее, «но это была лишь форма ее бытования с “обратным” знаком, подчеркивающая ее

⁴³⁶ Маяковская Л. Детство Владимира Маяковского // Маяковский в Грузии. Тбилиси: Заря Востока, 1936. С. 64, 76.

⁴³⁷ Иван-Заря // Грузинские народные сказки. Сто сказок. Тбилиси: Мерани, 1971. С. 17.

⁴³⁸ Власова З. И. Скоморохи и фольклор. СПб.: Алетейя, 2001. С. 415.

⁴³⁹ Ильина Ю. Н. Севернорусские похоронно-поминальные причитания: лингвокогнитивный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2008. С. 18.

истинное значение и действительное величие»⁴⁴⁰. Для «мира навыворот» характерен целый комплекс явлений, «сопровождающихся всевозможными “переворачиваниями”, производимыми “наоборот” в отношении привычного, естественного порядка вещей, т. е. строящихся в ключе антиповедения»⁴⁴¹. 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»⁴⁴². 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 обратить внимание на то, что герой говорит о себе как о «слепом»:

⁴⁴⁰ Кузьмичев И. К. Лада. М.: Молодая гвардия, 1990. С. 98.

⁴⁴¹ Юрков С. Е. «Смеховая» сторона антимира: скоморошество // Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI — начало XX в.). СПб.: Летний сад, 2003. С. 42.

⁴⁴² Там же. С. 43.

Глаза слепые,

голос нем.

[I, 257]

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»⁴⁴³. 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]

В данном отрывке представлено размыкание *мифологической границы* — герой Маяковского находится по *ту* сторону реальности, наблюдая мир людей в своей бестелесной сущности:

Мутная догадка по глупому пробрела.

В окнах зеваки.

Дыбятся волоса.

⁴⁴³ Никитина А. В. Указ. соч. С. 16.

И вдруг я.

плавно оплываю прилавок.

Потолок отверзается сам.

Визги.

Шум.

«Над домом висит!»

Над домом вишу.

[I, 258]

Однако только будучи умерщвленным, он понимает свою бессмертную природу:

Протягивает.

Череп.

«Яд».

Скрестилась кость на кость.

Кому даешь?

Бессмертен я,

твой небывалый гость.

[I, 257]

Герой Маяковского, его Новый человек, представляющийся то облаком в штанах, то бестелым существом, то людогусем, то Иваном-конем (см. поздние поэмы «150000000», «Пятый Интернационал»), не просто эпатирует публику, ожидая от нее какой-то реакции, а воплощает собой *Axis mundi*, соединяя небо и землю. Новый человек — человек космических знаний, космического мышления, человек бессмертный, борющийся за бытие иное, учиняющий *бунт против вещей*. Именно поэтому герой поэмы «Человек» апофатичен, он невидаль, то есть он еще не познан:

Как же

себя мне не петь,

если весь я —

сплошная невидаль.

[I, 247]

Эти образы, поражающие на первый взгляд, *кодируют* в себе информацию «невозможного», однако за этим *невозможным* стоит вполне определенная поэтическая логика, восходящая к *ритуальной действительности*. Сознание лирического героя ориентировано на «мир навыворот»:

Есть ли,

чего б не мог я!

Хотите,

новое выдумать могу

животное?

[I, 248]

В этом апофатизме и антиповедении бунт не против истинного Бога (здесь стоит обратить внимание, вслед за И. Б. Ничипоровым, на демиургический акт, пусть и богоборчески направленный⁴⁴⁴), а бунт против Мамоны, Бога современного человека:

Повелитель Всего —

соперник мой,

мой неодолимый враг.

Нежнейшие горошинки на тонких чулках его.

Штанов франтовских восхитительны полосы.

Галстук,

выпестренный ахово,

с шеищи

по глобусу пуза расплзся.

[I, 252]

⁴⁴⁴ 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.

Только любящее сердце, «сердце все», может противостоять натиску бездушных вещей: «...на чувстве основывается новая религия (“сердце все”), из чувства идет и импульс к преображающему творчеству»⁴⁴⁵. Значит, можно говорить о *космическом эросе*, который преобразует хаос; стоит также обратить внимание на то, что Маяковский был «околдован» Блоком, его «Прекрасной Дамой»⁴⁴⁶, а здесь же — и служение этой Даме, иначе говоря, Небесной Деве, Софии:

Погибнет все.

Сойдет на нет.

И тот,

кто жизнью движет,

последний луч

над тьмой планет

из солнц последних выжжет.

[I, 272]

Появление в конце поэмы «Человек» всепоглощающего Эроса в высшем его качестве — «немыслимой любви» — указывает на апофатичность момента, на непостижимость этой любви, но на ее возможность при условии жертвенности:

...Стою,

огнем обвит,

на несгорающем костре

немыслимой любви.

[I, 272]

Во тьме, в беспочвенности рождается подлинный свет, из Ungrund'a возникает теогонический процесс, Бог. Из тьмы планет Маяковского появляется

⁴⁴⁵ Семенова С. Г. Метафизика русской литературы. М.: ПоРог, 2004. Т. 1. С. 419.

⁴⁴⁶ Чуковский К. Собр. соч.: в 6 т. М.: Художественная литература, 1965. Т. 2. С. 356.

подлинная любовь, которая *преображает* мир. Эта любовь носит софийный апофатический характер, как и в поэзии Блока, Гумилева и Есенина.

Культурфилософский комментарий к поэмам В. В. Маяковского «Облако в штанах», «Человек» позволяет поставить вопрос об укорененности творчества поэта в формулах, «простирающихся вглубь времен»⁴⁴⁷ (выражение А. Н. Веселовского), пересмотреть отношение поэта к традициям русской классики и мифу. С одной стороны, футуристы пытались отказаться от прежней литературной традиции, что декларировали в «Пощечине общественному вкусу», с другой стороны, последовательный анализ поэм В. Хлебникова, В. В. Маяковского позволяет увидеть систему скрытых отсылок к творчеству предшественников. Народное искусство, традиционная культура хранят в себе эстетические и этические идеалы и нормы, которые являются универсальными и органично усваиваются авторским словом. В. В. Маяковский хорошо знал грузинский язык и фольклор, что вполне могло повлиять на создание таких образов, как «облако в штанах», человек-рыба, Иван-конь, людогусь (в грузинской сказке обнаруживаем героя, рожденного от небесных светил, сына зари, а также культ матери-рыбы, выразившийся в каменных стелах, вишапах, расположенных по берегам водоемов Южной Грузии).

⁴⁴⁷ Веселовский А. Н. Указ. соч. С. 35.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

1. Апофатические места в русской поэзии конца Нового времени можно декодировать с помощью мифа и фольклора, которые являются носителями имагинативного Абсолюта культуры (принимая во внимание суждение О. М. Фрейденберг о том, что метафора — «осколок мифа»), организуя вертикальную трансмиссию культуры. Кроме того, апофатический опыт русской культуры, по мысли М. Н. Эпштейна, подлежит анализу, а не является априори непостижимым.

2. Русский фольклор с поисками «иного царства», выраженными в разных жанрах устного народного творчества, обладает качествами апофатичности, которая проявляется как на языковом уровне, в сказочных формулах типа «иду туда, не знаю куда», «ищу то, не знаю что», так и на уровне пространственно-временных моделей, имеются в виду сакральные и опасные топосы, потенциально связанные с «тем светом».

3. Апофатика всегда входила в сферу культуры, проявляя себя через конкретные поэтические размышления, художественное мышление, выступая своего рода априорным условием для них, но не логическим, а культурологическим.

4. Апофатика в культуре модернизма, в стихах символистов, акмеистов, футуристов проявляется через мифогенные структуры и фольклорную традицию, составляющие имагинативный комплекс русской культуры.

Глава III. АПОФАТИКА РУССКОЙ ПРОЗЫ

Вводные замечания

Настоящая часть исследования посвящена апофатике русской прозы конца Нового времени. В этой главе также рассматриваются образы смерти в произведениях авторов разных школ и направлений в разветвленном культурно-историческом и фольклорном контекстах, но корпус текстов состоит преимущественно из произведений, где «мортальное событие» как таковое отсутствует: герой близок к смерти, находится на *пороге*, в морбуальном состоянии, которое его приближает к инобытию. В этом случае также оказывается актуальной фольклорная традиция с семантикой невыразимого, с фразеологическими формулами типа «иду туда, не знаю куда», «ищу то, не знаю что», связанными с поисками «иного царства», о котором в начале XX века в московском религиозном обществе читал лекции философ Е. Н. Трубецкой.

Не только поэзия, по мысли философа С. Л. Франка, *непостижима*, но и русская литература в целом, по мысли французского филолога и переводчика Е. Г. Эткинда, «обнаруживает все большие области невыразимого и принуждена изобретать все новые средства для его выражения»⁴⁴⁸. Таким образом, третья глава посвящена выявлению мортального латентно проявившегося текста в русской прозе конца Нового времени, связанного с национальной аксиологией, фольклорной эстетикой, иномирной парадигмой русской волшебной сказки. Большое внимание уделяется *апофатике поведения героя* (понятие

⁴⁴⁸ Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопэтики русской литературы XVIII–XIX вв. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 414.

А. П. Бондарева) в литературном произведении, которую можно понять, расшифровать только через голову быта, обращаясь к ритуальной логике текста, к фольклору, нередко инспирирующему в русском варианте логоцентризма бытие художника слова.

§ 1. Поиски «иного царства» в отечественной словесной культуре XIX века: от фольклора к литературе

1.1. Апофатика болезни: этосы жизни и смерти в «Повести о Петре и Февронии Муромских»

Размышления об апофатике смерти предполагают также размышления об апофатике болезни, поскольку морбуальное состояние нередко предшествует итогу жизни. Сегодня ученые рассматривают пандемию, связанную с распространением инфекции COVID-19, с метафизических позиций, пытаются выявить *экзистенциальные* основания здоровья / болезни⁴⁴⁹. Однако жгучий интерес к проблемам болезни, *измененному* психофизическому состоянию, приводящим к энтропии системы, обозначился давно в работах исследователей гуманитарной сферы. Немало статей по этой проблеме мы находим в связи с художественной культурой, литературой⁴⁵⁰. Можем говорить об амбивалентном восприятии болезни. С одной стороны, болезнь воспринимается или как наказание за грех, дурные дела, в христианском мировосприятии, или как зло, в фольклорной традиции, проистекающее от нижнего *потустороннего* мира⁴⁵¹. С другой стороны, в той же христианской этиологии болезни одно из назначений

⁴⁴⁹ Суворова О. С. Является ли здоровье личностной ценностью? // *Философская мысль*. 2017. № 2. С. 94; Марков Б. В., Сергеев А. М., Бочарников В. Н. Феномен пандемии сквозь призму метафизического, антропологического и социального измерений // *Человек*. 2020. Т. 31, № 3. С. 7–24; Асмолов А. Г., Иванников В. А., Магомед-Эминов М. Ш. и др. Указ. соч.

⁴⁵⁰ Сконечная О. Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М.: НЛЮ, 2015; Леденев А. В. Смещенные состояния сознания и способы их передачи в романе Владимира Набокова «Защита Лужина» // *Мир русскоговорящих стран*. 2019. № 2. С. 62–65.

⁴⁵¹ Туленинова Л. В. Концепты «здоровье» и «болезнь» в английской и русской лингвокультурах: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2008. С. 7–8.

недуга — испытание, дар для исправления ошибок⁴⁵². Еще Н. В. Гоголь в своей заметке с характерным названием «Значение болезней» писал о высоком смысле всякого недуга. Не углубляясь в теологическую историю вопроса, обратим внимание на очевидное качество болезни — ее *апофатическую* сторону⁴⁵³.

Апофатическую сторону болезни можно выявить и постараться постичь через отечественную словесную культуру, чей танатологический опыт так или иначе сопряжен с морбуальными, предсмертными состояниями героев. Таким образом, предметом первого пункта третьей главы «Апофатика русской прозы» выступает *апофатика болезни*, реализующаяся в концепции «жизни — смерти», парадигме «Танатос — Эрос», в русской художественной мысли. Объектом этой части исследования является поздняя средневековая «Повесть о Петре и Февронии Муромских», в которой представлены этос жизни и этос смерти. В диссертации разделяем хайдеггеровское понимание этоса как места пребывания, жилища, *на-селенной вселенной*⁴⁵⁴ вслед за филологом и культурологом В. П. Океанским⁴⁵⁵.

Исходя из нововременных представлений о демоническом, о болезнях и смерти, которые могут исходить от демона, из их невидимого выражения, вспоминая сюжет повести, приходим к выводу о том, что герой, князь Петр, находится в борьбе с *невидимым* и вечным. В раннее Новое время эта проблема начинает активно обсуждаться⁴⁵⁶ и находит свое выражение как в различных специальных трактатах (Я. Пратенсис, «О болезнях мозга»; Р. Бертон, «Анатомия меланхолии»), так и визуально, в сюжетах, связанных с падением восставших ангелов (Иероним Босх, Питер Брейгель Старший), в которых реализована *фигура визуального умолчания*, редукции демонического тела с целью изобразить его

⁴⁵² Малахова А. С. Человек и болезнь в повседневной жизни Древней Руси (X — начало XVII в.): автореф. дис. ... канд. ист. наук. Ставрополь, 2011. С. 34; Севастьянова С. К. Концепт «болезнь» и концепция болезни в сборнике «Великое зеркало» // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 425. С. 38.

⁴⁵³ В последнее время культурологов привлекает тема боли и связанный с нею феномен соматоформной болезни, который не поддается рациональному объяснению. См.: Хайдарова Г. Р. Феномен боли в культуре. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2013. С. 102.

⁴⁵⁴ Хайдеггер М. Указ. соч. С. 214–215.

⁴⁵⁵ Океанский В. П. Этосы жизни и смерти у Хомякова и Шопенгауэра (культурологические размышления к обоснованию сопоставления) // Соловьевские исследования. 2011. Вып. 3 (31). С. 127.

⁴⁵⁶ Махов А. Е. Diabolus absconditus... С. 29–30.

невидимую сторону. В отечественной словесности, в «Повести о Петре и Февронии Муромских», жене князя является невидимый гость, который видим лишь княгине: «*И являлся он ей в своем естественном облике, а людям, приходящим к князю, являлся князем, сидящим с женою своею. В таком наваждении протекло немало времени. Жена этого не таила и рассказала обо всем князю, мужу своему*» [333]. Петр же вступает в борьбу с этим демоном и, побеждая его, становится тяжелобольным — такова цена победы. Эта болезнь, струпя на теле, вызвана *кровью существа нижнего мира*, но если бы не было этой борьбы и болезни, то князь Петр не стал бы тем, кем он стал, святым глубоко верующим человеком. Здесь болезнь также апофатична, и именно через нее герой проживает свой *инициационный путь* и совершает *восхождение по духовной лестнице*. Интересно то, что в европейской традиции находим трактат Жана Бодена «О демономании колдунов», где рассказывается о союзе женщины и невидимого демонического существа: «...была одна ведьма, которую обычно сопровождал дьявол прямо рядом с ее мужем, но последний этого не замечал» (цитата по Махову⁴⁵⁷). Но в древнерусском тексте стоит обратить внимание и на фигуру Февронии, *чудесной девы*, которая уподобляется *вещей невесте* из русской волшебной сказки и наставляет героя на этот инициационный путь, задавая ему загадки «шееспасительного» характера.

Словесная перебранка Печорина с девушкой-ундиной в Тамани носит, как показал предыдущий анализ, *агонический* характер, и апофатизм ситуации связан с женским образом, женским архетипическим началом: в поворотный момент своей судьбы герой проверяется «на прочность» — женщиной (апофатическое поведения Печорина, его следование за своей смертью в Тамани можно объяснить только онтогерменевтически, через фольклорную модель «катание в лодочке»). Однако в русской литературе этому словесному состязанию предшествует другой диалог, который также восходит к паремиологическим формулам, «шееспасительной» загадке, и он выражен в «Повести о Петре и Февронии Муромских».

⁴⁵⁷ Там же. С. 30.

Лики Танатоса в культуре представлены в философском, художественном, научном вариантах. Танатос в русском национальном образе мира вступает в разные парадигматические отношения — со смехом, иронией, страхом, болезнью, любовью и т. д. Мифология, фольклор, литература позволяют сформировать целостное представление об идее смерти. Парадигма «Танатос — Эрос», пронизывающая все мировые культуры, характерна и для русского фольклора. По справедливому замечанию Т. В. Мордовцевой, «красочная палитра ликов Танатоса в отечественной духовной традиции превращена силой творческого гения в естество культуры смерти и умирания, служащее мотивом нашей национальной идентичности»⁴⁵⁸.

Итак, в этом диссертационном фрагменте речь пойдет не только о морбуальных состояниях героя, но и о философии любви и смерти в древнерусской «Повести о Петре и Февронии Муромских», которая представляет особый интерес, поскольку в ее основе лежит социальная ситуация, не характерная для канонических средневековых текстов: князь женится на простолюдинке. Своеобразие произведения состоит и в жанровом синтезе. С одной стороны, здесь сильна житийная традиция, Петр и Феврония становятся святыми и умирают в один день. После их смерти происходит чудо — святые тела Петра и Февронии лежат в городе в соборной церкви Пречистой Богородицы, в одном гробе, который они сами повелели себе сотворить. С другой стороны, перед нами повесть со следами сказки, на что указывает элемент «чудесного»: подвиг князя, его борьба со змеем и победа над ним с помощью волшебного меча, исцеляющая болезнь, раны, язвы, заговорная вода Февронии, ее помощник, волшебный заяц и т. д. По этим причинам будем обращаться к фольклорной традиции в произведении, которая позволит посмотреть с разных сторон на образы заглавных героев.

Чрезвычайно показательным в отношении взаимодействия фольклора и литературы является пласт древнерусской культуры, которая, на первый взгляд, «отрицает» само явление фольклора, не примиряется с его мировосприятием,

⁴⁵⁸ Мордовцева Т. В. Отечественный колорит ликов Танатоса... Указ. соч.

системой ценностей. Именно на этом часто основывается мнение ученых, даже самых видных, идущих путем сопоставления устного творчества и древнерусской литературы. Так, Д. С. Лихачев отмечает: «Фольклор и литература противостоят друг другу не только как две в известной мере самостоятельные системы жанров, но и как два различных мировоззрения, два различных художественных метода»⁴⁵⁹; В. П. Адрианова-Перетц также подчеркивает существенное различие между этими системами: «Проблема взаимоотношения в Древней Руси литературы и фольклора — это проблема соотнесения двух мировоззрений и двух художественных методов, то сближавшихся до полного совпадения, то расходившихся по своей принципиальной непримиримости»⁴⁶⁰. Рассмотрение данной проблематики в рамках древнерусской литературы кажется уместным, так как вопрос о «заимствованиях» и «влияниях», всегда поднимаемый относительно классической литературы, остается актуальным и не разрешенным относительно и древнерусской словесности, которая, заметим, стоит намного ближе (хронологически) к фольклору, чем литература XIX–XX веков. Сплав языческих и христианских элементов значим для всей русской культуры, народного мировоззрения⁴⁶¹. В связи с этим важно культурфилософское замечание В. Я. Проппа о взаимодействии двух систем: «Ранняя, первая литература сплошь или почти сплошь есть фольклор. <...> Правда, это не просто фольклор, а фольклор в отражениях и преломлениях. <...> То, что происходит с фольклором и литературой на этой стадии развития, полно величайшего значения для понимания истории духовной культуры вообще»⁴⁶². В данном случае нас интересует именно это «преломление» фольклорной традиции в литературе и возможные формы этого «преломления».

⁴⁵⁹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 67.

⁴⁶⁰ Адрианова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор. Л.: Наука, 1974. С. 8.

⁴⁶¹ Подробнее об этом см.: Рыбаков Б. А. Языческое мировоззрение русского средневековья // Вопросы истории. 1974. № 1. С. 3–30.

⁴⁶² Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976. С. 31.

Так, например, обращаясь к «Повести о Петре и Февронии Муромских» XVI века, «далекой от канона жития» и «близкой к народной сказке»⁴⁶³, по замечаниям специалистов по древнерусской словесности, действительно, находим в ней отголоски не только фольклорной традиции, но и глубинных архетипов, связанных с *женским культом*. Заставляют обратить на себя внимание следующие детали: князя Петра исцеляет *от недуга* женщина, которая «благословляет палки», ставшие наутро большими деревьями. Обращаясь в рамках сравнительной парадигмы, с одной стороны, к греческой, римской (наиболее близкие нашей культуре) традиции, обнаруживаем в них Деметру, Персефону, Диану и прочих животворящих богинь Земли, а с другой стороны, например, к севернорусской вышивке, встречаемся с вышитым деревом на полотенце, которое известные этнографы и фольклористы понимают через целую систему зашифрованных *сакральных символов*, связанных с Великой Богиней, с *животными-тотемами*: лосем, лошадью, змеей, медведицей. Более того, в отечественной и зарубежной литературе (в трудах С. Н. Замятина, А. П. Окладникова, Дж. Фрезера, Р. Грейвса) давно закрепилось мнение о сакральной связующей роли женщины «как магической помощницы в охоте (будущей хозяйки зверей в развитых мифологиях), и как прародительницы в тотемических сообществах, объединенных родством с животным-тотемом»⁴⁶⁴.

Исследователи орнамента, севернорусской вышивки пришли к выводу, что расшитые полотенца, особенно те, на которых изображено мировое дерево, составляют целую *семиотически значимую систему*, в которой запечатлен образ мира, каким он представлялся древнему человеку⁴⁶⁵. Нельзя всего этого не учитывать, исследуя и средневековую повесть, которая вызвала и до сих пор вызывает множество споров в гуманитаристике: вопрос датировки (XV–XVI века), вопрос о жанровой природе, вопрос о столкновении и синтезе двух

⁴⁶³ Кусков В. Литература высоких нравственных идеалов // Древнерусские предания (XI–XVI вв.). М.: Советская Россия, 1982. С. 19.

⁴⁶⁴ Белова О. В., Петрухин В. Я. Книжность и фольклор: сюжеты и образы. Человек и животное в мифе и ритуале: мир природы в символах мира культуры // Фольклор и книжность: миф и исторические реалии. М.: Наука, 2008. С. 140–141.

⁴⁶⁵ Русакова Л. М. Образ мира в геометрическом орнаменте на полотенцах русских крестьянок Алтая // Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. Новосибирск, 1987. С. 99–124.

традиций — фольклорной и житийной. Так, М. О. Скрипиль уже в первой половине XX столетия написал о сложном взаимодействии этой повести с фольклорными жанрами, вывод ученого был следующим: в повести объединены два сюжета — сказание об огненном змее и мудрой деве⁴⁶⁶. Уже это одно наблюдение может привести в дальнейшем исследователей к продуктивным выводам о жанровой природе повести и о присутствии, *особенностях трансформации фольклорной традиции* в тексте древнерусской книжности, а также к рассмотрению поэтики всего произведения с точки зрения онтогерменевтической, а именно «ритуального» элемента, обрядовой действительности. Последнее в своей работе «Повесть о Петре и Февронии в контексте традиционной обрядовой практики» осуществила Ю. Г. Фефелова. Исследователь выделяет в повести несколько обрядовых элементов, реальностей, связанных со свадебным и земледельческим культом⁴⁶⁷.

Итак, обращаясь к тексту повести, к первому ритуально значимому эпизоду, к убиению князем змея, находим сначала одну важную деталь: «*И являлся он ей в своем естественном облике, а людям, приходящим к князю, являлся князем, сидящим с женою своею. В таком наваждении протекло немало времени. Жена этого не таила и рассказала обо всем князю, мужу своему*» [333]. Змей, важно отметить, является в двух ипостасях — в человеческой и животной, поэтому можно поставить вопрос не только о демоническом существе, но и о *змее-тотеме*, заключающем в себе женское (мужское) начало, об эволюции, архетипической модификации в теоретическом культурологическом аспекте. Именно сравнительно-типологический метод помогает проследить стадияльное развитие архетипа змеи и мотивов, с ним связанных. Мотив змеборчества, «змеиная» символика, на разных стадиях его развития и бытования претерпевал изменения⁴⁶⁸ не в лучшую сторону с точки зрения семантики: змея / змей

⁴⁶⁶ Скрипиль М. О. Повесть о Петре и Февронии муромских в ее отношении к русской сказке // ТОДРЛ. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. VII. С. 131–167.

⁴⁶⁷ Фефелова Ю. Г. Повесть о Петре и Февронии в контексте традиционной обрядовой практики // Русская агнография: исследования, публикации, полемика: сб. ст. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 428–483.

⁴⁶⁸ Жирмунский В. М. Литературные отношения Востока и Запада и развитие эпоса // Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. С. 11.

воспринимались на определенном этапе развития отрицательно. Если обратиться к исследованиям В. М. Жирмунского по культуре Запада и Востока, то увидим из наблюдений ученого, что многие мотивы претерпевали изменения на разных стадиях их развития и бытования. В работах рассматриваются германские эпические сказания и русские, а также тюркские и косвенно многие другие. Видимо, древнерусская литературная традиция в определенные моменты своего развития вступала в «спор» с древними мифологическими представлениями.

Важность типологии, какова бы ни была отдаленность этнографических и литературных параллелей, выводит нас на связь «змеиной» символики с космогоническими мифами, культами предков. Как отмечают специалисты, «хозяева» (то есть духи природы, высшего мира) «часто принимают человеческий облик, когда вторгаются в мир людей, обычно в качестве чудесных супругов»⁴⁶⁹. «И взяв Агриков меч, пришел в покой к снохе своей. Там увидел он змея в облике брата своего и, твердо убедившись, что это не брат его, а прельститель змей, ударил его мечом. *И явился змей в своем подлинном обличии...*» [334]. Заметим, что «во времена первотворения в таком обличье являлись к женщинам и первопредки (дема), но события эти имели отношение прежде всего к актам творения», и здесь же фольклористы отмечают: «Духи, настоящий облик которых, как правило, змеиный, фигурируют уже в текстах типа быличек, близких волшебным сказкам о чудесном супруге»⁴⁷⁰. Если бы в повести не было этого мотива змеборчества, то не было бы и *мотива чудесной встречи* — князя с Февронией. Только убив Змея, находясь в предсмертном *морбуальном* состоянии между «здесь» и «там», Петр приобщился к сакральным знаниям через болезнь и смерть (ритуально), омывшись его кровью. Русский героический эпос, былина о Добрыне и Змее иллюстрирует сложный мотив, с одной стороны, змеборчества, а с другой стороны, поединок / брак / приобщение героя к силе Земли.

Обращаясь к греческой мифологии, находим три ипостаси богини плодородия Артемиды: лань, медведица и змея. Можно с уверенностью говорить,

⁴⁶⁹ Белова О. В., Петрухин В. Я. Указ. соч. С. 145.

⁴⁷⁰ Там же. С. 145.

что данные воплощения женского архетипа приобрели мировое культурное распространение, о чем свидетельствуют исследования в области славянских древностей Б. А. Рыбакова (ср. с пушкинским сюжетом о золотом петушке и Шамаханской царице и хлебниковским оленем и Венерой⁴⁷¹). «Поцеловать змею» означало приобщиться к ее силе и мудрости⁴⁷². По мнению М. Б. Плюхановой, рассмотревшей «Повесть о Петре и Февронии Муромских» в контексте времени создания⁴⁷³, данное произведение наполнено деталями, которые ритуально маркированы и последовательны. Учитывая это суждение, не может остаться незамеченным и сюжет, связанный с Агриковым мечом. Меч находится в «непривычном» месте, в храмовом топосе: «И показал ему в алтарной стене в нише между двумя глиняными плитами *лежащий меч*» [334]. Прояснить «темное» место с сюжетом о мече поможет параллель с западноевропейским «бретонским» куртуазным романом XII века. С одной стороны, казалось бы, как далеки друг от друга светский роман и древнерусская повесть, однако Е. М. Мелетинский в своей монографии о средневековом романе Запада и Востока XI–XII веков показал, что средневековый роман наполнен разными мифологемами, генетически связан с ирландскими мифами, культурными героями: «Все эти мифы “вычитываются” из дошедших до нас эвгемеризованных ирландских мифов, принявших вид псевдоисторических преданий о заселении Ирландии, и из ирландской героической сказки с мифологическим фоном (циклы Кухулина, Финна и т. д.), разумеется при соответствующем освещении сравнительным материалом»⁴⁷⁴. Обращает на себя внимание «копье Луга, меч Нуаду и кричащий под ногами законного короля камень Фал — их талисманы»⁴⁷⁵. В таком контексте точность описания местонахождения Агрикова меча в древнерусском тексте не вызывает сомнения, и «недоумение» относительно

⁴⁷¹ Дударева М. А. Апофатическая реальность в «Сказке о золотом петушке» А. С. Пушкина и поэме «Шаман и Венера» В. Хлебникова: культурологический и онтологический аспекты // Культура и текст. 2020. Т. 43. № 4. С. 35–48.

⁴⁷² Смирнов В. А. «Софийный эйдос» в поэме М. Цветаевой «Переулочки» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: сб. науч. тр. Иваново, 1988. Вып. 3. С. 83.

⁴⁷³ Плюханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства. СПб.: Акрополь, 1995.

⁴⁷⁴ Мелетинский Е. М. Западноевропейский «бретонский» куртуазный роман XII в. // Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983. С. 68.

⁴⁷⁵ Там же. С. 68.

неправдоподобности совмещения *меча* с храмовым топосом отпадает, ведь меч находится между двумя глиняными плитами, и предназначен он исключительно для князя Петра. Воин должен добыть себе меч, чтобы приобщиться к *сакральным знаниям* — былинный мир и древнейшие культы, которые лучше всего сохранились в кеннингах скальдической поэзии, демонстрируют этот ритуальный жест. Такая неожиданная и этнографически далекая параллель необходима в силу того, что у варягов существовал *культ коня*, смежный в ритуальном смысле *культу змеи*, и характерный обряд воинского посвящения, в котором определяющим элементом всего действия было нахождение / добывание себе меча⁴⁷⁶. Проецируя все это на древнерусский текст, конечно, с определенными оговорками, следует сказать, что литература XV–XVII веков отличалась особым мировоззрением, становлением и выработкой *миропонимания* с личностным началом в системе ценностей, по мнению известного специалиста этой культуры А. Н. Ужанкова⁴⁷⁷. И все это, возможно, казалось бы излишним, если разобранные нами детали «оставить» в большом культурном семантическом пространстве, однако важен и тот факт, что князя Петра *исцеляет* именно женщина, которая не просто мудра, но еще и в некотором роде воинственна своим духом, а также говорит на «запутанном языке». Здесь можно провести достаточно прозрачную параллель с былинным эпосом (русская традиция), со скифскими мифами, как это осуществляет в своих работах Е. М. Мелетинский⁴⁷⁸, и генетически важным образом «поляницы удалой», получившим свое развитие в эпической и сказочной традициях, усвоивших весь архаический комплекс представлений о Великой Богине, деве-дарительнице (коней). Это еще раз подчеркивает архаичность взглядов на *акт творения*, связанный с культом коня, змеи, *животного-тотема*,

⁴⁷⁶ Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса. М.: Наука, 1968. С. 255–257.

⁴⁷⁷ Ужанков А. Н. Генезис литературных формаций (Развитие мировоззрения и русской литературы XI — первой трети XVIII века) // Историческая поэтика древнерусской словесности. Генезис литературных формаций: монография. М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2011. С. 258–260.

⁴⁷⁸ Мелетинский Е. М. Указ. соч. С. 254–255.

сопряженного одновременно в одних случаях с женским божеством, в других — *мировым деревом*, тождественным Великой Богине⁴⁷⁹.

В фольклоре, особенно в обрядах, связанных с обмираниями, пограничными состояниями, путешествием по «тому свету», посещением *высшего неба* (в шаманизме), существует особый язык, «язык умерших», не соответствующий этому миру. «Язык умерших также перевернут, это язык дема»⁴⁸⁰. «Сначала ты сказала: “Не хорошо быть дому без ушей и без очей”. Про отца же своего и мать сказала, что пошли они взаимы плакать, а о брате своем — что пошел он через ноги в глаза смерти смотреть». *И ни единого слова твоего я не понял* [335]. Здесь вернемся к проведенной нами параллели со скальдической поэзией, но уже не на уровне архетипической системы, *обрядовой реальности* стиха, а на уровне языковом, который позволяет понять, насколько важны были знания, представления о мече, тотеме, прочих элементах ритуальной действительности, — настолько, что их приходилось «зашифровывать». Именно по этим причинам, как отмечают Е. А. Гуревич, И. Г. Матюшина, *кеннинг* сближается с *загадкой*, но при этом даже не требующей разгадывания: «Скальдами были выработаны особые приемы зашифровки, или “запрятывания в стихи” (*fela í skáldskap*) тайного содержания...»⁴⁸¹. Фольклористы, исследующие феномен древнеисландских космологических загадок, проводят также параллели с русскими загадками и приходят к одному важному в теоретическом отношении выводу, применимому к жанру загадки в целом: «Загадки как жанр (по крайней мере, в большинстве случаев), независимо от времени их письменной фиксации, отражают мифопоэтическую модель мира, в которой и возникла сама ситуация загадывания в форме ритуальных прений “живота” со смертью, своеобразных словесных поединков между вопрошающей и отвечающей сторонами об

⁴⁷⁹ Речь идет об особых изображениях на предметах культа, чье «воплощение... древнего индоарийского образа мирового древа, тождественного образу великой женской богини, заместителем которой чаще всего выступает конь» говорит об «орнаменте», сопровождающем акт творения. См.: Шауб И. Ю. Культ Великой Богини у местного населения Северного Причерноморья [Электронный ресурс] // Скифский квадрат. 1999. № 3. URL: http://stratum.ant.md/03_99/articles/shaub/shaub_00.htm (дата обращения: 15.08.2019).

⁴⁸⁰ Белова О. В., Петрухин В. Я. Указ. соч. С. 146.

⁴⁸¹ Гуревич Е. А., Матюшина И. Г. Скальдический кеннинг // Поэзия скальдов. М.: РГГУ, 1999. С. 57.

устройстве мироздания»⁴⁸². На языке онтологии это также можно приравнять к предельным вопросам-«вопрошаниям», не предполагающим прямого ответа или вовсе ответа

Обратим внимание на то, что не только князь «проверяет» Февронию, но и Феврония испытывает князя просьбой сотворить ей в короткий срок ткацкий станок: «*Девицу же захотел проверить, так ли она мудра*, как слышал он от юноши своего. С одним из слуг своих послал он пучок льну и сказал: “Эта девица хочет быть моей женой благодаря своей мудрости. Если она мудра, то пусть из этого льну сделает мне рубашку, штаны и полотенце за то время, которое я буду находиться в бане”. Слуга принес ей пучок льну, подал ей и сказал княжеские слова. Она же сказала слуге: “Влезь на печку нашу и сними с шестка поленце, и принеси его сюда”. Она же, отмерив его пядью, сказала: “Отруби здесь это поленце”. Слуга отрубил. Она сказала ему: “Возьми этот обрубок от полена, и пойдй дай его князю своему, и скажи ему от меня: в то время, в какое я этот пучок льну расчешу, пусть князь твой сделает из этой щепки ткацкий станок и все устройство, на котором я смогу соткать полотно”» [339]. В этом «темном слого» кроется разгадка логики вселенной, «загаданные концепты представляют собой алфавит модели мира, весь состав макрокосма и микрокосма»⁴⁸³. Загадка по своему существу изначально связана с мифом, а значит, перед нами *инвертированная реальность*, кажущееся несоответствие мира сакрального и бытового, однако только путем постижения «другого языка», распознавания, преодоления препятствий Петр может полностью инициироваться. В этом фрагменте представлен «темный» апофатический язык Февронии, ее загадки, адресованные князю, разгадывание которых повлияло на *ритуальный ход* событий. Напомним еще раз, что «шееспасительная» загадка является стержнеобразующей для сказки⁴⁸⁴, в данном случае — для повести.

⁴⁸² Топорова Т. В. Русские параллели древнеисландских загадок // О древнеисландских космологических загадках как феномене языка и культуры. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 160.

⁴⁸³ Топорова Т. В. Указ. соч. С. 160–161.

⁴⁸⁴ Титова Н. Г. Указ. соч. С. 323.

Реконструкция семантики *магического перерождения* приводит к размышлениям над апофатическим местом в повести, связанным с исцелением князя Февронией: «Она же, взяв небольшой сосуд, *зачерпнула хлебной закваски, подула на нее* и сказала: “Приготовьте князю вашему баню, и пусть он смажет этим струпы и язвы на теле своем. А один струп пусть оставит несмазанным. И будет он здоров!”» [338]. Здесь приходится говорить о том, что в фольклористике принято называть «семиотической стратегией» защиты человека от злых духов / болезни — об установлении «контакта» с тем миром и «правилах» поведения. Феврония взяла сосуд, *зачерпнув хлебной закваски* (инвариант *воды*), и *подула на нее* (инвариант *нашептывания*), таким образом, формируется *ритуальное поведение* героев⁴⁸⁵. Действия Февронии предшествуют исцелению, второму перерождению князя.

В этом контексте тогда не кажется странным возникновение темы любви в древнерусской повести, связанной с этосом жизни и смерти, которая отличается от многих произведений того времени выраженным авторским началом. Любовь между простой девушкой Февронией и князем невозможна с социальной точки зрения, так как герои не равны друг другу. Однако фольклорный ритуальный контекст, возникающий в момент разгадывания загадок, «темной» речи мудрой девы, показывает сначала несостоятельность князя. Он должен пройти свой инициационный путь, чтобы добыть себе *вещую невесту*, заслужить руку Февронии. В социальном бытовом плане по законам того времени это кажется абсурдным, но в ритуальном пространстве соблюдены законы свадебной обрядности. Любовь в этом случае приобретает софийный характер и уравнивает князя Петра и обычную девушку Февронию. Однако эта любовь дается князю только на *пороге* бытия, в предсмертный час, когда герой должен сделать правильный выбор — не обмануть девушку, которая его исцелила.

⁴⁸⁵ Подробнее о способах исцеления человека от болезни, о контакте с миром духов и правилах поведения в ритуальной ситуации см.: Архипова А. С. Граница и ее нарушители: семиотические способы создания преграды для духов и контакта с ними // Запретное / допустимое / предписанное в фольклоре. М.: РГГУ, 2013. С. 174–181.

Последовательный фольклористический и онтогерменевтический комментарий самых сложных «темных» мест «Повести о Петре и Февронии Муромских» и их культурологическое освещение, обращение к западной традиции, греческой мифологии в типологическом плане позволяет увидеть за образами Петра и Февронии не только святых, что, безусловно, так, но и культурных героев, их инициационный путь, генетически связанный с эстетикой волшебной сказки. Именно в волшебной сказке культурный герой ради своей возлюбленной спускается в «иное царство», преодолевая пространство смерти, добывает себе коня, волшебный меч или другой предмет, чтобы победить Хаос, возродиться в новом качестве. Таким образом, Танатос всегда связан с Эросом, этос смерти с этосом жизни, как с возрождающей и обновляющей героя силой. Древнерусская повесть является также образцом чистой любви и соединения возлюбленных *после* их смерти, что характерно для русской словесности в целом⁴⁸⁶. Это наблюдение позволяет в дальнейшем исследователям сравнивать русскую и западную литературную традицию, в которой влюбленные не воссоединяются после смерти. В русском космо-психо-логосе любовь при жизни, отметим еще раз, носит в основном телесно невоплощенный характер и связана с смертной проблематикой. Парадигма «Танатос — Эрос» обнаруживается и в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза», в которой также можно наблюдать в онтологическом плане оппозицию мужское / женское, выступающую стержнеобразующей для произведения сентиментального направления.

1.2. Культура сердца в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»

В небольшой повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза», ставшей уже хрестоматийной, несмотря на то что сам автор называл ее *безделкой*⁴⁸⁷, представлена трагедия молодой девушки, обманутой своим возлюбленным. По крайней мере, так принято думать, и эта версия прочно закреплена в

⁴⁸⁶ Николаев Н. И., Швецова Т. В. К вопросу о точности перевода («они любили друг друга...» М. Ю. Лермонтова) // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2014. № 4. С. 87–92.

⁴⁸⁷ Алексеев М. П. Указ. соч. С. 157.

литературоведении и школьной практике. Однако в работах последних лет нашей гуманитаристики некоторые исследователи стараются избегать однозначной интерпретации: «Возможность однозначной трактовки образов Лизы и Эраста опровергается внутренним строем самого произведения и контекстом творчества Карамзина, в котором оно создавалось»⁴⁸⁸. Под сомнение ставятся поступки не только Эраста, предавшего свою возлюбленную, но и Лизы, которая оказалась беспечна и слабовольна, поддавшись искушениям плоти. В этом контексте исследователи проводят параллели с произведением Ж.-Ж. Руссо, известными героинями Юлией и Элоизой, но при этом также справедливо указывают на разное положение в обществе героинь: Юлия и Элоиза были аристократками, а Лиза — крестьянка. Это уточнение нуждается в более развернутом комментировании. Ю. М. Лотман, защищая Эраста, еще раз подчеркивает разность в социальном положении героев: «Все повествование ведется так, чтобы осудить героя. Но подобный подход чужд “мастеровому”, и он изменяет сюжет на более “естественный” (с его точки зрения) и полностью лишенный налета дидактизма: “Потом он, то есть, много истряс с нею сумму, то есть, дак и вздумал жениться!”»⁴⁸⁹. Однако, на наш взгляд, принципиальная разность героев не столько в отношении к материальным благам (ведь Эраст готов был давать рубль вместо пяти копеек за работу девушки) и социальном положении, сколько в их восприятии мира, бытия в целом.

Во-первых, задумаемся над тем, почему Эраст вообще такой. Какая среда его породила? Если и воссоздавать большой культурно-исторический контекст с параллелями с героями Руссо, то здесь нельзя обойтись и без творческого мышления, философии М. Монтеня с его «Опытами», которые в то время в России были известны и впоследствии даже повлияли на творческую лабораторию А. С. Пушкина, когда тот создавал заключительные части «Евгения

⁴⁸⁸ Поселенова Е. Ю. Этическая проблематика «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина: к постановке вопроса // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2011. № 6 (2). С. 536.

⁴⁸⁹ Лотман Ю. М. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина (К структуре массового сознания XVIII века) // Карамзин. СПб.: Искусство-СПб, 1997. С. 618.

Онегина»⁴⁹⁰. Монтень в своих «Опытах», сравнивая эротическую тоску с запрещенной книгой, акцентирует внимание на языке тела и открытой сексуальности. Это парадоксальное на первый взгляд сравнение заставляет вспомнить Франческу да Римини из «Божественной комедии» Данте и Элоизу с Абеляром, которые поддались искушению книгой, и «возбуждающие пальцы» поэзии добрались до невинных героев⁴⁹¹. Здесь приведем фрагмент из повести, характеризующий Эраста: «Теперь читатель должен знать, что сей молодой человек, сей Эраст был довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным. Он вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах, но часто не находил: скучал и жаловался на судьбу свою. Красота Лизы при первой встрече сделала впечатление в его сердце. *Он читывал романы, идиллии, имел довольно живое воображение* и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои проводжали. Ему казалось, что он нашел в Лизе то, чего сердце его давно искало» [26]. Эраст наделен сердцем, ему не чужды чувства, но он воспитан и в какой-то мере развращен *романами* и идиллическим миром, что заставляет его видеть в Лизе больше, чем есть на самом деле. И здесь во многом правы те исследователи, которые включают Эраста в литературный ряд «русских европейцев»⁴⁹².

Во-вторых, обратим внимание на «язык сердца» и сопричастность сердца героев — *натуре*. Монтень в своих размышлениях также отводит большое место сопричастности, разумной подчиненности человека природе: «Природа — руководитель кроткий, но в такой же мере разумный и справедливый... Я всячески стараюсь идти по ее следу, который мы запутали всевозможными искусственно

⁴⁹⁰ Проданик Н. В. Княгиня N в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и «Опыты» М. Монтеня: книжный источник литературного образа // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2018. № 3 (20). С. 109.

⁴⁹¹ Хейстад Уле М. Указ. соч. С. 218.

⁴⁹² Бухаркин П. Е. О «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина (Эраст и проблема типологии литературного героя) // XVIII век. Сб. 21. СПб.: Наука, 1999. С. 318–326.

протоптанными тропинками»⁴⁹³. Лиза живет по законам природы, она тонко чувствует все изменения в ней, и именно образ девушки сопровождают *натурфилософские описания*: «Еще до восхождения солнечного Лиза встала, сошла на берег Москвы-реки, села на траве и, подгорюнившись, смотрела на белые туманы, которые волновались в воздухе и, подымаясь вверх, оставляли блестящие капли на зеленом покрове природы. Везде царствовала тишина. Но скоро восходящее светило дня пробудило все творение: рощи, кусточки оживились, птички вспорхнули и запели, цветы подняли свои головки, чтобы напитаться животворными лучами света. Но Лиза все еще сидела подгорюнившись. Ах, Лиза, Лиза! Что с тобою сделалось? До сего времени, просыпаясь вместе с птичками, ты вместе с ними веселилась утром, и чистая, радостная душа светилась в глазах твоих, подобно как солнце светится в каплях росы небесной; но теперь ты задумчива, и общая радость природы чужда твоему сердцу» [27]. В одном контексте вступают в парадигматические отношения «натура» и «сердце», что отображает истинную природу девушки, ее внутренний мир. Стоит отметить, что Лиза здесь вписывается в общий ряд русских женских образов — вспомним еще раз пушкинскую Татьяну, которая любила *предупреждать зари восход*:

Она любила на балконе
 Предупреждать зари восход,
 Когда на бледном небосклоне
 Звезд исчезает хоровод,
 И тихо край земли светлеет...

[V, 42]

Татьяна, по справедливому замечанию фольклориста В. А. Смирнова, наделена особой мудростью *от земли*, она *верила преданьям простонародной старины*: «“Свычай и обычай”, как у матушки Гринева (правда, уже в ироническом

⁴⁹³ Монтень М. О том, что нужно владеть своей волей. Об опыте // Опыты: Избранные главы. М.: Правда, 1991. С. 619.

контексте) является доминантой при характеристике Татьяны Лариной»⁴⁹⁴. Кроме того, здесь уместно напомнить и о большом значении для русского человека, крестьянина *раннего вставания*, что отразилось в фольклорной формуле «рано». Это слово семантически заряжено в ритуальном плане, и с ним связана парадигма «пробуждение», «время начал»⁴⁹⁵. Пушкинская Татьяна наделена архаическими знаниями предков, именно поэтому она отличается от светских барышень. В отечественных культурологических работах находим мысль о взаимосвязи пушкинской героини (речь идет в целом о женском архетипе в творчестве поэта) с Космосом, о *вписанности* милого пушкинского идеала в Инобытие, о метафизической принадлежности⁴⁹⁶. Возможно, вслед за некоторыми исследователями, и стоит противопоставлять *бедную Лизу* и *прекрасную Татьяну*, Эраста и Онегина⁴⁹⁷, поскольку итоги их поступков, жизни — разные. Хотя в работах некоторых культурологов мы находим интересное суждение, касающееся *финала* Татьяны в романе: исследователи, анализируя заключительные строфы, последовательно доказывают, что «рок отъял» у нас и Татьяну⁴⁹⁸. В онтологическом смысле речь идет о кончине героини и ее идеального прототипа. А как еще может разрешиться в русском космо-психо-логосе великая любовь? Карамзинская Лиза также живет по законам *земли* и ощущает свою связь с Космосом, также умирает, но сохраняет свое чистое сердце.

Лиза — крестьянка, человек, близкий к земле, она сопричастна тайнам природы, любит свою мать, прислушивается к ней: «Бог дал мне руки, чтобы работать, — говорила Лиза, — ты кормила меня своею грудью и ходила за мною, когда я была ребенком; теперь пришла моя очередь ходить за тобою. Перестань только крушиться, перестань плакать: слезы наши не оживят батюшки» [22]. В этой модели отношений проявляется *вертикальная* трансмиссия культуры,

⁴⁹⁴ Смирнов В. А. Литература и фольклорная традиция... С. 65.

⁴⁹⁵ Мальцев Г. И. Указ. соч. С. 79.

⁴⁹⁶ Океанский В. П., Океанская Ж. Л. «Млечная дорога» — от Пушкина к Бальмонту // Солнечная пряжа: научно-популярный и литературно-художественный альманах. Шуя: Издательство Шуйского филиала ИвГУ, 2020. Вып. 14. С. 16–22.

⁴⁹⁷ Романова А. Н. Конструктивные противоречия в образе Татьяны Лариной // Вестник Костромского государственного университета. 2014. № 6. С. 153–156.

⁴⁹⁸ Океанский В. П., Океанская Ж. Л. «Евгений Онегин»... Указ. соч. С. 169.

которая заключается в передаче ценностей, верований и т. д. от матери к ребенку, от одного поколения другому⁴⁹⁹. В этом также проявляется ориентированность Карамзина «на эстетический мир русского фольклора, на высоту его нравственных ценностей»⁵⁰⁰. До появления Эраста Лиза жила именно по таким законам, и даже тогда, когда юноша признается ей в любви, она слышит желаемое, героиня хочет поделиться радостью с матерью, сделать отношения открытыми: «“Как я счастлива, и как обрадуется матушка, когда узнает, что ты меня любишь!” — “Ах нет, Лиза! Ей не надобно ничего сказывать”. — “Для чего же?” — “Старые люди бывают подозрительны. Она вообразит себе что-нибудь худое”. — “Нельзя статься”. — “Однако ж прошу тебя не говорить ей об этом ни слова”. — “Хорошо: надобно тебя послушаться, хотя мне не хотелось бы ничего таить от нее”» [29]. В. Н. Топоров видит во включении матери в «диалогично-дуэтный» (Лиза — Эраст) порядок текста дань этикету: «“Присоединение” к обществу Лизиной матери носит отмеченно этикетный, несколько ритуализированный характер...»⁵⁰¹. Но ведь Эраст думает иначе, он не желает открывать своих чувств матери девушки, поскольку он *воспитан* иначе и представляет совсем другой *культурно-цивилизационный тип*. Руссо хоть и постулировал в своих работах «возврат к природе», но, по справедливому критическому замечанию О. Шпенглера, в этом классическом выражении речь идет все-таки о человеке города, «сытого по уши поздним городом, а вместе с ним и культурой...»⁵⁰². Конечно, эту теорию нельзя просто наложить на текст повести, но стоит обратить внимание на явную оппозицию «город — натура», с которой начинается рассказ о Лизе: «Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного амфитеатра... На другой стороне реки видна дубовая роща, подле которой пасутся многочисленные стада; там молодые

⁴⁹⁹ Черепова А. А. Указ. соч.

⁵⁰⁰ Фохт Г. П. Литературные и фольклорные традиции в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» // Фольклорная традиция в русской литературе: сб. науч. тр. Волгоград: Волг. гос. пед. ин-т им. А. С. Серафимовича, 1986. С. 4.

⁵⁰¹ Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М.: Русский мир; Моск. учеб., 2006. С. 147.

⁵⁰² Шпенглер О. Указ. соч. С. 409.

пастухи, сидя под тению дерев, поют простые, унылые песни и сокращают тем летние дни, столь для них единообразные» [20].

Лиза, покидая свое ветхое жилище, попадает в пространство большого города, которое пока на генетическом уровне чуждо ей — ее мать всегда волновалась, когда дочь покидала дом и уходила продавать свои работы: «У меня всегда сердце бывает не на своем месте, когда ты ходишь в город; я всегда ставлю свечу перед образом и молю господу богу, чтобы он сохранил тебя от всякой беды и напасти» [24]. Эраст, покупая Лизины ковры, чулки и цветы, оставляет ее на некоторое время в «своем» пространстве, создавая тем самым иллюзию идиллии, в которую и сам сначала верит. Однако это не отменяет того факта, что перед нами два героя, представляющих разные культурные типы. Лиза — герой природы, Эраст — герой культуры (книжной, светской, городской и т. д.). Такая оппозиция проявится в «Евгении Онегине», размышляя над которым Н. Я. Берковский подмечает: «...каждый из героев определяет... в романе место другого, в одном — “культура”, в другом — “природа” и почва... И Татьяна, и Онегин — это фигуры направления»⁵⁰³. Но при встрече этих двух типов возникает конфликт: Лиза, с одной стороны, понимает, что Эраст никогда не женится на ней, с другой стороны, называя его другом, она живет сердечной, а не головной жизнью.

Концепт «сердце» и все производные от него — доминантны для художественного языка повести. Анализируя язык русской народной лирики, в которой одной из главных выступает тема любви, лингвисты указывают на ряд лексем, через которые репрезентируется концепт «любовь», и среди них такие как «душа», «душенька», «сердце»⁵⁰⁴. Потеря любви приравнивается к гибели, к потере / остановке сердца. В решающий роковой момент, за несколько секунд до гибели, на лице Лизы отражаются все сердечные мучения: «Она вышла из города и вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда, под тению древних дубов,

⁵⁰³ Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л.: Наука, 1975. С. 67.

⁵⁰⁴ Сотникова С. С., Салтык А. И. Лексическое выражение концепта «любовь» в русских и английских фольклорных песнях // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2013. № 26. С. 65–73.

которые за несколько недель перед тем были безмолвными свидетелями ее восторгов. Сие воспоминание потрясло ее душу; страшнейшее сердечное мучение изобразилось на лице ее» [39]. *Мортальное событие* случается за чертой города, на лоне природы, и сердце Лизы, чистое и наивное, тоже как бы остается нетронутым — на лоне природы, охраняемое сенью дубов. Мыслим ли другой исход для Лизы? Возможно ли для нее заточение, как, например, для аристократки Элоизы? По всем высоким этическим и эстетическим канонам *народной культуры*, исходя из архаического мировоззрения, которым была наделена ее преданная своему мужу мать, — нет. В работах ряда исследователей поднимается вопрос о воле и безволии в повести относительно главных героев, и Лизу упрекают в отсутствии воли. Но если посмотреть на этот вопрос в контексте исследований философа и психолога С. Л. Рубинштейна, который разводит «проблему свободы и необходимости» и «вопрос о свободе воли»⁵⁰⁵, то карамзинская героиня и не могла поступить иначе. Сама культура, ее натиск, готовит такой исход для Лизы, живущей по законам предков. Однажды нарушив этот закон, она все же возвращается в высоком *онтологическом* смысле к своему чистому сердцу, к самой себе.

Возвращаясь к философским идеям Монтеня, обратим внимание еще на его одну мысль: если сердце чисто, не запятнано, то оно (и сам человек) готово к смерти. Лиза погибает не от Эраста, а от *решений* своего сердца, и тем самым любовь героини приобретает высокий космический жертвенный модус. Лиза приобщена к знаниям земли, *натуры*, она уподобляется в этом архаическому человеку, для которого, по справедливому наблюдению культуролога и танатолога Т. В. Мордовцевой, мир представлялся как «живой» космос, «пронизанный многочисленными духами полей, рек, деревьев, животных, птиц и человека, которым следовало поклоняться так, как этого требовал миф, рассказывающий об их происхождении»⁵⁰⁶. Лиза возвращается под тень *древних дубов*, что тоже весьма символично. Образ дуба здесь обладает семантической

⁵⁰⁵ Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. СПб.: Питер, 2016. С. 250.

⁵⁰⁶ Мордовцева Т. В. Идея смерти в культе мертвых... С. 93.

напряженностью, поскольку в ритуальном контексте повести отсылает нас к мировому дереву, к Началу, — героиня возвращается как бы в тот день и час, когда совершила свою ошибку, доверилась Эрасту. У славян воплощением мирового дерева являются береза, дуб: «Предание о мировом дереве, которое корнями обнимает землю, а ветвями держит небо, славяне относят к дубу»⁵⁰⁷.

Исследователи, анализирующие язык и стиль «Бедной Лизы», выделяют ключевое слово «сердце», обозначая его большие и малые контексты, через которые с психологических позиций раскрываются образы героев⁵⁰⁸. Однако обращение в повести к «языку сердца», созвучному в случае Лизы натурфилософскому языку, позволяет не только сконцентрироваться на социальном неравенстве героев, которое внешне обуславливает психологический конфликт, но и выявить *онтологический* план произведения. Лиза и Эраст представляют не столько разные классы общества, сколько разные культурные типы. Героиня *образована* природой, она всю свою земную жизнь живет по законам предков, любит мать, заботится о ней, и в этом проявляется *вертикальная* трансмиссия культуры; Эраст *образован* культурой, романами, и к идиллии в душе, некому идеалу, который он находит в Лизе, молодой человек приходит интеллектуально, через книги. Именно по этим причинам героиня остается верна своему сердцу, своей любви, а молодой барин — нет.

Проведение параллелей с творчеством Пушкина продуктивно и подтверждает наше предположение о *власти земли* над Лизой. Пушкинская Татьяна сопричастна Космосу (семантически заряжена фольклорная формула «рано»), для нее важны *преданья старины глубокой*, и для Лизы природа, родной дом многое значат, на что указывает также фольклорная формула раннего вставания — Лиза обзревала город с другого берега еще до *восхождения солнечного*. Лиза как бы *принадлежит* природе, неслучайно ее жизнь обрывается под *тению древних дубов* (возникает образ мирового дерева, происходит возврат к

⁵⁰⁷ Маслова В. А. Когнитивная лингвистика: учеб. пособие. Минск: ТетраСистемс, 2004. С. 146.

⁵⁰⁸ Краснова О. Н., Гребнева М. П. Ключевое слово «сердце» в структуре повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»: текстовые связи с глубинными сторонами индивидуального мира повествователя // Филология и человек. 2018. № 4. С. 20.

Началу). Конечно, мы не подводим к присяге на верность фольклорной традиции Карамзина, вопрос о фольклоризме творчества любого писателя всегда носит сложный характер и требует отдельных разъяснений и исследований, касающихся типов фольклоризма, но в повести играет большую роль натурфилософский язык, *космический* план, разделение пространства на «свое» и «чужое», «здесь» и «там» (имеются в виду топонимы деревни и города, женское и мужское начала), что важно и для человека архаических знаний, обладающего фольклорным сознанием. На таком латентном уровне также осуществляется трансмиссия культуры в произведении. Последовательный анализ языка и образной системы повести в контексте фольклорной действительности позволяет пересмотреть и сложившиеся в отечественной гуманитаристике взгляды на поступки главной героини — позволяет в онтологическом освещении оправдать *итог жизни* Лизы, не укоряя главную героиню в безволии.

Итак, апофатизм ситуации связан с амбивалентным характером любви, которая, с одной стороны, воплотилась телесно, с другой стороны, не реализовалась из-за *слабости сердца* Эраста. В художественной лаборатории Пушкина также обнаруживаем подобный апофатизм, связанный с жизнью сердца героя, — в «Гробовщике».

1.3. Зачем продает дом гробовщик? О фольклорной реальности в повести

А. С. Пушкина «Гробовщик»

Повесть «Гробовщик» представляется одной из самых загадочных и в то же время одной из самых исследованных в ряду «Повестей Белкина». Произведение помещалось в широкий литературный контекст⁵⁰⁹, что обусловлено самим текстом с эпиграфом из Державина, отсылками к Шекспиру, Скотту, высвечивался также философский, метафизический подтекст повести⁵¹⁰, к чему располагает собственно всегда табуированная тема смерти. Над разгадыванием

⁵⁰⁹ Акимов Э. Б. «Гробовщик» Пушкина и «Гамлет» Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 1. С. 107–113; Низовцева М. Б. Повесть А. С. Пушкина «Гробовщик» и ода Г. Р. Державина «Водопад»: диалог на предметном уровне // Вестник Череповецкого государственного университета. 2011. Т. 2, № 4. С. 70–72.

⁵¹⁰ Смирнов В. А. Семантика «ворот Януса» в повести А. С. Пушкина «Гробовщик» // Вестник Ивановского государственного университета. 2006. Вып. 1. С. 37–42.

загадок болдинской вещи работали и лингвисты, проникая, например, в парадоксы употребления лексем «дом» и «домик»⁵¹¹. Литературоведы также исследовали топографию «Гробовщика», отдавая дань пушкинской биографии, которой обусловлены, например, выбор имени героя (Адриан — реальный человек, гробовщик с Никитской), выбор улиц, где происходит основное действие. Однако зачастую через реальный быт объясняются и смертные элементы в повести⁵¹², тема Танатоса, которая проявляется на нескольких уровнях. С одной стороны, табличка с нелепой на первый взгляд вывеской о прокате и починке гробов, похоронная атрибутика, мантии, шляпы, гробы в кухне. С другой стороны, метафизическое переживание визита умерших самим гробовщиком. Правы во многом исследователи, сделавшие акцент на похоронном быте пушкинского времени и прокомментировавшие фигуру Амура с опрокинутым факелом и фразу на табличке о починке гробов с этих исторических позиций. Но, на наш взгляд, *танатологический подтекст* проявился глубже.

Настораживает с самого начала уже одно желание Адриана сменить дом. И здесь примечательно то, что он меняет дом, ветхую лачужку, на *желтый домик*, который давно терзал воображение героя: «Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось» [VI, 81]. Апофатизм ситуации кроется в первую очередь в том, что владелец дома не рад покупке, хотя она и была долгожданной. Правы авторы статьи «Философский подтекст концепта домика в повести А. С. Пушкина “Гробовщик”», разграничивающие в семантическом плане лексемы «дом» и «домик» и указывающие на их принципиальную разницу в метафизическом плане в жизни Адриана. Гробовщик продает дом, к которому, вероятно, уже привык и о котором с тоской вспоминает: «Переступив за незнакомый порог и нашед в новом своем жилище суматоху, он вздохнул о ветхой лачужке, где в течение

⁵¹¹ Берсенева В. А., Янушкевич А. С. Философский подтекст концепта домика в повести А. С. Пушкина «Гробовщик» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 4 (36). С. 87–100.

⁵¹² Кардаш Е. В. «Амур с опрокинутым факелом»: заметки о повести Пушкина «Гробовщик» // Slavica Revalensia. 2017. Vol. IV. P. 9–39.

осьмнадцати лет все было заведено самым строгим порядком» [VI, 81]. Он пытается обжиться в новом *желтом* домике, который для него хоть и желанный, но чужой. Возникает парадокс пространства: старый ветхий дом продается, покидается, но остается своим, родным, а новый, приобретенный, как бы отчуждается. Это противоречие можно попытаться понять, обратившись к семантике колоратива «желтый».

Во-первых, по фольклорным представлениям, колоратив «желтый» обладает двойственным значением. Желтый сопряжен и с золотым, высшим царством, сакральным знанием, и с черным, темным началом, и лингвисты, занимающиеся вопросами фольклорной лексикографии, это убедительно доказывают⁵¹³. Эпитетосочетание «*песочки желтые*» указывает на траурную символику. Во-вторых, интересно само сочетание, парадигма «желтый — черный», которая наводит на мысль о мифологеме *светотьмы*, то есть зарождения света во тьме, невечернем и вечернем свете (понятие заимствуем из статьи Брагинской и Шмаиной-Великановой⁵¹⁴), что типологически близко образу *черного солнца* в русской литературе. Такая пограничная символика существенна, и тогда желтый цвет обладает особой семантической напряженностью в ритуальном плане. Для пушкинского гробовщика этот цвет выступает неким маркером, предупреждением, что с героем может произойти беда. Настораживает не только желтый дом, но и желтые элементы одежды, желтые лица. Рассказчик обращает особое внимание на желтый цвет: «Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами. Полагаю, однако ж, не излишним заметить, что обе девицы надели желтые шляпки и красные башмаки, что бывало у них только в торжественные случаи» [VI, 83].

Однако гробовщик не обладает сакральными знаниями и даже не стремится к этому метафизическому познанию мира, хотя он и имеет каждый день дело с «тем светом». Здесь точен С. Г. Бочаров, указывающий на корыстность героя,

⁵¹³ 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.

⁵¹⁴ Брагинская Н. В., Шмаина-Великанова А. И. Указ. соч.

желание нажиться, заработать на чужом горе⁵¹⁵. Переломным моментом в его жизни становится сон, который протекает на грани реальной и ирреальной действительности: «Сон героя разворачивается необъявленный, как прямое продолжение его яви»⁵¹⁶. Однако всего этого могло бы и не случиться, гробовщик бы мог избежать этих психофизических потрясений, связанных с явлением мертвецов в его дом, если бы не следующие обстоятельства: сосед Готлиб Шульц приглашает Адриана в гости, на празднование серебряной свадьбы. Все вроде бы идет хорошо на празднике, ладится беседа, Адриан усердно ест и пьет, веселится: «Адриан пил с усердием и до того развеселился, что сам предложил какой-то шуточный тост» [VI, 84]. Но картина меняется, когда один из гостей, толстый булочник, предлагает выпить за здоровье тех, на кого работают присутствующие ремесленники. Адриану, соответственно, предлагают выпить за своих клиентов: «Что же? пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов» [VI, 84]. И после этого замечания происходит перелом в картине мира героя, в его внутреннем мире: «Все захохотали, но гробовщик почел себя обиженным и нахмурился» [VI, 84].

В традиционной народной культуре, в детском фольклоре, в святочной и свадебной обрядности встречаемся с таким явлением, как смех за мертвеца. Оно получило свое выражение в игре в «покойничка». Самое интересное то, что на второй или третий день свадьбы разыгрывался такой сюжет с покойником, которого бы следовало «оживить», например, развеселив⁵¹⁷. Этот *ритуальный хаос* вносил свой порядок — таким образом как бы отгонялась смерть. Еще раз обратим внимание на замечание филолога и культуролога Н. Осиповой: смерть в русском национальном образе мира отторгается смехом, эти явления сосуществуют друг с другом⁵¹⁸. Интересно то, что герой присутствует не просто на празднике, он зван на серебряную *свадьбу* Готлиба и Луизы. Кроме того,

⁵¹⁵ Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика» (К проблеме интерпретации произведения) // Контекст. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1974. С. 196–230.

⁵¹⁶ Там же. С. 228.

⁵¹⁷ Матлин М. Г. Свадебная игра в «покойника» в празднично-обрядовом пространстве русского села // Вестник Вятского государственного университета. 2014. № 1. С. 54–60.

⁵¹⁸ Осипова Н. Указ. соч.

крайне странно, с рациональной, бытовой точки зрения, присутствие и положение гробовщика, человека особой профессии с пограничной семантикой, на свадьбе. Если бы Адриан Прохоров рассмеялся, а не обиделся и не отнесся серьезно к словам пьяного Юрко, то мертвецы бы к нему не пришли. Смехом бы он отторг, отогнал смерть. Однако герой в этот момент выпадает из линейного времени, отделяется от всех обычных пьяных гостей, ремесленников, обслуживающих живых в повседневной жизни, и возвращается один домой, чтобы уснуть: «Гробовщик пришёл домой пьян и сердит» [VI, 85]. Так, через сон, о котором мы, по справедливому наблюдению С. Г. Бочарова, и не подозреваем (слово «сон» Пушкин даже не употребляет), проникаем в сознание героя. Во сне гробовщику видится долгожданная смерть Трюхиной, *желтой*, как воск; приходят в гости к нему в дом покойники, с *желтыми* и синими лицами, которых он хоронил. Все это является внутренним событием собственно героя, которое прерывается солнечным светом, пробуждением в комнате, где его работница уже раздувала самовар. Именно она развеивает самые страшные сомнения относительно подлинности / неподлинности привидевшегося Адриану, и обрадованный герой приказывает подавать чай.

С. Г. Бочаров, последовательно анализируя композицию повести и отводя значительное место сну в архитектонике произведения, приходит к поразительному выводу об амбивалентности ситуации: «...фантастические события сна снимаются и не снимаются в то же самое время»⁵¹⁹. Это, в свою очередь, позволяет ученому вступить в полемику с Б. Эйхенбаумом относительно смыслов произведения и поставить вопрос об апофатичности общей ситуации в повести: «Повесть не разрешается в ничто: что-то неявно произошло в жизни ее героя. Но эта неявность случившегося, неявность происходящего для героя повести и как бы для самой повести вместе с ним — составляет главное в “Гробовщике” и самую соль его (как бы неявного тоже) смысла»⁵²⁰. Здесь, во многом соглашаясь с мнением ученого относительно апофатизма сюжета,

⁵¹⁹ Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 229.

⁵²⁰ Там же. С. 230.

позволим некоторые уточнения и разъяснения относительно замысла покупки дома гробовщиком, с которой начинается повесть.

Является ли именно сон, сонное состояние, во время которого приходят мертвецы, переломным в жизни героя? Так ли все очевидно и просто? Не случись переезд в новый желтый дом, цвет которого даже видными учеными воспринимается как оптимистически настраивающий, нарочито веселый⁵²¹, не попади главный герой на свадьбу к соседу по новому дому, не произошло бы коренных изменений и в жизни Адриана Прохорова. Во-первых, сам переезд, смена одного, родного, близкого топоса на чужое пространство уже в ритуальном пространстве повести можно приравнять к началу *инициационного* пути героя. Во-вторых, на *пороговость* ситуации указывает и то, что все вещи переезжающего помещаются на похоронные дроги: «Последние пожитки гробовщика Адриана Прохорова были взвалены на похоронные дроги...» [VI, 81]. Неважно, как относится гробовщик к умершим, «тому свету», носят ли аксиологический и онтологический характер для него эти явления, важно то, что сами похоронные дроги обладают семантической напряженностью и выполняют медирующие функции: Адриану Прохорову предстоит не столько переезд, сколько преодоление и освоение *чужого* пространства в виде желтого домика. В-третьих, апофатизм ситуации раскрывается гораздо раньше, и заключен он не только в страшном сне, но и в семантике колоратива «желтый», в его мифологическом подтексте, связанном с борьбой и *сосуществованием* света и тьмы. Конечно, этот цвет можно списать на моду в архитектуре того времени (желтый был распространен), но Пушкин, хорошо знавший и книжный, и устный фольклор⁵²², думается, неслучайно выбрал «желтый».

Колоратив «желтый», во-первых, маркирует пространство повести с точки зрения национального космоса, отсылает к русскому фольклору. Во-вторых, желтый цвет оказывается доминантным для повести с онтологических позиций и связан, с одной стороны, с новым домом, новыми шляпками у дочерей

⁵²¹ Там же. С. 216.

⁵²² Путилов Б. Н. «Сборник Кириши Данилова» и его место в русской фольклористике // Древние российские стихотворения, собранные Киришею Даниловым. М.: Наука, 1977. С. 361–404.

гробовщика, с другой стороны — со смертью (желтые лица умерших). В этом и состоит двойственность или *неявность*, по выражению С. Г. Бочарова, ситуации: герой должен решить для себя, как он будет жить дальше, как будет относиться к своему делу и своим клиентам, иначе говоря, к «тому свету» и в высшем плане — к Абсолюту смерти. Свой дом он продает, потенциально стремясь к изменениям в своей мещанской жизни, где всегда все было строго и просчитано заранее. Эта продажа неявно подталкивает его к *поворотным* моментам в судьбе, которые, думается, ее точно изменяют (гробовщик, вероятно, за долгие годы встречал новый день радостно, требуя к чаю своих дочерей). С национальным вариантом репрезентации образа смерти мы знакомимся и в рассказе И. С. Тургенева «Смерть».

1.4. Национальная аксиология в рассказе И. С. Тургенева «Смерть»

Рассказ И. С. Тургенева «Смерть» из цикла «Записки охотника» рассматривался исследователями с точки зрения религиозных православных интенций, и ученые вслед за автором обращали внимание на особенность национальной репрезентации конца жизни: «Преданность Божьей воле как замечательную особенность русского народа Тургенев проникновенно рисует и в рассказе “Смерть”»⁵²³. Однако за таким отношением к смерти некоторые литературоведы видят высокий нравственный идеал античной культуры, где физический конец не воспринимался как конец существования души и встречался достойно: «...Тургенев размышляет над тем, как ведут себя русские люди перед лицом смерти. Писатель показывает, как умирают приказчик, студент, старушка помещица. При этом он настойчиво вызывает в нашем сознании ассоциации с теми нормами и образцами поведения, которые нашли свое, пожалуй, наиболее яркое воплощение в античной культуре»⁵²⁴. Такой вариант встречи с Танатосом наблюдаем почти в любом архаическом обществе, обладающем мифологическим

⁵²³ Новикова-Строганова А. А. Христианский дух земли русской («Записки охотника» И. С. Тургенева) // Литературоведческий журнал. 2018. № 44. С. 36.

⁵²⁴ Коньшев Е. М. Тема народа в «Записках охотника» Тургенева: философские и литературные основы // Вестник Брянского государственного университета. 2013. № 2. С. 207–208.

и фольклорным мышлением. Несмотря на то что творчество Тургенева приходится на конец Нового времени, когда расцвет рационального познания мира, наступающий технический прогресс с разными благами, по тонкому наблюдению Ф. Арьеса, заставили человека отодвинуть свой физический конец, не думать о нем (смерть дальняя⁵²⁵), в рассказе «Смерть» представлен все-таки народный этический и эстетический уход из жизни.

В этом рассказе дана «физиология» смерти, по наблюдению Т. В. Швецово⁵²⁶, но она носит двойственный характер. В первом эпизоде, посвященном мужицкой смерти подрядчика Максима, случившейся в лесу, удивляет не столько всепринятие смерти, сколько то, как русский человек метафизически переживает свой уход: «Мы за лекарем послали, Максим, — заговорил мой сосед, — может быть, ты еще и не умрешь. Он раскрыл было глаза и с усилием поднял брови и веки. — Нет, умру. Вот... вот подступает, вот она, вот... Простите мне, ребята, коли в чем...»⁵²⁷. Максим не только чувствует свою смерть, но и видит ее *образ*, воспринимает смерть имагинативно, на что указывает употребление личного местоимения «она» с указательной частицей «вот». Абсолюты культуры, ее основные коды, оморализованные понятия (перед лицом смерти человек предстает таким, какой он есть) образуют в своей совокупности имагинативный инстинкт культуры⁵²⁸. Однако смерть является только Максиму, а окружающие просто суетятся вокруг умирающего в надежде еще оказать помощь, как бы отрицая смерть: «Я у Ефима... сычовского... — залепетал умирающий, — лошадь вчера купил... задаток дал... так лошадь-то моя... жене ее... тоже... Стали его класть на рогожу... Он затрепетал весь, как застреленная птица, и выпрямился. — Умер, — пробормотали мужики» [145]. На пороге смерти, перед самым лицом ее (Максим видит в имагинации смерть), приказчик думает не о себе, а о своих

⁵²⁵ Арьес Ф. Указ. соч. С. 273.

⁵²⁶ Швецова Т. В. «Гамлет» в контексте творчества И. С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук. Северодвинск, 2002. С. 106.

⁵²⁷ Тургенев И. С. Смерть // Записки охотника. М.: Наука, 1991. С. 145. [Далее тексты произведений Тургенева цитируются по названному изданию с указанием страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

⁵²⁸ Сбойчикова М. В. Концептуальная интерпретация природы мифа в рамках теории «Имагинативного Абсолюта» Я. Э. Голосовкера // Известия Томского политехнического университета. 2013. Т. 323, № 6: Экономика. Философия, социология и культурология. История. С. 163–168.

невыполненных делах. В этом, по наблюдению самого рассказчика, заключается особое таинство смерти русского мужика: «Смерть бедного Максима заставила меня призадуматься. Удивительно умирает русский мужик! Состоянье его перед кончиной нельзя назвать ни равнодушием, ни тупостью; он умирает, словно обряд совершает: холодно и просто» [145]. Но этот «обряд» заложен в русском человеке на генетическом уровне.

Примечательно то, что в рассказе первым *мортальным событием* является не смерть приказчика Максима, а гибель прекрасной дубовой рощи. С одной стороны, о роще очень сожалеет рассказчик — со всем чувством, присущим славянину, почитающему дуб как мировую ось⁵²⁹, с другой стороны, о ней не заботится барыня и даже не думает о своей выгоде, вовремя не продавая погибшие от мороза дубы: «Иные, еще обросшие листьями внизу, словно с упреком и отчаянием поднимали кверху свои безжизненные, обломанные ветви; у других из листвы, еще довольно густой, хотя не обильной, не избыточной по-прежнему, торчали толстые, сухие, мертвые сучья; с иных уже кора долой спадала; иные, наконец, вовсе повалились и гнили, словно трупы, на земле» [143]. Удивительно умирают не только русские люди, удивительно само отношение к смерти человека и растения — в страшной гибели дубовой рощи, описании этой гибели также чувствуется «обряд», о котором повествует рассказчик: холодно и просто доживает эта роща после сильных морозов.

Подобно дубовой роще, ждет смерти и обгоревший мужик на лежанке в своем доме: «Подхожу — лежит мужик, тулупом покрылся, дышит тяжело. “Что, как ты себя чувствуешь?” Завозился больной на печи, подняться хочет, а весь в ранах, при смерти. “Лежи, лежи, лежи... Ну, что? как?” — “Вестимо, плохо”, — говорит. “Больно тебе?” Молчит. “Не нужно ли чего?” Молчит. “Не прислать ли тебе чаю, что ли?” — “Не надо”. Я отошел от него, присел на лавку. Сижу четверть часа, сижу полчаса — гробовое молчание в избе...» [145]. Почти ничего не нужно русскому мужику перед смертью, но если уж и есть у него желание, то самое простое — попить квасу: «“А, Аксинья!” — проговорил, наконец, больной.

⁵²⁹ Борисова Л. В. Концепт «дерево» как лингвокультурный код // Rhema. Рема. 2014. № 1. С. 36.

“Чего?” — “Квасу дай”. Подала ему Аксинья квасу. Опять молчанье. Спрашиваю шепотом: “Причастили его?” — “Причастили”. Ну, стало быть, и всё в порядке: ждет смерти, да и только. Я не вытерпел и вышел...» [145]. И в этом замечании о том, что человек просто ждет смерти, а другой человек наблюдает за этим, кроется *апофатизм* русского отношения к финалу жизни. Это трудно понять без проникновения в национальный образ мира, в особенности фольклорного сознания, которое было, безусловно, близко Тургеневу, на что указывает хотя бы выбор писателем народных песен, включенных в цикл рассказов «Записки охотника»⁵³⁰.

Герой русской волшебной сказки часто оказывается перед жизненно важным, даже смертельным выбором, когда ему нужно добыть волшебный предмет, спасти вещью невесту, — он должен отправиться на поиски «инога царства», в путешествие на «тот свет». И нет ни малейшего сомнения у героя русских сказок, что не нужно этого делать. По тонкому замечанию философа Е. Н. Трубецкого, русский человек удовлетворяет свою духовную потребность через поиск «инога царства», испытывая «непреодолимое влечение к чудесному»⁵³¹.

Третий сюжет, посвященный смерти мельника, также апофатичен в своей сущности: «“Да вы себе беды наделаете, Василий Дмитрич, помилуйте; я и так удивляюсь, как вы доехали? останьтесь”. — “Нет, брат Капитон Тимофеич, уж умирать, так дома умирать; а то что ж я здесь умру, — у меня дома и господь знает что приключится”» [147]. Мельник не хочет лечиться, а хочет провести последние дни дома, отдавшись на волю божью. Интересно то, что это не единственный пример, который приходит на ум рассказчику. Последний смертельный эпизод в рассказе связан со смертью близкого друга самого рассказчика, Авенира Сорокоумова, который, зная о своей тяжелой болезни, перед смертью просит рассказать своего собеседника о чем-нибудь новом и удивительном: «Что к родным писать? Помочь — они мне не помогут; умру —

⁵³⁰ Прийма Ф. Я. И. С. Тургенев («Записки охотника») // Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л.: Наука, 1976. С. 366–383.

⁵³¹ Трубецкой Е. Н. Указ. соч. С. 17.

узнают. Да что об этом говорить... Расскажи-ка мне лучше, что ты за границей видел? Я начал рассказывать. Он так и впился в меня» [150]. Удовлетворение именно духовной потребности снова становится главным перед смертью.

Русский человек открыт перед лицом смерти, он не стремится спасти себя: приказчик Максим и мельник Василий не хотят лечиться, но желают доделать последние земные дела, позаботиться о близких и умереть дома. Обгоревший почти до смерти мужик также лежит дома на печи и ждет смерти. В двух эпизодах проявляется охранительная функция дома как сакрального пространства, очага, к которому стремится в последний час русский мужик. Такой апофатизм в отношении к исходу жизни обусловлен национальным образом мира. Смерть может восприниматься не просто как физический конец, она может восприниматься на имажинативном, то есть образном уровне, как в случае с Максимом в лесу. Такое восприятие характерно и для русского фольклора, с которым хорошо был знаком Тургенев. Прочтение рассказа в контексте национальной аксиологии, фольклорного восприятия мира, позволяет утверждать, что автор следовал этическим и эстетическим идеалам русского народа.

1.5. Русский Эрос в повести К. С. Аксакова «Облако»: смертельный подтекст

В заглавии нашего параграфа, на первый взгляд, выразилось противоречие. С одной стороны, мы говорим об Эросе, да еще и в национальном преломлении, с позиций русского космо-психо-логоса, с другой стороны, стремимся выявить смертельный подтекст, то есть указать на событие смерти в тексте. В мировой культуре Эрос и Танатос вступают в парадигматические отношения, они не существуют друг без друга, и высший модус любви всегда связан со смертью. В этом плане ярким примером выступает мировая традиция романтизма, где любовь сопряжена со смертью, даже с ее эстетизацией. В немецком романтизме и языке со смертью связан образ любимой (Geliebten у Новалиса, гимн Вечной женственности, характеризующийся устремлением ввысь, у Гёте в «Фаусте»), в русском космосе с вещью невестой также связаны поиски «иного царства»,

путешествие Ивана-дурака на «тот свет», которое символизирует инициационный путь и временную смерть.

Повесть «Облако» 1936 года К. С. Аксаков писал под влиянием идей немецкого романтизма и культуры, на что часто обращают внимание исследователи. В филологических работах последних лет данное произведение помещалось в контекст немецкой философии, мифа о детстве⁵³², рассматривалось в общем корпусе текстов русской фантастической прозы⁵³³, проводился лингвистический анализ, позволяющий ученым сделать вывод о своеобразии жанровой природы повести, совмещающей в себе следы сказки и реалистические черты⁵³⁴. Это наблюдение наталкивает на мысль о том, что перед нами не простая фантастическая повесть, которая является стилизацией под немецкий романтизм, гофмановские новеллы (хотя в России 40-х годов XIX века творчество Гофмана было очень популярно и сам Аксаков разделял взгляды русских романтиков-шеллингианцев⁵³⁵), а произведение, в котором воплотился напряженный культурный диалог с чертами немецкого и русского космоса. И вот почему.

Автор статьи «Виртуализация языковой картины мира на примере повести К. С. Аксакова “Облако”» справедливо отмечает: «В повести “Облако” К. С. Аксаков не называет страну, город, местность, где происходят события, но дает достаточно реалистичное описание местности, времени суток и времени года»⁵³⁶. Однако это замечание нуждается в некотором культурфилософском комментарии. Действительно, конкретных топонимов в повести мы не найдем, из ономастики выделяются только имена главных героев, Лотарий Грюненфельд и Эльвира, и фамилия дамы, у которой жила девушка-облако, — Линденбаум, а также упоминается Англия, где встретились г-жа Линденбаум и Эльвира. Этого кажется не достаточно для прояснения точных координат, топоса, где

⁵³² Пустошкина Т. В. «Заоблачное» детство Константина Аксакова: воплощение немецкого мифа в судьбе и творчестве поэта // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 8 (223). С. 115–119.

⁵³³ Виноградова О. И. Фантастика повестей XIX века — жанровый признак или литературный прием? // Вестник Костромского государственного университета. 2009. № 3. С. 50–53.

⁵³⁴ Калашникова Л. В. Виртуализация языковой картины мира на примере повести К. С. Аксакова «Облако» // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2018. № 1 (29). С. 51–61.

⁵³⁵ Тихомиров В. В. К. С. Аксаков о сущности словесного творчества // Вестник Костромского государственного университета. 2017. № 4. С. 73–77.

⁵³⁶ Калашникова Л. В. Указ. соч. С. 53.

разворачивается действие. Однако неслучайной кажется фамилия Линденбаум, которую можно разложить на две семы, *linde* и *baum*, что дословно можно перевести как «липовое дерево». Можно было бы списать это на поэтическую вольность, но исследования культурологов, посвященных немецкому космопсихо-логосу, замечания Г. Д. Гачева о семантической напряженности растительных символов в немецкой культуре наводят на мысль о глубокой переработке Аксаковым инонационального материала. Гачев отмечает: «Дерево здесь модель, равномогущая Дому, — и такая же всеорганизирующая и собирающая все под себя... Даже слово *Baum* = “дерево” означает одновременно и нечто “построенное” — от глагола *bauen* = “строить”»⁵³⁷. Девушку-облако, которая живет на небе, счастлива в своих лазурных чертогах, вдруг привечает в своем земном доме женщина, которая становится ей своего рода матерью и которая вводит ее в светский круг, знакомит с людьми: «Год тому назад, когда я была еще в Англии, в один прекрасный летний вечер пришел ко мне какой-то старик и с ним прекрасная девушка. “Вот вам моя дочь, — сказал он, — я вам ее поручаю. Вы не будете раскаиваться, если ее возьмете”»⁵³⁸. Таким образом, в онтологическом плане в повести выстраивается модель мирового дерева, мировой оси — соединяется небо (образ девушки-облака) с землей (дом Линденбаум).

Во-первых, для немецкого космоса, по справедливому наблюдению Гачева, характерна устремленность ввысь, которая выражается в том числе через символ дерева (здесь и дома).

Во-вторых, женское начало в немецком логосе не материализовано, а спиритуально оформлено и связано с внутренней жизнью души: «В других Космо-Психо-Логосах женская субстанция акцентирована как материальная, мать-земля, здесь же, где *Muttersprache*, — спиритуальная субстанция понимается матерински, как родина внутренней жизни души»⁵³⁹.

⁵³⁷ Гачев Г. Д. Портреты национальных миров. Германия // Ментальности народов мира. М.: Алгоритм; Эксмо, 2008. С. 119–120.

⁵³⁸ Аксаков К. С. Облако // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): сб. произведений. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. С. 490. [Далее текст произведения Аксакова цитируется по названному изданию с указанием страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

⁵³⁹ Гачев Г. Д. Указ. соч. С. 118.

В-третьих, в немецком романтизме превалирует «ночное» сознание («Гимны к ночи» Новалиса), где тьма, бездна, хаос имеют амбивалентный статус и связаны с жизнью и смертью одновременно. В этом отношении точнее всего двуплановый характер бездны передает лексема **Ungrund**, о которой мы уже писали, разбирая стихотворение А. К. Толстого и поэму А. Ганина.

Все эти три положения как бы накладываются на текст Аксакова и вполне применимы к сюжету русской повести: фамилия Линденбаум указывает на сопричастность Лотария и в первую очередь Эльвиры к мировому дереву, центру мира; сама избранная писателем форма образа девушки-облака указывает на нематериализованность героини, делается акцент на ее чистой душе; встречи возлюбленных происходят в ночное время. Однако повесть не так проста и однозначна, как может показаться на первый взгляд. Видимо, неслучайно сам автор колебался относительно ее художественной ценности и дальнейшего издания. Разберемся в деталях.

Линденбаум, как отмечалось выше, в переводе на русский язык означает «липовое дерево». Интересно то, что липа является доминантной в ритуальной растительной жизни именно славян. В России, Польше, Боснии, Белоруссии липа выполняла культовые функции и считалась святым деревом, связанным с Рождеством Богородицы, ветки дерева использовались в семейных обрядах. Однако, как отмечает Т. А. Агапкина, липа также связана со смертью⁵⁴⁰ (нельзя срубить липовое дерево, причинять ему какой-либо вред). У Аксакова с липой связана не только фамилия Линденбаум, но и момент узнавания, распознавания Лотарием девушки-облака: «Лотарий принял на себя это впечатление лунной ночи. Ему так было хорошо, и он, предаваясь мечтаниям, погружаясь в блаженстве своего чувства, шел все далее и далее; он уже хотел выйти на небольшой луг, находившийся на краю сада, как вдруг ему послышался шум; он остановился под огромною липою, весь закрытый ее ветвями. На поляне стоял седой, высокий, пасмурный старик, весь в белом; перед ним, тоже в белом платье,

⁵⁴⁰ Агапкина Т. А. Символика деревьев в традиционной культуре славян: липа // Славянский альманах. 2018. № 3-4. С. 362.

— девушка с русыми волосами — то была Эльвира. Вполне облитые сиянием лунным, они казались видениями. Лотарий взглянул — точно молния осветила его душу. Он в одну минуту *перенесся за десять лет своей жизни*, он вспомнил и ночь, и луг, и этого старика, и эту девушку, виденную им еще в младенчестве, — ему теперь стало все ясно, он вспомнил, наконец, *все вспомнил*» [494]. Липа, воплощающая мировую ось, укрывает Лотария в поворотный момент его жизни, позволяет герою как бы подсмотреть за иномирными существами, проникнуть в чужую тайну и тем самым приобщиться к сакральным знаниям.

Момент узнавания приходится на *ночное время*, которое является открытым, граница между мирами истончается, и в это время герой может получить знаки оттуда, свыше. Поэтика «ночного сознания» воплотилась в полной мере у М. И. Цветаевой:

Только *ночью* душе посылаются *знаки оттуда*,
 Оттого все ночное, как книгу, от всех береги!
 Никому не шепни, просыпаясь, про нежное чудо:
 Свет и чудо — враги! [I, 86]

Ночное зрение и прозрение в немецкой литературной традиции в полной мере представлено в поэзии Новалиса, в «Гимнах к ночи», в которых поэт рад освободиться от уз и «оков света»: «Тогда ниспослала мне даль голубая с высот моего бывшего блаженства пролившийся сумрак — и сразу расторглись узы рожденья, оковы света»⁵⁴¹. Свет здесь носит амбивалентный характер — это и покров, «пелена» (*die Binde*), и апофатический свет, что неслучайно, поскольку «многие мотивы из “Гимнов к ночи” Новалиса восходят к христианской тематике»⁵⁴². В философии Новалиса смерть представляется необходимостью на пути к сакральным знаниям; «в “Гимнах ночи” лучезарная смерть, растворяющая

⁵⁴¹ Новалис. Гимны к ночи: пер. с нем. М.: Энигма, 1996. С. 52.

⁵⁴² Давыдова Е. В. Творчество Новалиса в контексте русской литературы XX века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. С. 51.

человека в вечном и бесконечном космосе»⁵⁴³ организует и *Космос человека*. Только после этой инициации и открывается лик возлюбленной: «Сгинуло земное великолепье вместе с моею печалью. <...> Облаком праха клубился холм — сквозь облако виделся мне просветленный *лик любимой*»⁵⁴⁴. В повести Аксакова первая встреча с девушкой-облаком также приходится на ночное время: «В одну жаркую ночь все семейство Грюненфельдов (это была фамилия Лотария) легло спать на дворе, маленький Лотарий также; скоро заснул он, и когда нечаянно проснулся, то луна была высоко, и Лотарий, к удивлению и радости, увидел опять свое облачко, а за ним большое облако. Свет луны, сквозь тонкий мрак ночи, придавал еще более жизни фантастическим образам на небе. Промчались, пронесли облака, спустились к земле и исчезли. Лотарий все еще смотрел на небо. Вдруг в роще послышался ему шум; он взглянул: между деревьев мелькала и приближалась стройная, бледная девушка, в которой он сейчас узнал свое облачко, а за нею высокий, мрачный старик, точь-в-точь, как то большое облако, виденное им опять на небе. Они вышли из рощи и тихо между собою разговаривали» [485–486].

Обе встречи происходят ночью при луне. Итак, с ночным сознанием и растительным орнаментом (облака выходят в виде людей из рощи, Лотарий прячется под липой, госпожа носит фамилию Линденбаум) связано *божественное откровение* Лотария, который не случайно воспринимает Эльвиру не как женщину, а как ангела-хранителя: «Лотарий чувствовал, что любит Эльвиру, и не желал никакого ответного чувства. Он любил и благоговел перед нею, он уничтожался в своем чувстве; это был для него целый мир; он хотел только, чтобы он мог всегда любить ее, а не того, чтобы она его любила. Так дикий падает на колени перед солнцем, погружаясь в чувство благоговения и любви, и с благодарностью принимает лучи, которые оно льет на него, не замечая. (Здесь довольно собственного чувства, взаимности здесь и помину нет)» [494]. Однако в этом и состоит загадка русского Эроса, воплотившегося в повести

⁵⁴³ Федоров Ф. П. Ранний романтизм // Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Zinātne, 1988. С. 138.

⁵⁴⁴ Новалис. Указ. соч. С. 53.

Аксакова. Казалось бы, что счастье близко, Лотарий очистил свою душу, оставив мишуру света, даже стал снисходительно по-доброму реагировать на насмешки друзей: «Так шли дни, недели; Лотарий оставил свет и его законы, и его нигде не было видно. Понимаете ли вы это удовольствие — вырваться из круга людей, где жили вы внешнею жизнью, пренебречь их толками и досадою и предпочесть самолюбивому обществу одно существо, которое вы встретили здесь на земле, которое понимает вас и которому вы посвятили все свое время? Понимаете ли вы удовольствие улыбаться на шутки и насмешки друзей ваших, с которыми вы перестали видеться и которых неожиданно встретили, и думать про себя, смеясь над ними: “Они не знают, как я счастлив!” Лотарий был в таком положении; Лотарий был счастлив» [491]. Но как только он узнает тайну, герои не смогут быть вместе. Если у Гофмана в «Золотом горшке» Ансельм воссоединяется со своей возлюбленной, золотисто-зеленой змейкой, то в русском национальном образе мира воплощенная любовь невозможна. Эрос в России не воплощенный, не разделенный, по тонкому наблюдению Гачева⁵⁴⁵ (любовь пушкинской Татьяны, лермонтовской княжны Мери, Настасьи Филипповны у Достоевского). Только в смерти и через смерть могут соединиться любящие сердца: «Мать его грустила о сыне, расспрашивала его, но он ничего не мог ей сказать, и все усилия ее развлечь, рассеять Лотария были тщетны. Она подметила, что он становился радостен только при виде облака на небе, она даже заметила вид этого облака, но не могла добиться от сына объяснений. Однажды, пришедши к своему сыну, она нашла его мертвым, а по небу удалялись два легкие облачка» [496]. Апофатичность момента заключается в том, что читатель доподлинно не знает, воссоединился ли Лотарий со своей возлюбленной, поскольку этими двумя облачками могли быть Эльвира и ее отец, но лингвистический анализ нас убеждает в обратном: «Оппозиция: “облако — облачко” указывает на формирование эмоционально-чувственного образа на стадии восприятия»⁵⁴⁶. Культурфилософский комментарий парадигмы «Танатос — Эрос» и ее

⁵⁴⁵ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М.: Прогресс — Культура, 1995. С. 287.

⁵⁴⁶ Калашникова Л. В. Указ. соч. С. 53.

воплощения в русском космо-психо-логосе также позволяет предположить, что герои воссоединяются после смерти.

Повесть Аксакова близка к гофмановским новеллам немецкого романтизма фантастическим элементом, «мифологизацией быта», которая является основной для поэтики Гофмана⁵⁴⁷, а также к средневековому жанру видения, напоминающего сон наяву. Лотарий в момент узнавания и раскрытия тайны Эльвиры испытывает состояние *порога*: «Через минуту два облака промчались по небу. Лотарий долго пролежал, как оглушенный. Когда он высвободился, наконец, из этого состояния, которое ни сон, ни обморок, было уже светло на дворе; все, что вспоминал он, казалось ему каким-то сном. Задумчиво пришел он домой» [496]. По наблюдению А. Я. Гуревича, «...средневековый человек всем образом жизни <...> был вполне подготовлен к переживанию видений и крайне серьезному отношению к снам и галлюцинациям, равно как к прорицаниям и гаданиям»⁵⁴⁸. Лотарий тоже был душой подготовлен к этому божественному откровению, но, в отличие от европейского варианта воплощенной любви, русский Эрос априори не осуществлен, воссоединение возможно только *в смерти*. Кроме того, на национальные черты в повести указывает и символ липы, характерный для славянской обрядовой культуры (липа проявляется в немецкой фамилии Линденбаум, липа охраняет Лотария в поворотный момент, липы растут под окном детской комнаты героя). Аксаков, увлекаясь культурой и литературой Германии, оставался при этом славянофилом. Обратившись к немецкому материалу, он совместил в своей повести «Облако» немецкую форму фантастической повести и русские Эрос и Логос, что делает его произведение особенным с точки зрения аксиологического и онтологического смысла и встраивает в один ряд с фантастическими повестями Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского.

⁵⁴⁷ Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 113–143.

⁵⁴⁸ Гуревич А. Я. Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков // Труды по знаковым системам. Тарту: Тартуский государственный университет, 1977. Вып. VIII. С. 10.

**1.6. Парадоксы пространства в поэтике Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского:
«Ночь перед Рождеством» и «Мальчик у Христа на елке»**

Жанр рождественского рассказа или повести предполагает наличие *чуда* в архитектонике произведения, но все чудное и чудесное может проявляться разными способами на уровне пространственных моделей, образов. Обычно предполагается разделение пространства на открытое и закрытое, свое и чужое, далекое и близкое, между такими локусами наблюдается граница, позволяющая отделить одно от другого. Н. В. Гоголь, по замечанию Ю. М. Лотмана, в полной мере представил в русской литературе типы открытых и закрытых пространств: «Гоголь раскрыл для русской литературы всю художественную мощь пространственных моделей»⁵⁴⁹. Конечно, сама ориентация писателя на сказочную и рождественскую традиции, как, например, в повести «Ночь перед Рождеством», заставляет исследователя отыскивать эту границу между реальным и волшебным, но в художественном тексте фольклорная традиция преломляется, писатель, который миновал ученический этап в творчестве, не следует за фольклором. На последнее обратил внимание еще Г. А. Гуковский: «Гоголь пошел не тем путем, что его предшественники: он использовал смысл, дух, склад сознания фольклора»⁵⁵⁰. Таким образом, эта тонкая грань между реальным и ирреальным зачастую размыта и стерта, тогда чудесное превращается в чудное, то есть необъяснимое⁵⁵¹. Кажется, что в известной рождественской повести все просто и в ее основе действительно лежит сюжет испытания⁵⁵², но все-таки пространственные отношения, взаимодействие разных типов локуса заставляют обратить на себя внимание, и это особенно ярко проявляется при проведении параллелей с творчеством Э. Т. А. Гофмана, в поэтике которого также во всем многообразии представлены открытые и замкнутые локусы.

⁵⁴⁹ Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). СПб.: Искусство, 1997. С. 658.

⁵⁵⁰ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. С. 56.

⁵⁵¹ На трансформацию чудесного в чудное, жуткое, необъяснимое обратил внимание В. А. Подорога.

⁵⁵² Васюткина Н. С. Сюжет испытания в повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» // Вестник науки и образования. 2019. № 23 (77). Ч. 1. С. 59–61.

В России XIX века творчество Гофмана было популярно, и связано это во многом с тем, что прозаик писал в жанре фантастики⁵⁵³. Комплекс тем, мотивов, приемов его творчества оказался созвучным творчеству русских писателей, особенно ярко «гофманизм» проявился в 1820–1840-е годы. В русской литературе того периода нашлось немало имен и произведений, перекликающихся и с гофмановскими мотивами, и с общими принципами поэтики. Так, исследователи активно сопоставляли художественные миры Н. В. Гоголя и Э. Т. А. Гофмана⁵⁵⁴. Продуктивно рассмотрение именно этой творческой пары в контексте онтогерменевтического анализа — сравнение языка пространств в некоторых произведениях. Оба художника слова описывали фантастический мир, обращаясь к фольклорной традиции, что, подчеркнем еще раз, в художественном произведении обязательно приводит к разделению топоса на несколько типов — идеальный волшебный апофатический мир, связанный с эйдологией «иног царства», и бытовой, профанный, в котором существуют многие герои и Гоголя, и Гофмана. По этой причине представляется актуальным проследить, как соотносятся между собой разные типы пространства, как топос преобразуется в *топику*. Продуктивным будет обращение к фольклорной традиции, проявившейся в разных формах в творчестве русского и немецкого писателей; осмысление трансформации фольклорной традиции в творчестве Гофмана и Гоголя в сравнительно-сопоставительном аспекте.

Исследователи не избегают прямых сопоставлений между творчеством немецкого и русского классиков⁵⁵⁵. Зарубежные литературоведы указывают также на общность взглядов Гоголя и немецких классиков романтизма: «Гоголь для немцев — прежде всего романтик»⁵⁵⁶. Понятия «реалист» и «мистик», которые присваиваются этим писателям, вполне условные, так как оба они выбивались

⁵⁵³ Литвякова Н. В. Сказки братьев Grimm, Э. Т. А. Гофмана и В. Гауфа в русской рецепции XIX–XXI веков (к постановке проблемы) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2012. № 9 (124). С. 162.

⁵⁵⁴ Толстых Н. А. Обучение через сопоставление (из опыта сравнительного анализа повести Н. В. Гоголя «Невский проспект» и сказки Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок» в 9-м классе) // Филологический класс. 2005. Вып. 14. С. 47–48.

⁵⁵⁵ Keil R.-D. Gogol (Rowohlts monographich). Hamburg, 1990. 270 p.

⁵⁵⁶ Судакова Е. К. Творчество Н. В. Гоголя и немецкие культурно-исторические традиции (по материалам исследований литературоведов Германии) // Филологические науки. 1999. № 3. С. 92.

принципами поэтики из направлений того времени. Гоголь близок к реализму, но не реалист в чистом виде, Гофман близок к романтизму, но его романтизм носит особый характер — «мистифицированный, зашифрованный реализм»⁵⁵⁷ с отпечатком эпохи романтизма. В этом контексте продуктивно проанализировать принципы организации художественного пространства в гоголевской «Ночи перед Рождеством» и гофмановском «Приключении в ночь под Новый год». Обратимся к *топике*, к пространственным моделям в онтогерменевтическом ключе, поскольку новогоднее, рождественское время, по славянским представлениям, это особое сакральное время, характеризующееся *переходной обрядностью*. Еще А. И. Герцен указывал на смертельный подтекст этого праздника: «Новый год всегда загадка... Новый год есть периодическое *temenno mori!*»⁵⁵⁸. Дело здесь не столько в самом празднике, сколько в особой организации пространства и действительности, которая становится *инвертированной*. Не случайно современные ученые, пишущие именно об этом гоголевском произведении, обращают внимание на «пороговость» образа Вакулы⁵⁵⁹.

Хронотоп и внутривидовые связи миров, в которых размещены герои, играют большую роль в художественной системе Гоголя. Однако в этом отношении в поэтике немецкого романтика разобраться несколько сложнее: нет четкой грани между заданными пространствами, что связано с особым «мистицизмом» Гофмана. Для понимания типов пространственных моделей пояснение Ю. М. Лотмана кажется очень существенным, так как у Гоголя «функциональные поля», места, знаковые для героев, четко определены и поделены на «бытовые» и «волшебные»: «Героям неподвижного, “замкнутого” *locus*’а противостоят герои “открытого” пространства»⁵⁶⁰. У Гофмана трудно отделить реальное от ирреального. Здесь «мистическое» и «обычное», «священное» и «мирское» (в терминологии Элиаде) переплетены и соединяются в

⁵⁵⁷ Данилевский Р. Ю. «Молодая Германия» и русская литература. Л.: Наука, 1969. С. 53.

⁵⁵⁸ Герцен А. И. Отрывки из дневника 1839 г. // Собр. соч.: в 13 т. М.: Издательство академии наук СССР, 1954. Т. 1. С. 332.

⁵⁵⁹ Волоконская Т. А. Кузнец Вакула в повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» как образ «порогового человека» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2013. Т. 13. Вып. 4. С. 26–28.

⁵⁶⁰ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 652.

одном топосе, преобразующемся в топику: «Проходя в низкую дверь, он забыл наклонить голову и сильно треснулся о притолоку, но, так как на нем была черная шапка, похожая на берет, лоб он не расшиб. Он шел как-то странно, прижимаясь к стенке, и сел напротив меня, а хозяин поставил на наш стол фонари»⁵⁶¹. На первый взгляд, дана обычная бытовая зарисовка, но за ней следует сразу нечто необыкновенное: «Впрочем, в лице пришельца было что-то столь своеобразное и привлекательное, что, несмотря на его мрачный вид, я сразу же почувствовал к нему расположение. Его густые черные волосы были раскинуты на пробор и свисали по обе стороны головы этакими локончиками, точь-в-точь как на портретах Рубенса» [270]. Портрет загадочного гостя настраивает читателя на другой тон общения — картинка меняется, и перед нами предстает не человек, не один герой, а имагинация (образ в высшем эйдологическом смысле): «И все же это не портрет, а чистой воды образ» [270].

У Гоголя мы также обнаружим портретность, как бы рисованность в образах. Например, в «Тарасе Бульбе» один из героев прямо заявляет о том, что люди «как с картины сошли» (описание похода Андрия). На эту особенность поэтики Гоголя указывают многие исследователи. Так, А. Х. Гольденберг пишет о гоголевском экфрасисе. Писатель, по мнению ученого, выходит за пределы художественного пространства⁵⁶², то есть сам художник слова стремится создать картину. Пространство его произведения похоже на живописное пространство, в частности, это касается портрета: «...и суровость в нем была видна, и сквозь суровость какая-то издевка над смутившимся кузнецом, и едва заметная краска досады тонко разливалась по лицу; и все это так смешалось и так было неизобразимо хорошо, что расцеловать ее миллион раз — вот все, что можно было сделать тогда наилучшего»⁵⁶³ — так создается живой образ Оксаны. Но нас будет интересовать не только один прием портрета как таковой, но и его природа,

⁵⁶¹ Гофман Э. Т. А. Приключение в ночь под Новый год. Собр. соч.: в 6 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 269. [Далее тексты произведений Гофмана цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

⁵⁶² Гольденберг А. Х. Экфрасис в поэтике Гоголя: текст и метатекст // Филологические науки. 2007. № 1. С. 22.

⁵⁶³ Гоголь Н. В. Ночь перед рождеством. Собр. соч.: в 7 т. М.: Художественная литература, 1976. Т. 1. С. 103. [Далее тексты произведений Гоголя цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

взаимодействие этого «портретного» пространства с другими моделями в произведении.

Мы уже отмечали, что для художественной системы «Вечеров...» характерно деление текста на бытовое и сакральное пространства, которые разводятся в несколько систем, но эти модели взаимосвязаны и скреплены общими героями. В «Ночи перед Рождеством» такими героями являются в первую очередь Вакула и Оксана. Первый пребывает то в волшебном, то в профанном мире, он самостоятельный герой: «Сначала страшно показалось Вакуле, когда поднялся он от земли на такую высоту, что ничего уже не мог видеть внизу, и пролетел как муха под самым месяцем так, что если бы не наклонился немного, то зацепил бы его шапкою» [127]. Вакула является как бы объединяющей семьей внутри «функциональных полей». По справедливому замечанию В. Е. Ветловской, «каждый герой — органичное звено живой цепи, он необходим как часть этого сцепления и в той же степени, в какой служит этому сцеплению»⁵⁶⁴. После перелета Вакула снова оказывается в земной плоскости: «Еще быстрее в остальное время ночи несся черт с кузнецом назад. И мигом очутился Вакула около своей хаты» [136]. Но действия героя направлены на Оксану и ради нее, то есть она имплицитно участвует в них, включена в сакральное пространство (может быть, его изначально задает, являясь демиургом). Если убрать девушку из композиции, то система «волшебного» и «профанного» перестает существовать, так как она теряет смысл (обычно герой отправляется в «иное царство» ради чудесного предмета или в поисках возлюбленной, вещи невесты). По этой причине мы сталкиваемся не просто с героем, а с женским архетипом, с эйдологией женского амбивалентного начала. В этом случае уместно обратиться к фольклорным традициям, которые дают возможность понять, каково место такой героини, наделенной высокой семиотичностью женского начала, в художественной системе Гоголя.

Оксана раскрывается перед читателем через зеркало, в котором мы видим отражение не только ее лица, но и души: «Будто хороши мои черные косы? Ух! их

⁵⁶⁴ Ветловская В. Е. Творчество Гоголя сквозь призму проблемы народности // Русская литература. 2001. № 2. С. 5.

можно испугаться вечером: они, как длинные змеи, перевилились и обвилились вокруг моей головы» [103]. Девушка не просто кокетничает перед зеркалом, она вступает в диалог со своим внутренним «я». Зеркало — символ второго, скрытого мира, одного пространства. Этот символ в «Ночи перед Рождеством» обладает семантической напряженностью и выполняет функции особого топоса, так как «в славянских народных представлениях зеркало воспринимается прежде всего как граница между земным и потусторонним миром»⁵⁶⁵. Здесь можно также поставить вопрос о трансформации топоса в топику, которая подразумевает соединение реальной художественной и космической действительности. Таким образом, в данном случае зеркало выполняет функции пограничного предмета (учитываем и то, что в него смотрится девушка).

В зеркале покоится душа владельца предмета; кроме того, Оксана видит свои волосы в виде *змей*. Обращаясь к фольклорной традиции, к этнографическим материалам (особенно показательны севернорусская вышивка и орнамент) и в целом к праславянской культуре, мы встречаемся с преобладанием «змеиной» символики, которая связана с женскими культами, с семантикой «Лысых», Девичьих гор, с высшим, небесным золотым царством⁵⁶⁶. В таком обрядовом контексте иначе воспринимается и жест Вакулы — влюбленный дарит Оксане золотые черевички: «Принесите ему сей же час башмаки самые дорогие, с золотом!» [132]. Важна и семантика цвета; золотой выступает признаком высшего, солярного царства. Таким образом, женский архетип проявляется имплицитно, но задает особый вектор движения: из бытового — в сакральное. Однако Вакула должен вернуться после этого иномирного путешествия — преображенным и с чудесным предметом, черевичками.

Вакула становится обновленным героем, посвященным, с ним происходит заметная травестия: «Чуб выпучил глаза, когда вошел к нему кузнец, и не знал, чему дивиться: тому ли, что кузнец воскрес, тому ли, что кузнец смел к нему прийти, или тому, что он нарядился таким щеголем и запорожцем» [137]. Герой

⁵⁶⁵ Толстая С. М. Зеркало в традиционных славянских верованиях и обрядах // Славянский и балканский фольклор. Верования. Текст. Ритуал. М.: Наука, 1994. С. 112.

⁵⁶⁶ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981.

преобразуется в «пространстве» — теперь сакральное и волшебное ему открыто, доступно, и он не боится переступить *порог*. В сказке переправа мотивируется, например, поисками невесты. В «Вечерах...» представлена модификация — добыть волшебный предмет для своей возлюбленной, *вещей невесты*, то есть переправиться в «другой мир», к Оксане: «Помилуй, батько! не гневись! вот тебе и нагайка: бей, сколько душа пожелает, отдаюсь сам» [Там же]. Переправа, по тонкому наблюдению В. Я. Проппа, организует *ось сказки*, а мотив переправы имеет множество вариантов («формы переправы сливаются, ассимилируются, переходят друг в друга»⁵⁶⁷), в данном случае мотив выражен открыто — переступить через *порог*, пересечь границу между этим и тем миром.

В поэтике Гоголя пространственные модели имеют все-таки достаточно четкие границы, в отличие от гофмановских. Это может быть обусловлено использованием фольклора, фольклорных текстовых построений первым и отсутствием конкретных моделей у второго. Конечно, в «Приключении в ночь под Новый год» мы можем обнаружить те же архетипы, что и у Гоголя: луна, зеркало, женщина (трикстер и демиург в одном лице). Это во многом устойчивая архетипическая ситуация, ряд взаимосвязанных элементов. Но в художественной системе немецкого романтика они функционируют по-другому, так как его поэтике не был свойственен открытый фольклоризм (в теории литературы давно поставлен вопрос о разных типах фольклоризма, внешнем регистрирующем, связанном со стилизациями и заимствованиями, и внутреннем). У Гофмана символ зеркала обладает переходной пограничной семантикой и выступает связующим элементом — он обязательный для продвижения главного героя по сюжетной линии. Однако это тоже сопряжено с женским архетипом. Посредством зеркала герои начинают существовать в двух мирах: «здесь», в бытовом, и «там», в зеркальном потаенном.

На первый взгляд, это парадоксально, так как зеркало как бы *забирает* их разум, душу (тень и отражение). Зеркало можно было бы назвать inferнальным топосом. Исследователи творчества Гофмана, обращающиеся к особенностям

⁵⁶⁷ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. С. 171.

пространственно-временных отношений в поэтике, выделили несколько типов пространств: географическое, потустороннее, оно же inferнальное. Они указали также на диалектическую связь между этими моделями: «Таким образом, у Гофмана мир в привычном для нас понимании расширяет свои границы за счет того, что в пространство этого мира включается пространство мира “другого”»⁵⁶⁸.

Внутренняя личность у героев Гофмана теряется — переходит к женщине, которая бережно хранит ее в зеркале (у одного забирает тень, у другого — отражение). Тем самым она является не только трикстером, но и демиургом. Юлия «очищает» их разум — они начинают жить по-новому, пребывая во внутреннем поиске, совершая инициационный путь. В этом и заключается гофмановский дуализм, который был характерной чертой и творчества Гоголя⁵⁶⁹. Зеркало не просто выступает бытовым предметом, признаком вещного мира, а обладает функциями иномирного топоса, является местом входа в иной мир. Для героев-мужчин оно также становится точкой перемены в их судьбе. Литературоведы обратили внимание на символ зеркала в художественном мире Гофмана и указали на inferнальную природу этого предмета: «Зеркальные образы, исходя из общего смыслового наполнения зеркала как магического предмета, таят в себе опасность, которую некоторые персонажи Гофмана отчетливо осознают»⁵⁷⁰.

Если отвлечься от «Приключения в ночь под Новый год» и обратиться к сказке Гофмана «Золотой горшок», то обнаружим в ней несколько восточных веяний: упоминание мудрецов из Бхагавад-гиты (части индийского эпоса Махабхараты), высокую семантическую напряженность образа женщины-змеи (золотисто-зеленые змейки), золотой горшок, являющийся символом мудрости и горнего мира, солярного царства. Такие наблюдения дают нам право на выявление типологической общности в теме и архетипических построениях

⁵⁶⁸ Нечаева Е. А. Особенности inferнального топоса в произведениях Э. Т. А. Гофмана // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. № 3. Ч. 2. С. 166.

⁵⁶⁹ Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. С. 71.

⁵⁷⁰ Артемова М. В. Образ зеркала в новеллистике Э. Т. А. Гофмана // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: материалы VI Международной научной конференции молодых ученых (Екатеринбург, 10 февраля 2017 г.): в 2 ч. Екатеринбург: Изд-во УМЦ-УПИ, 2017. Ч. 2. Современные проблемы изучения истории и теории литературы. С. 129.

немецкой и восточной литератур, на отсылку к восточной культурной традиции. Дело в том, что в литературе этой культуры (индийской, китайской, японской), в фольклоре обнаруживается подобное построение текста, соотношение разных видов пространственных моделей. Так, обращаясь к поэтике китайской волшебной сказки, к сказке «Волшебная картина», находим, что пространство действия открывается через картину, портрет, к тому же женский, который «провоцирует» героя-мужчину на действия: «...на одной картине девушка изображена, красоты такой, что и рассказать невозможно. Залюбовался юноша. Глаз отвести не может. Смотрел, смотрел — и влюбился»⁵⁷¹. Эта нарисованная девушка создает и задает ситуацию, при этом переходит из волшебного мира в бытовой: «Поднял юноша голову, смотрит — картина на стене будто качается. В одну сторону качнулась, потом в другую. Что за диво? Красавица сошла с картины, села рядышком с Чжу-цзы» [115]. Впоследствии «бытовое» сакрализуется: «Открыл Чжу-цзы глаза и зажмурился: вся комната так и сверкает от шелка да атласа, — красавица за ночь их наткала» [Там же]. Перед нами пример взаимодействия разных типов пространства, дающего понимание *топики* как соединения реальной и метафизической действительностей. Нелишним будет в этом случае еще раз вспомнить теоретическое размышление В. В. Кожина о космической природе творчества⁵⁷².

Героиня Гофмана — проводник между «внешним» и «внутренним»: «Юлия не смеялась вместе со всеми, в смятении я взглянул на нее, поймал ее взгляд, и меня будто ослепил луч из изумительной прошлой жизни, полной любви и поэзии» [266]. Юлия, обладательница зеркала, забирает посредством этого предмета души возлюбленных, у одного она забрала отражение: «Я отдал свое зеркальное отражение ей... Ей...» [Там же]. Ей — девушке из зеркала, девушке с картины, которая хотя и живая, но уподоблена рисованной: «Ее белое, особого покроя, в глубоких складках платье с пышными рукавами, обнажающими руки по локоть, с большим декольте, едва прикрывавшим ее грудь, плечи и шею, ее

⁵⁷¹ Волшебная картина // Сказки Китая: пер. с кит. Б. Рифтина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 114.

⁵⁷² Кожин В. В. Что такое стих // Стихи и поэзия. М.: Советская Россия, 1980. С. 83.

волосы, разделенные спереди на пробор и хитроумно заплетенные в высокую прическу сзади, — все это придавало ее облику нечто старомодное, словно дева с полотна Мириса» [Там же].

Таким образом, Гофман выходит за пределы художественного текстуального пространства — можно говорить о гофмановском экфрасисе (здесь это и зеркальное отражение, и уподобление картине). Для его творчества, как и для творчества Гоголя, характерен синтез искусств: «...одной из важнейших черт, развитию которых в романтическом направлении в значительной степени содействовал Гофман, был синтез искусств»⁵⁷³. В этом типологически близки художественные системы немецкого и русского классика. М. И. Цветаева многих поэтов объединяла «в пары»: Гёте и Шиллер, Байрон и Шелли, Пушкин и Лермонтов. В этих «парных именах» (термин изначально употреблялся лингвистами и упоминался в работах Ю. Б. Борева⁵⁷⁴), по мнению поэта, была особенная братственность «двух сил». Такой художественной парой являются Н. В. Гоголь и Э. Т. А. Гофман. Однако и с точки зрения функционирования фольклорной традиции в поэтике, ее проявления в латентном виде эти писатели близки. Фольклоризм выражается в архетипических построениях, связан с переходной обрядовой действительностью, которая задается и самим праздником, и символикой зеркала, так как оно выполняет функции особого топоса, пограничного пространства. Пространственно-временная парадигма в «Ночи перед Рождеством» и в «Приключении в ночь под Новый год» близка к структуре волшебной сказки с ее *иномирной* эстетикой, хотя в поэтике немецкого романтика нет прямой ориентации на фольклорную традицию, границы между мирами более размыты (в сказке «Золотой горшок» также наблюдаем проницаемость между мирами).

Новогодняя и рождественская темы выступают в указанных произведениях удачным «фоном» для раскрытия многообразия «функциональных полей», разных пространственных моделей и взаимодействия между ними в поэтике, так как само

⁵⁷³ Бэлза И. Э. Т. А. Гофман и романтический синтез искусств // Художественный мир Гофмана. М.: Наука, 1982. С. 13.

⁵⁷⁴ Боров Ю. Б. Эстетика. М.: Изд-во политической литературы, 1988. С. 5.

праздничное время носит ритуальный характер, связанный и с травестией (рождественские ряжения), и с веселым хаосом (колядование, волочебничество). Именно в такой *поворотный* момент годового цикла герой (Вакула в данном случае) оказывается *на пороге*, выходит в иномирное пространство, что позволяет выполнить предназначенное: добыть волшебный предмет, сакральную информацию, дорасти до вещей невесты, пройти свой путь инициации. Кроме того, особым атрибутом праздника является зеркало (действующая деталь в обоих текстах), которое организует пространство, — происходит преобразование топоса в *топику*. Через зеркало раскрывается образ героев и решается их судьба (в зеркале мы видим истинное лицо, природу Оксаны у Гоголя, в больших зеркалах отражается судьба, будущее Эразма у Гофмана). Типология с китайской сказкой продуктивна и показательна, так как в китайском сюжете такой действующей деталью выступает картина, соединяющая две реальности. Перечисленные предметы не только являются «маркерами» иного пространства, но и создают эффект экфрасиса в поэтике Н. В. Гоголя и Э. Т. А. Гофмана. С особенностями «открытого» времени и состояниями *порога*, характерными также для художественного мира Ф. М. Достоевского, сталкиваемся и в другой рождественской вещи в русской классике — «Мальчик у Христа на елке».

Рассказ Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» привлекает исследователей в контексте рождественской (святочной) темы, что обусловлено сюжетом произведения. Е. В. Душечкина в своей монографии «Русский святочный рассказ: становление жанра» пишет о том, что этот рассказ «приобрел репутацию хрестоматийного рождественского текста и, многократно переиздаваясь в сборниках и святочных хрестоматиях, породил множество подражаний»⁵⁷⁵. А. В. Ляпина на своем спецсеминаре «Рождественские и пасхальные мотивы в русской прозе второй половины XIX — начала XX века» и в статье «Рассказ Ф. М. Достоевского “Мальчик у Христа на елке” в контексте праздничной традиции середины XIX в. и педагогических воззрений автора»

⁵⁷⁵ Душечкина Е. В. Святочный рассказ середины XIX века // Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: СПбГУ, 1995. С. 155.

также рассматривает этот текст в связи с календарным праздничным русским циклом⁵⁷⁶. Конечно, такой угол зрения для рассмотрения рассказа продиктован его сюжетом, так как он представляет классическую разработку сюжета о Рождестве. Однако *почему-то* этот текст отличается от других текстов на эту же тему, особенно от произведений, в которых прослеживается «елочный» мотив (рассказ Н. И. Мердер «Из жизни петербургских детей: Нищенки», рассказы К. М. Станюковича). И дело здесь не только в том, что произведения Достоевского обладают общественно-моральным смыслом, но и в особой поэтике, в том, *как сделан* этот небольшой, но емкий текст.

Литературоведы помещают рассказ в широкое интертекстуальное поле, проводя параллели с зарубежной и русской традицией. Обращаются к Ч. Диккенсу, который ввел тему Рождества в русскую литературу, к Н. В. Гоголю («Ночь перед Рождеством»), к А. П. Чехову («Ванька»). Анализ рождественской вещи Гоголя показал, как работают и соотносятся между собой разные типы пространства (героям «замкнутого» locus'a противостоят герои «открытого» пространства⁵⁷⁷). Несколько сложнее выглядит взаимодействие сакрального чудесного с обыденным миром в поэтике Чехова: маленький Ванька видит за окном дедушку, которому пишет письмо и которого нет на самом деле за окном. Однако в последнем сказывается особая оптика, детское видение мира, которое так близко к идеям русской волшебной сказки, идеям поиска «иног царства»⁵⁷⁸.

У Достоевского в этом небольшом рассказе все иначе. Исследователи начинают анализ произведения с того, что обращают внимание сразу на описание бедного шестилетнего ребенка и его страшной жизни: голод, холод, замерзшая больная мать⁵⁷⁹. Однако настрой на *мортальный пограничный* подтекст задается совсем не этим. Повествование начинается с небольшого замечания автора из первой части «Мальчик с ручкой»: «Дети странный народ, они снятся и

⁵⁷⁶ Ляпина А. В. Рассказ Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» в контексте праздничной традиции середины XIX в. и педагогических воззрений автора // Вестник Омского университета. 2012. № 1. С. 263–267.

⁵⁷⁷ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 625.

⁵⁷⁸ Подробнее см.: Галиева М. А. Рассказ А. П. Чехова «Ванька»: оборотность мира. Вопрос о фольклорной традиции // Известия Южного федерального университета, Филологические науки. 2016. № 1. С. 51–55.

⁵⁷⁹ Ляпина А. В. Указ. соч. С. 265.

мерещатся»⁵⁸⁰. После этого вступления дается описание мальчиков-бродяг, которые ходят «с ручкой», то есть просят деньги на пропитание. И в таком вступлении уже проявляется *метафизическое начало* в поэтике Достоевского — имагинативное, образное видение мира. Образ дан *на грани* было / не было. Это вполне может быть обусловлено архетипичностью образа ребенка, его фольклорными корнями. По народным представлениям, дети, сироты, калеки мыслятся как существа иномирные — они находятся между *этим* и *тем* светом, выполняя медирующую функцию⁵⁸¹. Вторая часть начинается так: «Но я романист, и, кажется, одну “историю” сам сочинил. Почему я пишу: “кажется”, ведь я сам знаю наверно, что сочинил, но мне все мерещится, что это где-то и когда-то случилось, именно это случилось как раз накануне рождества, в *каком-то* огромном городе и в ужасный мороз». Может, этого мальчика и не было никогда, как отмечает сам автор, но важен настрой, *преломление* реальной действительности в художественную, что погружает читателя в особое *пограничное* состояние. Это заставляет задуматься над особым взаимодействием типов пространств в поэтике рассказа.

Здесь представляется особо важным замечание М. М. Бахтина о художественном мире писателя: Достоевский «мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени»⁵⁸². Рассказ «Мальчик у Христа на елке» примечателен своим ярким контрастом между двумя реальностями. С одной стороны, маленький мальчик очень хочет поесть и согреться, а с другой стороны — нереальная светлая елка, на которую его зовет Христос. Без этого контраста рассказ не был бы так выразителен в художественном отношении, несмотря на то что обладает глубоким моральным смыслом.

Достоевскому потребовалось описать удивление мальчика тому большому миру, в который он вырывается из тесного холодного подвальчика, и этот мир для

⁵⁸⁰ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 10 т. М., 1958. Т. 10. С. 360.

⁵⁸¹ Неклюдов С. Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov8.htm> (дата обращения: 07.01.2020).

⁵⁸² Бахтин М. М. Полифонический роман Достоевского и его освещение в критической литературе // Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. С. 38–44.

героя является чудесным, фантастическим: «Ух, какое большое стекло, а за стеклом комната, а в комнате дерево до потолка; это елка, а на елке сколько огней, сколько золотых бумажек и яблоков, а кругом тут же куколки, маленькие лошадки; а по комнате бегают дети, нарядные, чистенькие, смеются и играют, и едят, и пьют что-то. Вот эта девочка начала с мальчиком танцевать, какая хорошенькая девочка! Вот и музыка, сквозь стекло слышно. Глядит мальчик, *дивится, уж и смеется*, а у него болят уже пальчики и на ножках, а на руках стали совсем красные, уж не сгибаются и больно пошевелить» [362]. Важна точка зрения героя на происходящее, детское восприятие действительности (для мальчика это все необычное, даже с фантастической окраской, для читателя — нет). Вторая деталь, говорящая о том, что мальчик воспринимает мир иначе, — куколки в витринах: «И подумал сперва мальчик, что они живые, а как догадался совсем, что это куколки, — вдруг рассмеялся» [363]. Здесь также стоит провести параллель с творчеством Э. Т. А. Гофмана, имя которого уже получило распространение в России с 1830-х годов.

Возьмем, например, его «Песочного человека», в котором главный герой Натанаэль влюблен в Олимпию, дочь профессора, впоследствии, как выяснилось, куклу, хотя сам влюбленный всегда в ней подмечал эти черты и для него она казалась прекрасной: «...он оставался совершенно равнодушен *к одеревенелой и неподвижной Олимпии* и только изредка бросал поверх компендиума рассеянный взор на эту прекрасную статую, и это было все» [309]. Для нас более важен не столько мотив куклы, сколько фантастическое, которое «слабо» проявлено у Достоевского. Важно, как именно вкраплен этот фантастический элемент в совсем не фантастический (даже не романтический, как у Гофмана) контекст. Достоевским, подчеркнем еще раз, нарисовано пограничное состояние (было / не было, случилось / не случилось событие). Такая пограничность характерна и для художественного мира Гофмана: «Скажу чистосердечно, мне думается, что все то страшное и ужасное, о чем ты говоришь, *произошло только в твоей душе*, а действительный *внешний мир весьма мало к тому причастен*» [297]. У Достоевского мальчику почудилось, что его кто-то толкнул, а потом, оказывается,

что он и правда покатился наземь (к вопросу о реальности событий): «*Вдруг ему почудилось, что сзади его кто-то схватил за халатик: большой злой мальчик стоял подле и вдруг треснул его по голове, сорвал картуз, а сам снизу поддал ему ножкой. Покатился мальчик наземь, тут закричали, обомлел он, вскочил и бежать-бежать...*» [363].

Обратим также внимание на одно ключевое слово для всей поэтики Достоевского — слово «вдруг», которое характеризует особым образом пространственно-временную модель. По справедливому замечанию философа и культуролога В. А. Подороги, «все неожиданно, все вдруг, и изменения настолько внезапны, что происходящее не может не казаться катастрофой. Весь мир вдруг и разом...»⁵⁸³. Мальчик, ребенок иначе воспринимает действительность, для него потеряна грань между сном и явью. В конце рассказа элемент *чуда*, фантастический элемент уже ярко выражен, так как герой умер и разделение мира на «здесь» и «там» особенно актуально: «У Христа всегда в этот день елка для маленьких деточек, у которых *там* нет своей елки...» [364]. Более того, Достоевский помещает своего героя в пространство «переходного» типа.

Как отмечают некоторые исследователи, к пространствам такого типа относятся лестница, стена, дверь: «Между пространством закрытым, тесным или сжатым и пространством открытым, свободным, между омраченным, сумеречным и сияющим, световым; как если бы это их различие сводилось к различиям, известным по сновидному опыту пространства, между удушающим сужением *кошмара* и широтой счастья (у-топия)»⁵⁸⁴. Мальчик помещен Достоевским в подвал, пространство тесное, сжатое, холодное, сырое: «Этот мальчик проснулся утром в сыром и холодном подвале» [361], а потом словно *выброшен* в *иное пространство* — открытого типа. Пространство города освещенное, что, конечно, важно с точки зрения противопоставления *света* — *тени*, замкнутости — открытости: «И какой здесь стук и гром, какой *свет* и люди, лошади и кареты,

⁵⁸³ Подорога В. А. Книга вторая. Рождение двойника. Логика психомимесиса и литература Ф. Достоевского. Идеальный хроникер // Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. С. 588–589.

⁵⁸⁴ Там же. С. 547.

и мороз, мороз!» [362]. Но и это еще не все. Мальчик, прежде чем попасть в другой locus, должен «преодолеть» лестницу: «Он еще бы и раньше пошел, да все боялся *вверху, на лестнице*, большой собаки, которая выла весь день у соседских дверей. Но собаки уже не было, и он вдруг вышел на улицу» [361]. Здесь снова встречаем семантически значимое слово «вдруг», которое используется для изображения внезапности, для передачи ощущения *состояния переходности*, ускорения *ритма времени* героя. После этого происходит еще одно «вознесение» — уже последнее — вознесение ко Христу на елку (дерево здесь как *Axis mundi*): «Пойдем ко мне *на елку*, мальчик, — прошептал над ним вдруг тихий голос... <...> Кто-то нагнулся над ним и обнял его в темноте, а он протянул ему руку и... и вдруг, — о, какой свет!» [363]. И снова, стоит отметить, перед мальчиком открывается светлое, даже *световое*, пространство. Итак, с точки зрения взаимодействия разных locus'ов можно говорить о двойном преодолении пространства, поднятии на уровень *выше* героя — сначала из подвала на улицу, а потом с улицы в небесное пространство. Здесь также происходит еще *преодоление тела, телесного* — смерть героя, как переход в *другой мир* (в космическом плане).

Таким образом, в тексте у Достоевского представлены *вертикальная модель* пространства, через вознесение (двойное), и горизонтальная модель, которая выражена в образе куклы, в мальчике, *вдруг* толкнувшем маленького мальчика (или ему *почудилось* это). И в этом сказывается идея преодоления бытового пространства, выход из мещанства жизни, повседневности. *Мортальный подтекст* связан не только со смертью героев (мальчика, его матери, других детей), но и с особой оптикой самого автора и пограничными состояниями, событиями на грани было / не было.

Мы проследили характер взаимодействия разных типов locus'a в рассказе «Мальчик у Христа на елке» и с полной уверенностью можем сказать о том, что текст Достоевского, с одной стороны, «хрестоматийный», написанный на рождественскую тему, а с другой стороны — текст с характерными чертами

идиостиля, с действующей деталью и особыми пространственными отношениями.

Обращение писателя к рождественской теме позволяет в полном многообразии показать, как работают и взаимодействуют разные типы пространства, поместить своих героев в разные «ниши» соответственно их характеру, целям, устремлениям (Вакуле нужно было добыть волшебный предмет для своей любимой; мальчику — попасть на елку, выбраться из холодной повседневности). Праздничное время, особенно рождественское, связанное с космическим поворотным моментом в годовом цикле, является открытым, когда реальное и фантастическое переплетаются и культурный герой может приобщиться к знаниям «иногo царства». Однако не всегда все так прозрачно в художественном тексте и не всегда можно четко разграничить разные типы пространства в произведении. Нередко этот поиск «иногo царства» достигается не через путешествие героя, а через повествование об этом путешествии. Сам процесс рассказывания погружает читающего или слушающего в это пограничное состояние. С подобным эффектом сталкиваемся в прозе порубежья, в рассказах М. Горького «Наваждение» и В. Г. Короленко «Не страшное».

1.7. «Смерть дальняя» в рассказе М. Горького «Наваждение»:

в поисках смысла и жанра

Святочный рассказ М. Горького «Наваждение» несколько обделен вниманием исследователей. Возможно, это связано с тем, что сам автор не включил его в собрание сочинений (как «ученическое» произведение и во многом подражательное), поскольку в нем ощущается «присутствие» и Л. Н. Толстого с его мортальной повестью «Смерть Ивана Ильича», и Ф. М. Достоевского с его загадочным амбивалентным образом черта, явившегося Ивану Карамазову. «Пошлая наружность» зла, нерасторжимая связь житейского и inferнального в душе, утратившей веру в высокие идеалы, чудо, потерявшей метафизическую сопричастность, выявлена в полной мере Достоевским, но Горький, во многом предвосхищая появление «мелкого беса», «черного человека» и прочих

иномирных непрошенных визитеров в русской литературе наступающего *некалендарного* века, идет дальше по линии последовательного *снижения* зла и, конечно, с ним и образа человека. Это с одной стороны.

С другой стороны, это произведение, выбиваясь из традиций святочного жанра рассказа, осталось в тени, о нем лишь вскользь упоминают, когда пишут в целом о праздничной рождественской символике в русской литературе. Последнее вполне понятно, поскольку в рассказе Горького чуда не происходит, а представлена лишь попытка души поверить в чудо, «сделана заявка на возможность душевной метаморфозы», по справедливому наблюдению Н. Н. Старыгиной⁵⁸⁵. Здесь можно говорить с большой долей уверенности об *антижанре*. Такая форма характерна именно для порубежья, по тонкому замечанию Т. Т. Давыдовой, указывающей на сложную игру с жанровыми моделями в творчестве Замятина, Чапыгина, Пришвина⁵⁸⁶. Однако, как бы там ни было, этот небольшой по объему текст, написанный на изломе эпох в 1896 году, заслуживает отдельного исследования.

Фабула чрезвычайно проста: отец семейства Фома Миронович отправляется отдохнуть после семейного обеда в свой кабинет, где, вероятно, засыпает и видит занятный сон или видение, будоражащее его душу. Внешнее действие происходит в пределах одного топоса — комнаты, на диване. Сюжет глубже, насыщеннее и выходит за пределы фабулы, поскольку строится на приеме сна, граничащего с бредом, наваждением, мороком, а это всегда означает выпадение из линейного времени и пространства: «Фома Миронов вздрогнул и открыл глаза. На стуле перед ним сидел *какой-то маленький, худой и бледный человек*, с большими ласковыми глазами»⁵⁸⁷. Что же снится или видится герою? К Фоме Мироновичу, миллионеру, старому главе большого семейства, приходит *в гости* некто без возраста и имени и начинает с ним вести философскую беседу с морально-

⁵⁸⁵ Старыгина Н. Н. Святочный рассказ как жанр // Проблемы исторической поэтики. Вып. 2: художественные и научные категории. Петрозаводск, 1992. С. 123.

⁵⁸⁶ Давыдова Т. Т. Антижанры в творчестве Е. Замятина // Новое о Замятине: Сб. материалов. М.: МИК, 1997. С. 20–35.

⁵⁸⁷ Горький М. Наваждение // Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. М.: Наука, 1969. Т. 3. С. 505. [Далее тексты произведений Горького цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

этическим подтекстом, посвященную «праведным» делам героя и «настоящим» мыслям: «Впрочем, ежели вам очень уж интересно знать про меня, так я вам скажу вот что: видите ли, у каждого человека в жизни этакий роковой час бывает, — час, в который колебание испытывает душа человеческая... Мысли сердца есть у человека, такие особенные мысли, самые настоящие, человеческие...». Перед этим же сам Фома, засыпая на диване, думал в свою очередь о своем отце, как он жил, как ему кланялись в пояс дети, почитали и боялись его: «Просто всё было — и одежда, и пища, и речи, и сами люди простые и понятные были. Был, конечно, и грех, и непослушание было, но был страх, великий был страх пред родителем в семье!» [III, 503]. Однако эти понятные герою размышления и нарушает *некто* пришедший к нему в гости. Кто этот странник? С одной стороны, здесь уместны литературные параллели с творчеством Достоевского, «жестокий талант» которого Горький всегда высоко ценил⁵⁸⁸. Ивану в «Братьях Карамазовых» является неизвестный господин (Черт) в переломный момент жизни героя. С другой стороны, стоит учитывать большое влияние идей Шопенгауэра, которому Горький отдавал предпочтение всегда, особенно в ранний нижегородский период творчества, когда подробно изучал историю мировой философии, на что указывает его круг чтения⁵⁸⁹.

У немецкого философа есть идеи *о хаосе случайных импульсов*, о событиях в метаистории, не связанных с моралью. По существу, все то, что творит Фома в жизни, аморально и даже для него самого нелогично, он не знает и сам, куда деть свои миллионы, поэтому чуда не происходит: «Так вот, возьми ты твои миллионы и строй на них училища, гимназии, богадельни, для думы выстрой дом, еще чего-нибудь сотвори из того, что городу нужно... — Ишь ты как! А не жирно это будет? — криво усмехнулся Фома Миронов» [III, 509]. Да, верно подмечают исследователи, что в этом рассказе представлена попытка реанимировать душу,

⁵⁸⁸ Сухих О. С. Горький и Достоевский: продолжение «Легенды...» (мотивы «Легенды о Великом Инквизиторе» Ф. М. Достоевского в творчестве М. Горького). Нижний Новгород: КИТиздат, 1999. С. 9.

⁵⁸⁹ Урминцева М. Г. Становление художественного сознания раннего Горького (по маргиналиям из личной библиотеки писателя в Нижнем Новгороде) // Новый филологический вестник. 2017. № 3 (42). С. 100–108.

которая тянется к чуду, но которого не случается⁵⁹⁰. Горьковский герой здесь пока глуп и глух к явлениям «того света», он безнадежнее героев Пушкина (Адриана Прохорова из «Гробовщика») и Достоевского (Ивана из «Братьев Карамазовых»), поскольку не страшится ни Бога, ни Черта, а боится лишь потерять деньги, протратиться. Как пишет Дебора Мартинсен, Достоевский показал *метафизические страдания* Ивана, связывая вопрос о галлюцинациях с чертом⁵⁹¹. У Горького же ситуация *усугубляется*: нет ни физических, ни метафизических страданий. Само же существо, явившееся герою во сне или в полуденном бреду, обладает качествами *благородного трикстера* (демиург является благородной ипостасью трикстера⁵⁹²).

С одной стороны, заглавие отсылает к явлению наваждения, имеющему негативные коннотации, связанные с мороком, бесовским искусом, минутным помутнением сознания (здесь и уместны параллели с творчеством Достоевского, «Черным человеком» Есенина, «Некто в сером» Андреева); с другой стороны, безымянное существо предлагает герою сделать что-то *во благо* и будит в нем чувства, способность к рассуждению и осмыслению своей прожитой жизни. Таким образом, в этой тени рождается импульс для чего-то принципиально нового, делания, а не бездействия: «...И останутся все эти дома на века, и будут они тебе, Фома, неразрушимыми памятниками. И всяк уж человек будет знать, Фома, для чего ты жил и деньги копил» [III, 509]. Тогда старик в рассказе наделен амбивалентными качествами, он является источником и искуса, *тьмы* и импульса, *света*, что можно также выразить понятием *Ungrund*, к которому, вслед за Беме, обращался Шопенгауэр. Из тени и в тени возникает свет, о чем подробно писал в порубежный период и 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»⁵⁹³.

⁵⁹⁰ Старыгина Н. Н. Указ. соч. С. 123.

⁵⁹¹ Мартинсен Д. А. Черт Ивана Карамазова и эпистемическое сомнение // Вопросы философии. 2014. № 5. С. 76.

⁵⁹² Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. С. 22.

⁵⁹³ Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство, 1994. С. 155.

Однако не стоит упрекать Горького в прямом следовании за теорией немецкого мыслителя или еще какой-либо философской традицией, несмотря на то что перед нами ранний рассказ, поскольку русская интеллигенция, русская художественная мысль, по справедливому наблюдению И. С. Андреевой, не приняла отрицания Шопенгауэром нравственного абсолюта⁵⁹⁴. Ведь Фома после своего сна / морока / наваждения просыпается *в поту*, и эта семиотически и семантически важная деталь указывает на психологические изменения в личности героя: «...И проснулся весь в поту. *Стул стоял* пред диваном, Фома Миронович дрожащей *рукой пощупал его зачем-то*. Потом снова вытянулся на диване и задумался, хмуря брови... А через долгое время он сказал вполголоса: — А что, если... ахнуть этак-то? а? Тьфу, наваждение! И снова глубоко задумался...» [Ш, 510].

Здесь стоит рассматривать саму ситуацию наваждения как альтернативу *внутренней речи*, феномен которой французский лингвист Г. Гийом видит в следующем: «В глубине нас структура языка представляет собой возможность мысленного видения, которую язык, стремясь к необходимости и достаточности, переводит в возможность устного или письменного высказывания, затем в действительную устную или письменную речь»⁵⁹⁵. Положение ученого о мысленном видении сродни мысли об *имагинативном мышлении*, проживании реальности *в образе*, который является частью мировой культуры (об этом писал в начале XX века и немецкий антропософ Р. Штейнер, и русский философ Я. Э. Голосовкер). Тогда не так уж важно, реален или нет гость, посетивший Фому (этот гость напоминает Агасфера, который есть и которого нет одновременно ни в одном из миров и образ которого будет репрезентирован в рассказе «Проходимец»). Миллионер, чувствующий себя хозяином жизни, способным всем и вся отомстить, вдруг хватается за стул и хочет убедиться тем самым в нереальности своего визитера: *зачем-то* схватился за стул — еще одна семиотически важная в психологическом плане деталь.

⁵⁹⁴ Андреева И. С. Философия Шопенгауэра и русская литература // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2003. С. 83.

⁵⁹⁵ Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики. М.: Прогресс, 1992. С. 22.

Если брать во внимание мифофольклорный код творчества писателя, который необходим для глубокого прочтения многих вещей Горького, по справедливому замечанию Л. А. Спиридоновой⁵⁹⁶, то, например, с точки зрения фольклорной действительности, логики быличек, повествующих о встречах человека с явлениями «того света», потусторонней силой, в рассказе ситуация наваждения носит поворотный кульминационный в *онтологическом* плане характер для всей жизни Фомы Мироновича. На иномирную природу существа, посетившего миллионера, указывают следующие черты. Во-первых, он не имеет имени. Во-вторых, он не имеет возраста, оборачиваясь то человеком с добрым кротким взглядом, то печальным стариком: «Слушай-ка ты... кто ты там? Чёрт ты — не чёрт, а и не ангел, — глухо заговорил Мосолов. — Знаешь ты, что ли, чего надо делать-то мне перед смертью? Знаешь, так говори... — Как не знать! Для совета я и пришел к тебе, — ласково улыбнулся *печальный человек*» [III, 508]. В-третьих, он подобен лермонтовскому Штоссу или аксаковскому облаку — растворяется, исчезает в пространстве. Такой апофатизм характеризует его как представителя «того света», персонифицирующего смерть, пришедшую *до срока* к Фоме. Кроме того, старик несколько ущербен, его глаза усталы, он слаб, он физически неполноценен, что также указывает на его *оборотность*. Как отмечает С. Ю. Неклюдов, дети, сироты, калеки воспринимаются как существа иномирные⁵⁹⁷.

На изломе эпох всегда меняются представления о жизни и смерти, и перед нами характерная горьковская вещь для надвигающегося *некалендарного XX* века, поскольку для человека Нового времени, по замечанию Ф. Арьеса, смерть стала *дальней*, человек как бы ее отторгает, отвергает вовсе, а потом воспринимает как таковой факт: «Человек Нового времени начинает испытывать отстраненность от момента физической смерти...»⁵⁹⁸. Это обозначает, что человек удаляется от духовного мира, явлений «того света», и может себе позволить

⁵⁹⁶ Спиридонова Л. А. Мифопоэтическая основа художественного мира Горького // Максим Горький — художник: проблемы, итоги и перспективы изучения. Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 2002. С. 3–12.

⁵⁹⁷ Неклюдов С. Ю. Образы потустороннего...

⁵⁹⁸ Арьес Ф. Указ. соч. С. 273.

«жить на широкую ногу», так сказать, как ему хочется, — как и живет герой рассказа «Наваждение». Он должен был бы удивиться, испугаться, как, например, пушкинский гробовщик, но он махнул рукой, ощупал вокруг пространство, убедившись в *реальности* окружающего его мира, и решил ничего не трогать, не делать никакого блага. И эта мысль о «смерти дальней», которая вроде бы и обязательно наступит (и сын непременно растрастит папашкины деньги), но еще не так скоро, чтобы торопиться делать благие вещи, обретает форму (находит подтверждение) в моделях художественного пространства, вернее, в его *парадоксе* у Горького: с одной стороны, действие разворачивается в комнате, на диване (дремлет Фома Миронович) и на стуле (сидит некто), с другой стороны, имажинация происходит исключительно в голове героя и все якобы рождественские события — тоже. Миллионер уносится мыслями в прошлое, вспоминая рождественские дни из детства, что по существу и является единственным основанием для того, чтобы назвать этот рассказ *святочным*. На самом же деле основное событие, а именно засыпание после сытного обеда, приходится на *полуденный* час, сакральный, ритуально маркированный в мировой, особенно русской, культуре (см. исследования в области славянских древностей В. и Т. Зайковских⁵⁹⁹). М. Цветаева писала, что полдень — такой же *мистический*, как полночь, к которой мы привыкли, поскольку в полдень присутствуют тела без теней: «...полдень из всех часов суток — самый телесный, вещественный, с телами без теней и с телами, спящими без снов... самый магический, мифический и мистический час суток, такой же *маго-мифо-мистический*, как полночь. Час Великого Пана, *Démon de Midi...*» [IV, 160].

В начале XX века, характеризующегося сменой эонов, культурных парадигм, по замечаниям специалистов, интересующихся культурой модернизма, актуализируются «миф спасения», поиски физического бессмертия. В своей новой монографии А. Масинг-Делич пишет: «Горький вообще поощрял всевозможные способы помочь человечеству превзойти себя и духовно, и биологически путем

⁵⁹⁹ Виталиј и Татјана Зајковски, Чудо хијерофаније // Чудо у словенским културама. Уредио Дејан Ајдачић. Београд: Нови Сад, 2000. С. 46–60.

научного овладения природой. К тому времени “упразднение смерти” преподносилось как будущая победа советской науки и коммунистической партии»⁶⁰⁰. Но писатель, конечно, был чужд мистическому пониманию бессмертия, соловьевскому учению о Софии, отдавая предпочтение научному знанию, изучая свойства материи⁶⁰¹. С большой вероятностью эти представления также отразились на создании образа главного героя рассказа нижегородского периода. Если обратиться к исследованиям игры Й. Хёйзинга, то стоит обратить также внимание на следующую мысль ученого: на первый план уже в XVIII веке выдвигается «прозаическое понятие пользы», и «буржуазные идеалы благополучия стали овладевать духом общества»⁶⁰². В связи с этим ослабевает игровой элемент в культуре и меняется отношение к сакральному, *священному*. Все эти культурные импульсы мы должны учитывать, когда пишем о Горьком.

Итак, в рассказе Горького действительно осуществляется попытка реанимировать человеческую душу, но, вероятно, в этой неудавшейся попытке, в этой своего рода *энтропии*, не столько выразились ученичество, подражательство предшественникам, сколько проявилась *онтологическая несостоятельность* человека конца Нового времени, человека, имеющего все мирские блага, но *метафизически отрешенного*. И это обрело форму в поисках жанра: рассказ святочный, по определению автора, и *несвяточный*, по его аксиологической и онтологической доминанте. Но и в этом апофатизме, проявившемся и на образном, и на языковом, и на метатекстовом уровнях, сокрыт большой смысл и предощущение надвигающегося некалендарного века.

⁶⁰⁰ Масинг-Делич А. Указ. соч. С. 12.

⁶⁰¹ Юнович М. М. Горький — пропагандист науки. М.: Советский писатель, 1961. С. 54.

⁶⁰² Хёйзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. М.: Прогресс — Традиция, 1997. С. 95.

§ 2. Поиски «иного царства» в отечественной словесной культуре начала XX века: от фольклора к литературе

2.1. Апофатика русской жизни в рассказе В. Г. Короленко «Не страшное»

Обычно разговор об апофатике предполагает обращение к танатологической проблематике, поскольку смерть с философской точки зрения, в отличие от социальной, культурологической, не объяснима, не постижима. В русском языке, как показал лингвистический анализ фольклорного материала, существует ряд лексем, обладающих семантикой невыразимого, с которыми связаны образы неведомого, незримого. Однако иногда необъяснимое и невыразимое, проникая в нашу жизнь, проявляется не только в момент смерти, но и на *пороге*, то есть в поворотные моменты будничной жизни (ср.: у Чехова «люди только чай пьют, а в их душах совершается трагедия»). Яркий пример этому — рассказ В. Г. Короленко «Не страшное» (1903), написанный в переломное для России время надвигающегося *некалендарного* XX века.

Заглавие рассказа обладает семантической напряженностью и апофатичностью — оно, по тонкому наблюдению М. В. Михайловой, таит в себе загадку, некое противоречие: «не страшное» должно писаться в одно слово (ср.: необъяснимое, невыразимое, неведомое, неизведанное и т. д.), но написано с отрицательной частицей, предполагающей наличие запятой после прилагательного и последующий антоним. Здесь исследователь задается вопросом: «...избранное писателем отдельное написание предполагает противопоставление: не страшное, а... Какое-то иное... Какое?»⁶⁰³. Ответить на этот вопрос, если он вообще нуждается в ответе, помогут некоторые детали текста, на которые обычно не обращают внимание исследователи.

В последние годы современной гуманитаристики рассказ анализировался в контексте философии и мышления провинциального города⁶⁰⁴, в контексте

⁶⁰³ Михайлова М. В. Поэтика рассказа В. Г. Короленко «Не страшное» // Феномен В. Г. Короленка: Погляд із III тисячоліття: Збірник наукових праць. Полтава: ПДПУ ім. В. Г. Короленка, 2004. С. 103–108.

⁶⁰⁴ Козлов А. Е. Феномен «обывательской философии» в провинциальном сюжете русской литературы XIX века // Филология и человек. 2016. № 3. С. 63–74.

произведений Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского⁶⁰⁵, что правомерно, поскольку непосредственно в тексте Короленко есть отсылки к творчеству классиков. Однако стоит пристальнее отнестись к этим отсылкам, через которые во многом характеризуются беседующие в вагоне пассажиры. Математик сферу непознанного, странного относит к мужицким суевериям и настаивает на том, что «страхи исчезают с развитием культуры и образованности...»⁶⁰⁶. Его знакомый в качестве возражения вспоминает из романа Толстого сон Анны Карениной: «Исчезают?.. А помните у Толстого: Анне Карениной и Вронскому снится *один и тот же сон*: мужик, обыкновенный мастеровой человек, “работает в железе” и говорит по-французски... И оба просыпаются в ужасе... Что тут страшного? Конечно, немного странно, что мужик говорит по-французски. Однако допустимо... И все-таки в данной-то комбинации житейских обстоятельств от этой ничем не угрожающей картины веет *ужасом*... Или вот еще у Достоевского в “Братьях Карамазовых”... там есть наш городской черт... Помните, конечно...» [Ш, 431]. Почему же для оппонента математика, Павла Семеновича, так важен этот фрагмент из романа? Сон в поэтике Толстого носит особый двуплановый характер и соединяет онейрическое пространство с реальным. По справедливому замечанию О. В. Сливацкой, «в точках “чудесного” в романе происходит прорыв в единосущее»⁶⁰⁷. Такой точкой выхода в символическое пространство и является сон. У Достоевского, например, в «Идиоте», через сон также осуществляется *незримая* связь между людьми, князем Львом Николаевичем Мышкиным и Настасьей Филипповной, и сон в его поэтике носит характер тардемы⁶⁰⁸. По тонкому наблюдению И. В. Дергачевой, автора проекта «Танатологический дискурс русской словесности XI — XX веков в аспекте межкультурной коммуникации», «князь Мышкин сквозь мир реальный прозревает мир

⁶⁰⁵ Битюгова И. А. О вере, вине и ответственности // Литературоведческий журнал. 2002. № 16. С. 14–20.

⁶⁰⁶ Короленко В. Г. Не страшное. Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1971. Т. 3. С. 430. [Далее тексты произведений Короленко цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

⁶⁰⁷ Сливацкая О. В. Истина в движении. О человеке в мире Л. Толстого. СПб.: Амфора, 2009. С. 367.

⁶⁰⁸ Ермилова Г. Г. Поэтика снов и грез в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Содержание и технологии литературного образования в средней школе: проблемы анализа художественного текста. Иваново, 2004. С. 71.

трансцендентный»⁶⁰⁹. В этой связи сон — один из способов познания сверхчувственной действительности, непостижимого. Достоевский был хорошо знаком с трудами апофатической направленности Дионисия Ареопагита, который писал: «...если любое знание — это знание о сущем и сущим ограничено, то какое бы то ни было познание потустороннего Сущего — невозможно»⁶¹⁰. Сон — один из способов проникновения в метафизическое и для Павла Семеновича, и именно это отвергает иронически настроенный математик Петр Петрович. Короленко, хорошо знакомый с традиционной народной культурой, особенно с якутской фольклорной традицией (писатель даже после отъезда из Якутии активно интересуется фольклором народов Севера⁶¹¹), не мог не знать о сакральном значении сна и его иномирной природе⁶¹². Таким образом, в рассказ вводятся два типа восприятия действительности, связанных с отношением к *неведомому* и в конечном итоге к смерти. Но о смерти в рассказе почти не говорится, лишь упоминается невзначай: умирает мать Рогова, что приводит героя к нравственному падению, свинству, и умирает насильственной смертью господин Будников от рук Гаврилы, которого подстрекал Иван Рогов. Но интересно то, что о смерти Будникова мы узнаем из жестов и реплик рассказчика и Гаврилы, а слов «убит» или «умер» нет: «И первое, что мне кинулось в глаза — было лицо Семена Николаевича, господина Будникова... Только не прежнего, а совсем нового. Лежит на подушке и смотрит куда-то, в какое-то пространство неведомое... Странно так... Остановился я на пороге и подумал: “Как же это? Такой был знакомый человек и вдруг... совсем другой...”» [Ш, 475]. Павел Семенович поражен не столько самой смертью Будникова, сколько изменениями, которые произошли с убитым: «Совсем не тот, который приходил раз в месяц и выпивал два стакана чаю. И не тот, который хлопотал о разводе Елены, а некто, занятый другими мыслями. Лежит неподвижно, важный, и на нас ни на кого не глядит и видит, как будто, совсем другое... И никого не боится, и всех судит: и себя, то есть

⁶⁰⁹ Дергачева И. В. Указ. соч. С. 180.

⁶¹⁰ Дионисий Ареопагит Божественные имена // Мистическое богословие. Киев: Путь к истине, 1991. С. 19.

⁶¹¹ Иванова О. И. Влияние якутской действительности на поэтику произведений В. Г. Короленко // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011. № 2. С. 94.

⁶¹² Романова Е. Н. Мифология и ритуал в якутской традиции: дис. ... д-ра историч. наук. М., 1999. С. 155–186.

прежнего Семена Николаевича, и Гаврилу, и Елену, и Рогова, и... ну, и меня тоже... И так это, понимаете, стало мне ясно...» [Ш, 475]. И в этом проявляется не столько апофатика смерти, которую мы находим в простых мужицких смертях в «Записках охотника» Тургенева, сколько апофатика жизни — ощущение неясности, незримости мира, с одной стороны, и ощущение ясности, возможности проникнуть за завесу тайны жизни и смерти — с другой.

Павел Семенович — человек начитанный, ему близки идеи мировой литературы и философии, — обладал другой оптикой и в определенные роковые моменты жизни ощущал, как незримое проникает в повседневное: «Ну, и вот... Нужно же было случиться, что... работает там эта машина в Петербурге, выкидывает, знаете, номер за номером. Берут их, кажется, детскими руками... И один из этих билетов выигрывает...» [Ш, 442–443]. В этом фрагменте речь идет о случайном выигрыше в семьдесят тысяч рублей, который бы мог достаться Будникову, но достался Елене, обиженной несчастной женщине. В этом выигрыше есть некая предопределенность. Не случайно не только то, что сам Будников выбрал билет для Елены, чтобы откупиться и освободиться от ненужных отношений, но и то, что детская рука вытаскивает из машины билет с номером. Дети невинны, по народным представлениям, они наделены пограничным статусом, связаны с «тем светом». Таким образом, билет с двумя чертами, на которых часто заостряет внимание рассказчик, становится роковым, некой точкой выхода в онтологическое пространство в сюжете. Никто из героев и не думает об этом, пока две роковые черты не проходят по касательной их жизни. Здесь и срабатывают другие точки выхода в символическое и метафизическое пространство рассказа. Например, таким прорывом в метафизическое пространство служат слезы Елены в тот момент, когда она получает деньги: «Нет, это была не глупость... И когда мне после рассказывала... дошла до этого места, взглянула на меня своими чистыми, птичьими глазами и вся всколыхнулась от плача... И вот теперь я не могу забыть этих глаз... Глупость-то, может быть, и глупость. То есть нет ни ясности сознания, ни отчета в положении вещей. Но было что-то в этих голубых глазах, особенно в самой глубине... точно мерцал в

них какой-то правильный инстинкт... Эти ее глупые слезы были, может быть, единственным правильным, настоящим, пожалуй... позволю себе сказать, — самым умным во всей этой запутанной истории... Где-то тут недалеко скрывался *выход, точно потайная дверка...*» [III, 444]. Поразительно точно определение слез как *выхода*, потайной дверки. Через слезы, сквозь слезы и Елена — на интуитивном уровне, не умом, — и Павел Семенович понимают, что случится что-то нехорошее из-за этого выигрыша в семьдесят тысяч. В этих умных слезах кроется прорыв в *онтологическое* пространство — из бытового и будничного.

Еще одним ритуальным моментом в рассказе выступает встреча и признание на заре между Еленой и Гаврило: «Вот однажды *вышел я на заре* и задремал на этой скамейке. Проснулся вдруг, точно кто разбудил... Но пока спросонок-то собрался встать — разговор продолжался, а затем уж я и не ушел... Прямо заслушался... На некоторое время оба замолчали. Елена, кажется, тихонько плакала. И все в этом молчании было удивительно ясно, просто, без всяких недомолвок. Вот, дескать, какое положение: ты мне, конечно, не пара. Я вот поработал бы тут на Будникова, сколько полагается для моих целей, и пошел в деревню, поставил бы хозяйство, женился, взял бы честную девушку... И все это теперь пошло прахом: приходится поневоле брать тебя, какая есть...» [III, 446–447]. Ситуация признания и выбора на заре (Гаврило стоит перед трудным нравственным выбором) *архетипична*, поскольку заря является порубежным временем, когда граница между физическим и метафизическим проницаема. Этот разговор важен не только для двоих любящих, но и для подслушавшего Павла Семеновича, который, наблюдая всю эту запутанную историю, вдруг понимает сам для себя, что все может быть удивительно ясно и просто, если человек сделает нравственный выбор, выбор сердца. Однако сам рассказчик впоследствии поплатится за отказ от сердца в пользу социального удобства, оттолкнув молодого гимназиста Ваню Рогова. Сам же Рогов намекает своему учителю на то, что стал он во многом таким из-за отдаления учителя, который по приказу начальника гимназии прекратил встречи и занятия дома.

Короленко аккуратно подводит читателя к выводу о том, что один неверный шаг, отступление от истинных намерений сердца, приводит к трагическим событиям, которые могут произойти спустя и пять, и десять лет. Апофатика русской жизни в том и состоит, что русский человек, интеллигентный и образованный, может проникнуть в тайны бытия, есть у него слух к звукам незримого мира, но он это как бы отвергает и *отторгает*. Павел Семенович наблюдает тайную жизнь природы, и она во многом понятна и доступна его уху: «Помню, как-то был осенний вечер... Из тех тихих вечеров, когда природа особенно внятно трогает душу. На небе звезды будто шевелятся этак и шепчутся, а на земле свет и тени... Шепчутся где-то люди о своем, деревья о своем — и стоит какой-то невнятный шорох. Ну и *в душе тоже шепчет что-то...* Перебираешь невольно всю свою жизнь. Что было и что осталось, куда пришел и что еще будет дальше? И зачем все... и какой, знаете ли, смысл твоей жизни в общей, так сказать, экономии природы, где эти звезды утопают, без числа, без предела... Горят и светятся... и говорят что-то душе... И хочешь убежать от этой укоряющей красоты, от этого великого покоя со своим смятением и хочешь слиться с ними... А уйти некуда... Войдешь в кабинет, посмотришь при лампе на эту свою обстановку... учебники... тетрадки с ученическими письменными ответами... И спрашиваешь: где тут живое-то?» [III, 452]. Но *живое* и состояло для учителя гимназии в общении с учениками, тайных встречах, которые давали развитие не только юным гимназистам, но и самому Павлу Семеновичу. Подобное настроение свойственно и репортеру, который нехотя едет в купе второго класса в лунную ночь. Неслучайно рассказ начинается зарисовкой устремляющегося поезда с лунным пейзажем за окном и философскими раздумьями о жизни: «Я уселся у окна, в которое веяло свежестью *лунной ночи*, и скоро мимо меня понеслись концы шпал, откосы, гудящие мостки, будки, луга, залитые белым светом луны, — точно уносимые назад быстрым потоком. Я чувствовал усталость и печаль. Думалось, что вот так же быстро бежит моя жизнь от мостка к мостку, от станции к станции, от города к городу, от пожара к выездной сессии... И что об этом никоим образом нельзя написать в газетном

отчете, которого ждет от меня редакция... А то, что я напишу завтра, будет сухо и едва ли кому интересно» [III, 430]. Репортер также делает нравственный выбор, только не в жизни, а на бумаге, в газете, но ведь его слово тоже дойдет или не дойдет до нужного адресата. В конце поездки он все-таки думает о том, какая бы могла выйти история из услышанного им. Мы не знаем, чем закончится задание репортера, которое послужило зачином в сюжете, но можем предположить, что *что-то* изменилось в душе героя после поездки. Апофатический эффект в рассказе заключается не только в философии русского человека, он возникает и на уровне формы, открытого финала. Какова будет жизнь всех участников беседы после ночи в вагоне?

Мортальное в рассказе «Не страшное» не явлено и связано не столько с физической смертью героев, сколько с состоянием *порога*, которое испытывает хоть один раз в жизни каждый из героев. Подобную ситуацию можно будет наблюдать еще в одном произведении конца Нового времени в России — в рассказе Л. Н. Толстого «За что?».

2.2. В польском космо-психо-логосе Л. Н. Толстого: мортальный подтекст рассказа «За что?»

Разговор о художественных танатологических опытах Л. Н. Толстого обычно сводится к раннему рассказу «Три смерти» (1858) и поздней повести «Смерть Ивана Ильича» (1886), что, конечно, понятно и правомерно, поскольку в основу сюжета этих произведений заложено непосредственно *мортальное* событие, описание чьей-либо смерти (барыни, ямщика, дерева, больного человека). В последние десять лет современной гуманитаристики исследователи на примере этих текстов рассматривали, как проявляются категории Добра и Зла, Воли и Высшего блага в художественном мире писателя⁶¹³. Это не значит, что в остальном массиве творчества, который составляют и «Севастопольские

⁶¹³ Амирханян А. М. Философское осмысление Л. Н. Толстым категорий жизни и смерти // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2011. № 1. С. 117–120; Шишхова Н. М. Концепт смерти в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Филология и искусствоведение. 2011. Вып. 3. С. 82–87; Гладышев А. К. Интерпретация мотива смерти в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» // Уральский филологический вестник. 2013. № 5. С. 53–63.

рассказы», к ним также обращаются с точки зрения философии жизни и смерти, героической смерти на войне⁶¹⁴, романы «Война и мир», «Анна Каренина», нет *устремления* Толстого к смерти, которое всегда жило в нем, по тонкому наблюдению П. М. Бицилли⁶¹⁵, написавшего едва ли не первым развернутое исследование о смерти в поэтике писателя. Однако и в статье Бицилли, и в диссертационных исследованиях, и статьях наших дней, посвященных танатологии Толстого⁶¹⁶, не затрагивается рассказ «За что?», написанный и опубликованный за несколько лет до ухода писателя из жизни.

Обычно этот рассказ 1906 года воспринимается в национально-политическом контексте польской темы и императорской власти⁶¹⁷. Действительно, с одной стороны, в основе сюжета лежат реальные события ссылки поляков императором Николаем Павловичем в Сибирь, в Уральск (Толстой пользовался историческими данными о ссылке из книги Максимова «Сибирь и каторга»⁶¹⁸), что вызвало восторженную оценку у польской критики и читателя. В таком обращении с инонациональным материалом видели сочувственное отношение Толстого к полякам, к их беде. После смерти Толстого в Польше начали активно экранизировать этот рассказ, акцентируя внимание на разных смысловых оттенках: морально-нравственных, связанных с судьбой и простой жизнью отдельной личности, политических, связанных с судьбой целого народа⁶¹⁹. С другой стороны, в этом рассказе есть смертельные события (умирают отец и дети главной героини, Альбины), и смертельная символика, которая, возможно, не так проявлена на первый взгляд, обладает *семантической напряженностью* и существенна в онтологическом понимании рассказа.

⁶¹⁴ Шмелева А. В. Танатологические мотивы в раннем творчестве Л. Н. Толстого // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2019. № 1. С. 115–130.

⁶¹⁵ Бицилли П. М. Проблема жизни и смерти в творчестве Л. Н. Толстого // Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М.: Русский путь, 2000. С. 177–203.

⁶¹⁶ Семикина Ю. Г. Художественная танатология в творчестве Л. Н. Толстого 1850–1880-х гг.: образы и мотивы: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2002; Меситова С. А. Этическая танатология Л. Н. Толстого: Толстовский опыт переживания смерти и его нравственно-религиозный смысл: дис. ... канд. филос. наук. Тула, 2003.

⁶¹⁷ Зиннатуллина З. Р., Трояновская У. Рассказ Л. Н. Толстого «За что?»: рецепция в Польше // Филология и культура. 2018. № 4 (54). С. 153–159.

⁶¹⁸ Рукунина Ю. А. Поляки и русские в повести Л. Н. Толстого «За что?» // Новый филологический вестник. 2008. № 6 (1). С. 176–180.

⁶¹⁹ Зиннатуллина З. Р., Трояновская У. Указ. соч.

Толстой своей реалистической повестью «Хаджи-Мурат» явил сложный *диалог культур*, мастерство органичного проникновения, полного и точного, в чужую культуру, которая *вдруг* становится своей. По справедливому замечанию К. К. Султанова, писатель следовал документальным фактам, проявил «рвение исследователя, требовательность аналитика, педантичность источниковеда, оставаясь неизменно художником»⁶²⁰. Однако это не единственный пример погруженности в инонациональное бытие в творчестве Толстого.

Рассказ «За что?» также отличается в этом отношении материалом, польской темой. Но сюжет интересен не столько с политической точки зрения, сколько с этической, нравственной и с позиций воссоздания *польского космоса* на страницах русской литературы. Главная героиня, Альбина Мигурская, деятельна, решительна, она принимает основные решения в своей жизни и жизни мужа. Именно это ее отличает от многих женских образов в русской литературе, в которой, стоит отметить, за три года до написания Толстым рассказа «За что?» А. П. Чехов создает последнюю предсмертную вещь «Невеста», где Надя Шумина тоже деятельна и революционно настроена, но активным началом в рассказе выступает мужчина. Два реалистических рассказа, близких по архитектонике к повести и похожих главными женскими образами, являющимися стержнеобразующими в произведениях, созданных в один период времени наступающего *некалендарного* XX века, все-таки различны по природе национального образа мира, своей космофизии. Причина этому — обращение русского писателя к польскому космосу, в котором, по справедливому наблюдению Г. Д. Гачева, активно и волит женское начало, проявившееся в разных символах культуры⁶²¹.

Заставляет обратить на себя внимание то, что Мигурский предпочитает «величавой красавице» Ванде костлявую девчонку Альбину: «Ванда, величавая красавица, знавшая цену своей красоты и сучавшая в деревне, и меньшая,

⁶²⁰ Султанов К. К. От Дома к Миру: этнонациональная идентичность в литературе и межкультурный диалог. М.: Наука, 2007. С. 109.

⁶²¹ Гачев Г. Д. Портреты национальных миров. Польша // Ментальности народов мира. М.: Алгоритм, Эксмо, 2008. С. 232.

Альбина, любимица отца, живая, костлявая девочка, с вьющимися белокурыми волосами и широко, как у отца, расставленными большими блестящими голубыми глазами»⁶²². Но что же привлекает образованного богатого Мигурского в девушке, которая ведет себя иногда как ребенок, а иногда крайне странно? Альбина любила и умела не просто веселиться, а вживаться в нужную ей роль: «...нравилось, как с необыкновенной верностью и комизмом *представляла то старую няню, то пьяного соседа, то его самого, Мигурского*, мгновенно переходя от изображения одного к изображению другого» [XIV, 230]. Такое поведение, способность к перевоплощению, окажется впоследствии ритуально и жизненно значимым. Способность к перевоплощению является доминантной чертой образа Альбины и восходит на генетическом уровне к традиционной народной культуре, к святочным ряжениям, травестии, которые были развиты у западных славян. Если в народной культуре ряжение, перевоплощение маркирует поворотный момент в годовом цикле и связано с Новым годом, Святками, то у Толстого этим свойством пользуется Альбина в поворотные моменты жизни для нее самой лично — в час любви, когда встречает Мигурского: «Нравилось же ему все, что она бы ни делала. И потому она в его присутствии с особенным возбуждением делала все, что делала» [XIV, 230]. В час смерти героиня также обращается к принципу травестии, когда в гроб укладывает мужа вместо останков детей, которые хотела вывезти из страны на родину. Таким образом, меняется «верх» и «низ», живое и мертвое. Последнее вполне характерно, по наблюдению Г. Д. Гачева, для польского космоса, который отличается перетеканием живого в мертвое⁶²³, спаянностью двух начал, жизни и смерти. Но не платит ли Альбина за такое поведение дорогую цену, отдавая любовь и жизнь?

Способность к «обороту» связана с явлениями «того света», и именно «оборот», по наблюдению С. Ю. Неклюдова, характеризует рубеж, *порог* между

⁶²² Толстой Л. Н. За что? Собр. соч.: в 22 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 14. С. 229. [Далее тексты произведений Толстого цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

⁶²³ Гачев Г. Д. Указ. соч. С. 234–236.

«тем» и «этим»⁶²⁴. Героиню, наделенную такой врожденной способностью, преследует смерть, и дело здесь не только в явной, то есть проявленной смерти отца, детей (эти смерти носят естественный характер, связаны со старостью и болезнью), но и в самом ощущении жизни на пороге: «В ноябре 1833 года Альбина простилась с домашними, как на смерть, со слезами провожавшими ее в дальний, неведомый край варварской Московии, села с старой преданной няней Лудвикой, которую она брала с собой, в отцовский, вновь исправленный для дальней дороги возок и пустилась в дальнюю дорогу» [XIV, 234]. Сама дорога, оставленный отчий дом и путешествие в чужие земли приравниваются к обряду перехода и олицетворяют начало инициационного пути героини, поскольку, приехав в Уральск, Альбина как бы взрослеет, узнает будущего мужа с другой, не поэтической стороны: «Она теперь только знакомилась с ним. Само собой разумеется, что она нашла в живом человеке с плотью и кровью много такого обыденного и непоэтического, чего не было в том образе, который она носила и растила в своем воображении; но зато, именно потому, что это был человек с плотью и кровью, она нашла в нем много такого простого, хорошего, чего не было в том отвлеченном образе» [XIV, 236]. Выход за рамки литературного возвышенного образа тоже является в некотором роде символической смертью для героини, которая начинает жить вдалеке от дома, в Рожанке, настоящей жизнью и сама становится хозяйкой, хранительницей домашнего очага. Однако счастье их длилось недолго и было прекращено с потерей детей: «Заболела сначала девочка, через два дня заболел мальчик: горел три дня и, без помощи врачей (никого нельзя было найти), на четвертый день умер. Через два дня после него умерла и девочка» [XIV, 238]. Но это не значило конца для Альбины, которая могла бы, подобно карамзинской Лизе, например, оборвать свою жизнь: «Альбина не утопилась в Урале только потому, что не могла без ужаса представить себе положения мужа при известии об ее самоубийстве... Летом она уходила на могилу детей и там сидела, раздирая себе сердце воспоминаниями о

⁶²⁴ Неклюдов С. Ю. Откуда берутся оборотни // Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации. Материалы международной конференции (Москва, РАНХиГС, 11-12 декабря 2015). М.: Издательский дом «Дело», 2015. С. 8.

том, что было и что могло бы быть» [XIV, 238]. В этом поступке также проявляется национальная особенность польской женщины и польская *космоффия* вообще, поскольку поляки во многом живут в *Future in the past*, рассуждая о возможных изменениях в прошлом. Г. Д. Гачев пишет: «...любит поляк рассуждать так: “Ах, если бы тогда все произошло иначе?!” — под Рацлавицами в 1794-м, или в Варшаве в 1831-м... То есть по модусу, так сказать, *future in the past* — возможного иного будущего в прошедшем»⁶²⁵. И именно эта черта заставляет Альбину уговорить Мигурского на побег в поисках новой жизни в новой земле, в Персии или Турции. Здесь в поворотный момент снова проявляется смекалка и обратная способность женщины: «...вместо детских гробов в приготовленном для этого ящике поместится Мигурский. Ящик поставят в тарантас и так доедут до Саратова. От Саратова они сядут на лодку. В лодке Юзе выйдет из ящика, и они поплывут до Каспийского моря, а там Персия или Турция и — свобода» [XIV, 242].

Попытка к побегу почти увенчалась успехом, но хитрость героев раскрывает русский казак Данило, привыкший исполнять свой военный долг на совесть: «“Что-то тут есть”, — подумал казак и стал примечать. Когда молодая полячка вышла ночью к тарантасу, он притворился, что спит, и явственно услышал мужской голос из ящика. Рано утром он пошел в полицию и заявил о том, что полячки, какие ему поручены, не добром едут, а вместо мертвых везут какого-то живого человека в ящике» [XIV, 248]. И в этот поворотный момент вся жизнь снова проносится перед глазами Альбины, и она снова все передумывает, желая изменить прошлое: «Как это бывает в предсмертные и вообще решительные в жизни минуты, она в одно мгновение перечувствовала и передумала бездну чувств и мыслей и вместе с тем не понимала еще, но верила своему несчастью... И сейчас же возник вопрос: за что? за что отняты дети? Вопрос же: за что отняты дети? вызвал вопрос: за что теперь гибнет, мучается любимый, лучший из людей, ее муж?» [XIV, 249]. Однако неразрешимый вопрос мучает не только главную героиню, но и казака: «Казак вдруг отслонился от тарантаса, сорвал с себя шапку,

⁶²⁵ Гачев Г. Д. Указ. соч. С. 236–237.

швырнул ее изо всех сил наземь, откинул ногой от себя Трезорку и пошел в харчевню. В харчевне он потребовал водки и пил день и ночь, пропил все, что было у него и на нем, и только на другую ночь, проснувшись в канаве, перестал думать о мучившем его вопросе: хорошо ли он сделал, донесся начальству о полячкином муже в ящике?» [XIV, 250]. Возможно, этот казак впервые в жизни за годы службы задумался над тем, как он живет, как служит и что такое система. Для Данило эта ситуация также носит *пороговый* характер и является в некотором роде символической смертью. На вопрос, *как жить дальше*, именно у казака нет ответа, и рассказ не случайно заканчивается его пьянством.

Русская литература, по меткому наблюдению Л. А. Аннинского, любит ставить *проклятые* вопросы о том, кто виноват и что делать, на которые заведомо нет ответа, как нет ответа и на вопросы «для чего?», «за что?», характерные для национального космоса Польши и Франции, по определению Г. Д. Гачева.

Русский писатель Толстой обратился к инациональному материалу, тяжелой жизни польских ссыльных в Сибири, и воссоздал польский космос, но вопрос «за что?», лежащий в основе заглавия и проходящий лейтмотивом в рассказе, не имеет ответа и, наверное, не должен иметь. Таким образом, возникает напряженный диалог культур, удивительный для самого Толстого (писатель указывал на нехарактерность для его манеры получившейся вещи), продуктивный для русского и польского читателя в плане глубокого познания двух разных, но близких национальных космосов. Мортальное событие, факт смерти, здесь отодвинуто как бы на второй план (в отличие от танатологических рассказа «Три смерти» и повести «Смерть Ивана Ильича»), о смерти говорится просто, большое событие укладывается в несколько предложений («...он умер за границей на руках Альбины», «...горел три дня и, без помощи врачей (никого нельзя было найти), на четвертый день умер. Через два дня после него умерла и девочка»), но важно в этом рассказе *предощущение* смерти, главная героиня отправляется на смерть, когда едет к мужу из родной Рожанки, когда подменяет останки детей живым мужем, когда обмирает во время раскрытия их подлога. Мортальное проявляется латентно, на уровне подтекста, и многие его элементы связаны с

традиционной народной культурой и польской космофией. Ощущение *порога* станет стержнеобразующим и в другом произведении начала века, последней большой вещи А. П. Чехова, рассказе «Невеста».

2.3. Поиски «инога царства» в рассказе А. П. Чехова «Невеста»: оборотность мира

Рассказу «Невеста» литературоведы отводят особое место в творчестве А. П. Чехова⁶²⁶, так как произведение завершает путь писателя в прозе и его создание приходится уже на начало нового века. Фольклорная формула поиска «инога 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»⁶²⁷. 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 исследователи⁶²⁸. 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

⁶²⁶ 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.

⁶²⁷ 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. 10. С. 215. [Далее тексты произведений Чехова цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

⁶²⁸ Смирнов В. А. Семантика «лунарного мифа» в чеховской прозе («Кривое зеркало», «Ионыч», «Дама с собачкой») // Наш Чехов: сб. статей и материалов. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2004. С. 66–73.

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 именно для Нади⁶²⁹. Во-первых, на языке фольклора, в мифоритуальном 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»⁶³⁰. 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]. С одной стороны, пограничное состояние девушки обусловлено 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

⁶²⁹ Кошкина Е. Е. Ароматы и запахи в новелле А. П. Чехова «Невеста» // Культура и текст. 2011. № 12. С. 435–439.

⁶³⁰ Цивьян Т. Verg. Georg. IV. 116–145: к мифологеме сада // Текст: Семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 123.

героини чужое становится своим. Но степь все-таки Верой не преодолевается, не происходит полной инициации (как с Егорушкой в «Степи»), так как девушка ее не преодолевает, «собственно традиционный переход через степь не произошел»⁶³¹. 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 мифоритуальном 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 ей 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 повести. Таковыми выступают Александр Тимофеевич, или 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

⁶³¹ 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.

оборотностью мира, с потусторонностью⁶³². 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 всклокоченной 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».

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

⁶³² Неклюдов С. Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov8.htm> (дата обращения: 17.07.2019).

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 худоба, 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 мира⁶³³. 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”». Даже в том, как обращаются к Саше, не произнося отчества, в этой усеченности, сказывается 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 она не может обрести счастья, сколько во внутреннем поиске «иногo царства» самой Нади.

Изменения постепенно начинают происходить в душе героини, которая и старый сад видит по-другому, 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

⁶³³ Неклюдов С. Ю. Указ. соч.

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 повести и связывают с неопределенностью в судьбе новой России⁶³⁴. Путешествие «в никуда», как, например, 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, а также понять *оборотность мира*, увидеть другую сторону родного угла, дома, который должен стать из чужого «своим». С перекодировкой «своего» и «чужого», с переменой местами «открытого» и «закрытого» встречаемся и в раннем рассказе С. Есенина «У белой воды».

2.4. Парадоксы художественного пространства в рассказе С. А. Есенина «У белой воды»: онтологический аспект

В раннем рассказе Есенина «У белой воды», мимо которого прошли критики, но на который обращал особое внимание В. Распутин, видя в этой вещи истоки своей деревенской прозы⁶³⁵, странно многое, и в первую очередь заглавие. С одной стороны, исследователи указывали на реальный топоним, озеро, в котором купался Есенин⁶³⁶. С другой стороны, в таком заглавии видели аллюзию на Беловодье, утопическую идеальную страну из русских народных преданий XVII–XIX веков [V, 385]. Если даже обе концепции верны и одна не

⁶³⁴ Федосова Ю. В. Рассказ А. П. Чехова «Невеста» в системе реально-исторических и мифологических координат // Вестник Воронежского государственного университета. 2008. № 2. С. 141.

⁶³⁵ В частной беседе с поэтом Валерием Дударевым, состоявшейся после вручения премии Александра Невского «России верные сыны» в 2004 году, Валентин Распутин говорил о Есенине, о его раннем рассказе «У белой воды», в котором он видит один из истоков деревенской прозы.

⁶³⁶ Самоделова Е. А. Антропологическая поэтика С. А. Есенина: Авторский житнетекст на перекрестье культурных традиций. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 806.

противоречит другой, то все равно остается нерешенной загадка пространственной модели, заложенная в названии рассказа.

Следуя за пространственной оппозицией «внутреннее — внешнее» и учитывая характер границы между разными локусами (эти вопросы еще разрабатывал Ю. М. Лотман⁶³⁷), задаемся вопросом о том, где свое и где чужое в тексте Есенина. Лингвисты, занимающиеся проблемами художественного перевода, обратили особое внимание на семантическую напряженность пространственных предлогов, к которым нередко сложно подобрать правильный эквивалент при переводе⁶³⁸. Пространственный предлог «у» несет в рассказе Есенина особую семантическую и социокультурную нагрузку, поскольку делит мир Палаги на две части: женщина сидит *у берега* белого озера и думает о возвращении мужа, ее жизнь связана с этим озером. Озеро является неким водоразделом и ритуальным маркером в сюжете повести, хотя сама лексема «озеро» употреблена лишь в первом абзаце и больше не повторяется, а заменена автором словом «река». Пока здесь отвлечемся от лексической вариативности и будем обращаться к мифологеме воды в целом.

В воды реки первый раз окунается Палага, чтобы охладить свою страсть: «Когда мужик обернулся и, взглянув на нее своими рыбьими холодными глазами, ехидно прищурился, Палага вся похолодела, сжалась, страсть ее, как ей показалось, упала на дно лодки. “Окаянный меня смущай!” — прошептала она. И, перекрестившись, повернула лодку обратно и, не скидая платя с себя, бросилась *у берега в воду*» [V, 148]. В воду она идет и второй раз, когда не поддается искушению измены мужу, когда терпит побои от обманутого парня: «Приподнявшись кое-как на локти, она стала сползать к воде; руки царапались о камни, сарафан рвался. *У воды*, тыкаясь лицом, она обмыла запекшуюся на коже кровь, немного попила и побрела домой» [V, 153]. Палага, пребывая у воды озера / реки, которая находится рядом с домом, очищается, избегает искушения плоти и остается верной самой себе.

⁶³⁷ Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 397.

⁶³⁸ Морозкина Е. А., Камалов Р. И. Семантическая репрезентация и интерпретация пространственных предлогов при переводе художественного текста // Вестник Башкирского университета. 2017. Т. 22, № 2. С. 447–451.

Пространство воды, которое, по фольклорным славянским представлениям, является *открытым*, опасным и чужим, населенным существами «того света»⁶³⁹, становится своим, спасительным для Палаги. Кроме того, именно из-за озера, с другой неведомой стороны должен вернуться муж, Корней Бударка. Однако ожидание терзает Палагу, и она решает на время покинуть дом, отправившись «на деревню к обедне» [V, 148]. В этот временной промежуток и терпит Палага второе испытание: встречает в поле попутчика, с которым чуть не согрешает. В поле, чужом пространстве, женщина пребывает в пограничном состоянии. Не только пространство, но и время является открытым, и на это указывает то, что Палага, скрываясь от парня, всю ночь до первой полоски зари лежит в поле: «Небо светлело, ветерок, налетевший с восхода, поднялся к облакам и сдул последние огоньки мигающих звезд; *над рожью вспыхнула полоса зари*, где-то закрипели колеса. Очнувшись от страха, Палага вышла на тропинку и, прислушавшись, откуда скрип колес, пошла навстречу» [V, 151]. Но в данном случае действие происходит не просто на заре, а в момент встречи ночи и нарождающегося дня, поскольку баба, которая подвозит на телеге Палагу до белой воды, говорит: «Как же это ты ни пужаисси-то? *Ночь, а ты Бог знаить анкедова идешь...* По ржам-то ведь много слоняютца, лутчай подождать бы». Таким образом, в момент безвременья Палага возвращается домой. Такие часы маркированы образованием света во тьме. Исследователи в этом случае ставят вопрос об апофатическом состоянии, мифологеме *светотьмы*, о рождении света вечернего и невечернего.

На столкновение света и тьмы, космоса и хаоса указывает также календарное время в рассказе — первое испытание, искушение с Палагой происходит накануне Ильина дня: «Был канун Ильина дня. С сарафана капала вода, когда она вошла в избу, а губы казались синими». До Ильина дня, по народным представлениям, еще можно вступать и окунаться в воду, после — нет, вода считается уже тронутой оленем. Об этих представлениях Есенин, по всей

⁶³⁹ Виноградова Л. Н. Мифология календарного времени в фольклоре и верованиях славян // Славянский альманах. 1997. С. 151.

видимости, хорошо знал, на что указывает одно стихотворение, которое приводит в пример Е. А. Самоделова, описывая обрядность праздника: «В результате переплытия реки появилось стихотворение, написанное Есениным на гладкой сосновой притоке в новом доме дедушки и кончавшееся календарно-обрядовым приурочением: Когда придет к нам радость, слава ли, Мы не должны забыть тот день, Как чрез реку Оку мы плавали, Когда не ссал еще олень»⁶⁴⁰. Кроме того, важна семантическая напряженность этого дня в году. Н. М. Терехин, анализируя особенности обрядового комплекса Ильина дня на русском Севере, справедливо отмечает: «В семантике Ильинского праздника распознаются архетипические характеристики новогоднего первопродника, воспроизводившего апокалиптическую драму разрушения старого мира, распада всех космических и социальных связей, норм и установлений. Судьбы грядущего мира решаются в ходе поединка, борьбы, соперничества между силами старого и нового года, между хаосом и космосом»⁶⁴¹. Агоническое состояние (от слова *агон*, в значении космической борьбы, которая необходима для установки порядка), в котором пребывает Палага, обусловлено физическими и метафизическими обстоятельствами. С одной стороны, женщина искушается плотью, и эти физиологические терзания вполне понятны. Но Есенин не так прямолинеен, этого конфликта было бы недостаточно для автора. С другой стороны, по справедливому замечанию О. Е. Вороновой, в рассказе заложена архетипическая модель «искушение — раскаяние»⁶⁴², но это тоже требует некоторых разъяснений. Палага победила искушение дважды, пережила Ильин день, причем окунаясь накануне праздника и, вероятно, в сам праздник в воду (последнее делать было нельзя, нарушен «запрет»). Но как только женщина попадает домой и муж ее тоже, наконец, возвращается, все идет не так: Корней тяжело болен, он не встает с постели, и Палага снова начинает метаться и

⁶⁴⁰ Самоделова Е. А. Указ. соч. С. 233.

⁶⁴¹ Терехин Н. М. Религиозно-этническое пространство Севера как собор народов, религий и культур // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2008. № 3. С. 76.

⁶⁴² Воронова О. Е. Поэтика новеллы «У белой воды» (проблема традиций) // Духовный путь Есенина (Религиозно-философские и этические искания). Рязань: М-Пресс, 1997. С. 137–146.

мучиться от терзания плоти. Наконец, она совершает измену и понимает, что сделала *что-то* не то, потеряла значительное внутри себя: «Когда она лежала снова на лавке, ей казалось, что все, что было несколько минут назад, случилось уже давно, что времени этому уже много, и ее охватила жалость, ей показалось, что она потеряла что-то. Затуманенная память заставила ее встать, она зажгла лампу и начала шарить под столом, на печи и под печью, но везде было пусто. “Это в душе у меня пусто”, — подумала она как-то сразу и, похолодев, опустилась с лампой на пол» [V, 155]. Но парадокс в том, что Палага это осознает только по возвращении мужа, в своем доме. Как бы в своем пространстве, которое должно оберегать хозяев, происходит измена, рушится жизнь. Однако именно с этого момента начинается рефлексия, женщина обращается к внутренней жизни, и, возможно, только тогда зарождается истинная любовь Палаги к мужу.

Любила ли Палага мужа до этих событий? «Палага любила Корнея. Любила его здоровую грудь, руки, которыми он сгибал дуги, и особенно ей нравились его губы» [V, 147]; «В церкви она молилась тоже только об одном, чтобы скорее настали холода, и, глядя на икону прикрытой рубищем Марии Египетской, просила у нее ее крепости одолеть свою похоть, но молитвенные мысли ее мешались с воспоминаниями о жгучей любви, она ловила себя на этом и, падая на колени, стучалась лбом о каменный пол до боли» [V, 149] — в этих фрагментах раскрывается плотская любовь Палаги к мужу, подчеркивается, что она любила его руки, губы и т. д. В истории мировой культуры, еще в античности у Платона, находим разделение любви на несколько модусов: существует Афродита небесная и земная, высокий космический модус любви и плотский⁶⁴³. Истинные отношения между героями разворачиваются только на фоне нарушения запрета, измены Палаги. И именно в этот момент женщина снова возвращается и как бы обращается к водам реки, символизирующей границу между мирами: с другого берега должен был вернуться Корней, у воды героиня

⁶⁴³ Розин В. М. Античное понимание любви // Предпосылки и особенности античной культуры. М.: ИФРАН, 2004. С. 148.

очищалась, усмиряла свою плоть, преодолевала себя. У воды происходят и изменения в душе Палаги, она ищет саму себя прежнюю: «Отворив дверь, Палага вышла на крыльцо и взглянула на реку. То место, где она обмывала свои побои, было занесено снегом. Она вспомнила, насколько она была тогда счастливее, когда подставляла под взмахивающие кулаки грудь и голову, и, обхватив за шею стоявшую подле нее собаку, зарыдала» [V, 156].

На пограничный характер поиска, борьбы света и тьмы указывает не только особое время в календаре, Ильин день, но и символ одинокой ветлы. Ветла приобретает особую семиотическую значимость в произведениях русской литературы, наделена онтологическим статусом. Ветлы Жуковского в «Лесном царе», засохшая ветла Чехова в «Степи», старая ветла Бунина в «Жизни Арсеньева» связаны с поисками «инога царства»⁶⁴⁴, ветла — дерево с пограничной символикой, соотносится с пространством смерти. Архетипично само сочетание ветлы и озера, в котором отражается небо (озеро молочное, как небо), что на небе, то и на земле: жизнь шла размеренно, когда Корней ловил рыбу и жил с женой; в этом есть даже некая идиллия, космический порядок, но когда-то он нарушается, и, видимо, неслучайно в этом ритуальном контексте озеро трансформируется, преобразуется в реку.

Итак, Палага большую часть своей жизни проводит не в доме, своем пространстве, которое должно защищать, а у дома, у воды — в ожидании мужа, рыбака Корнея Бударки. С озером / рекой связана значительная часть жизни героини. В *пороговой* ситуации судьба Палаги также во многом соединяется в ритуальном плане с мифологемой воды. Накануне Ильина дня и в сам праздник женщина окунается в воду, совершая в некотором смысле омовение, — она очищается после преступных мыслей об измене. Основное событие, нарушающее порядок жизни мужа и жены, случается в доме, в закрытом пространстве, которое должно было оберегать Пагагу, но женщина ощущает себя неуютно дома, ей «пусто». После измены героиня снова устремляется физически и духовно к воде,

⁶⁴⁴ Подробнее см.: Дударева М. А. Фольклорная действительность в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Вестник славянских культур. 2019. Т. 54. С. 173–183; Dudareva M., Goeva N. White willow in Russian literature: Folklore “roots” of image // Journal of Social Studies Education Research. 2017. Vol. 8, N 3. P. 291–299.

ищет выход из сложившейся ситуации, стараясь обрести себя прежнюю, и именно поэтому воспринимает свою измену как что-то давно произошедшее. Однако именно с этого момента начинается внутренняя жизнь героини, она думает о своей душе: «Лицо Юшки было окаймлено невидимой, но все же понятной для нее бледностью, и, вглядываясь в него, она начинала понимать, что то, что отталкивало ее от него, было не в нем, а внутри нее, что задушить ей хочется не его, а соблазн, который в ее душе» [V, 156]. Палага выходит на улицу, вероятно, надеясь, так же как и раньше, смыть следы греха водой, но обнаруживает, что вода замерзла: «То место, где она обмывала свои побои, было занесено снегом. Она вспомнила, насколько она была тогда счастливее, когда подставляла под взмахивающие кулаки грудь и голову, и, обхватив за шею стоявшую подле нее собаку, зарыдала» [V, 156].

Архитектоника этого произведения напоминает во многом пушкинского «Гробовщика», в конце которого мы точно не знаем, что происходит с Адрианом Прохоровым, но с героем случается что-то *неявное*, по мысли С. Г. Бочарова⁶⁴⁵, что изменит его жизнь. Так и с Палагой происходит неявное преобразование, женщина перестает думать о плоти, удовольствиях и начинает жить внутренней жизнью. Палага воплощает образ земной Венеры, плотской любви, которую необходимо преодолеть. Однако в отечественной литературе, русском космопсихо-логосе начала XX века любовь обычно носит телесно невоплощенный характер, а за образом возлюбленной прозревается Лик Софии, что особенно характерно для поэзии. Но с таким апофатическим светом, который связан с идеальной возлюбленной, сталкиваемся и в поэтике А. Платонова, в рассказе «Невозможное».

2.5. Апофатика места, или Поиски «инога царства» в рассказе А. Грина «Сто верст по реке»

Мифологема воды является сюжетообразующей не только в рассказе С. А. Есенина «У белой воды», где озеро, трансформируясь в реку жизни,

⁶⁴⁵ Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 230.

выступает апофатическим сакральным центром. В поэтике А. Грина мы также сталкиваемся с мифологемой воды, которая организует в ритуальном переходном плане пространство и ассоциируется с этосом жизни и смерти.

В рассказе 1916 года «Сто верст по реке» путь героя, по тонкому наблюдению Г. И. Шевцовой, обозначился «как переход от “тьмы странствий” к “счастью” через духовное перерождение и обретение дома»⁶⁴⁶. В основе сюжета находится путешествие двоих незнакомых людей, Нока и Гелли, оказавшихся волею судьбы в одной лодке, которая является для них объединяющей семьей. Лодка соединяет не только два противоположных начала, мужское и женское, но и двоих разных людей с прямо противоположными характерами и судьбой, людей, по-разному реагирующих на ситуацию поломки и задержки парохода. Девушка Гелли не имеет социального опыта, она по-житейски наивна: «Она была худощава, но стройного и здорового сложения, с тонкой талией, тяжелыми темными волосами бронзового оттенка, свежим цветом ясного, простодушного лица и *непередаваемым выражением слабого знания жизни*»⁶⁴⁷. Нок, наоборот, — это человек, прошедший каторгу, узнавший соблазны и горести жизни, которые отразились на его мрачном лице и мировосприятии: «Раздраженное, потемневшее от волнения лицо пассажира показывало, что задержка в пути сильно ошеломила его» [II, 134]. Однако в совместном путешествии эти люди и их судьбы меняются коренным образом. Для художественного мира А. Грина характерен прием оксюморона, которым обусловлена некая подвижность в метафизическом отношении: одно состояние переходит в другое и оборачивается противоположностью, ничто не статично в мире писателя⁶⁴⁸. Но этих героев объединяют даже не столько внешние обстоятельства, как поломка парохода, на котором они плыли, необходимость скорого отплытия, одна лодка, доставшаяся им вскладчину от пьяного рыбака, сколько внутренний поиск и обретение чего-

⁶⁴⁶ Шевцова Г. И. Художественное воплощение идеи движения в творчестве А. С. Грина: дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2003. С. 40.

⁶⁴⁷ Грин А. Сто верст по реке // Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1965. Т. 2. С. 134. [Далее тексты произведений Грина цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

⁶⁴⁸ Дикова Т. Ю. Рассказы Александра Грина 1920-х годов: поэтика оксюморона: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1996. С. 113.

либо: Гелли стремится к больному отцу, а Нок убегает от преследования властей и ищет покоя. Этот поиск выражен в символе реки, которая выполняет роль *сакрального центра* в рассказе. Грин подробно описывает состояния реки, природы, в которые погружены главные герои: «Стемнело, когда эти двое молодых людей тронулись в путь. Только у далекого поворота *еще блестела* рассыпанным ожерельем стрежь, просвет неба над ней, уступая облачной тьме, медленно потухал, напоминая дремлющий глаз. Блеск стрежи скоро исчез. Крякнула утка; тишину осенил быстрый свист крыльев; а затем ровный, значительный в темноте плеск весел стал единственным одиноким звуком речной ночи» [II, 139].

Примечательно то, что герои отправляются в путь на закате, когда тьма *уже* наступает, но свет *еще* не погас. Здесь можно поставить вопрос об апофатической традиции возникновения света вечернего и не вечернего и об особой организации пространства, предполагающей образование *места вневременности*. Гелли и Нок не просто путешествуют три дня, что, конечно, тоже символично с позиций сакральной действительности русской волшебной сказки или былины, где герой не ест, не пьет и странствует три дня и три ночи или просит на что-либо отсрочки три дня (например, в былине «Илья Муромец и Калин-царь»; в драме «Царь Максимилиан»), они пускаются в странствие, выражаясь языком онтологии, по *мировым водам*, и вода здесь обозначает первостихию жизни, принадлежащую горнему миру⁶⁴⁹. Важно то, что такой апофатический свет сопровождает этих двоих на всем пути, который, стоит также отметить, имеет вектор движения *снизу* — *вверх*: «Мы едем снизу, — сказал Нок, — в Зурбагане отличная погода...» [II, 155]. Конечно, Нок обманывает охотника Гутана — ведь молодые люди направляются в Зурбаган, что ниже по реке, — но в метафизическом смысле здесь происходит онтологический поворот в движении пути Нока, который начинает свое *восхождение по духовной лестнице*, и катализатором этого восхождения является зародившаяся любовь к Гелли, осознание вины Ноком: «Ради бога, не

⁶⁴⁹ Отечественная интеллектуальная культура: материалы к энциклопедии (моделирующий глоссарий: ключевые имена и понятия). Шуя: Центр кризисологических исследований ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2011. С. 20.

плачьте, Гелли! — сказал, сильно страдая, Нок. — Я виноват, я один» [II, 160]. Кроме того, герой обретает в этот момент подлинное имя, *преображаясь* из беглого Трумвика, человека, вынужденного скрываться под чужим именем, в Нока. Зурбаган, являясь одним из самых частотных авторских локусов⁶⁵⁰, выполняет здесь функции идеального топоса, своего рода «иног царства», где должно случиться преобразование героев.

Но что же ищут на самом деле эти двое, чей сплав по реке не лишен метафизического смысла и онтологического статуса? Нок в спорах с Гелли о любви и женщинах все-таки признается сам себе, что думает только об идеале, а точнее, *идеальной возлюбленной*: «...о любви только к мечте, верной и нежной спутнице исковерканных жизней» [II, 140-141]. В этом отношении права Шевцова, указывающая на противоречивость душевного состояния героя: «...под внешним слоем мрачного пессимизма, отчаяния и озлобления скрывается жажда любви и человеческого тепла»⁶⁵¹. Гелли тоже мечтала и воспринимала действительность имажинативно, представляя себя героиней романов: «Ей представилось, что она не плывет, а читает о женщине со своим именем в некоей книге, где описываются леса, охоты, опасности» [II, 141]. Итак, молодых людей объединяет особый взгляд на действительность, который можно обозначить как *имажинативное* видение, выражаясь антропософским языком.

Философ и антропософ начала XX века Р. Штейнер в своих лекциях, которые посещали разные представители творческой интеллигенции Серебряного века, дал представление об особом имажинативном взгляде на действительность, которым был наделен Гете; еще раз приведем цитату из работы философа: «...у них отсутствует орган для идеального, и потому они не знают сферу его действия. Посредством того, что у Гете этот орган был особенно развит, он, исходя из своего общего мировоззрения, пришел к глубоким прозрениям в существо

⁶⁵⁰ Парамонова Т. А. Система индивидуально-авторских локусов как механизм создания сверткестового единства прозы А. С. Грина (на примере функционирования локусов «Лисс» и «Зурбаган») // Известия Самарского научного центра РАН. 2008. № 1. С. 285.

⁶⁵¹ Шевцова Г. И. Указ. соч. С. 40.

живого»⁶⁵². Среди слушателей был и М. Волошин, встречавшийся с философом в 1906 году в Париже, где он слушал лекции из «русского цикла»⁶⁵³. По замечанию специалистов, на поэта достаточно сильно повлияло антропософское учение⁶⁵⁴. Волошин являлся ближайшим другом и соседом по Киммерии для Грина. Конечно, можно поставить вопрос и об опосредованном влиянии антропософского учения на писателя, но можно привлечь и еще один ближний контекст, проводя параллели с русской волшебной сказкой, лекции о которой в начале XX века читал в Московском религиозно-философском обществе памяти Вл. Соловьева философ Е. Н. Трубецкой (деятельностью МРФО также интересовались представители творческой интеллигенции начала некалендарного века). Так, в лекции «“Иное царство” и его искатели в русской народной сказке», изданной позднее в виде брошюры, философ высвечивает онтологические и аксиологические основания поиска «иноного царства», в который отправляется культурный герой: «Одни удовлетворяют потребности в “новой земле” естественными житейскими способами. Другие, напротив, преисполняются отвращением ко всему обыденному, житейскому и испытывают непреодолимое влечение к чудесному»⁶⁵⁵. Нок уподобляется героям русской волшебной сказки, которые должны спуститься в «иное царство», чтобы добыть сакральные знания, волшебный предмет, вещь невесту⁶⁵⁶. Параллель с русским фольклором сближает воззрения Грина на смерть, любовь в высшем имагинативном их проявлении с идеалом русской сказки, ее поисками «иноного царства», которые направлены на преобразование героя, его духовное возрождение в новом качестве.

Переправа по реке — *инициационный путь* для обоих героев, Гелли, которая должна повзрослеть, и Нока, который должен смягчиться сердцем и поверить в *чудо*. Река — *сакральный центр* в рассказе, она, выражаясь языком онтологии,

⁶⁵² Штейнер Р. Учение о метаморфозе... С. 134.

⁶⁵³ Пронина О. «Руанский собор» Максимилиана Волошина и «Теософия розенкрейцера» Рудольфа Штайнера [Электронный ресурс]. 2005. URL: http://www.anthroposophy.ru/index.php?go=Pages&in=view&id=26&SN_S=dfb25a68a04ba8b6e506dde9a24503f7 (дата обращения: 31.01.2021).

⁶⁵⁴ Пинаев С. М. «Близкий всем, всему чужой»: Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте Серебряного века. М.: Изд-во РУДН, 2009.

⁶⁵⁵ Трубецкой Е. Н. Указ. соч. С. 20.

⁶⁵⁶ Елеонская Е. Н. Указ. соч.

символизирует мировые воды, поиск «иногo царства», в который пускается и русский Иван-дурак, и гриновские влюбленные, чтобы обрести себя и друг друга. Река апофатична, поскольку амбивалентна: это и топос смерти, который необходимо преодолеть, и этос жизни. Сегодняшний день апофатичен и танатологичен, но разобраться в этих явлениях помогает *позавчерашний* день нашего искусства, который, по тонкому наблюдению А. М. Панченко и И. П. Смирнова, более продуктивен: «...бывает легче опереться не на вчерашний, а на *позавчерашний* день»⁶⁵⁷. Чему же нас учит Грин? Онтогерменевтический анализ, высвечивание философских вопросов произведения показывает, что рассказ, при всей легкости, сказочности, романтическом настроении, которым пронизаны многие вещи писателя, встраивается в русскую *философию жизни* — *смерти*, где последняя в славянском архаическом миропонимании носит временный характер. Грин демонстрирует нам прорыв от *тьмы к свету*, характерный для русского фольклора, иномирной парадигмы волшебной сказки. Но с таким прорывом и апофатикой поведения героя, которая связана с идеальной возлюбленной, сталкиваемся и в поэтике А. Платонова, в рассказе «Невозможное».

2.6. Апофатическая традиция в рассказах А. Платонова «Невозможное» и «Неизвестный цветок»

Рассказ А. Платонова «Невозможное» апофатичен уже одним своим заглавием и отсылает нас к «Невыразимому» В. Жуковского, к *неведомым* дорожкам А. Пушкина, онтологическому *незнанию* лирического героя А. Толстого, *несказанному* свету А. Блока и С. Есенина. Однако, как отмечают исследователи, творчество писателя не поддается сугубо литературоведческому толкованию, оно требует комплексного подхода к тексту, нуждается в знаниях и философов, и культурологов⁶⁵⁸. Один неправильный *вывернутый* язык Платонова заслуживает особого внимания и также нуждается в постоянном разъяснении,

⁶⁵⁷ Панченко А. М., Смирнов И. П. Указ. соч. С. 33.

⁶⁵⁸ Слепокуров А. А. Предельные вопросы в творчестве Андрея Платонова // Евразийский форум. 2016. С. 88–91.

поскольку автор всегда *что-то* недоговаривает⁶⁵⁹. Через эту *неправильность*, которая была присуща, например, и футуристам, бюджетлянам, которой обладают детский фольклор, потешки, считалки, загадки, выражается *инобытие*. Но иногда не хватает и неправильной речи, и речи вообще, чтобы передать знания ноуменального мира. Исследователь апофатичности языка Ф. Достоевского В. В. Дудкин, анализируя «Сон смешного человека», показывает, как для писателя может быть важнее слова — молчание, когда слово не способно передать «невыразимое»: «Апофатика “невыразимого” утверждает неотчуждаемое качество человека — воображение. Именно воображение определяет то экзистенциальное пространство между реальным и невозможным — выразимым и “невыразимым”, где человеку дано реализовать себя»⁶⁶⁰. Философ говорит здесь об *имагинативном* познании действительности и, приводя фрагмент из воспоминаний Жуковского, посвященных смерти Пушкина, рассуждает о видении смерти *наяву*, о постижении ее через Имагинативный Абсолют (ср. со смертью Максима в лесу из рассказа И. Тургенева «Смерть»).

Апофатичностью обладает не только Танатос, но и Эрос в высшем его проявлении. Так, в рассказе Платонова, по справедливому замечанию Н. М. Малыгиной, представлен образ *световой* идеальной возлюбленной: «У Платонова в разных вариантах звучало утверждение: “Невозможное — Невеста человечества”»⁶⁶¹. Но *как* сердцу высказать себя? Как передать словами, доступными человеку, великую любовь? В рассказе апофатичен не только образ живого света, энергии, на что обращают внимание специалисты⁶⁶², необъяснимо само состояние главного героя, который заявляет: «Я хочу поцеловать ее душу... Нет, тут ничего невозможно. *Этого нельзя сказать*. Слово сделано для удобства. *Я не знаю, как сказать*, и никто никогда ничего про это не скажет ни словом, ни

⁶⁵⁹ Михеев М. Ю. В мир Платонова — через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003. С. 5.

⁶⁶⁰ Дудкин В. В. Указ. соч. С. 113.

⁶⁶¹ Малыгина Н. М. Образ идеальной возлюбленной в творчестве Сергея Есенина и Андрея Платонова // Есенинская энциклопедия. М.-Константиново-Рязань: Пресса, 2010. С. 394.

⁶⁶² Дырдин А. А., Куранов А. О. Обратная перспектива в мировоззрении А. П. Платонова: сфера души, эфирное пространство и юродство в текстах писателя // Филологический класс. 2011. № 2 (26). С. 13.

музыкой, ни песней. Это можно иметь, но нельзя об этом рассказать»⁶⁶³. Обычно литературоведы обращают внимание на первую фразу в этом отрывке, посвященную «поцелую души». Однако здесь также важно то, что герой не может это выразить словами, земным языком. Это *незнание* носит сакральный характер, оно наделено онтологическим статусом, через это незнание «как сказать» открывается иерофания. Самое интересное то, что предшественником в этом аспекте у Платонова можно назвать А. Фета, который в хрестоматийном стихотворении «Я пришел к тебе с приветом...» (1943), всем известном еще со школьной скамьи, вывел одну из формул национального космо-психо-логоса:

Рассказать, что отовсюду
 На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь — но только песня зреет⁶⁶⁴.

Фетовская формула *незнания* выражает настоящее вещество поэзии, обнажая космическую природу стиха, о чем писал В. В. Кожин в работе «Стихи и поэзия»⁶⁶⁵. Обычно это стихотворение, вслед за Б. Я. Бухштабом, принято рассматривать в контексте пейзажной лирики поэта⁶⁶⁶, что, конечно, правомерно, ведь речь, на первый взгляд, идет действительно о лесе, о его тайной жизни. Но *натура* здесь тесно связана с жизнью *сердца*, и мысль сердечная «невыразима»⁶⁶⁷. Конечно, критика и коллеги по перу по-разному отреагировали на это стихотворение, например, И. Тургенев язвительно высказывался на счет

⁶⁶³ Платонов А. Невозможное // Собр. соч. М.: Время, 2011. Т. 1. С. 300. [Далее тексты произведений Платонова цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

⁶⁶⁴ Фет А. А. Собр. соч. и писем. Стихотворения и поэмы 1839–1863. СПб.: Академический проект, 2002. С. 167 (курсив наш. — М. Д.).

⁶⁶⁵ Кожин В. В. Указ. соч.

⁶⁶⁶ Бухштаб Б. Я. А. А. Фет // Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. М., 1937. С. 5–25.

Современные исследователи также анализируют пейзажный план стихотворения. См.: Лукинова А. Р. Стихотворения о лесе в контексте лирики А. А. Фета (к проблеме эволюции творчества) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 1. С. 173–178.

⁶⁶⁷ Формуле поэтического «незнания», ставшей важнейшим принципом творчества Фета-лирика, посвящена отдельная статья В. Кошелева. См.: Кошелев В. «Песня зреет», или «Над весенней страницей Фета» // Русская словесность. 2020. № 2. С. 32–39.

психического здоровья Фета, возмущаясь как раз последними строчками, как может поэт не знать того, что он хочет сказать. Но через полвека такой подход к самому процессу творчества уже не покажется странным, и В. Маяковский в эссе «Как делать стихи» напишет: «Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию, то помывчиваю быстрее в такт шагам. Так обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно *из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова*»⁶⁶⁸. Из мычания, почти примитивного действия, и звука рождается слово, высокая поэзия. Песня *зреет* в лирическом герое фетовского стихотворения, и связана она со *служением* возлюбленной:

Как вчера — пришел я снова,
 Что душа все так же счастью
*И тебе служить готова*⁶⁶⁹...

Кроме того, здесь возникает образ *света*, пронизывающего пространство, света, который является путеводным для лирического героя в его служении возлюбленной и космосу. Этот свет апофатичен по своей природе (ср. с мандельштамовским, блоковским, есенинским несказанным светом).

В рассказе Платонова «Невозможное» муки слова, или, лучше сказать, муки *от слова* также связаны с всепоглощающим чувством любви, проявлением Эроса в его высшей апофатической модальности, когда не требуется присутствие любимой телесно: «*Не вставая со стула я могу любить, умирать*, совершать подвиги и великие работы — и делать это на самом деле и ярче и действительней, чем руками. Для этого надо только иметь душу» [I, 296]. Главный герой наделен *имагинативным* восприятием действительности — он проживает жизнь больше не телесно, а духовно, постигает инобытие, не выходя из комнаты (ср. с чеховским замечанием по поводу игры на сцене: «Пусть на сцене все будет так же

⁶⁶⁸ Маяковский В. В. Как делать стихи? // полное собрание сочинений: в 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Художественная литература, 1959. Т. 12. С. 100 (курсив наш. — М. Д.).

⁶⁶⁹ Фет А. А. Указ. соч. С. 167.

сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, *а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни*» [XII, 316]). Кроме того, в раннем рассказе онтологически значимы состояния природы, созвучные состоянию души героев и тоже связанные с апофатическим светом: «И вот родился раз человек, радостный, простой и совсем родной земле, без конца влюбленный *в звезды, в утренние облака и в человека*; влюбленный не мыслью, а кровью. Раз мы стояли с ним в поле *ранним* летним утром. На востоке в нежном *невыразимом свете* горела одна пышная последняя голубая звезда... Это был час полета облаков и *тихого света*» [I, 295]. И снова здесь атрибутом апофатического света выступает молчание, тишина, а не слово: «Я узнал тогда, что полная тишина есть вселенская музыка, и слушать ее можно без конца, и позабыть жить» [I, 295] (ср. с языком звезд у Достоевского в «Сне смешного человека», с есенинским молчанием звезд в раннем стихотворении «Песни, песни, о чем вы кричите?»). Такое время, по наблюдению Л. С. Выготского, самое пугающее и одновременно значимое в мистическом отношении: «Перед самым рассветом есть час, когда пришло уже утро, но еще ночь. Нет ничего таинственнее и непонятнее, загадочнее и темнее этого странного перехода ночи в день»⁶⁷⁰. Образ света, предрассветного часа появляется также и в стихах Платонова 1920-х годов, и связан он с образом ребенка, зарождением новой жизни, нового человека: «Вспыхнет кроткий и печальный // Ранний, *утренний твой свет*» [I, 464]; «Мир тайный — сонная невеста // Мы — *предрассветная роса*» [I, 465].

В суфийской традиции, к которой мы обращались в связи с творчеством Хлебникова, образ *светового* человека, духовного проводника, наставника суфия, также связан с постижением высшего знания, Божественного начала, которое может выражаться в образе Возлюбленной, в символах цветка, соловья⁶⁷¹ и т. д. (о Боге и любви к нему прямо не говорится, в суфийской поэзии доминантным является язык символов). У Платонова в образе Возлюбленной важно не столько прекрасное лицо (его детализации нет), сколько ее световая сущность. Этим

⁶⁷⁰ Выготский Л. Трагедия о Гамлете, принце датском, В. Шекспира // Полн. собр. соч.: в 16 т. М.: Левь, 2015. Т. 1. Драматургия и театр. С. 96.

⁶⁷¹ Бертельс Е. Э. Избранные труды: в 3 т. М.: Наука, 1965. Т. 3. С. 351.

светом (любви) «заражается» и главный герой: «Через миг он светился. Светился всем телом; свет шел из него...» [I, 295]. В зарубежных исследованиях находим подробное разъяснение того факта, почему Пророку на миниатюре художники закрывают лицо: «...Prophet is described in word and in form as being simultaneously polymorphic and pictographic, visible and unseen, logos and light»⁶⁷². Здесь Кристиан Грабер пишет о том, что Пророк изображается как видимый и *невидимый*, логос и *свет* одновременно, исследовательница емко это выразила в красивой метафоре *от логоса — к свету*. Примечательно то, что Платонов в поездках по Средней Азии, во время напряженной писательской работы в Туркмении вполне мог познакомиться с традициями суфизма, который, пусть и в форме пережитков, по справедливому замечанию С. М. Демидова, продолжал существовать и после Октября в этой части Советской России, переродившись в *ишанизм*⁶⁷³. Конечно, первая поездка состоялась только в 1934 году, позднее создания рассказа «Невозможное», но сходство здесь более типологическое, чем через влияние (в последнее время в литературоведении появляются работы, в которых также на типологическом уровне сопоставляются творчество Платонова и китайская философия с доминантной для нее категорией «ци», живой энергией, эфиром⁶⁷⁴). Однако исследователи, занимающиеся темой Востока и ее вариациями в творчестве писателя, указывают на глубокое освоение среднеазиатской темы, проблем жизни пустыни Платоновым, на органическое восприятие инонациональной культуры, отвергая по существу стилизаторский характер повести «Джан»⁶⁷⁵, рассказов «Песчаная учительница»⁶⁷⁶ и «Такыр»⁶⁷⁷. И возвращаясь к разговору о суфийской традиции, следует обратиться даже не к «восточным» произведениям писателя, а к его предсмертной вещи «Неизвестный

⁶⁷² Gruber С. Указ. соч. Р. 254

⁶⁷³ Демидов С. М. О пережитках суфизма-ишанизма в Туркмении после Октября // Суфизм в Туркмении (эволюция и пережитки). Ашхабад: Ылым, 1978. С. 130–132.

⁶⁷⁴ Баршт К. А. «Вещество жизни» Андрея Платонова и категория «ци» в китайской философской традиции // Соловьевские исследования. 2017. Вып. 3 (55). С. 163–181.

⁶⁷⁵ Будин П. А. Библиейское, мифическое, утопическое: анализ повести Платонова «Джан» // Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы. СПб.: Наука, 2008. С. 149–156.

⁶⁷⁶ Брагина Н. Н. «Восточные» повести А. Платонова как попытка диалога двух культур // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2008. № 6. С. 297–302.

⁶⁷⁷ Сычева К. А. «Скудная и сухая мать»: образ пустыни в рассказе «Такыр» и в эпистолярной Андрее Платонова // Уральский филологический вестник. 2016. № 5. С. 112–120.

цветок», простой по форме, определяемой исследователями как *сказка*, что нередко заставляет обратиться учителей-словесников к этому тексту на уроках литературы в школе⁶⁷⁸, но обладающей чертами притчи. Однако такое жанровое определение несколько обедняет представления о данном произведении, и в исследовательском отношении ему не уделяется отдельного внимания, хотя «Неизвестный цветок», создаваемый одновременно с последней пьесой «Ноев ковчег», безусловно заслуживает пристального взгляда литературоведа и культуролога.

В сказке-были, кажется, на первый план выходит образ цветка, трудно пробивающегося через камни пустыря, трудно добывающего себе влагу и улавливающего частички земли: «Днем цветок сторожил ветер, а ночью росу. Он трудился день и ночь, чтобы жить и не умереть» [VI, 179]. Действительно, с одной стороны, это так — в первом приближении мы понимаем, как трудна и одновременно громадна жизнь, как сила к жизни заставляет выжить одинокое семя, оставленное ветром «меж камнем и глиной». С другой стороны, здесь важен не сам по себе образ цветка, здесь значимы в аксиологическом плане образ девочки и ее *отношение* к растущему столь трудно цветку: «Даша склонилась к нему и поцеловала его в *светящуюся головку*» [VI, 181]. Цветок является символом, в котором преломилось человеческое и природное, земное и космическое, неслучайно он латентно сравнивается со звездой (головка цветка светится). Интересно то, что в одном из стихотворений 1920-х годов мы найдем образ земли в ее космическом уподоблении звезде:

В мире тихий ветхий вечер,

Бесконечность замерла.

Пела песни в поле речка,

И звездой земля цвела.

[I, 476]

⁶⁷⁸ Терентьева Н. П. «Котлован» Платонова в восприятии школьников // Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы. СПб.: Наука, 2008. С. 305; Овчинникова М. Н. «Через тернии к звездам». Урок-беседа по сказке-были А. Платонова «Неизвестный цветок» и сказке Е. Клюева «Плющ, который карабкался, и карабкался, и карабкался» // Филологический класс. 2011. № 2 (26). С. 45–47.

В суфийской традиции цветок олицетворяет любовь к Богу, в антропософском учении, с которым Платонов, вероятно, был также знаком (Н. М. Малыгина указывает на это, анализируя «Ноев ковчег»⁶⁷⁹, и К. А. Баршт также анализирует «Котлован» в свете антропософского учения⁶⁸⁰), цветок связан с внутренней духовной жизнью человека, с познанием подлинной природы своего «я». Даша, целуя цветок, а этот момент в тексте семиотически значим, приобщается к его природе, к знаниям космоса (ср. на типологическом уровне с целованием змеи⁶⁸¹). Важным оказывается то, что цветок — *неизвестный*, неизвестно откуда он, кто он, сам цветок тоже не может ответить на эти вопросы: «“А как тебя зовут?” — спросила Даша. — “Меня никто не зовет, — сказал маленький цветок, — я один живу”» [VI, 180]. Такая *безликость* вневременность присуща, например, и образу пустыни у Платонова, где стираются пространство и время, а человек устремлен в Вечность⁶⁸². Неслучайно и цветок растет на пустыре, среди голых камней, без людей, без других цветов, но в этой пустоте он напрямую соединен с Космосом, и его благоухание заставляет ожить душу человеческую, оно больше чем слово: «Даше показалось, что цветок тянется к ней, что он зовет ее к себе *безмолвным голосом* своего благоухания» [VI, 182].

Невыразимая любовь в раннем рассказе «Невозможное», безмолвное благоухание *неизвестного* цветка в поздней предсмертной вещи Платонова заставляют задуматься над проявлением апофатической традиции в его поэтике, которая связана с парадигмой «Танатос — Эрос» в ее высшей модальности, с рождением света вечернего и невечернего, который проливается и на головы главных героев раннего рассказа, и им сияет головка неизвестного цветка из сказки-были.

⁶⁷⁹ Малыгина Н. М. Повороты американского сюжета Андрея Платонова. Неизвестный источник пьесы Андрея Платонова «Ноев ковчег» // Октябрь. 1999. № 7. С. 168–177.

⁶⁸⁰ Баршт К. А. Антропософия А. Платонова. Штайнеровский слой в романе «Котлован» // Начало века. Из истории международных связей русской литературы. СПб.: Наука, 2000. С. 154–190.

⁶⁸¹ Смирнов В. А. «Софийный эйдос»... С. 83.

⁶⁸² Сычева К. А. Указ. соч. С. 120.

Однако если Платонов в рассказе «Невозможное» заглядывал в будущее, создавая в антропокосмическом⁶⁸³ видении образ идеальной возлюбленной, светового человека, видя в этом выход из мещанства, материализма, в котором пребывает все человечество (зло проистекает от *недостатка света*), то, например, Бунин в те же 1920-е годы в эмигрантском рассказе «Несрочная весна» обращался к поэтическому наследию своих предшественников, к памяти культуры, которая помогала преодолеть в метафизическом плане разорение имперской России и выйти из «развалин и могил» послереволюционной действительности.

2.7. Есенинский подтекст, или Апофатическая традиция в рассказе

И. А. Бунина «Несрочная весна»

Рассказ И. А. Бунина 1920-х годов эмигрантского периода «Несрочная весна», написанный в форме письма к другу рассказчика, исследователи подробно рассматривали в первую очередь в контексте творчества Е. Баратынского, что и понятно, поскольку в самом рассказе находим прямые отсылки к известной элегии поэта «Запустение», без внимания к которой действительно нельзя понять глубину лирических переживаний бунинского героя⁶⁸⁴. В этой связи литературоведы также высвечивают державинский подтекст рассказа, уделяя большое внимание теме уходящей России и послереволюционному «настоящему»⁶⁸⁵, и здесь — пространственно-временной организации текста (исследуется оппозиция «город — усадьба»⁶⁸⁶). Однако в бунинском рассказе, кроме прямых отсылок к творчеству Баратынского, находим также перифраз из известной маленькой поэмы С. Есенина «Кобыльи корабли», на что, конечно,

⁶⁸³ Платонов, по замечаниям специалистов, представляет гуманитарный космизм в русской культуре. См.: Ефимова Н. М. О космизме Андрея Платонова // Соловьевские исследования. 2012. Вып. 1 (33). С. 88–98.

⁶⁸⁴ Капинос Е. В. Элегический сюжет рассказа И. Бунина «Несрочная весна» // Филологический класс. 2008. № 2 (20). С. 84–88.

⁶⁸⁵ 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.

⁶⁸⁶ Млечко А. В. «Несрочная весна»: рассказы Ивана Бунина и *русский* текст «Современных записок» // Вестник ВолГУ. Серия 8. 2011. Вып. 10. С. 73–82.

обращают внимание исследователи⁶⁸⁷, но довольствуются констатацией данного факта, не вычлняя есенинский подтекст. Но в этом рассказе, по замечанию специалистов, очень четко противопоставлены по модальности мир настоящего и мир прошедшего с характерными знаками, признаками для каждого⁶⁸⁸, значит, стоит обратить особое внимание на позицию есенинского перифраза в тексте Бунина.

Герой, возвращающийся в забытую усадьбу, продвигается к своей заветной цели нелегким путем: поезд опоздал, возничий уехал, в трактир на ночлег не пускают. Так путешествуя на какой-то момент выпадает из линейного времени и привычного положения дел: «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...»⁶⁸⁹. 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, будничной вид, мне неожиданно посчастливилось» [IV, 211]. Е. В. Капинос, анализируя архитектуру «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

⁶⁸⁷ Там же. С. 75.

⁶⁸⁸ Чижонкова Л. В. Старая и новая Россия в рассказе И. А. Бунина «Несрочная весна» // Известия Пензенского государственного педагогического университета имени В. Г. Белинского. 2010. № 15 (19). С. 49.

⁶⁸⁹ Бунин И. А. Несрочная весна // Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Воскресенье, 2005. Т. 4. С. 210. [Далее тексты произведений Бунина цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

“дворце” частицей флагманского корабля “Св. Евстафий”»⁶⁹⁰. 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 мир прошлого, идеальный образ уходящей России, и мир послереволюционной действительности, Московщины, от которой бежит герой, четко разделены. 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 поэта, художника слова в новой действительности:

В сад зари лишь одна стезя,
Сгложет роци октябрьский ветер.

Все познать, ничего не взять

Пришел в этот мир поэт.

[II, 80]

Продолжая 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 апофатический свет связан с творчеством, Логосом, судьбой России и судьбой поэта в новой

⁶⁹⁰ Капинос Е. В. Элегический сюжет рассказа И. Бунина «Несрочная весна»... С. 86.

действительности. Исследователи полагают, что центральной темой поэмы является голод в Поволжье и разочарование в идеях русской революции⁶⁹¹, 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 накипь?

На дорогах голодным ртом

Сосут край зари собаки.

Им не нужно бежать в «туда»,

Здесь, с людьми бы теплей ужиться.

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, следил за фигурой Есенина до конца его дней⁶⁹². 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 вставания⁶⁹³. В этом отношении показательно раннее стихотворение поэта «Разбуди меня завтра рано», где представлена встреча

⁶⁹¹ Юдушкина О. В. Эсхатологическая символика поэм С. А. Есенина «Кобыльи корабли» и «Сорокоуст» (1919) // Гуманитарное пространство. 2014. Т. 3, № 4. С. 652–661.

⁶⁹² 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.

⁶⁹³ Мальцев Г. И. Указ. соч.

зари вечерней и утренней. Именно в такой поворотный момент вневременности решается судьба героя:

Разбуди меня завтра рано,
Засвети в нашей горнице свет.
Говорят, что я скоро стану
Знаменитый русский поэт.

[I, 115]

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 заустения 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 поэт⁶⁹⁴. Некоторые исследователи также уточняют, что поэт заменил определение «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...»⁶⁹⁵. Однако стоит учитывать общий поэтический контекст и лирическое настроение автора «Запустения» в поздний период творчества. Так, В. П. Океанский указывает на

⁶⁹⁴ Котельников В. А. «Болящий дух»: о лирике Е. А. Баратынского // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2009. Т. 184. С. 145.

⁶⁹⁵ Михайлов В. Ф. Баратынский (ЖЗЛ). М.: Молодая гвардия, 2015.

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...*»⁶⁹⁶. 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 разуменье⁶⁹⁷.

Кроме того, в этом стихотворении возникает и *апофатический свет*, который человек может увидеть, находясь только на пороге бытия:

Стихийному смятенью отдан он.
Но иногда, мечтой воспламененный,
*Он видит свет, другим не откровенный*⁶⁹⁸.

Тогда тень и в «Запустении» можно понимать как тень *божественного света* — именно такой амбивалентный характер тени, связанной с светом и Творцом, будет открыт в русской религиозной философии начала XX века Н. А. Бердяевым («из Ungrund'a, из Бездны рождается свет, Бог...»⁶⁹⁹).

Как данный 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

⁶⁹⁶ Океанский В. П. Человек и тотальность... С. 47.

⁶⁹⁷ Баратынский Е. А. Последняя смерть («Есть бытие; но именем каким...») // Полное собрание стихотворений: в 2 т. Л.: Советский писатель, 1936. Т. 1. С. 165.

⁶⁹⁸ Там же. С. 165.

⁶⁹⁹ Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 155.

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, неопишимо, 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, вычлняя 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»⁷⁰⁰. Под этим «они» скрываются русские поэты, собраты по перу, чье творчество непреходяще и остается в зонах истории, образуя *энтелехию* культуры.

Бунин вопросы преодоления смерти старался разрешить через размышления о творчестве Л. Н. Толстого⁷⁰¹ (в «Современных записках», где была опубликована «Несрочная весна», в 1927 году выйдет эссе «О Толстом»). Так, в философском размышлении «Освобождение Толстого» (1937) находим воззрение на существо творчества писателя: «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,

⁷⁰⁰ Капинос Е. В. Державинский подтекст рассказа И. А. Бунина «Несрочная весна»... С. 68.

⁷⁰¹ Агафонова В. Д. Книга И. А. Бунина «Освобождение Толстого». К проблеме религиозного мирозерцания Бунина // Новый филологический вестник. 2008. № 1 (6). С. 102–110.

со всей образностью его...» [VIII, 50]. На первый взгляд, речь здесь идет не о смерти, но подлинное творчество сопряжено с особым, имагинативным, взглядом на действительность, образной памятью, которая вырабатывается через долгий путь *существований* (реинкарнаций), через преодоление смерти. Подобный взгляд на бытие находим в религиозно-философской концепции буддизма, которая косвенно повлияла на художественное мышление писателя (даже через идеи того же Толстого⁷⁰²). Так Бунин пытался заглянуть в вечность, понять космическую природу не только творчества Толстого, но и творчества в целом — через философские размышления о другом писателе, большом художнике слова.

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 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.

⁷⁰² Тагавердиева З. Р. Буддизм в творчестве И. А. Бунина // Инновационная наука. 2015. № 6. С. 171.

В заключение также стоит обратить внимание на заглавия анализируемых в этой части произведений. Как известно, заглавие должно быть выразительным, а в случае Короленко, Горького, Платонова, Бунина заглавие передает *невыразимое*, которое станет главным принципом в их поэтике. Если обращаться к теории заглавия С. Кржижановского, автора первой авторитетной брошюры «Поэтика заглавий», то перед нами *Ante-scriptum*⁷⁰³, то есть заглавие, *предваряющее* текст, когда содержание выступает в качестве иллюстрации. Так, апофатический эффект задается уже заглавием в названных произведениях.

От «Невыразимого» Жуковского до «Невозможного» Платонова, «Несрочной весны» Бунина русская литература прошла пушкинскими *неведомыми* дорожками, не только открывая перед читателем энциклопедию русской жизни, но и разворачивая энциклопедию русского духа, давая возможность роста героям и читателям над самими собой (*даль свободного романа*). Именно через образы невыразимого, невозможного, невечернего несказанного *света* открывается инобытие отечественной словесной культуры, которое во многом инспирируется архаическими представлениями о мире. Русский Иван-дурак, *неудачливый* меньшей сын, но идеальный герой, наделенный знаниями *небытового* порядка, продолжает жить и в творческой лаборатории Пушкина, Лермонтова, Чехова, Платонова, Бунина, что позволяет также исследовать проявление апофатической традиции в художественном мире указанных авторов с позиций фольклорной эстетики.

⁷⁰³ Кржижановский С. Поэтика заглавий. М.: Никитинские субботники, 1931. С. 22.

ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ

1. Апофатическое поведение героя связано с состояниями *порога*, которые актуализируют морбуальный или мортальный подтекст, но при этом собственно «мортальное событие» может не состояться («Гробовщик» А. С. Пушкина, «Наваждение» М. Горького, «Не страшное» В. Г. Короленко, «За что?» Л. Н. Толстого, «Сто верст по реке» А. Грина).

2. Через художественное слово мы приближаемся к пониманию проблемы апофатики культуры, феномена *болезни* в апофатическом ключе, который заслуживает отдельного внимания. Не только смерть априори апофатична, но и болезнь, которая может иметь аксиологический смысл, то есть она наделена ценностным характером и смыслопорождающей функцией в культуре («Повесть о Петре и Февронии Муромских», «Наваждение» М. Горького, «У Белой воды» С. А. Есенина).

3. На рубеже веков, с завершением Нового времени, значительно изменяются взгляды на категорию «смерть», утрачивается сакральная апофатическая составляющая процесса ухода из жизни, в противовес этому выдвигаются теории физического бессмертия, воскрешения, в погоне за которым человек теряет метафизическую сопричастность, погружаясь в кризисологические состояния («Наваждение» М. Горького, «Не страшное» В. Г. Короленко).

4. Русский художник слова, вопреки натиску цивилизации, индустриализации, урбанизации, во многом остается верен фольклорному идеалу архаического человека, приобщенного к сакральным знаниям матери сырой земли; такой герой, по выражению философа Е. Н. Трубецкого, пребывает в поиске «иного царства» («Бедная Лиза» Н. М. Карамзина, «Смерть» И. С. Тургенева, «Невеста» и «Ванька» А. П. Чехова, «У Белой воды» С. А. Есенина, «Сто верст по реке» А. Грина).

5. Русский фольклор с соположенными понятиями неведомого, незримого, непостижимого дает представления об *оборотности* мира, поиске

«иноного царства», аксиологически и онтологически значимом, по наблюдению философа Е. Н. Трубецкого, для русского человека.

6. В культурологическом аспекте изучения апофатика словесной культуры конца Нового времени приравнивается к инобытию, иерофании, которую русский человек открывает для себя в сакральное время, поворотные моменты космического годового цикла (некоторые исследователи славянских древностей, например В. и Т. Зайковские, приравнивают иерофанию к чуду в обрядности жизненного цикла). Эти архаические воззрения, присущие мифологическому, фольклорному сознанию, перерабатываются литературой и инспирируют художественное бытие культуры Нового времени.

7. Анализируя заглавия прозаических произведений конца Нового времени, видим, что наименьшей единицей реализации семантики невыразимого, непостижимого в художественном дискурсе может выступать непосредственно заглавие («Наваждение» М. Горького, «Не страшное» В. Г. Короленко, «Невозможное», «Неизвестный цветок» А. Платонова, «Несрочная весна» И. А. Бунина). Заглавие семантически напряжено и соответствует в онтологическом плане порубежным процессам, характеризующим культуру конца Нового времени.

8. Любое художественное произведение, даже самое реалистическое, имеет свой апофатический горизонт, любой прозаический и поэтический текст является источником апофатических воззрений, которые в русском варианте логоцентризма связаны в первую очередь с образами смерти, танатологическим комплексом.

Глава IV. АПОФАТИКА РУССКОЙ ПЕСНИ

Вводные замечания

Эту главу, следуя за логикой диссертационного исследования, стоило бы назвать иначе — апофатика советской песни, — и уточнить период, эпоху. Однако все пять подвергающиеся культурологическому анализу текстов, принадлежащие культуре Новейшего времени, содержат в себе имплицитные признаки традиций Серебряного века, отсылают к эстетике символизма, художественным открытиям С. Есенина и фольклорному архаическому представлению о мире. Здесь стоит напомнить о том, что символизм не исчез в 1920-е годы со смертью А. Блока или просто со сменой обстановки в стране, с усилением политики партии в литературе, а продолжал латентно существовать в поэтике очень разных авторов и закончился, как полагают исследователи, в 1960-е годы со смертью последних представителей Серебряного века — А. Ахматовой и Б. Пастернака⁷⁰⁴ (конец Нового времени *эоничен* по своей природе). Так, в стихотворениях М. Матусовского, В. Высоцкого, Н. Рубцова, Д. Самойлова прослеживается связь с лучшими поэтическими классическими традициями русской словесности, несмотря на то что поэтика перечисленных авторов абсолютно другого свойства; их стихи, довольно простые с точки зрения средств выразительности, превратились в известные песни. Но, как и в случае с есенинской художественной системой, эта простота носит мнимый характер. Конечно, и в Советском Союзе, и за его пределами с главных концертных сцен звучали, например, «Подмосковные вечера», сегодня популярные в среде иностранных студентов, но тогда слава этого произведения не позволяла

⁷⁰⁴ Клинг О. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопросы литературы. 1999. № 4. С. 37–64.

задуматься над самим источником — стихотворением Матусовского, — из которого выросла известная песня, в то время как довольно простой с точки зрения формы текст обладает глубиной онтологического смысла. Обратимся в этой части исследования к известным стихотворениям, которые были взяты за основу для создания советских песен.

§ 1. Апофатика элитарной и массовой отечественной художественной культуры

1.1. Философия языка: апофатика русской песни «Подмосковные вечера»

Лингвисты, занимающиеся культурой и философией языка, принципиально разделяют языковую картину мира и концептуальную. Последнюю часто определяют как пропозитивно-дискурсную. Такое разделение оправдано не только с лингвистических позиций, но и с философских и с литературоведческих, особенно если мы имеем дело с художественным произведением, поэтическим текстом, который метафоричен и обладает семантической напряженностью. С одной стороны, многие вещи мы понимаем на уровне языка, воспринимая и расшифровывая, например, лексические единицы. С другой стороны, знания исключительно лексики (значения слов) недостаточно, чтобы понять языковую ситуацию или тонкий подтекст, не говоря уже о метафоре или других средствах художественной выразительности. В этом случае вспоминается и известная теория Вильгельма фон Гумбольдта о «духе народа», который воплощается в языке и является как бы *не переводимым*. Особенно остро это проявляется при обучении студентов русскому как иностранному. Студент, например, может хорошо освоить грамматику и обогатить свою лексику, но не всегда может проникнуться языковой ситуацией, и связано это прежде всего с концептосферой. Здесь приведем тонкое наблюдение лингвиста М. Я. Блоха: «...чем ниже умственное развитие человека, тем его картина мира дальше отстоит от языковой в том смысле, что ее пропозитивно-дискурсная часть вместе с менталитетной

частью, получая все большую независимость от языковой, подчиняет последнюю себе»⁷⁰⁵.

Конечно, мы не обсуждаем интеллектуальные качества человека, а говорим о *национальном образе мира*, о космо-психо-логосе (понятие берем у философа и культуролога Г. Д. Гачева). Кроме того, в художественном произведении, особенно поэтическом, встречаются и «темные» места, или *апофатические* элементы, которые иногда трудно объяснить и носителю языка (почему и существует шутливая фраза «переведи с русского на русский»). Как же осуществляется такой перевод, посредством чего происходит раскодировка таких мест в тексте? Какие места принято считать *апофатическими*?

В заключительной части диссертации напомним еще раз, что в гуманитарной сфере понятия «апофатика», «апофатический» стали употребляться относительно недавно. Апофатика в филологию и философию пришла из богословия. Об *апофатическом пути познания* божественного, сакрального одним из первых писал Дионисий Ареопагит, а в русской философии эту традицию продолжили и обосновали в своих трудах А. Ф. Лосев (его работа 1930-х годов «Самое само», «Диалектика мифа») и С. Франк («Непостижимое»). Однако это не значит, подчеркнем еще раз, что апофатика сегодня связана исключительно с теологическими представлениями, отрицанием возможного рационального объяснения сущности Бога. Как показал анализ классических произведений отечественной словесности XIX и XX веков, апофатика охватывает все «темные» места в тексте, связанные с категориями *необъяснимого, невыразимого*.

Философы и литературоведы, исследующие апофатические проблемы текста (чаще поэтического), обращаются в первую очередь к образам тишины, безмолвия, бесконечности. Лингвисты выделяют ряд лексем с приставкой «не»: несказанный, необъяснимый, неведомый и т. д. В русском языке апофатический эффект может быть выражен и через глагольное отрицание, хотя оно, возможно, и

⁷⁰⁵ Блох М. Я. Указ. соч. С. 40.

не так сильно, как в немецком и французском языках, где «нет» ставится после глагола, а не перед ним⁷⁰⁶. Показательна в этом отношении известная песня советского периода на слова М. Матусовского «Подмосковные вечера», которая была очень популярна и в 60-е годы XX века, входила в специальный репертуар артистов, выезжавших с гастролями за рубеж (репертуар утверждался Госконцертом СССР⁷⁰⁷), и сейчас не потеряла своей актуальности и значимости, особенно для иностранцев. Например, на классическом открытом уроке-концерте в Российском университете дружбы народов (проводится подготовительным факультетом, кафедрами русского языка) поется именно эта песня, которая предварительно разучивается со студентами весь семестр. Однако при всей кажущейся простоте в ней есть несколько «темных» апофатических мест, явно требующих разъяснений. Приведем текст:

Не слышны в саду даже шорохи,

Все здесь замерло до утра.

Если б знали вы, как мне дороги

Подмосковные вечера.

Речка движется и не движется,

Вся из лунного серебра.

Песня слышится и не слышится

В эти тихие вечера.

Что ж ты, милая, смотришь искоса,

Низко голову наклоня?

Трудно высказать и не высказать

Все, что на сердце у меня.

⁷⁰⁶ Азарова Н. Апофатическая теология и/или апофатическая поэзия [Электронный ресурс] // ТОПОС, литературно-философский журнал. 2006. Статья: 29/05/2006. URL: <http://www.topos.ru/article/4707> (дата обращения: 1.08.2020).

⁷⁰⁷ Сарган Л. М. Культурная политика властей: к вопросу об организации поездок ленинградских артистов за границу в 60–70-е гг. XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. № 17 (43). Ч. 1. Общественные и гуманитарные науки. С. 28.

А рассвет уже все заметнее.
 Так, пожалуйста, будь добра,
 Не забудь и ты эти летние
 Подмосковные вечера⁷⁰⁸.

Первая строфа не вызывает особых трудностей в восприятии текста — достаточно ярко слушатель может представить себе тихий летний вечер. А вот во второй строфе уже появляются фразы, которые необходимо объяснить не только иностранному студенту, но и самому себе.

Речка «движется и не движется» — вроде бы и понятно, она пребывает в покое без ветра и колеблется, например, от движения лодки. Однако если бы это было так, то поэт бы употребил союз «то», получив: речка то движется, то не движется. Конечно, ни о какой лодке или волнах речь не идет, и именно поэтом создается *апофатичность* момента, она от этого больше нарастает и подтверждается третьей строкой второй строфы:

Песня слышится и не слышится

В эти тихие вечера.

Значит, где-то поют в эти *тихие* вечера? Но почему тогда она не слышится, если вечера тихие? Снова об этом ни слова у автора. Песня может умолкнуть, а потом опять зазвучать, но и этому подтверждения нет в тексте. Утверждает апофатизм ситуации любовное признание, выраженное латентно: как сердцу высказать и не высказать себя? Типологически это близко к известному тютчевскому:

Как сердцу высказать себя?

Другому как понять тебя?

⁷⁰⁸ Подмосковные вечера // Песни наших дней. 1973–1974. М.: Музыка, 1976. С. 78.

Поймет ли он, чем ты живешь?
 Мысль изреченная есть ложь —
 Взрывая, возмутишь ключи,
 Питайся ими — и молчи...⁷⁰⁹

Кроме того, исследователи творчества Ф. И. Тютчева отмечают особый апофатизм его поэтики, который выражается в лексемах «незримый, неслышный, невыразимый, нездешний, неразгаданный, глухой, туманный, неуловимый, недостижимый, безымянный, чудесный, сумрачный, невозможный и тому подобное»⁷¹⁰. Но у Матусовского это сделано не на уровне сердечной мысли, а на языковом уровне — *трудно* высказать и не высказать. Это связано с особым молчанием, когда тишина семиотически значима и больше слов. ИмPLICITно выраженный любовный мотив создает также апофатический эффект — нет признаний, но есть просьба:

А рассвет уже все заметнее.
Так, пожалуйста, будь добра,
Не забудь и ты эти летние
 Подмосковные вечера.

Она как бы делила с лирическим героем эти летние вечера, но здесь нет и намека на пошлость и даже эротизм. Что же так привлекает слушателя в этой песне? Наверное, недоговоренность, *влекомость* неизведанным (оно здесь как следствие недосказанности, созданной глагольным отрицанием) больше воздействует на слушателя и погружает его в лиминальное пограничное состояние. Кроме того, интересен с языковой и ритуальной точки зрения оборот, над которым не очень умная критика 1990-х годов подсмеивалась:

⁷⁰⁹ Тютчев Ф. И. *Silentium!* // Полное собрание сочинений и писем: в 6 т. / РАН. Ин-т мировой лит. им. М. Горького; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.: Классика, 2002. Т. 1. Стихотворения, 1813–1849. 2002. С. 123.

⁷¹⁰ Ретеюм А. Б. Апофатический путь русской поэзии: Материалы шестой научно-практической конференции, посвященной наследию Ю. П. Кузнецова. М.: Моск. культурно-образовательный центр при Литературном институте, 2013. С. 28–33.

Что ж ты, милая, смотришь искоса,
Низко голову наклоня?

Косой взгляд в данном случае — неполный взгляд в ритуальном мифологическом плане. Он свидетельствует о невидимости, об особом статусе героини — она видима и невидима одновременно⁷¹¹, поскольку она смотрит и не смотрит, низко голову наклоня. И эта невидимость рождает сомнение лирического героя, которому трудно высказать и не высказать свои чувства.

Возвращаясь к началу рассуждений о двух типах картины мира, языковой и концептуальной, поведем итог: апофатические моменты в языке переходят в план концептуального познания. Особенно четко это осознается и прослеживается на примере художественных текстов, поэтических, которые заставляют исследователя думать в архетипическом имагинативном ключе. Именно это, наверное, и составляет большую трудность при переводе и расшифровке текста как для человека другого национального образа мира, так и носителя языка. Переводчику, исследователю просто необходимо самому задаться вопросом, *как* осуществляется этот перевод и что человек делает *в этот* момент. Язык воплощает собой национальную модель мира, и, конечно, это должно учитываться переводчиком; перевод по сути представляет собой толкование и погружение в другой национальный образ мира⁷¹². Над этим вопросом о равновеликости двух элементов (искомого и нового) задумывается известный философ А. В. Смирнов в своей статье «Философия перевода и перевод философии»: «Думаю, что единственный ответ на такой вопрос заключается в том, что они имеют *один и тот же смысл*»⁷¹³. Но интересно то, что ученый акцентирует внимание в своих работах не только на двух элементах, которые он обозначает «Я» с индексами «и» и «р» (испанский и русский языки), но и на

⁷¹¹ Подробнее о глазах, мифологическом значении символа глаза и глаз в статье: Антонов Д. И. Видеть и знать: предисловие // Сила взгляда: глаза в мифологии и иконографии. М.: РГГУ, 2014. С. 7–13.

⁷¹² Гадамер Х.-Г. Указ. соч. С. 229.

⁷¹³ Смирнов А. В. Философия перевода и перевод философии // Философский журнал. 2012. № 1 (8). С. 43.

самом процессе перевода, моменте перевода, который он обозначает знаком стрелки. Что стоит за этой стрелкой? Доведен ли процесс перевода до автоматизма или же он носит иной, например, онтологический характер? Эти теоретические размышления также заставляют задуматься над расшифровкой апофатических мест, образов необъяснимого в художественном тексте и необходимостью перевода языка традиционной культуры, к которому мы обращались в ходе анализа, на язык современной науки.

Итак, анализ известной советской песни «Подмосковные вечера» не только дает нам представления об апофатизме этого текста, что, конечно, важно, так как таких исследований до этого момента не предпринималось, но и позволяет поставить вопрос об *апофатических категориях* периода оттепели, характеризующегося катафатическими законами. В известной книге Петра Вайля и Александра Гениса о мире 1960-х представлены бинарные моменты в культуре оттепели⁷¹⁴, связанные с вопросами религии (атеизм — восстановление храмов), литературы (свобода слова — писательские суды, процессы над Бродским, Синявским и Даниэлем), науки и т. д. Для описываемого официального советского дискурса, строящегося по катафатическим законам⁷¹⁵, все-таки характерен апофатический эффект, но он связан не с сакральной составляющей действительности, а с *культурой повседневности* и ее трансформациями. Стихотворение Матусовского, которое легло в основу песни, — лишь фрагмент, мерцающий смысл культуры того периода.

1.2. Семантика «красных цветов» в стихотворении Н. Рубцова «В горнице»: онтологические и культурологические аспекты

Известное стихотворение 1960-х годов Николая Рубцова «В горнице», переродившееся в 1980-е годы в песню, всегда привлекало внимание исследователей и критиков, которые подмечали простоту этого произведения и

⁷¹⁴ Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 262–263.

⁷¹⁵ Подробнее см. статью об апофатическом методе формалистов: Николози Р. Апофатика и формализм. Блокадный нарратив в «Записках блокадного человека» Лидии Гинзбург // Новое литературное обозрение. 2016. № 1. С. 194–205.

нередко воспринимали это как художественную слабость. Так, Б. Т. Примеров однажды подшутил над сюжетом этого текста, задавая вопрос самому автору после его исполнения «В горнице»: «Хорошо, Коля, а что ж ты матушку одну ночью за водой отпустил-то? Взял бы ведерко да притащил водички в дом»⁷¹⁶. В этой поэтической дружеской шутке скрывается не столько соперничество, сколько тонкое наблюдение за внутренним сюжетом стихотворения. Внешне действительно все просто: горница, тихая ночь, двое. Однако эта простота по-есенински мнимая. Напомним еще раз, что поэзия Есенина, его метафора обладают мнимой простотой⁷¹⁷. Это положение можно отнести и к художественному миру Рубцова, который, стоит отметить, очень любил поэзию Есенина. Возможно, эти далеко идущие литературные связи нам еще пригодятся при анализе стихотворения «В горнице».

Во-первых, в работах, посвященных разбору именно этого текста, у исследователей никогда не вызывало сомнений определение времени суток. Литературоведы, рассматривающие стихотворение с точки зрения фольклорной традиции и выделяющие в нем парадигму «иног царства»⁷¹⁸, указывали на странное положение: матушка берет ведро и молча идет за водой ночью, что недопустимо и нелогично, потому что ночная вода — нечистая. Так ли это? В горнице светло — от ночной звезды:

В горнице моей светло.

Это от ночной звезды.

Матушка возьмет ведро,

Молча принесет воды...⁷¹⁹

⁷¹⁶ Из личной переписки с вдовой поэта, Н. В. Кондаковой, которая присутствовала при этом разговоре, когда Рубцов лично исполнял «В горнице».

⁷¹⁷ Марченко А. М. Указ. соч. С. 49.

⁷¹⁸ Чернова А. Е. «Здесь все символично»: Лирика Николая Рубцова // Наш современник. 2015. № 1. С. 195–205; Юрченко Т. Г. В память о Н. М. Рубцове (1936–1971) (Сводный реферат) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7, Литературоведение. Реферативный журнал. 2016. С. 138–143.

⁷¹⁹ Рубцов Н. Волны и скалы. Машинописный сборник, 1962. С. 62.

Но, по мифологическим представлениям, в мировой культуре находим мифологему *светотьмы*, рождения света во тьме, их сосуществование, что объясняет два понятия: свет вечерний и свет невечерний⁷²⁰. Подобный апофатизм может навести на мысль о том, что звезда у Рубцова вовсе не ночная в прямом смысле слова, а *предутренняя*. Тогда матушка никакого «нечистого» действия не совершает. Кроме того, мы соглашаемся с многими исследователями в том, что в стихотворении задано особое соотношение времени и пространства: «Пространственно-временные координаты образуют континуум, находящийся вне линейных законов земного времени»⁷²¹. Подобное положение дел с точки зрения ритуального орнамента сюжета встречаем в стихотворении С. Есенина 1917 года «Разбуди меня завтра рано», в котором «поэтически обыгрывается ритуальная встреча утренней зари и проводы вечерней»⁷²²:

На рассвете он завтра промчится,
Шапку-месяц пригнув под кустом,
И игриво взмахнет кобылица
Над равниною красным хвостом. [I, 115]

В этом случае встречаются два светила, месяц и заря, а лирический герой все равно просит матушку разбудить его рано, то есть как бы упредить зарождение нового дня:

Разбуди меня завтра рано,
О моя терпеливая мать!
Я пойду за дорожным курганом
Дорогого гостя встречать. [I, 115]

⁷²⁰ Брагинская Н. В., Шмаина-Великанова А. И. Указ. соч.

В мифологических представлениях народов Сибири со светом во тьме, вспышками на небе, траекторией Млечного Пути также связано открытие Иерофании, священного Инобытия. См.: Павлинская Л. Р. Указ. соч.

⁷²¹ Юрченко Т. Г. Указ. соч. С. 142.

⁷²² Галиева М. А. Фольклорные формулы в поэтике раннего С. А. Есенина (формула «встану рано») // Научный диалог. 2016. Т. 49, № 1. С. 143.

Но отвлечемся пока от определения времени суток и обратимся ко второй строфе:

Красные цветы мои

В садике завяли все.

Лодка на речной мели

Скоро догниет совсем.

[62]

Почему цветы красные? Почему о них вообще думает лирический герой ночью? Конечно, красные цветы являются образом-символом, который связан с традиционной культурой⁷²³, но здесь необходимы некоторые уточнения. В контексте первой строфы о ночной звезде и воде, которую приносит в дом матушка в пограничное ночное или предрассветное время (скорее всего, не для полива увядших цветов), красные цветы наводят на мысль о купальских лазоревых цветах (они прежде всего красного цвета), обладающих особой семантической напряженностью и онтологическим статусом, — они олицетворяют прорыв от *тьмы к свету, возрождение в новом качестве*⁷²⁴ и позволяют обладателю цветка открыть сакральные знания⁷²⁵. Именно на заре собирают такие цветы и прочие травы, тем самым совершая как бы вместе с годовым циклом *поворот* в судьбе. Кроме того, именно в эти купальские дни разрешены ночные омовения, которые очищают существо человека⁷²⁶, именно женщины ходят за такой водой, «черпают росу»⁷²⁷.

Но почему же цветы завяли? Специалист в области славянской демонологии Л. Н. Виноградова указывает на мотивы о купальской ночи как «времени

⁷²³ Грунтовский А. В. Слово о Рубцове // Наш современник. 2015. № 1. С. 169–194.

⁷²⁴ Тульцева Л. А. Указ. соч.

⁷²⁵ Виноградова Л. Н. Малоизвестные варианты полесских поверий о цветении папоротника // Acta Linguistica Petropolitana. Труды института лингвистических исследований. 2017. С. 45.

⁷²⁶ Никольская Т. М. Семантические аспекты купальского обряда [Электронный ресурс] // Аналитика культурологии. 2010. № 1 (16). URL: <http://www.analiticulturolog.ru/old/index.php?module=subject&func=viewpage&pageid=734> (дата обращения: 01.01.2020).

⁷²⁷ Никольская Т. М. Технология изучения обрядового комплекса (на примере купальского обряда) // Вестник Тамбовского университета. 2015. Вып. 2 (2). С. 61.

наибольшей активности нечистой силы, особенно колдунов и ведьм, которые якобы вновь летают на совместные сборища, отбирают молоко у коров, урожай с чужих полей, вызывают засуху и непогоду»⁷²⁸. В такое «открытое» время рубцовский герой думает о своей судьбе, которая ассоциируется с красными цветами, их возрождением, и лодкой, которую необходимо починить, смастерить заново.

Архетип корабля / лодки, нашедший свое отражение в разных жанрах фольклора, в обрядовом комплексе, связанном с проводами Костромы, Масленицы, получил теоретическое обоснование в теоретическом трактате Есенина «Ключи Марии» (1918). Образ *корабельный* в есенинской художественной лаборатории связан с космогоническими представлениями о мире; в «Письме к женщине» вся земля приравнивается к кораблю. Корабль / лодка / повозка в мировой культуре выполняют медирующие функции и связаны с поисками «инога царства». Кроме того, в этом контексте возникает образ ивы, под которой будет у героя «хлопотливый день». Ива или ее родственницы серебряная ветла, ракита в русском фольклоре и литературе наделены *иномирной* семантикой. Здесь достаточно вспомнить известную колыбельную про серого волчка и ракитовый кусток — локус, потенциально связанный с «тем светом». Ива в ритуальном контексте стихотворения Рубцова — дерево границы, воплощающее мировую ось.

В стихотворении Н. Рубцова «В горнице» герой должен возродить красные цветы и починить свою лодку — оба действия семиотически значимы, ритуально маркированы. Кроме того, в этом контексте возникает концепт «судьба», непосредственно связанный с «красными цветами» и «лодкой». С бытовой точки зрения смысл стихотворения, несмотря на простоту формы и средств выразительности, не проясняется: остается неясным, почему герой не сам идет за водой, почему воду приносят ночью, почему полив цветов и починка лодки связаны с его судьбой. Однако поэтическое подтрунивание Б. Т. Примерова

⁷²⁸ Виноградова Л. Н. Мифология календарного времени в фольклоре и верованиях славян // Славянский альманах. 1997. С. 148.

относительно внутреннего сюжета этого текста заставляет исследователя задуматься и обратить внимание именно на этот момент: матушка, женщина, идет за водой и еще в пограничное время. Имманентное восприятие и прочтение образов ночной звезды, воды, мифологемы «красные цветы», архетипа лодки позволяет реконструировать ритуальный купальский сюжет. В этом случае поход матушки за водой не кажется *нарушением запрета*, красные цветы не сами по себе завяли в садике, и лодка сгнила на речной мели — герой должен возродиться в новом качестве и определить, выстроить свою судьбу. Обращение к народной *традиционной культуре* позволяет также поставить вопрос о латентных проявлениях фольклорной традиции в стихотворении Рубцова, о поэтическом диалоге-споре с фольклором.

1.3. Апофатика сна в стихотворении В. С. Высоцкого «Мои похороны»: фольклорные фреймы

Занимаясь реконструкцией апофатического дискурса художественной культуры советского времени, 1960–1990-х годов, невозможно обойти вниманием явление авторской песни, которая, по замечаниям специалистов, имеет глубоко синкретичный характер и латентно связана с фольклорной традицией, или, лучше сказать, с такими феноменами народной жизни, как балагурство, скоморошество и юродство⁷²⁹. «Авторская песня в 1960–70-е годы переживает период становления в литературном качестве, ее поэтическая система складывается в родственном “поле тяготения” фольклорных жанров, служащих, скорее, не запасником поэтических приемов, а почвой для отталкивания...»⁷³⁰. В отечественной гуманитаристике авторская песня — социокультурный феномен, обладающий «традиционными чертами национальной культуры»⁷³¹. В этой связи обратимся к яркому представителю феномена авторской песни В. С. Высоцкому в

⁷²⁹ Кихней Л. Г., Сафарова Т. В. К вопросу о фольклорных традициях в творчестве Владимира Высоцкого [Электронный ресурс]. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/kihnej-safarova-k-voprosu-o-folklornyh-tradicijah.htm> (дата обращения: 07.01.2021).

⁷³⁰ Свиридов С. В. Авторская песня В. Высоцкого: литература с фольклорным «прошлым» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2012. № 6 (1). С. 310.

⁷³¹ Янковская О. В. Генезис авторской песни как социокультурного феномена 50-70-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. культурологии. Шуя, 2011. С. 5.

контексте фольклорной традиции, которая помогает проследить вертикальную трансмиссию культуры.

По справедливому замечанию Л. Г. Кихней и Т. В. Сафаровой, «обращение Высоцкого к фольклору (в том числе к современному) происходит вследствие присущего поэту целостного народного мироощущения, во многом опирающегося на давние фольклорные традиции»⁷³². Авторы статьи о фольклоризме творчества поэта исходят из комплексного понимания менталитета, который предполагает разговор о народных духовных традициях, выраженных имплицитно и эксплицитно в творчестве разных художников слова. Подобных представлений придерживаются ученые и в современных исследованиях, посвященных функционированию фольклорной традиции в поэтике Высоцкого, но идут еще дальше в этом вопросе, заменяя понятие «традиция», часто предполагающее разговор о стилизациях и заимствованиях, на понятие «фрейм», под которым подразумевается определенный комплекс знаний о мире (фольклорная структура в данном случае), известных большей части общества: «Активизация фреймов при восприятии, и главное — при понимании, произведения может осуществляться как самим текстом, так и реципиентом»⁷³³.

Масочное игровое начало, характерное для скоморошества, народного театра, присуще и песням Высоцкого, его лирическому герою. Здесь стоит еще раз обратить внимание на обрядовую сторону явления скоморошества на Руси, которая связана с «миром навыворот», ритуальным хаосом. Скоморохи *выворачивали* красоту поднебесную, чтобы донести простые истины до народа, публики, но это «была лишь форма ее бытования с “обратным” знаком»⁷³⁴. Скоморохи также были связаны, по наблюдению З. И. Власовой, с погребальной обрядностью, иномиром⁷³⁵. По существу, антимир часто трансформировался в иномир, когда скоморох занимался фарсовым умерщвлением плоти, что можно приравнять к состоянию *обмирания* (ср. с играми в покойника свадебной недели).

⁷³² Кихней Л. Г., Сафарова Т. В. Указ. соч.

⁷³³ Юдаева О. В. Фольклорные фреймы и их языковая репрезентация в лирических стихотворениях В. С. Высоцкого // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 8 (50). Ч. 5. С. 154.

⁷³⁴ Кузьмичев И. К. Указ. соч. С. 98.

⁷³⁵ Власова З. И. Указ. соч.

Своеобразную художественную иллюстрацию данного явления можно наблюдать в стихотворении Высоцкого «Мои похороны» (1971), которое исследователями чаще всего воспринимается в трагическом пародийном ключе⁷³⁶. Однако этот текст намного значимее по своей онтологической глубине, чем кажется. Обратим внимание на первые строчки:

Сон мне снится — вот те на:

Гроб среди квартиры.

На мои похороны

Съехались вампиры.

Стали речи говорить —

Все про долголетие.

Кровь сосать решили погодить,

Вкусное — на третье⁷³⁷.

Во-первых, читатель сразу же погружается вместе с героем в сонное состояние, сон здесь, выражаясь языком С. Г. Бочарова, носит объявленный характер (ср. с приемом сна и его видами в художественном мире Пушкина). Примечательно то, что у Высоцкого не только реципиент, но и сам герой осознает, что ему снится сон. Казалось бы, ситуация не такая, как в поэме «Сарай» (см. главу II), где герой точно не знает, спит он или нет, ситуация разворачивается на грани было / не было, но на самом деле все не так однозначно (может быть, сходство с ганинской поэмой больше, чем кажется на первый взгляд). В этой связи стоит обратить внимание на то, что для человека фольклорного сознания важен не столько сам факт сна и увиденного в нем, сколько реакция на явившееся во сне, что, собственно, и отражается в «устных

⁷³⁶ Шаулов С. С. Ф. М. Достоевский и А. Н. Башлачев: классика в неклассическом отражении // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 36 (290). С. 69.

⁷³⁷ Высоцкий В. С. Мои похороны // Собр. соч.: в 7 т. Германия: Вельтон: Б.Б.Е., 1994. Т. 3. С. 83. [Далее тексты произведений Высоцкого цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы.] (Здесь и далее в примерах курсив наш. — М. Д.)

сонниках»: «...сюжет сновидения неважен, он забывается, первостепенно само по себе чувство беспокойства и тревожный сон»⁷³⁸. В последние десять лет отечественной гуманитаристики исследователи также все чаще рассматривают сон с культурологических и философских позиций, справедливо указывая на связь сна с поступками человека: «Связь сновидческого опыта с этическим, точнее, нравственным, возможно, не столь наглядна, поскольку доминанта нравственного опыта — сфера поступков. Вместе с тем каждому человеку знакомо переживание нравственных коллизий во сне»⁷³⁹. Однако поступки осмысляются не только во сне, но и *post factum*, после сна. Современные исследователи справедливо указывают на амбивалентный статус явления: «...сон как феномен ни физиологичен, ни нефизиологичен полностью, по своей сути и речь должна идти о каком-то “резонансе”, мозаичном сочетании объективного состояния мозга и остального организма с субъективным состоянием спящего человеческого духа, а того и другого — с культурными институтами соответствующего социума»⁷⁴⁰. Но сложность этого феномена культуры заключается в его апофатической для человека исключительно *дневного сознания* природе. В этом случае нам и необходимо рассматривать апофатику как феномен культуры, который irradiровал во все исследовательские научные парадигмы и также связан со многими феноменами культуры, имеющими трансцендентную природу: смертью, болезнью, страхом. Этот ряд следует продолжить и размышлениями о феномене сна. В этом аспекте интересны наблюдения о. П. Флоренского о сновидениях, которые «соответствуют... мгновенному переходу из одной сферы душевной жизни в другую и лишь... в воспоминании... разворачиваются в наш, видимого мира, временной ряд; сами же по себе имеют особую меру времени — “трансцендентальную”»⁷⁴¹. Сон априори непостижим, но это не значит, что мы не должны попытаться приблизиться к его апофатическому горизонту и понять его онтологическое назначение.

⁷³⁸ Лазарева А. А. Толкование сновидений в народной культуре. М.: РГГУ, 2020. С. 108.

⁷³⁹ Карпова Л. М. Сновидение и духовный опыт // Гуманитарные исследования. 2014. № 1 (2). С. 15.

⁷⁴⁰ Щавелев С. П. Вечная тень реальности: очерк философской антропологии сновидений // Научные ведомости БелГУ. 2014. № 9 (180). Вып. 28. С. 98.

⁷⁴¹ Флоренский П. А. Указ. соч. С. 4–5.

Во-вторых, на тонкую грань между сном и явью в стихотворении указывают реальные ощущения героя, связанные с оптикой («чую взглядов серию»), проявлением вкуса (рвотное «зелье приворотное»), осязанием кожей («стукнул по колену», «мурашки по спине»):

И почетный караул
 Для приличия всплакнул,
 Но я чую взглядов серию
 На сонную мою артерию.
 А если кто пронзит артерию,
 Мне это сна грозит потерю. [Ш, 83]

По фольклорным представлениям, «неспособность сновидца совершить действие... и безуспешное повторение попыток... связываются с негативным прогнозом»⁷⁴². Интересно то, что герой Высоцкого не может пошевелиться и сопротивляться надвигающейся нечистой силе:

Отчего же я лежу,
 Дурака валяю?
 Почему я не заржу,
 Их не напугаю? [Ш, 84]

По какой же причине он не оказывает сопротивления? Средство спасения автору песни хорошо известно — смех. В этом случае как раз точно срабатывают механизмы проникновения фольклорной традиции в ее подлинном, не стилизованном виде. Нас интересует один из фольклорных фреймов — парадигма «смерть — смех», реализованная в стихотворении Высоцкого. Вслед за Л. Г. Кихней и Т. В. Сафаровой стоит «упомнить о присущем его

⁷⁴² Лазарева А. А. Указ. соч. С. 118.

мироощущению смеховом начале»⁷⁴³, а также еще раз указать на парадигматический характер отношений между смертью и смехом, с помощью которой отвергается, отторгается первое⁷⁴⁴. Неслучайным в этом национальном контексте кажется и как бы нарочито грубое сниженное у Высоцкого «заржать», семиотически значимое в контексте апофатики ситуации, в которую попадает герой:

Я б их мог прогнать давно
Выходкою смелою.
Мне бы взять пошевелиться, но
Глупостей не делаю. [Ш, 84]

Кроме того, здесь выявляется еще один фольклорный фрейм, характерный для быличек, — «чудо / абсурд», суть которого, по наблюдению Л. Н. Виноградовой, заключается в *удивлении* антагониста, представителя нечистой силы: «демонстрация абсурдного поведения вынуждает нечистую силу разоблачить себя»⁷⁴⁵. У Высоцкого герой сам предлагает налить крови упырям, что является абсурдным с точки зрения здоровой логики:

Кровожадно вопия,
Высунули жалы,
И кровиночка моя
Полилась в бокалы.

Погодите, сам налью,
Знаю, знаю — вкусная.
Нате, пейте кровь мою,

⁷⁴³ Кихней Л. Г., Сафарова Т. В. Указ. соч.

⁷⁴⁴ Осипова Н. Указ. соч.

⁷⁴⁵ Виноградова Л. Н. Сообщение об абсурдных событиях как способ отгона нечистой силы // In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах № 7. М.: РГГУ, 2018. С. 199.

Кровососы гнусные!

[Ш, 84–85]

Сон здесь не только антимир, сколько *иномир*, если прочитывать стихотворение в контексте погребальной обрядности, в метафизическом регистре, в котором, например, В. А. Гавриков исследует другие вещи поэта, микроцикл «Очи черные», уделяя внимание выходу в *потусторонне*⁷⁴⁶. Именно с такими особенностями онейрического пространства сталкиваемся в «фольклорной» поэтике С. Есенина, творчество которого в значительной мере повлияло на Высоцкого⁷⁴⁷. Сон, по фольклорным славянским представлениям, приравнивается к смерти, которая носит временный характер⁷⁴⁸. Однако то, что происходит во сне, может быть актуальным и наяву, таким образом соединяются навь и явь, а также через трансцендентное прозревается реальное:

Вот мурашки по спине
Смертные крадутся,
А всего делов-то мне
Было, что — проснуться.

Что? Сказать чего боюсь?
А сновиденья тянутся —
Да того, что я проснусь,
А они останутся.

[Ш, 85]

Именно по этой причине не просыпается герой песни, для которого реальный мир — реальнейший. В этом случае топос квартиры преобразуется в

⁷⁴⁶ Гавриков В. А. Циклизация и контекстность в поэзии Владимира Высоцкого. Монография. Брянск: Брянский центр научно-технической информации, 2016. С. 55.

⁷⁴⁷ Чибриков В. Ю. Сергей Есенин и Высоцкий. Влияние поэзии Сергея Есенина на творчество Высоцкого // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века: сб. ст. / под ред. В. П. Скобелева и И. Л. Фишгойта. Самара: Дом печати, 2001. С. 66–70.

⁷⁴⁸ Толстой Н. И. Народные толкования снов и их мифологическая основа // Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003. С. 303–310.

топику: квартира является «гиблым местом»⁷⁴⁹ («гроб среди квартиры») напоминает о булгаковской *нехорошей* квартире). Ситуация, воспроизведенная Высоцким в песне «Мои похороны», напоминает по структуре быличку: «Быличка повествует о неожиданном контакте героя и антагониста: о вторжении антагониста в реальный мир или о перенесении героя в “антимир”»⁷⁵⁰. Однако мы не подводим художника слова к присяге на верность фольклору и не обвиняем его в стилизациях или заимствованиях, а имеем в виду трансформацию фольклорной традиции, ее преломление, которое всегда более продуктивно и в исследовательском плане, и в отношении обогащения поэтики.

Итак, «обращение Высоцкого к фольклору — это прежде всего обращение к нравственно-психологическим истокам, к мифопоэтическому мышлению в его национальном варианте»⁷⁵¹. Герменевтическая реконструкция песни «Мои похороны» высвечивает прежде всего не социальный подтекст, которого, конечно, не лишены произведения автора, а онтологический, этосы жизни и смерти, апофатику сна, который приравнивается к смерти. Проведение параллелей с устным народным творчеством продуктивно в данном случае, поскольку фольклор выступает источником апофатических воззрений и предлагает свой вариант «отторжения» смерти — через смеховое начало, характерное для творчества Высоцкого, явления авторской песни.

1.4. Русский Эрос Д. Самойлова в «Песенке гусара», или Апология разума

«Песенка гусара», часто воспринимаемая как старинная казачья песня, является визитной карточкой Давида Самойлова. Однако этому произведению мало уделено филологического внимания, что обусловлено, наверное, внешней простотой текста. Пожалуй, один из подробных анализов стихотворения представлен поэтом и публицистом С. Минаковым в журнале «Нева» за 2010 год.

⁷⁴⁹ Об inferнальных топосах, «гиблом месте» в поэтической системе Высоцкого написано в работах В. А. Гаврикова. См.: Гавриков В. А. Сюжетно-мотивное единство цикла «Очи чёрные» Высоцкого и песни «Мельница» Башлачева // В поисках Высоцкого. Пятигорск. Апрель, 2014. № 15. С. 19–25.

⁷⁵⁰ Ефимова Е. С. Основные мотивы русских быличек (опыт классификации) // Сайт Центра типологии и семиотики фольклора Российского государственного гуманитарного университета [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/efimova7.htm> (дата обращения: 07.01.2021).

⁷⁵¹ Кихней Л. Г., Сафарова Т. В. Указ. соч.

Автор статьи уделяет большое внимание сопоставлению исконного текста с вариантами народной песни, выросшей из произведения Самойлова, сосредотачиваясь на поэтической сложности подлинника и особенном заглавии: «...вряд ли нас должно ввести в заблуждение самоейловское название, “Песенка гусара”, как ничуть не смутило казаков, резонно рассудивших, что эта песня, уж коли ложится на сердце и рассказывает о понятном, близком, важном, вполне может быть и “песенкой казака”»⁷⁵². Но здесь как раз и нет особой сложности и противоречия историческому контексту, поскольку изначально феномен гусарства возник в Европе, «шествие гусаров» делилось исторически на два потока, германский и польский. В первом случае гусары защищали турецко-австрийскую границу⁷⁵³ — возможно, отсюда и возникает трубочка с турецким табаком. Но этнографическая реальность в стихотворении не самая главная. Особый интерес представляет любовный конфликт, который на первый взгляд достаточно прост, по замечаниям исследователей: «Куритель трубочки остается в своих внутренних эмоциональных размышлениях по-прежнему в сильной чувственной зависимости от своего неразделенного, отклоненного девушкой устремления»⁷⁵⁴. Но, думается, любовный конфликт в данном случае шире и глубже, чем отношения двоих. Приведем первую строфу:

Когда мы были на войне,
 Когда мы были на войне,
 Там каждый думал о своей
 Любимой или о жене⁷⁵⁵.

Критикам также кажется неуместным употребление союза «или» в последней строчке первой строфы. Однако в этом «или» заложена, сжата в

⁷⁵² Минаков С. «Когда мы были на войне» // Нева. 2010. № 7. С. 168–178.

⁷⁵³ Кипнис Б. Г. История формирования и включения в контекст отечественной культуры социокультурного феномена «гусарство» // Историзм в культуре: Материалы Международ. науч. конф. в Петербурге 24–25 ноября 1997 г. СПб.: Санкт-Петербургская гос. акад. культуры, 1998. С. 59–60.

⁷⁵⁴ Минаков С. Указ. соч. С. 176–177.

⁷⁵⁵ Самойлов Д. Голоса за холмами. Таллин: Ээсти раамат, 1985. С. 65. [Далее текст стихотворения Самойлова цитируется по названному изданию.]

поэтическую строчку частная история человека на войне — любимая просто может не успеть стать женой, по понятным причинам: боец не вернется домой. Сложность в восприятии начинается во второй строфе, когда лирический герой вдруг философски заявляет:

И я бы тоже думать мог,
 И я бы тоже думать мог,
 Когда на трубочку глядел,
 На голубой ее дымок.

Сослагательное наклонение очень странно прочитывается и поддается здесь объяснению, когда речь заходит о любви. В критический момент жизни, возможно, предстоящего боя, герой не думал о любимой, хотя любил ее. Апофатизм ситуации разрешается в третьей строфе, из которой мы можем понять, что происходит между героями:

Как ты когда-то мне лгала,
 Как ты когда-то мне лгала,
 Как сердце легкое свое
 Другому другу отдала.

Кажется, что девушка отвергла любимого, отдав свое сердце другому. Но в этом случае приходит на помощь в герменевтическом толковании текста *народ-художник*, который просто и ясно заменил «как» на подчинительный союз «что», и тогда смысл становится другим, усложняется: она не уходит к другому, а делает вид, что уходит, обманывает избранника. Подобный психологический конфликт уводит нас в широкий литературный контекст. Вспоминается раннее загадочное стихотворение С. Есенина 1911 года «Хороша была Танюша, краше не было в селе...»:

Вышел парень, поклонился кучерявой головой:
 «Ты прощай ли, моя радость, я женюсь на другой».
 Побледнела, словно саван, схолодела, как роса.
 Душегубкою-змеею развилась ее коса.

«Ой ты, парень синеглазый, не в обиду я скажу,
 Я пришла тебе сказаться: за другого выхожу».
 Не заутренние звоны, а венчальный переклик,
 Скачет свадьба на телегах, верховые прячут лик. [I, 21]

Игра, которая ведется двумя, парнем и девушкой, дорого обходится обоим,
 заканчивается смертью:

Не кукушки загрузили — плачет Танина родня,
 На виске у Тани рана от лихого кистеня.
 Алым венчиком кровинки запеклися на челе,
 Хороша была Танюша, краше не было в селе. [I, 21]

Исследователи творчества Есенина, обращающиеся к этому стихотворению, указывают на затемненный смысл, неясность концовки⁷⁵⁶. Однако очевидно одно: любовный конфликт разрешается только в смерти и смертью. Это вполне вписывается в философскую концепцию *любви — смерти*, невоплощенной любви, представленную отечественной словесностью (ср. концовку в «Бедной Лизе» Карамзина, «Евгении Онегине» Пушкина⁷⁵⁷, «Идиоте» Достоевского).

⁷⁵⁶ Антипов Н. П. Художественная коммуникация: иносказание // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2012. № 1. С. 119–128.

⁷⁵⁷ В отечественной науке, как показал анализ «Евгения Онегина», существует концепция о смерти пушкинской Татьяны (исследователи последовательно и подробно анализируют последние строфы романа в стихах). Смертью разрешается также и зимний путь лирического героя в «Зимней дороге», который покинул свою идеальную возлюбленную, Нину. Об этом см.: Океанский В. П., Океанская Ж. Л. «Млечная дорога» — от Пушкина к Бальмонту // Солнечная пряжа: научно-популярный и литературно-художественный альманах. Шуя: Издательство Шуйского филиала ИвГУ, 2020. Вып. 14. С. 16–22; Дударева М. А. Апофатическая реальность в стихотворении

Трагическая игра, возникшая между героями, носит и ритуальный характер, обусловлена обстоятельствами *свыше*, на что указывает образ месяца в первой строфе:

Хороша была Танюша, краше не было в селе,

Красной рюшкой по белу сарафан на подоле.

У оврага за плетнями ходит Таня ввечеру.

Месяц в облачном тумане водит с тучами игру.

[I, 21]

Важны в этом случае и модели пространства, соотношение своего / чужого — Танюша выходит в открытое, потенциально опасное, пространство, за плетень, к оврагу, причем происходит это в вечернее время, пограничный час. Есенин, по наблюдению Е. А. Самоделовой, хорошо знавший свадебную обрядность, присутствовавший на реальных свадьбах с. Константинова, преломил в творчестве фольклорную традицию, изображая иногда завуалированно зарю утреннюю и вечернюю⁷⁵⁸. Именно с этими временными отрезками сопряжены главные действия и образы свадебного комплекса. Месяц в поэтике Есенина связан не просто с мужским началом (как в фольклоре), но и с отношениями мужчины и женщины (см. раннее стихотворение «Королева»). Танюша при месяце *ввечеру* выходит в особенном платье, украшенном *красной рюшкой*, к своему потенциальному жениху. Но встреча заканчивается конфликтом: лицо, кожа девушки сравнивается с саваном, коса змеится, становится душегубкою. «Смертная одежда» в поэтике Есенина «играет предсказательную роль»⁷⁵⁹, значит, читатель уже может предположить, чем закончится *эта* игра двух влюбленных.

А. С. Пушкина «Зимняя дорога»: образ идеальной возлюбленной // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. № 3А. С. 213–221.

⁷⁵⁸ Самоделова Е. А. Свадебная тематика в творчестве Есенина // Историко-фольклорная поэтика С. А. Есенина. Рязанский этнографический вестник. Рязань: Рязанская областная типография, 1998. С. 30.

⁷⁵⁹ Самоделова Е. А. Антропологическая поэтика С. А. Есенина: Авторский житнетекст на перекрестье культурных традиций. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 492.

Если в есенинском тексте срабатывают ритуальные маркеры, в качестве которых выступают месяц, вечер, саван, коса-змея, то в простой, почти лишенной средств художественной выразительности «Песенке гусара» Самойлова читатель сталкивается с апофатизмом ситуации, не позволяющим понять настроение лирического героя без обращения к временной парадигме: поэт использует время *Future in the past*, характерное больше для польского космо-психо-логоса (см. главу III, рассказ Толстого «За что?»). Именно поэтому мы вынесли в заглавие проблему апологии разума — лирический герой пытается разрешить свой конфликт, вражду с самим собой головным путем, неслучайно доминантным становится глагол с семантикой не чувства, а мысли: думать мог, не думал ни о ком. В книге «Апология разума» О. Седаковой переосмыслены в аксиологическом ключе оппозиции разум и чувство, ум и сердце. Автор, вопреки сложившимся взглядам на мысль сердечную в русской литературе и культуре, выводит на первый план способность ума понять божественное откровение (исследователь приводит в пример строчку из Пушкина «Ум ищет божества, а сердце не находит»⁷⁶⁰). Так, у Самойлова на языковом уровне с помощью сослагательного наклонения, будущего в прошедшем, глагольного отрицания прорисовывается любовный конфликт между героями: *она* лгала о том, что сердце легкое свое другому другу отдала. Самойлов не упростил «легкое», заменив его, например, на «девичье», что находим в песенном варианте, а, думается, усилил тем самым противопоставление ума и сердца. И глагол «лгала» также не заменен грубым «врала», он высокопоэтический, указывающий на психологическую тонкую игру, которую ведут герои (см. строчки из романса на стихи Б. Тимофеева «Мы оба лжем, и оба это знаем, / Какая странная и жуткая игра»). Однако если у Есенина любовь заканчивается смертью героини, то у Самойлова любовное отрицание заканчивается самоотверженной гибелью, поиском смерти:

Когда мы будем на войне,

Когда мы будем на войне,

⁷⁶⁰ Седакова О. Апология рационального // Апология разума. М.: МГИУ, 2009. С. 119–120.

Навстречу пулям понесусь
 На молодом коне.

Выстраивается футурологическая концепция жизни героя: одна война не смогла утолить боль и печаль, нужна еще одна, которая, вероятно, уже наверняка принесет необходимый результат:

Я только верной пули жду,
 Я только верной пули жду,
 Что утолит мою печаль
 И пресечет мою вражду.

Под враждой подразумевается не состязание с врагом на войне, а неразрешимый агонический спор с самим собой. Есенин остается верен высокому модусу любви, сохраняя даже в смерти красоту героини, закольцовывая композицию фразой «хороша была Танюша, краше не было в селе», на что также указывает образ кукушки, связанный в славянской мифологии, по наблюдению А. В. Гуры, с женской символикой⁷⁶¹. Не успела Танюша поплакать о своем неудавшемся браке (невеста ассоциируется с кукушкой, если брак нежеланный), не потеряна ее невинность, но плачут ее родственники, потерявшие девушку. Самойлов также верен высокому идеалу любви, отправляя героя навстречу верной пуле. Хотя народ и в этом фрагменте стихотворения выступает в качестве творца, надстраивая конец произведения:

Но, видно, смерть не для меня,
 Но, видно, смерть не для меня.
 И снова конь мой вороной
 Меня выносит из огня.

⁷⁶¹ Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. С. 682.

Если в авторском варианте конфликт разрешается во многом в романтическом ключе (неслучайно некоторые исследователи возводили это стихотворение к лермонтовскому творчеству), то в народном песенном представлении герой побеждает смерть, отторгает ее, а на помощь ему приходит его вороной конь, чудесный помощник из русских сказок. Но концовка от этого не становится более понятной и сохраняет апофатический эффект — неясно, как разрешится любовный конфликт между героями.

1.5. Сиреневый как цвет инобытия в песне «Дорожное танго»

Известная эстрадная песня «Дорожное танго», которую люди всей страны в начале 1990-х распевали и узнавали по первой строчке «Сиреневый туман над нами проплывает», не получила должного внимания в трудах отечественной гуманитаристики. Однако история этой песни не так проста и уходит в советскую действительность 50–60-х годов XX века, а эстетика произведения, случайно или намеренно озаглавленного как «танго», думается, восходит к культуре, искусству модернизма 20–30-х годов того же *некалендарного* века. Попытку реконструировать историю создания этой шансонетки (если ее вообще так можно определить) предпринял публицист, литературовед А. Казаков в статье, опубликованной в журнале «Север» за 2013 год⁷⁶². Автор работы настаивает на том, что исходный текст принадлежит по праву семье композиторов Липатовых, но также оговаривает возможность переделки этого текста в дальнейшем народом. С одной стороны, перед нами безымянный текст, возникший неизвестно откуда, возможно, это и определило отсутствие филологических исследований, с другой стороны, версии о возможном авторстве, борьба за авторство заставляют задуматься о художественной выразительности, поэтической глубине образов, которыми обладает произведение. Пожалуй, самым загадочным и, видимо, привлекающим внимание является образ сиреневого тумана, сиреневой дали, хотя предположительно в исходном тексте Липатова туман предутренный.

В первой строфе дана пейзажная зарисовка раннего утра:

⁷⁶² Казаков А. Загадка «Сиреневого тумана» // Север. 2013. № 3–4. С. 205.

Сиреневый туман над нами проплывает,
 Над тамбуром горит полнощная звезда.
 Кондуктор не спит, кондуктор понимает,
 Что с девушкою я прощаюсь навсегда.

Образ сиреневого тумана находится в парадигме с *полнощной* звездой, которая в авторском тексте Ю. Липатова имела определение «дорожная». Однако образ полнощной звезды / луны сохраняется в вариантах многих исполнителей. Еще до известного выступления В. Маркина этот текст представил в конце 1970-х в нескольких авторских вариациях Аркадий Северный, который оставил сиреневый туман и полнощную луну. На что указывают эти состояния природы? В первую очередь на *пограничное* время. Конечно, можно было бы все свести к реальному комментарию, к тому, что туманы на станции, смешиваясь с дымом, выхлопами от поезда, могут иметь сиреневый оттенок, но только в контексте любовного конфликта, образа полнощной звезды и *сиреневой дали*, обладающей особым апофатизмом, этот комментарий кажется обедняющим текст. И исследователь творчества Есенина Казаков признается в начале своей статьи в том, что именно *есенинские дорожки* привели его к этой известной песне, заставили задуматься над ее образностью, и исполнитель песен на стихи Есенина А. Северный, вероятно, не просто так сохранил колоратив «сиреневый».

В лингвистических исследованиях, посвященных изучению цвета, цветописи в поэзии, в культуре, сиреневый относится не к основному спектру, а к оттенкам⁷⁶³, обладает сложной семантикой, поскольку может включать в себя другие цвета: «Слово сиреневый как цветообозначение весьма нечетко, так как оно может называть очень разные красновато-синие или голубовато-розовые оттенки»⁷⁶⁴. В русской литературе конца XIX — начала XX века находим в

⁷⁶³ Сапига Е. В., Репина М. В., Жукова С. В. Цветообозначения в современной лингвистике: семантический и семиотический аспекты // Историческая и социально-образовательная мысль. 2016. Т. 8, № 2. С. 192–195.

⁷⁶⁴ Исаева С. И. Использование цветообозначений в художественном тексте // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. VI Державинские чтения: Материалы научной конф. 2001. С. 59.

поэтике многих художников слова метафоры, связанные с сиреневым цветом. Так, у Есенина «души сиреневая цветъ» связана с темой смерти, переживаний прошлого, а не с наивностью мировосприятия, незрелостью души, вопреки мнению исследователей⁷⁶⁵:

Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник

Пройдет, зайдет и вновь оставит дом.

<...>

Не жаль мне лет, растроченных напрасно,

Не жаль души сиреневую цветъ.

[I, 209]

Кроме того, именно в этом стихотворении представлена *философия жизни* — *смерти*, и исследователи, пишущие о танатологическом дискурсе в творчестве поэта, также цитируют стихотворение «Отговорила роща золотая...»⁷⁶⁶. Сиреневый здесь как цвет *инобытия*. С таким же семантическим наполнением колоратива встречаемся в поэтике И. Ф. Анненского, его известные аметисты отливают сиреневым *светом* дня и ночи, рассвета и заката одновременно, «...рассвет и закат даны как “границы аметиста”»⁷⁶⁷:

Когда, сжигая синеву,

Багряный день растет неистов,

Как часто сумрак я зову,

Холодный сумрак аметистов⁷⁶⁸.

⁷⁶⁵ Кокорин С. А. Поэтика цвета как средство отражения внутреннего мира лирического героя в поэтическом тексте С. А. Есенина // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 4. С. 162.

⁷⁶⁶ Кельбеханова М. Р. Тема жизни и смерти в лирике С. Есенина // Историческая и социально-образовательная мысль. 2015. Т. 7, № 4. С. 148–152.

⁷⁶⁷ Налегач Н. В. Символика аметистов в поэзии И. Анненского // Филологический класс. 2012. № 2 (28). С. 52.

⁷⁶⁸ Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Советский писатель, 1990. С. 98.

Итогом стихотворения становится связь между мирами; через грани аметиста, их таинственное свечение лирический герой выходит в онтологическое пространство:

И, лиловея и дробясь,
 Чтоб уверяло там сиянье,
 Что где-то есть не *наша с в я з ь*,
 А лучезарное *слиянье*...⁷⁶⁹

В поэтике И. Северянина сиреневый, по замечанию специалистов, также является доминирующим среди цветообозначений⁷⁷⁰. Поэт большое внимание уделял образу сирени, с которым в изобразительном искусстве порубежья связаны определенные ассоциации. Во-первых, нельзя обойти вниманием картину М. Врубеля «Сирень» (1900). Художник-модернист был причастен в своем творчестве мифу, творил новый миф: «Он был способен творить миф, как творили его древние народы, обожествляя людей и очеловечивая богов. Не только “Демон”, но и “Царевна-лебедь” или “Пан”, даже “Сирень” сотканы из мифа»⁷⁷¹. Примечательно то, что образ сирени у Врубеля связан с женским началом: среди пышных раскидистых ветвей сирени проглядывает женская фигура, которая не имеет точных очертаний, она едва уловима и различима в сумраке ветвей (приложение 5, рис. 8). Кроме того, у художника было в планах нарисовать еще одну картину, на которой бы в буйстве сирени размещалась уже литературная героиня — Татьяна Ларина, но произведение не удалось завершить.

Обращаясь к польской живописи, к творчеству Я. Мальчевского, представителя модернизма, символизма в искусстве, находим серию работ, связанных с темой Танатоса (приложение 5, рис. 9, 10, 11). В этих картинах между

⁷⁶⁹ Там же.

⁷⁷⁰ Кочетова И. В. Некоторые особенности употребления цветообозначений в поэтическом дискурсе Серебряного века (на материале творчества А. Белого, Н. Гумилева, И. Северянина) // Сибирский филологический журнал. 2010. № 2. С. 34–38.

⁷⁷¹ Кичигина А. Г. Миф и изобразительная деятельность человека: к постановке проблемы // Омский научный вестник. 2006. № 9 (47). С. 321.

возлюбленными, мужчиной и женщиной, проведена тонкая грань, стена, которая разделяет их в бытийном плане: «...граница между героем и героиней, олицетворяющая грань между миром живых и мертвых... метафизической и даже онтологической границей можно считать кусты белой и сиреневой сирени»⁷⁷². Кроме того, здесь важен мифологизированный образ прекрасной женщины, олицетворяющей Смерть: на первый план выходит парадигма «Танатос — Эрос».

Фитосимвол сирени становится стержнеобразующим и в прозе — в коротком рассказе А. И. Куприна конца XIX века «Куст сирени». С этим образом исследователи связывают в рассказе, с одной стороны, формулу «семейного счастья»⁷⁷³, с другой стороны, обман, к которому прибегает семейная пара, чтобы спасти свое положение перед начальником⁷⁷⁴. Герои высаживают куст сирени на местности, чтобы доказать картографу то, что муж героини не ошибся в своем плане и может претендовать на высший балл на итоговом экзамене. Так, реальный куст сирени трансформируется в символ любви героини, Веры Алмазовой, к своему мужу, обозначает *идеальный топос*. Итак, по справедливому замечанию специалистов, сиреневый становится знаком инобытия в культуре начала некалендарного XX века.

Возвращаясь к объекту нашего исследовательского фрагмента, популярной песне «Дорожное танго», обратим внимание на то, что в центре произведения — конфликт двух возлюбленных, которым по неизвестным причинам приходится расстаться:

Ты смотришь мне в глаза и руку пожимаешь,

Уеду я на год, а может быть, на два.

А может, навсегда ты друга потеряешь —

Еще один звонок, и уезжаю я.

⁷⁷² Летина Н. Н., Киселева Н. В., Горева А. А. Визуальные коды смерти в творчестве польского художника Яцека Мальчевского // Верхневолжский филологический вестник. 2015. № 1. С. 167.

⁷⁷³ Князева Е. Г. Своеобразие художественной организации и языка рассказа А. И. Куприна «Куст сирени» // Вестник КГУ. 2018. № 3. С. 211–214.

⁷⁷⁴ Дупак А. А. Социально-психологические аспекты лжи в межличностном общении // Вестник Университета. 2013. № 6. С. 280–287.

Думается, что неслучайным является и определение песни как танго. Культура танго в России восходит к действительности 20-х годов XX века, и первые танго, которые появились в наших кафешантанах, являются интерпретациями «Танго смерти». Это танго привезла из Франции Иза Кремер⁷⁷⁵. В танго выражен конфликт двоих, разрешающийся обычно трагически, *смертью*.

С языковой точки зрения также интересно то, что лирический герой, зная, что никогда не вернется к любимой, не встретится с ней (об этом заявлено в первой строфе — «прощаюсь навсегда»), сомневается, уедет он на год, на два или навсегда. Это возможно понять лишь через голову быта. В онтологическом смысле герой действительно не знает и знает одновременно — он уезжает физически, но метафизически, сердцем остается с возлюбленной:

Последнее: «Прости!» с любимых губ слетает,
 В глазах твоих больших тревога и печаль.
 Еще один звонок, и смолкнет шум вокзала,
 И поезд улетит в сиреневую даль.

Образ сиреневой дали — некий эйдос любви, любви в высшем понимании, которая носит космический характер, но это неразделенная любовь. Еще раз вернемся к мысли культуролога и литературоведа Г. Д. Гачева о том, что в русской культуре и литературе этот тип любви носит доминирующий характер (любовь пушкинской Татьяны, лермонтовской княжны Мери, Настасьи Филипповны у Достоевского). Лирического героя вместе с поездом поглощает *сиреневый туман* (в варианте А. Северного) или *сиреневая даль*. Интересны наблюдения о хроматизме в мировой мифологии известного культуролога Н. В. Серова, который связывает сиреневый с *женским* действенным началом, разумом и телом⁷⁷⁶. Другой теоретик искусства, швейцарский художник И. Иттен,

⁷⁷⁵ Вичева Е. А. Танго в России: на пути к созданию отечественной версии жанра // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. № 8 (83). С. 71.

⁷⁷⁶ Серов Н. В. Хроматизм мифа. Л.: Васильевский остров, 1990. С. 306.

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»⁷⁷⁷. Этот апофатизм здесь также наводит на мысль о явлении света вечернего и невечернего, рождении света во тьме. Неслучайно в этом контексте возникает и полнощная звезда, типологически отсылающая нас к *полнощным горам* Черномора и *полнощному пути* Руслана из пушкинской поэмы-сказки «Руслан и Людмила». Со-противопоставление жизни и смерти выражено также в образе черного солнца, получившего свое воплощение в отечественной словесности в разных далеких друг от друга текстах. Именно в таком световом образе, *полуденной тьме* выражается, по мысли М. Хайдеггера, потаенное бытие⁷⁷⁸.

Народ-художник, видимо, неслучайно переделал авторский текст, если все-таки исходить из версии об авторстве текста и учитывать принадлежность произведения перу композитора Юрия Липатова. Но как бы там ни было, культурологическое исследование популярной песни помогает прояснить затемненный образ сиреневого тумана, который, стоит отметить, не исчез в литературе, а воплотился в стихотворении «Акробатический этюд» современного поэта Валерия Дударева:

Пусть подстаканники звучат!
Звучат при полном бесколесье!
Неотличимы рай и ад
В сиреновом многоголесье...

Железный поезд взад-вперед,
Стесняясь собственной болтанки,

⁷⁷⁷ Иттен И. Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2008. С. 10.

⁷⁷⁸ Хайдеггер М. Указ. соч. С. 62.

Вдруг удивится и замрет
Под семафор на полустанке⁷⁷⁹.

Примечательно то, что в рецензии на последнюю книгу стихов поэта известный критик и исследователь творчества Есенина Алла Марченко именно это стихотворение, завершающее поэтический сборник Дударева, связывает с песней «Сиреневый туман», которую автор рецензии услышала впервые в 1951–1952 годах⁷⁸⁰. Кроме того, случайно или нет, в поэтике Дударева, в стихах последних лет возникает также и образ сирени Врубеля:

Сколько слез,
Ты помнишь Плёс?
Для иной судьбы не плох
Венчик блоковский из роз —
Даже гоголевский Нос,
Ох!
В левитановский утес
Веткой
Врубеля пророс
*Бог*⁷⁸¹.

И здесь ветка (сирени) художника-модерниста снова символизирует связь между мирами, является знаком *иномирной* эстетики.

Предпринятое литературоведческое и культурологическое исследование представляет собой попытку не столько реконструкции генетических корней популярной песни на излете 80-х годов советской эпохи, сколько выявления эстетической природы загадочного образа *сиреневого тумана, сиреновой дали*, уводящего в культуру модернизма, в поэтику лучших представителей литературы

⁷⁷⁹ Дударев В. Акробатический этюд // Ветла и другие стихотворения. М.: Художественная литература, 2016. С. 171.

⁷⁸⁰ Марченко А. Сальто-мортале под куполом цирка // Нева. 2016. № 8. С. 212–219.

⁷⁸¹ Дударев В. Стихи // Нева. 2017. № 10. С. 9.

начала XX века. Мы можем констатировать семантическую напряженность, смысловую емкость колоратива «сиреневый», который позволяет прояснить и некоторые моменты, связанные с особенностями русского Эроса в национальном образе мира.

Культурологический и филологический анализ известных стихотворений, ставших впоследствии песнями, звучащими с главных сцен советской эстрады и по радио, позволяет через выявление апофатической реальности в тексте проследить, как изменились категории «жизнь» и «смерть», отношение человека к этим абсолютам: апофатична стала не столько смерть, сколько сама жизнь. На языковом уровне, через глагольное отрицание, использованное поэтами, это тонко проявляется.

В этой дополнительной главе, от которой можно было отказаться, решена также одна из задач диссертационной работы, связанная с воспроизведением и переосмыслением народом-художником сценария «жизнь — смерть», который выступает на первый план в переходные пограничные моменты истории в качестве программы жизнедеятельности человека. Здесь также решается теоретический вопрос о трансформации фольклорной традиции в авторском слове, снимается спор о стилизации в стихотворении Д. Самойлова. Художники слова органично используют фольклорную традицию в своем творчестве, которая проявляется латентно, несмотря на то что поэты хорошо знали устное народное творчество.

ВЫВОДЫ ПО ЧЕТВЕРТОЙ ГЛАВЕ

1. Анализ апофатизма русской песни советского периода, не утратившей своей латентной связи с эстетическими и поэтическими открытиями Серебряного века, культуры модернизма, символизма, имажинизма, показал, что апофатика с семантикой непостижимого, невыразимого достаточно разнообразно представлена в различных стилистических фигурах и приемах и проявляется в метафорах, эпитетах, связанных с мортальным подтекстом. Рамки исследования ограничили изучение апофатических эффектов в отечественной словесной культуре до анализа образов смерти, но материал дополнительной четвертой главы позволяет проследить, как изменился характер апофатизма в художественном слове — апофатический эффект связан не только с феноменом смерти, но и с феноменом жизни.

2. Обращение к апофатике художественного текста, популярной песни, которая выросла из авторского слова, дало положительные результаты. Оно позволило проследить, как народ-художник, вмешиваясь в авторский текст, переосмысливает сценарий «жизнь — смерть», который выступает на первый план в переходные пограничные моменты истории в качестве программы жизнедеятельности человека.

3. Исследование апофатических состояний героев стихотворений М. Матусовского, В. Высоцкого, Н. Рубцова, Д. Самойлова демонстрирует имплицитно выраженную тягу в русском космо-психо-логосе к поиску «иног царства», желанию прожить состояние *порога*, ориентацию отечественной словесной культуры советского периода истории страны, характеризующегося развитием культуры повседневности, на сферу сакрального.

4. Семантика невыразимого, непостижимого, которая входит в поле апофатики словесной культуры, может проявляться не только через базовые пространственно-временные бинарные оппозиции типа «день — ночь», «верх — низ», «лево — право», «свое — чужое» и медиарную область между ними, что особенно было актуально для культуры романтизма с характерным двоemiрием,

но и через игру света и тени, семантику цвета, хроматизм культуры, поскольку через цвет проявляется инобытие и национальный образ мира (концепция хроматизма мифа культуролога Н. В. Серова).

5. В русской словесной культуре конца Нового времени актуализируется колоратив «сиреневый», создающий апофатический эффект, связанный с проявлением инобытия как в поэтическом тексте, авторском, элитарном, так и в популярной массовой культуре.

6. Апофатика как феномен культуры irradiровала во все исследовательские научные парадигмы (философские, филологические, культурологические) и связана со многими феноменами культуры, имеющими трансцендентную природу: смертью, болезнью, сном.

7. Онтогерменевтическая реконструкция художественного текста позволяет приблизиться к пониманию его апофатического горизонта и является эквивалентной апофатическому методу познания Божественного, который свойственен теологическому знанию.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обобщая результаты изучения апофатики с позиций современной культурологической отечественной и европейской школ заключаем, что апофатика сегодня выступает как явление *культуры*, обладающее первостепенным значением в различных обществах и исследовательских парадигмах в качестве условия поиска подлинного знания, приближающего реципиента к постижению Абсолютов культуры, в частности, феномена смерти как ценности культуры.

При всей очевидности наличия категории невыразимого в русской словесности, даже в творчестве самых «реалистических» авторов, это явление как таковое трудно концептуализировать, а онтогерменевтический метод представляет такую возможность. Сложность изучения апофатики словесной культуры конца Нового времени состоит в самом предмете. Под апофатикой в отечественной словесной культуре понимаем возникновение инобытия, иерофании в художественном тексте, которое носит ризомный, то есть мерцающий характер, и связано с феноменом не только смерти, но и этосом жизни.

Апофатический путь познания Божественного начала предполагает отрицание любых доступных определений для этого начала, это своего рода путь *незнания*, когда открытие священного инобытия, или иерофании, по терминологии М. Элиаде, осуществляется через молчание, тишину, которые наступают в момент безвременья, вневременности встречи света вечернего и невечернего, дня и ночи: «Человек узнает о священном потому, что оно *проявляется*, обнаруживается как нечто совершенно отличное от мирского. <...> Пожалуй, история религий, от самых примитивных до наиболее изощренных, есть не что иное, как описание иерофаний, проявлений священных реальностей»⁷⁸². В русском космо-психо-логосе проявлением такой священной реальности нередко

⁷⁸² Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1994. С. 17.

выступает поэзия, художественная мысль, в которой апофатичны и Танатос, и Эрос, имеющий *невоплощенный* характер. Русская литература задает *проклятые* вопросы (вопрошания), не предполагающие простых прямолинейных ответов или вовсе ответов. В этой связи стоит также указать на то, что апофатическое знание сегодня больше не является предметом исключительно философских и богословских изысканий. Отрицательное мышление актуализировало многие концепты в культуре, в словесном творчестве с апофазисом (отрицанием) связаны образы смерти.

Почему же пушкинские дорожки *неведомые*? *Почему* Печорин, предчувствующий свою гибель в Тамани, пошел на свидание, кататься в лодочке с девушкой-ундиной? *Куда* несет конь лихой лирического героя Жуковского и Толстого? *Отчего* месяц и луна встречаются на одном небосклоне у Брюсова? На эти апофатические вопросы-«вопрошания» о сущности бытия (здесь же и инобытия) мы попытались ответить в первой и второй главах диссертации, обращаясь к эстетике *необъяснимого* и *невыразимого* в мировой художественной культуре, в русской поэзии, которые можно понять во многом через фольклорную традицию. Эти вопросы *предельны* по своей сути: «Бытие как бы возникает из ничто, той бездны, которая при вопрошании молчит. Однако недостижимость, не-до-статок бытия оборачивается его достоинством. <...> Бытие открывается, оставаясь сокрытым»⁷⁸³. Апофатические места в русской поэзии конца Нового времени можно декодировать с помощью мифа и фольклора, которые являются носителями имагинативного Абсолюта культуры (принимая во внимание суждение О. М. Фрейденберг о том, что метафора — «осколок мифа»), организуя вертикальную трансмиссию культуры. Кроме того, апофатический опыт русской культуры, по мысли М. Н. Эпштейна, подлежит анализу, а не является априори непостижимым.

Апофатическая составляющая отечественной словесной культуры конца Нового времени обретает выражение в системе разноуровневых языковых единиц, обладающих семантикой невыразимого (несказанный, немислимый,

⁷⁸³ Лобанов С. Д. Бытие и реальность. М.: Наука, 1999. С. 143.

невечерний, невиданный, неведомый и т. д.), связана с особенностями пространственно-временных отношений в художественном тексте (встреча двух зорь, двух светил, света вечернего и не вечернего, указывающая на мифологему вневременности), проблемой иеротопии. Апофатика предстает в качестве глубины погружения в инобытие. Русский фольклор с поисками «иноного царства», выраженными в разных жанрах устного народного творчества, обладает качествами апофатичности, которая проявляется как на языковом уровне, в сказочных формулах типа «иду туда, не знаю куда», «ищу то, не знаю что», так и на уровне пространственно-временных моделей, имеются в виду сакральные и опасные топосы, потенциально связанные с «тем светом».

В литературоведении апофатичность в художественном слове рассматривается в связи с феноменом молчания, в свете психопоэтики, в аспекте исследований идиостиля.

В лингвистике апофатическая традиция анализируется с позиций соотношения языка и мышления, как «система языковых средств передачи принципиально невербального универсального предметного кода, которым оперирует человеческое мышление»⁷⁸⁴ (М. Ю. Михайлова).

Обзор немногочисленных работ по теме, истории изучения апофатики художественной культуры, в частности словесного творчества, показал сложность анализируемого феномена, его универсальный характер. Сам прецедент рассмотрения апофатики культуры через репрезентацию образов смерти (смерть априори апофатична) в поэзии, в отечественной словесной культуре в свете изучения разными науками и различными исследовательскими парадигмами свидетельствует о междисциплинарности данного явления и позволяет воспринимать апофатический текст культуры как *синтетический текст* (понятие, введенное Д. Л. Лакербаем и Д. И. Ивановым относительно феномена рок-поэзии, нуждающейся в знаниях и музыковедов, и литературоведов, и философов, и культурологов), являющийся базовым понятием когнитивной

⁷⁸⁴ См. диссертацию М. Ю. Михайловой. С. 49.

гуманитарной семиотики, рассматривающей расширенно язык как язык-место бытия⁷⁸⁵.

Апофатика всегда входила в сферу культуры, проявляя себя через конкретные поэтические размышления, художественное мышление, выступая своего рода априорным условием для них, но не логическим, а *культурологическим*. Современный человек не задумывается, *почему* Иван-дурак должен спуститься в «иное царство» и пройти все испытания, жертвуя, например, часть своей плоти, ноги, чудо-птице. Для него это само собой разумеющееся. Однако за этим апофатическим моментом кроется *логика* чудесного, волшебной сказки. Я. Э. Голосовкер в фундаментальной работе «Логика мифа» последовательно доказывает, что у мифа есть логика, — просто современный человек, ученый в том числе, отвык от особого восприятия мифов. Логика есть и у волшебной сказки, и у «шееспасительной» загадки, таящей космогонический смысл, и у лирической песни, где действие происходит на заре, что означает *вступить в ойму*. Так, значит, можно объяснить *необъяснимое* апофатическое в русской поэзии, воспринимая метафору как осколок мифа, смертельную образность, фигуры Танатоса — через призму фольклорной эстетики и народной антропологии с особыми представлениями о душе и жизни после смерти. Для русской словесности, которая во многом пошла, по тонкому наблюдению поэта и исследователя творчества Ю. Кузнецова А. Ретеюм, по *апофатическому пути* развития⁷⁸⁶ (в отличие от западной, тяготеющей к катафатическому, то есть объяснению всего), характерны образы тишины, неведомого, неизведанного. Это мы находим и в загадочном «Лесном царе» Жуковского, где ситуация разворачивается на грани было / не было, и в известном стихотворении Толстого «Колокольчики мои...» с формулой *незнания*, неизведанности, и во многих других образцах русской классической литературы.

Иногда то, над чем не задумывается историк литературы, неприметные детали, сводящиеся нередко к одному эпитету, как в есенинском стихотворении

⁷⁸⁵ Иванов Д. И., Лакербай Д. Л. Указ. соч. С. 13.

⁷⁸⁶ Ретеюм А. Б. Указ. соч.

«Письмо матери», уходит глубоко корнями к *фольклорному сознанию*, к *необъяснимому* с точки зрения бытовой логики, «светского знания» (напомним о странной разбойничьей песне девушки, которая поет Печорину, и он ее понять не может). Апофатическое в русской поэзии во многом проявляется именно в тех местах, которые могут быть прочитаны через фольклорный код, обращение к фольклорной эстетике, с комплексом текстовых форм и дожанровых образований. И тогда в этом случае ставим вопрос об *онтологических основаниях* проявления фольклорной традиции в литературе и в целом об онтологических вопросах фольклора, о духовно-практическом освоении действительности через фольклор.

В третьей главе диссертационного сочинения, посвященной анализу *темных мест* в русской прозе, мы попытались дать ответы на те вопросы, которые также требуют не только историко-литературного взгляда, но и фольклористического комментария и культурологического анализа. *Отчего умирает бедная Лиза? Почему продает свой дом пушкинский гробовщик? Какую цену платит герой повести Аксакова за любовь к облаку?* На эти и многие другие парадоксальные с точки зрения бытовой логики вопросы-«вопрошания» мы также предлагаем ответы, обращаясь к традиционной народной культуре и ее апофатическим, *странным* для сегодняшнего читателя Новейшего времени моментам.

Апофатическое поведение героя связано с состояниями *порога*, которые актуализируют морбуальный или смертельный подтекст, но при этом собственно «смертельное событие» может не состояться («Гробовщик» А. С. Пушкина, «Наваждение» М. Горького, «Не страшное» В. Г. Короленко, «За что?» Л. Н. Толстого). Через художественное слово мы приближаемся к пониманию проблемы апофатики культуры, феномена *болезни* в апофатическом ключе, который заслуживает отдельного внимания. Не только смерть априори апофатична, но и болезнь, которая может иметь аксиологический смысл, то есть она наделена ценностным характером и смыслопорождающей функцией в культуре («Повесть о Петре и Февронии Муромских», «Наваждение» М. Горького, «У Белой воды» С. А. Есенина).

На рубеже веков, с завершением Нового времени, значительно изменяются взгляды на категорию «смерть», утрачивается сакральная апофатическая составляющая процесса ухода из жизни, в противовес этому выдвигаются теории физического бессмертия, воскрешения, в погоне за которым человек теряет метафизическую сопричастность, погружаясь в кризисологические состояния («Наваждение» М. Горького, «Не страшное» В. Г. Короленко). Однако русские художники слова, вопреки натиску цивилизации, индустриализации, урбанизации, во многом остаются верны фольклорному идеалу архаического человека, приобщенного к сакральным знаниям матери сырой земли; такой герой, по выражению философа Е. Н. Трубецкого, пребывает в поиске «инога царства» («Бедная Лиза» Н. М. Карамзина, «Смерть» И. С. Тургенева, «Невеста» и «Ванька» А. П. Чехова, «У Белой воды» С. А. Есенина). В этой связи русский фольклор с соположенными понятиями неведомого, незримого, непостижимого дает необходимые исследователю культуры представления об *оборотности* мира, поиске «инога царства», аксиологически и онтологически значимом, по наблюдению Е. Н. Трубецкого, для русского человека. В культурологическом аспекте изучения апофатика словесной культуры конца Нового времени приравнивается к инобытию, иерофании, которую русский человек открывает для себя в сакральное время, поворотные моменты космического годового цикла (некоторые исследователи славянских древностей, например В. и Т. Зайковские, приравнивают иерофанию к чуду в обрядности жизненного цикла). Эти архаические воззрения, присущие мифологическому, фольклорному сознанию, перерабатываются литературой и инспирируют художественное бытие культуры Нового времени.

Анализируя заглавия прозаических произведений конца Нового времени, видим, что наименьшей единицей реализации семантики невыразимого, непостижимого в художественном дискурсе может выступать непосредственно заглавие («Наваждение» М. Горького, «Не страшное» В. Г. Короленко, «Невозможное», «Неизвестный цветок» А. Платонова, «Несрочная весна» И. А. Бунина). Заглавие семантически напряжено и соответствует в

онтологическом плане порубежным процессам, характеризующим культуру конца Нового времени. Любое художественное произведение, даже самое реалистическое, имеет свой *апофатический горизонт*, любой прозаический и поэтический текст является источником апофатических воззрений, которые в русском варианте логоцентризма связаны в первую очередь с образами смерти, танатологическим комплексом.

Возможно, русская литература в лице известных классиков поставила больше вопросов, чем ожидалось. И, как показал анализ многих текстов нашей словесности, ставших уже хрестоматийными, исследователь сталкивается в них с деталями, которые заставляют нередко выйти за границы исторического и биографического понимания творчества, обратиться к онтогерменевтике, культурной семантике, к «памяти жанра», ведущей в свою очередь ученого в недра народного искусства. Конечно, апофатические моменты в тексте могут быть обусловлены разными вещами, но в анализируемых произведениях в этой работе они почти всегда связаны с фольклорной эстетикой. Это также повлекло за собой рассмотрение в каждом случае и типа фольклоризма в творчестве писателя.

Четвертая глава исследования посвящена анализу произведений авторов, представляющих с точки зрения смены эонов уже Новейшее время, но в творчестве Матусовского, Высоцкого, Рубцова, Самойлова также органично выразились лучшие традиции символистской эстетики, есенинские открытия с одним из ведущих принципов его поэтики «мнимой простоты». В этой части диссертации разобрано всего пять известных стихотворений, слова которых впоследствии были переложены на музыку, и в них выявлены категории «жизнь», «смерть», «живое», «неживое», показано, как трансформировалась парадигма «Танатос — Эрос», как народ-художник апофатически творчески интерпретировал стихотворения, создавая свой житнетекст.

Анализ апофатизма русской песни советского периода, не утратившей своей латентной связи с эстетическими и поэтическими открытиями Серебряного века, культуры модернизма, символизма, имагинизма, показал, что апофатика с семантикой непостижимого, невыразимого достаточно разнообразно

представлена в различных стилистических фигурах и приемах и проявляется в метафорах, эпитетах, связанных с мортальным подтекстом. Рамки исследования ограничили изучение апофатических эффектов в отечественной словесной культуре до анализа образов смерти, но материал дополнительной четвертой главы позволяет проследить, как изменился характер апофатизма в художественном слове, массовой культуре — апофатический эффект связан не только с феноменом смерти, но и с этосом жизни. В этой связи обращение к апофатике художественного текста, популярной песни, которая выросла из авторского слова, дало положительные результаты. Оно позволило проследить, как народ-художник, вмещиваясь в авторский текст, переосмысливает сценарий «жизнь — смерть», который выступает на первый план в переходные пограничные моменты истории в качестве программы жизнедеятельности человека.

Исследование апофатических состояний героев стихотворений М. Матусовского, В. Высоцкого, Н. Рубцова, Д. Самойлова демонстрирует имплицитно выраженную тягу в русском космо-психо-логосе к поиску «иного царства», желанию прожить состояние *порога*, ориентацию отечественной словесной культуры советского периода истории страны, характеризующегося развитием культуры повседневности, на *сферу сакрального*. Семантика невыразимого, непостижимого, которая входит в поле апофатики словесной культуры, может проявляться не только через базовые пространственно-временные бинарные оппозиции типа «день — ночь», «верх — низ», «лево — право», «свое — чужое» и медиарную область между ними, что особенно было актуально для культуры романтизма с характерным двоемирием, но и через игру света и тени, семантику цвета, хроматизм культуры, поскольку через цвет проявляется инобытие и национальный образ мира (концепция хроматизма мифа культуролога Н. В. Серова). В русской словесной культуре конца Нового времени актуализируется колоратив «сиреневый», создающий апофатический эффект, связанный с проявлением инобытия как в поэтическом тексте, авторском, элитарном, так и в популярной массовой культуре.

Русская литература представляет своего рода отечественную философскую танатологию (ее значимую часть), в ней больше вопросов, чем ответов, больше необъяснимого и невыразимого, чем рационального. Здесь важен и «гений места»⁷⁸⁷, и метафизическое значение родного *края* как живого существа⁷⁸⁸, и апофатизм русской равнины, и фронтир с онтологической составляющей границы⁷⁸⁹, о которых сегодня все чаще пишут исследователи русской культуры и которые во многом породили великие произведения (от «Повести о Петре и Февронии Муромских» до наших дней). Но и русский фольклор также апофатичен с его поисками «инога царства», с победой Ивана-дурака, меньшого брата среди прочих, наделенных бытовым знанием и умением. И этот апофатизм органично впитала в себя отечественная словесность и, шире, — отечественная словесная культура, в которой образовали синтез литература, философия и наука.

Примечательно то, что все названные в диссертационной работе художники слова, от Пушкина до Самойлова, с одной стороны, хорошо были знакомы с народной традиционной культурой, в их круг чтения входили фольклорные сборники, труды ученых-фольклористов, с другой стороны, мы не подводим писателя к присяге на верность фольклорной традиции, речь идет всегда о творческом продуктивном *диалоге-споре* с устным поэтическим словом и традицией. Таким образом, представленная диссертация не только является первой попыткой комплексного восприятия апофатических элементов в русской словесной культуре XIX–XX веков, но и затрагивает серьезную теоретическую проблему взаимосвязей литературы и фольклора, который органически напитывал творчество многих русских классиков.

Современному человеку, ввергнутому в эпидемиологическую ситуацию, повлекшую за собой общую танатологизацию пространства и социальную энтропию, сегодня необходимо переосмыслить накопившийся танатологический

⁷⁸⁷ Едошина И. А. «GENIUS LOCI» как текст культуры // Вестник Костромского государственного университета. 2012. № 5. С. 48–53.

⁷⁸⁸ Святославский А. В. «Край, как живое существо». Поэтико-риторический аспект формирования образа Родины в рассказе М. Пришвина «Москва-река» // Творческое наследие Михаила Пришвина в системе современного гуманитарного знания. Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2018. С. 255–266.

⁷⁸⁹ Синельникова Л. Н. Указ. соч.

опыт нашей культуры, который во многом носит апофатический характер, и отечественная словесность, являясь частью философии о смерти в русском варианте логоцентризма, помогает справиться с этой задачей реконструкции мифологического сценария «жизнь — смерть», который выступает в качестве программы жизнедеятельности человека любого эона истории.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

В словаре представлены наиболее необходимые термины для описания апофатики художественной культуры. Термины и понятия расположены в алфавитном порядке. При составлении словаря автор пользовался трудами мифологов, этнографов, фольклористов, философов-танатологов, культурологов, специалистов в области апофатики культуры, Проективным философским словарем 2002 года, словником к изданию «Отечественная интеллектуальная культура» под редакцией В. П. Океанского 2011 года.

Агон (греч. ἀγών — «борьба, состязание») — космическая борьба между героями; композиционный элемент сакральной части драмы-мистерии.

Апофатика — непостижимое, невыразимое в культуре; отрицательный путь познания божественного начала.

Атман — духовное существо, внутренний руководитель, Бессмертный, связанный с нетварным светом.

Брахман — единственная реальность, Абсолют, вечная неделимая сущность, согласно веданте.

Бурак (араб. البُرَاق — «сияющий, молниеносный») — чудесное мифическое животное, напоминающее крылатого мула, крылатую кобылицу, на котором Пророк Мухаммед совершил ночное путешествие на небеса; сюжет широко иллюстрирован на персидской средневековой миниатюре.

Вечерний свет — одно из именовании Христа; присвечный; тихий свет перед закатом, упоминание о котором находим еще в древнем песнопении «Свете тихий» (Н. В. Брагинская, А. И. Шмайна-Великанова).

Волочebники — мужское ритуальное братство; скоморохи, обходившие дворы в поворотный момент годового цикла, исполнители обрядовых песен (З. И. Власова).

Иеротопия — создание сакральных пространств, рассматриваемое как особый вид творчества (А. М. Лидов).

Иерофания — вторжение священного в обыденную реальность, в результате чего она качественно меняется (М. Элиаде).

Имагинация (англ. image — «воображение, образ») — высшая образная реальность (художественная), постигаемая не-умственно.

Имагинативный абсолют — высший инстинкт человечества, побуждающий человека достигнуть реального бессмертия, хотя бы символического (Я. Э. Голосовкер).

Инвертированная реальность — перевернутая действительность, данная в художественном пространстве (фольклора, литературы) с обратным коррелятом по отношению к миру реальному.

Инициация — посвящение в сакральную реальность.

Иное царство — в русском фольклоре «тот свет»; путешествие в «иное царство» в волшебной сказке является необходимостью на инициационном пути героя (Е. Н. Трубецкой).

Космо-психо-логос — культурфилософская концепция Г. Д. Гачева, в которой выражено троичное единство культуры: тело, душа и дух — Космос (природа), Психея (характер народа), Логос (склад мышления).

Лиминальный — промежуточный период в обряде, когда герой приобретает амбивалентные качества «лиминальной personae»; «пороговый» человек (В. Тернер).

Ли́ра Аполло́на — внутренний духовный орган познания божественного у древних греков (Р. Штейнер).

Мировая ось — Axis mundi, мировое древо / столб / гора, связывающие небо и землю, к ней устремляется культурный герой, чтобы переродиться в новом качестве.

Невечерний свет — одно из именовании Христа; свет из-под ночи, связанный с образом света сквозь тьму (Н. В. Брагинская, А. И. Шмайна-Великанова).

Обмирание — нарратив в фольклоре, описывающий состояние, в котором сновидец сталкивается с силами / обитателями «того света» (А. Лазарева).

Оборотность мира — порог, оборот, когда неявленное становится явленным для человека; потусторонность.

Ойма — сакральная реальность в обрядовой лирике, обусловленная переходом из ночи в день, апофатический час (В. А. Смирнов).

Онтопоэтика — укорененность художественного опыта культуры в первобытийности (В. П. Океанский).

Ризома (фр. rhizome — «корневище») — нелинейный способ организации целостности.

Суфизм — эзотерический, внутренний (*батин*) аспект ислама; состоит из доктрины, инициации и духовного метода, символического прообраза познания (Т. Буркхард).

Тарикат (араб. طريقة — «дорога, путь») — духовный путь суфия, метод познания Божественного на земле (Т. Буркхард).

Толика — соединение реальной и космической действительностей (А. М. Панченко).

Трансмиссия культуры — делится на два вида: вертикальная и горизонтальная; передача знаний от одного поколения к другому.

Фольклорное сознание — в значении «фольклорное мышление художника слова, творчество которого инспирируется архаическими представлениями о мире».

Формула невозможного — фольклорная формула, встречающаяся в заговорной поэтике, генетически восходящая к словесным формулам неопределенного состояния, связана с образами иномира (И. Ш. Гагулашвили).

Фрейм — определенная структура культурно обусловленного знания о мире.

Эйдос (др.-греч. εἶδος — «вид, облик, образ») — высшая идея.

Экфрасис (греч. ἐκφρασις, от ἐκφράζω — «выражать в деталях») — феномен литературно-художественной коммуникации, изображение изображаемого (О. М. Фрейденберг).

Энтелехия — сущность (душа) тела (Аристотель); поглощение определенным временем содержания, характера, духа и стиля минувшей культурной эпохи (Г. С. Кнабе).

Этос (греч. Εθος — «привычное место») — местопребывание, жилище, населенная в-селенная, культурно-исторически освоенный топос (В. П. Океанский).

Эфир (др.-греч. αἰθήρ — «горный воздух») — подвижная живая светоносная энергия, пронизывающая физический мир.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1



Рис. 1. Питер Брейгель Старший. «Падение восставших ангелов» (фрагмент).

1562 г. Королевские музеи, Брюссель



Рис. 2. Йос ван Клеве. «Распятие» (фрагмент).
1512 – 1515 гг. Музей Каподимонте, Неаполь

Приложение 2



Рис. 3. Доменико Беккафуми. «Архангел Михаил поражает ангелов-отступников»
(фрагмент).

Ок. 1535. Храм Сан Никколо аль Кармине, Сиена



Рис. 4. Неизвестный верхнерейнский мастер.

«Св. Антоний, мучимый демонами».

Ок. 1520 г. Музей Вальраф–Рихарц, Кельн



Рис. 5. Из Жития Василия Нового. XVII–XVIII вв.

Приложение 3



Рис. 6. «Мухаммед возносится на небеса на Бураке». Шираз, вторая половина XVI в. Музей Азиатских искусств, США

Приложение 4

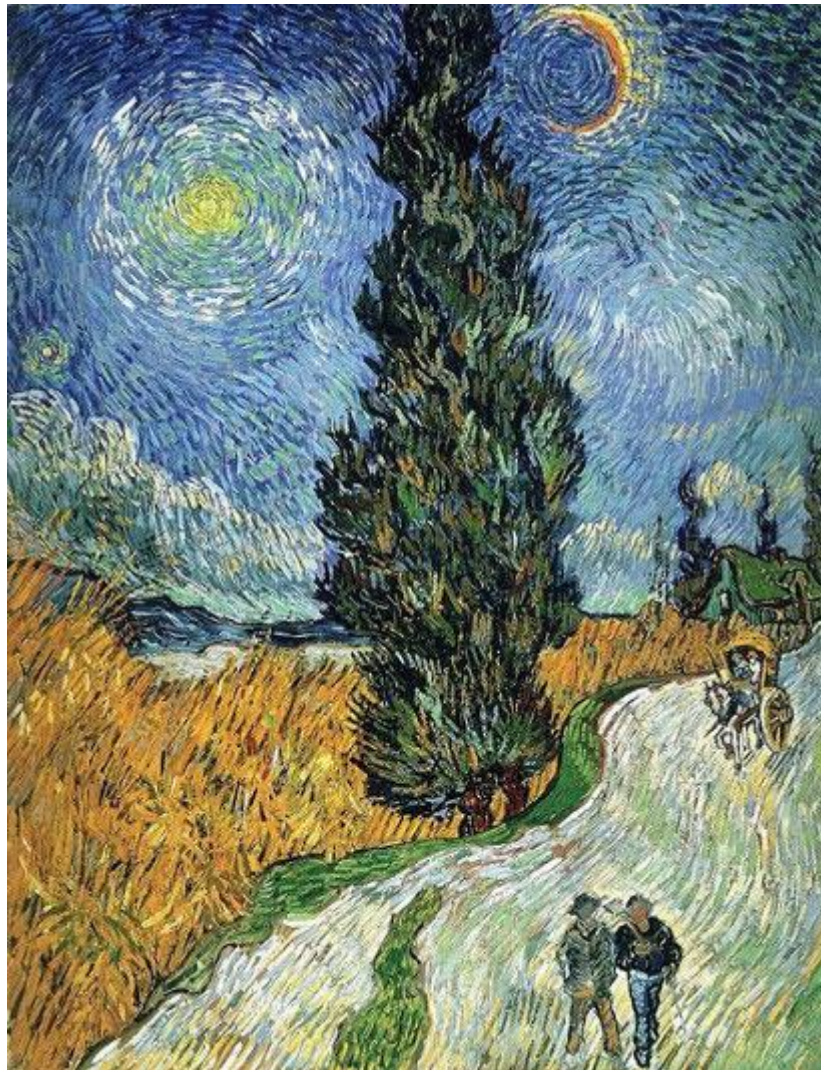


Рис. 7. Ван Гог. «Дорога с кипарисом и звездой». 1890 г. Музей Крёллер-Мюллер, Нидерланды

Приложение 5



Рис. 8. М. Врубель. «Сирень». 1900 г. Третьяковская галерея, Зал 32



Рис. 9. Я. Мальчевский. «Танатос». 1898 г. Национальный музей, Познань



Рис. 10. Я. Мальчевский. «Танатос». 1899 г. Варшавский национальный музей

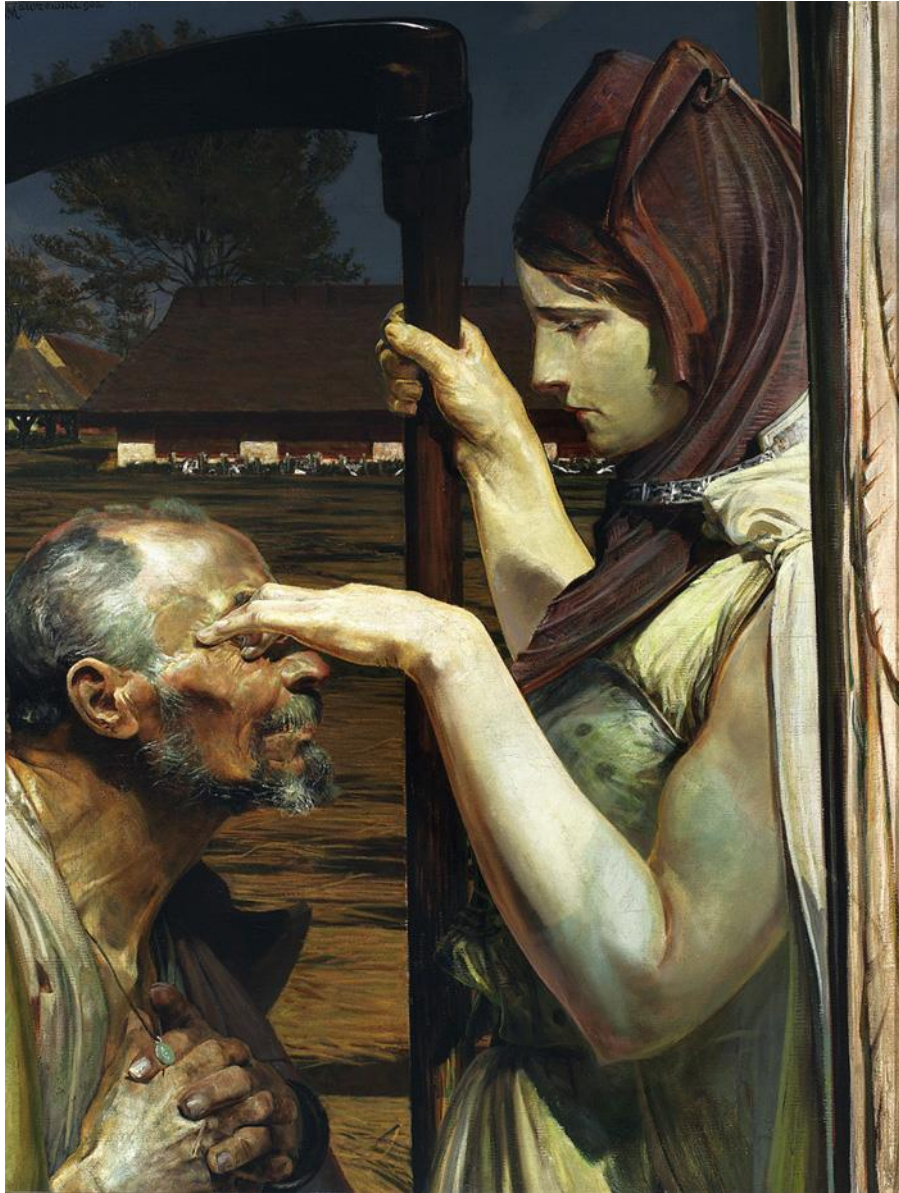


Рис. 11. Я. Мальчевский. «Смерть». 1902 г. Варшавский национальный музей

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**Источники**

1. *Аксаков К. С.* Облако // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): сб. произведений. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. С. 484–496.
2. *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Советский писатель, 1990.
3. *Аристотель.* Соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1976. Т. 1.
4. *Аръес Ф.* Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс — Прогресс-Академия, 1992.
5. *Асеев Н.* К творческой истории поэмы «Маяковский начинается» // Из истории советской литературы 1920-1930-х годов. М.: Наука, 1983. С. 457–558.
6. *Баратынский Е. А.* Последняя смерть («Есть бытие; но именем каким...») // Полное собрание стихотворений: в 2 т. Л.: Советский писатель, 1936. Т. 1. С. 165.
7. *Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство, 1994.
8. *Бердяев Н. А.* Смысл истории. Новое средневековье. М.: Канон+, 2002.
9. *Блок А. А.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1971.
10. *Брюсов В.* Творчество // Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. М.: Художественная литература, 1973. Т. 1. С. 35.
11. *Булгаков С. Н.* Софиология смерти // Журнал практикующего психолога. 1998. № 4. С. 9–51.
12. *Булгаков С.* Первообраз и образ. Соч. в 2 т. Т. 1. Свет невечерний. М.: Искусство; СПб.: Инапресс, 1999.
13. *Буркхард Т.* Введение в доктрину суфизма. Таганрог: Ирби, 2009.

14. *Высоцкий В. С.* Мои похороны // Собр. соч.: в 7 т. Германия: Вельтон: Б.Б.Е., 1994. Т. 3. С. 83–85.
15. *Гаврюшин Н. К.* Русская философская симфония (предисловие) // Смысл жизни: Антология. М.: Прогресс-Культура, 1994. С. 7–18.
16. *Гадамер Х. Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988.
17. *Галич А.* Цыганский романс // Сочинения: в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. М.: Локид, 1999. С. 138.
18. *Ганин А. А.* Стихотворения, поэмы, роман. Архангельск: Северо-Западное книжное издательство, 1991.
19. *Герцен А. И.* Отрывки из дневника 1839 г. // Собр. соч.: в 13 т. М.: Издательство академии наук СССР, 1954. Т. 1. С. 332–334.
20. *Гоголь Н. В.* Ночь перед рождеством // Собр. соч.: в 7 т. М.: Художественная литература, 1976. Т. 1. С. 97–138.
21. *Горький М.* Наваждение // Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. М.: Наука, 1969. Т. 3. С. 501–510.
22. *Гофман Э. Т. А.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1.
23. *Грин А.* Сто верст по реке // Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1965. Т. 2. С. 133–169.
24. *Грузинские народные сказки.* Сто сказок. Тбилиси: Мерани, 1971.
25. *Дионисий Ареопагит* О божественных именах. О мистическом богословии. СПб.: Глаголь, 1995.
26. *Дионисий Ареопагит* Сочинения. Толкования Максима Исповедника. СПб.: Алетейя; Издательство Олега Абышко, 2002.
27. *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Художественная литература, 1958. Т. 10.
28. *Дударев В.* Много в нашей Покровке // Дети Ра. 2013. №. 10 (108).
29. *Дударев В.* Ветла и другие стихотворения. М.: Художественная литература, 2016.

30. *Дударев В.* Стихи // Нева. 2017. № 10. С. 3–9.
31. *Есенин С. А.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Наука; Голос, 1995–2002.
32. *Жуковский В. А.* Лесной царь. Полн. собр. соч.: в 20 т. М.: Языки русской культуры, 2008. Т. 3.
33. *Жуковский В. А.* Нечто о привидениях [Электронный ресурс]. URL: <https://coollib.com/b/354574> (дата обращения: 28.10.2019).
34. *Златоуст Иоанн.* Беседа LXII на Иоанна XI, 1 и 2 // Священное Писание в толкованиях святителя Иоанна Златоуста. Том V. Беседы на Евангелие от Иоанна. М.: Ковчег, 2006. С. 587–588.
35. *Карамзин Н.* Бедная Лиза. М.: Русский язык, 1981.
36. *Кассирер Э.* Философия символических форм: в 3 т. М.: Мысль, 1985.
37. *Короленко В. Г.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1971. Т. 3.
38. *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: в 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 6.
39. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001.
40. *Лосский В. Н.* Догматическое богословие // Боговидение. М.: АСТ, 2006. С. 454–550.
41. *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. М.: Книга, 1989.
42. *Мандельштам О. Э.* Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Том первый. Стихотворения. М.: Прогресс-Плеяда, 2009.
43. *Мандельштам и античность:* сб. ст. М.: Мандельштамовское общество, 1995. Т. 7.
44. *Маяковский В. В.* Как делать стихи? // Полное собрание сочинений: в 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Художественная литература, 1959. Т. 12. С. 81–117.
45. *Маяковская Л.* Детство Владимира Маяковского // Маяковский в Грузии. Тбилиси: Заря Востока, 1936. С. 64–76.
46. *Мистическое богословие.* Киев: Путь к истине, 1991.
47. *Мифологические рассказы и легенды Русского Севера.* СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996.

48. *Монтень М.* Опыты. Книга первая. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1954.
49. *Монтень М.* О том, что нужно владеть своей волей. Об опыте // Опыты: Избранные главы. М.: Правда, 1991.
50. *Новалис.* Гимны к ночи: пер. с нем. М.: Энигма, 1996.
51. *Платонов А.* Собр. соч. М.: Время, 2011. Т. 1, 6.
52. *Повесть о Петре и Февронии* // Древнерусские предания (XI–XVI вв.). М.: Советская Россия, 1982. С. 331–344.
53. *Подмосковные вечера* // Песни наших дней. 1973–1974. М.: Музыка, 1976. С. 78.
54. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.
55. *Рубцов Н.* Волны и скалы. Машинописный сборник, 1962.
56. *Самойлов Д.* Голоса за холмами. Таллин: Ээсти раамат, 1985.
57. *Сказки Китая:* пер. с кит. Б. Рифтина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
58. *Сравнительный указатель сюжетов.* Восточнославянская сказка / сост. Л. Г. Бараг и др. Л.: Наука, 1979 (СУС).
59. *Творения: в 2 т.* Том первый: Догматико-полемические творения. Экзегетические сочинения. Беседы. Прил.: Архиеп. Василий (Кривошеин). Проблема познаваемости Бога. М.: Сибирская Благовонница, 2008.
60. *Толстой А. К.* Собр. соч.: в 5 т. М.: ТЕРРА — Книжный клуб; Литература, 2001. Т. 1.
61. *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: в 22 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 14.
62. *Трубецкой Е. Н.* «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. М.: Тип. Боровинско-Волдайского Кустарного и Сельско-Хозяйств. Союзного Т-ва, 1922.
63. *Трубецкой Е. Н.* Три очерка о русской иконе. Новосибирск: Сибирь XXI век, 1991.
64. *Тургенев И. С.* Смерть // Записки охотника. М.: Наука, 1991. С. 142–150.

65. *Тютчев Ф. И. Silentium!* // Полное собрание сочинений и писем: в 6 т. / РАН. Ин-т мировой лит. им. М. Горького; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.: Классика, 2002. Т. 1. Стихотворения, 1813–1849. 2002. С. 123.
66. *Фет А. А.* Собр. соч. и писем. Стихотворения и поэмы 1839–1863. СПб.: Академический проект, 2002.
67. *Флоренский П.* Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: МИФРИЛ, Русская книга, 1993.
68. *Франк С. Л.* Непостижимое: Онтологическое введение в философию религии. М.: АСТ, 2007.
69. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.
70. *Хайдеггер М.* Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997.
71. *Харт Ниббриг Кристиаан Л.* Эстетика смерти: пер. с нем. А. Белобратова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005.
72. *Хлебников В.* Творения. М.: Советский писатель, 1986.
73. *Ходасевич В.* “Juvenilia” Брюсова // София. М.: Тип. К. Ф. Некрасова, 1914. Февраль, № 2. С. 64–67.
74. *Хрестоматия «Жизнь жительствоет...».* Антология стихов о смерти и бессмертии в русской поэзии. СПб.: Общество памяти игуменьи Таисии, 2009.
75. *Цветаева М. И.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 5.
76. «*Чарочка моя серебряная...»* // Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия / Изд. О-вом любителей рос. словесности при Моск. ун-те. М., 1911–1929. Вып. I–II. Вып. II, ч. 1 (Песни необрядовые). М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1911. С. 8.
77. *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. 10.
78. *Чуковский К.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Худ. лит., 1965. Т. 2.
79. *Шмеман А.* Евхаристия. Таинство Царства. М.: Паломникъ, 2007.
80. *Шмеман А.* Литургия смерти и современная культура. М.: ГРАНАТ, 2013.

81. *Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. Т. 1. Образ и действительность. М.: Айрис-пресс, 2006.
82. *Шпенглер О.* Закат Западного мира; Очерки морфологии мировой истории. Полное издание в одном томе. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2014.
83. *Штайнер Р.* Антропософия и Мистерии Нового времени. Ереван: «Лонгин», 2008.
84. *Штайнер Р.* Апокалипсис. Ереван: Лонгин, 2009.
85. *Штейнер Р.* Мироззрение Гёте. СПб.: Деметра, 2011.
86. *Юнг К. Г.* Эон. М.: АСТ, 2009.
87. *Янкелевич В.* Смерть. М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 1999.

Научная и критическая литература

1. *Аверинцев С. С.* «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 113–143.
2. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997.
3. *Агапкина Т. А.* Символика деревьев в традиционной культуре славян: липа // Славянский альманах. 2018. № 3–4. С. 357–372.
4. *Агафонова В. Д.* Книга И. А. Бунина «Освобождение Толстого». К проблеме религиозного мирозерцания Бунина // Новый филологический вестник. 2008. № 1 (6). С. 102–110.
5. *Ад:* История идеи и ее земные воплощения / сост. Скотт Брюс. М.: Альпина нон-фикшн, 2021.
6. *Адрианова-Перетц В. П.* Древнерусская литература и фольклор. Л.: Наука, 1974. С. 357–372.
7. *Азарова Н.* Апофатическая теология и/или апофатическая поэзия [Электронный ресурс] // ТОПОС, литературно-философский журнал. 2006.

Статья: 29/05/2006. URL: <http://www.topos.ru/article/4707> (дата обращения: 1.08.2020).

8. *Акимов Э. Б.* «Гробовщик» Пушкина и «Гамлет» Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 1. С. 107–113.
9. *Александров А. С., Александрова Э. К.* «Поэзия имеет право быть иногда неясной...» (А. А. Блок в рецензии А. А. Измайлова) // Сибирский филологический журнал. 2020. № 1. С. 122–134.
10. *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.
11. *Алексеев М. П.* Английские переводы произведений Карамзина и его современников // Русско-английские литературные связи (XVIII — первая половина XIX века). Литературное наследство. Т. 91. М.: Наука, 1982. С. 150–160.
12. *Алексеев П. В.* Хафиз в творческом сознании А. А. Фета // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 71–79.
13. *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.
14. *Алексеев Е. А.* Жизнь и смерть в представлениях народов бассейна Енисея // Мифология смерти: структура, функция и семантика погребального обряда народов Сибири: этнографические очерки. СПб.: Наука, 2007. С. 30–50.
15. *Альфонсов В.* «Чтобы слово смело пошло за живописью» (В. Хлебников и живопись) // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С. 205–226.
16. *Амирханян А. М.* Философское осмысление Л. Н. Толстым категорий жизни и смерти // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2011. № 1. С. 117–120.

17. *Андреева И. С.* Философия Шопенгауэра и русская литература // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2003. С. 77–100.
18. *Антипов А. А.* Философская эйдология художественного текста: постановка проблемы // Царскосельские чтения. 2014. С. 260–264.
19. *Антипов Н. П.* Художественная коммуникация: иносказание // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2012. № 1. С. 119–128.
20. *Антонов Д. И.* Видеть и знать: предисловие // Сила взгляда: глаза в мифологии и иконографии. М.: РГГУ, 2014. С. 7–13.
21. *Антонов Д. И.* Концовки волшебных сказок: путь героя и путь рассказчика [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/antonov1.htm> (дата обращения: 29.10.2019).
22. *Антонов Д. И., Майзульс М. Р.* Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. М.: НЕОЛИТ, 2018.
23. *Антюхов А. В., Шаравин А. В.* Богатырство как национальное проявление дохристианской Руси в творчестве А. К. Толстого // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 58. С. 129–150.
24. *Анучин Д. Н.* Сани, лады и кони как принадлежности похоронного обряда // Древности. Труды Московского Археологического общества. М.: Типография и Словолитня О. О. Гербекъ, 1890. Т. 14. С. 81–226.
25. *Артемова М. В.* Образ зеркала в новеллистике Э. Т. А. Гофмана // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: материалы VI Международной научной конференции молодых ученых (Екатеринбург, 10 февраля 2017 г.): в 2 ч. Екатеринбург: Изд-во УМЦ-УПИ, 2017. Ч. 2. Современные проблемы изучения истории и теории литературы. С. 128–133.
26. *Археология русской смерти.* 2016, № 2, 3.
27. *Архипова А. С.* Граница и ее нарушители: семиотические способы создания преграды для духов и контакта с ними // Запретное / допускаемое / предписанное в фольклоре. М.: РГГУ, 2013. С. 174–181.

28. *Асмолов А. Г., Иванников В. А., Магомед-Эминов М. Ш., Гусейнов А. А., Донцов А. И., Братусь Б. С.* Культурно-деятельностная психология в экстремальной ситуации: вызов пандемии. Материалы обсуждения // Человек. 2020. Т. 31, № 4. С. 7–40.
29. *Афанасьев А. Н.* Народ-художник: Миф. Фольклор. Литература. М.: Советская Россия, 1986.
30. *Афанасьев А. Н.* Происхождение мифа: статьи по фольклору, этнографии и мифологии. М.: Индрик, 1996.
31. *Байбурун А. К.* Семиотизация мира в ритуале // Ритуал в традиционной культуре. СПб.: Наука, 1993. С. 201–212.
32. *Баран Х.* К прочтению второго «паруса» «Детей Выдры» В. Хлебникова // Русская литература конца XIX — начала XX века в зеркале современной науки. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 255–269.
33. *Барит К. А.* Антропософия А. Платонова. Штайнеровский слой в романе «Котлован» // Начало века. Из истории международных связей русской литературы. СПб.: Наука, 2000. С. 154–190.
34. *Барит К. А.* «Вещество жизни» Андрея Платонова и категория «ци» в китайской философской традиции // Соловьевские исследования. 2017. Вып. 3 (55). С. 163–181.
35. *Баскер М.* «Далекое озеро Чад» Николая Гумилева (к эволюции акмеистической поэтики) // Гумилевские чтения. СПб.: Изд-во Гуманитарного университета профсоюзов, 1996. С. 132–156.
36. *Бахтин М. М.* Полифонический роман Достоевского и его освещение в критической литературе // Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. С. 38–44.
37. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
38. *Беглярова А. Л.* Неопределенное местоимение как компонент образной структуры художественного текста // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2, Филология и искусствоведение. 2011. № 2. С. 66–71.

39. *Белова О. В., Петрухин В. Я.* Фольклор и книжность: миф и исторические реалии. М.: Наука, 2008.
40. *Берковский Н. Я.* О мировом значении русской литературы. Л.: Наука, 1975.
41. *Бернштам Т. А.* Герой и его женщины: образы предков в мифологии восточных славян. СПб.: МАЭ РАН, 2011.
42. *Берсенева В. А., Янушкевич А. С.* Философский подтекст концепта домика в повести А. С. Пушкина «Гробовщик» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 4 (36). С. 87–100.
43. *Бертельс Е. Э.* Избранные труды: в 3 т. М.: Наука, 1965. Т. 3.
44. *Бёль Р.* Безвидный свет. Введение в изучение восточносирийской христианской мистической традиции. М.: Познание, 2021.
45. *Битюгова И. А.* О вере, вине и ответственности // Литературоведческий журнал. 2002. № 16. С. 14–20.
46. *Бицлли П. М.* Проблема жизни и смерти в творчестве Л. Н. Толстого // Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М.: Русский путь, 2000. С. 177–203.
47. *Блох М. Я.* Концепт и картина мира в философии языка // Пространство и время. 2010. № 1. С. 37–40.
48. *Бобровская Г. В.* Лазоревый цветок // Русская речь. 2004. № 1. С. 107–109.
49. *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.
50. *Богатырев Д. К., Богатырева Л. В.* Ноумен русской классики // Вестник Русской христианской академии. 2017. Т. 18. Вып. 3. С. 245–263.
51. *Бокаева К. С.* Неоднородность акмеистической поэтики О. Мандельштама: к проблеме акмеистической парадигмы и «выламывания» поэта из акмеизма // Cuadernos de Rusística Española, 2014. N 10. P. 153–172.
52. *Бондарев А. П.* Эпистемология литературоведения. М.: ФГБОУ ВО МГЛУ, 2018.

53. *Борев Ю. Б.* Эстетика. М.: Изд-во политической литературы, 1988.
54. *Борисова Л. В.* Концепт «дерево» как лингвокультурный код // *Rhema*. Рема. 2014. № 1. С. 34–45.
55. *Бочаров С. Г.* О смысле «Гробовщика» (К проблеме интерпретации произведения) // *Контекст. Литературно-теоретические исследования*. М.: Наука, 1974. С. 196–230.
56. *Брагина Н. Н.* «Восточные» повести А. Платонова как попытка диалога двух культур // *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. 2008. № 6. С. 297–302.
57. *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.
58. *Брагинская Н. В., Шмаина-Великанова А. И.* Свет вечерний и свет невечерний // *Два венка: Посвящение Ольге Седаковой*. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2013. С. 73–92.
59. *Будин П. А.* Библейское, мифическое, утопическое: анализ повести Платонова «Джан» // *Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы*. СПб.: Наука, 2008. С. 149–156.
60. *Буллер А.* Тема смерти в философии, истории и литературе. СПб.: Алетейя. 2019.
61. *Бурая М. А.* Своеобразие сюжета познания в ранней лирике 1908–1909 гг. О. Э. Мандельштама (на примере стихотворения «На бледно-голубой эмали») // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2017. № 8 (74). Ч. 1. С. 14–17.
62. *Бухаркин П. Е.* О «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина (Эраст и проблема типологии литературного героя) // *XVIII век. Сб. 21*. СПб.: Наука, 1999. С. 318–326.
63. *Бухштаб Б. Я.* А. А. Фет // *Фет А. А. Полн. собр. стихотворений*. М., 1937. С. 5–25.

64. *Бучкина Е. А.* Роль мифологемы рождения и смерти в конструировании автобиографического мифа К. Д. Бальмонта // Вестник Удмуртского университета. 2010. Вып. 4. С. 62–64.
65. *Быкова С. Ю.* Этико-философские аспекты проблемы эвтаназии: дис. ... канд. филос. наук. М., 1993.
66. *Бэлза И.* Э. Т. А. Гофман и романтический синтез искусств // Художественный мир Гофмана. М.: Наука, 1982.
67. *Ваганова Н. А.* С. Н. Булгаков — «византийский гуманист» XX века (иконография Софии Премудрости и софиология С. Н. Булгакова) // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1, Богословие. Философия. Религиоведение. 2004. Вып. 2. С. 190–231.
68. *Вайскопф М. Я.* Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002.
69. *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1998.
70. *Варава В. В.* Смерть как проблема нравственной философии: на материале русской философской культуры XIX–XX веков: дис. ... д-ра филос. наук. Тула, 2005.
71. *Варава В. В.* Философская танатология или апофатическая философия? // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2013. № 2 (145). Вып. 23. С. 112–117.
72. *Варава В. В.* Философия смерти Н. Ф. Федорова: танатология, иммортология или нравственный вызов? // Соловьевские исследования. 2020. Вып. 2 (66). С. 166–177.
73. *Варава В. В.* Ожидание. Апофатические этюды. Философские эссе. М.: Проспект, 2021.
74. *Василевич А. П.* Цвет и названия цвета в русском языке. М.: КомКнига, 2005.

75. *Василенко В. М.* Русское народное искусство. Содержание, стиль, развитие. М.: Изд-во РГГУ, 2011.
76. *Васюткина Н. С.* Сюжет испытания в повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» // Вестник науки и образования. 2019. № 23 (77). Ч. 1. С. 59–61.
77. *Валькевич С. И.* Русская народная вышивка как феномен культуры: дис. ... д-ра культурологии. Иваново, 2019.
78. *Ведерникова Н. М.* Русская народная сказка. М.: Наука, 1975.
79. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940.
80. *Ветловская В. Е.* Творчество Гоголя сквозь призму проблемы народности // Русская литература. 2001. № 2. С. 3–24.
81. *Видугирите И.* Стихотворение «Жираф» и африканская тема Н. Гумилева [Электронный ресурс]. URL: https://gumilev.ru/about/50/#_ftn11 (дата обращения: 15.01.2020).
82. *Виноградова Л. Н.* Мифология календарного времени в фольклоре и верованиях славян // Славянский альманах. 1997. С. 143–155.
83. *Виноградова Л. Н.* Малоизвестные варианты полесских поверий о цветении папоротника // Acta Linguistica Petropolitana. Труды института лингвистических исследований. 2017. С. 41–59.
84. *Виноградова Л. Н.* Сообщение об абсурдных событиях как способ отгона нечистой силы // In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах № 7. М.: РГГУ, 2018. С. 187–204.
85. *Виноградова О. И.* Фантастика повестей XIX века — жанровый признак или литературный прием? // Вестник Костромского государственного университета. 2009. № 3. С. 50–53.
86. *Вичева Е. А.* Танго в России: на пути к созданию отечественной версии жанра // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. № 8 (83). С. 70–74.

87. *Вишневская Н. А.* Человек между жизнью и смертью // Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство? М.: Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2010. С. 20–56.
88. *Власова З. И.* Скоморохи и фольклор. СПб.: Алетейя, 2001.
89. *Волоконская Т. А.* Кузнец Вакула в повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» как образ «порогового человека» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2013. Т. 13. Вып. 4. С. 26–28.
90. *Воронова О. Е.* Поэтика новеллы «У белой воды» (проблема традиций) // Духовный путь Есенина (Религиозно-философские и этические искания). Рязань: М-Пресс, 1997. С. 137–146.
91. *Воронова О. Е.* Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань: Узорочье, 2002.
92. *Выготский Л.* Трагедия о Гамлете, принце датском, В. Шекспира // Полн. собр. соч.: в 16 т. М.: Левь, 2015. Т. 1. Драматургия и театр. С. 77–304.
93. *Гавриков В. А.* Сюжетно-мотивное единство цикла «Очи чёрные» Высоцкого и песни «Мельница» Башлачева // В поисках Высоцкого. Пятигорск. Апрель, 2014. № 15. С. 19–25.
94. *Гавриков В. А.* Циклизация и контекстность в поэзии Владимира Высоцкого. Монография. Брянск: Брянский центр научно-технической информации, 2016.
95. *Гагулашвили И. Ш.* Грузинская магическая поэзия. Тбилиси: Изд-во Тбилисского университета, 1983.
96. *Галиева М. А.* Фольклорная традиция в поэме В. Маяковского «Война и мир» (художественные функции паремий) // Вестник КГПУ им. В. П. Астафьева. 2015. № 1. С. 215–219.
97. *Галиева М. А.* Фольклорное мировоззрение А. Платонова: «Рассказ о мертвом старике» и «Божье дерево» // Казанская наука. 2015. № 7. С. 62–64.

98. *Галиева М. А.* Руслан и Людмила А. С. Пушкина: фольклористический комментарий. Необъяснимое в русской литературе: песнь первая // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. Т. 6, № 1. С. 46–50.
99. *Галиева М. А.* Фольклорные формулы в поэтике раннего С. А. Есенина (формула «встану рано») // Научный диалог. 2016. Т. 49, № 1. С. 141–148.
100. *Галиева М. А.* Рассказ А. П. Чехова «Ванька»: оборотность мира. Вопрос о фольклорной традиции // Известия Южного федерального университета, Филологические науки. 2016. № 1. С. 51–55.
101. *Галиева М. А.* Там на неведомых дорожках // Юность. 2016. № 4. С. 54–55.
102. *Гачев Г. Д.* Русский эрос. «Роман мысли с жизнью». М.: Интерпринт, 1994.
103. *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М.: Прогресс — Культура, 1995.
104. *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Евразия — космос кочевника, земледельца и горца. М.: Институт ДИДИК, 1999.
105. *Гачев Г. Д.* Ментальности народов мира. М.: Алгоритм; Эксмо, 2008.
106. *Гачев Г. Д.* Смерть — как сотрудник Жизни // Категории жизни и смерти в славянской культуре: сб. ст. М.: Институт славяноведения РАН, 2008. С. 275–281.
107. *Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Изд-во Моск. Ун-та; Изд-во Флинта, 2008.
108. *Гачева А. Г.* Жизнь — смерть — бессмертие в мире русского романтизма // Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство? М.: Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2010. С. 57–115.
109. *Гачева А. Г.* «Идеал ведь тоже действительность...»: Русская философия и литература. М.: Академический проект, 2019.
110. *Гвардини Р.* Конец нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 127–163.
111. *Генон Р.* Кризис современного мира. М.: Эксмо, 2008.

112. *Генон Р.* Об инициатической трансмиссии // Символика креста. М.: Прогресс–Традиция, 2008. С. 395–401.
113. *Генон Р.* Очерки о традиции и метафизике. СПб.: Азбука-классика, 2010.
114. *Герасимова И. Ф.* Имперские мотивы в русской лирике периода Первой мировой войны // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. 2011. № 2. С. 10–19.
115. *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. Томск, 1997.
116. *Гийом Г.* Принципы теоретической лингвистики. М.: Прогресс, 1992.
117. *Гладышев А. К.* Интерпретация мотива смерти в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» // Уральский филологический вестник. 2013. № 5. С. 53–63.
118. *Голосовкер Я. Э.* Имагинативный абсолют. М.: Академический проект, 2012.
119. *Гольденберг А. Х.* Экфрасис в поэтике Гоголя: текст и метатекст // Филологические науки. 2007. № 1. С. 13–23.
120. *Гольденберг А. Х.* Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007.
121. *Голайденко Л. Н., Карлова А. В.* Фитонимы куст, дерево, береза в поэзии С. А. Есенина // Актуальные вопросы и перспективы развития гуманитарных наук. Омск: ИЦРОН, 2018. С. 42.
122. *Горбовская С. Г.* Из истории «голубого цветка» как одного из художественно-литературных символов французской, немецкой и русской литературы XIX в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2010. Вып. 1. С. 16–24.
123. *Горницкая Л. И., Ларионова М. Ч.* Место, которого нет... Острова в русской литературе. Ростов-на-Дону: Изд-во ЮНЦ РАН, 2013.
124. *Грачев В. И.* Культурфеномен апофатики «Диалектики мифа» А. Ф. Лосева в контексте топохронно-аксиогенной парадигмы культуры [Электронный ресурс] // Культура культуры. 2019. № 3. URL: <http://cult-cult.ru/cultures-the-phenomenon-of-apophatic-the-dialectics-of-myth-by-a-f-losev> (дата обращения: 10.12.2020).

125. *Грейвс Р.* Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
126. *Грейвс Р.* Мамона и Черная Богиня. Екатеринбург: У-Фактория, 2010.
127. *Гришков А. М.* Онтология погребальной культуры в контексте развития танатологических представлений: дис. ... канд. филос. наук. М., 2003.
128. *Грунтовский А. В.* Слово о Рубцове // Наш современник. 2015. № 1. С. 169–194.
129. *Грякалова Н. Ю.* Проблема фольклоризма русской поэзии начала XX века (литературное направление и творческая индивидуальность): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09. Л., 1984.
130. *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959.
131. *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997.
132. *Гуревич А. Я.* Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков // Труды по знаковым системам. Тарту: Тартуский государственный университет, 1977. Вып. VIII. С. 3–27.
133. *Гуревич А. Я.* Филип Арьес: смерть как проблема исторической антропологии // Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс — Прогресс-Академия, 1992. С. 5–32.
134. *Гуревич Е. А., Матюшина И. Г.* Скальдический кеннинг // Поэзия скальдов. М.: РГГУ, 1999. С. 57–70.
135. *Гуревич П. С.* Философская антропология: учеб. пособие. М.: Омега-Л, 2010.
136. *Гуревич П., Стирова Э.* Наука в горизонте апофатики // Философская антропология. 2019. Т. 5, № 1. С. 6–25.
137. *Давыдова Е. В.* Творчество Новалиса в контексте русской литературы XX века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2001.
138. *Давыдова Т. Т.* Антижанры в творчестве Е. Замятина // Новое о Замятине: Сб. материалов. М.: МИК, 1997. С. 20–35.

139. *Данилевский Р. Ю.* «Молодая Германия» и русская литература. Л.: Наука, 1969.
140. *Демидов С. М.* О пережитках суфизма-ишанизма в Туркмении после Октября // Суфизм в Туркмении (эволюция и пережитки). Ашхабад: Ылым, 1978. С. 130–164.
141. *Демичев А.* Дискурсы смерти. Введение в философскую танатологию. СПб.: Инапресс, 1997.
142. *Дергачева И. В.* Танатологический дискурс в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 2. С. 175–191.
143. *Дикова Т. Ю.* Рассказы Александра Грина 1920-х годов: поэтика оксюморона: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1996.
144. *Дробышев В. Н.* Апофатическая рациональность и ее трансформация в современной западной философии: дис. ... д-ра филос. наук. СПб., 2016.
145. *Дударева М. А.* «В один голос»: фольклорная традиция в поэтике С. А. Есенина и В. В. Маяковского. Иваново: Ивановский государственный университет, 2016.
146. *Дударева М. А.* О фольклоризме О. Э. Мандельштама: постановка вопроса // Известия Южного федерального университета, Филологические науки. 2019. № 2. С. 98–105.
147. *Дударева М. А.* Фольклорная действительность в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Вестник славянских культур. 2019. Т. 54. С. 173–183.
148. *Дударева М. А.* Апофатическое в русской культуре: постановка вопроса. От фольклора к литературе // Культура и цивилизация. 2020. Т. 10. № 2А. С. 53–59.
149. *Дударева М. А.* Апофатическая реальность в стихотворении А. С. Пушкина «Зимняя дорога»: образ идеальной возлюбленной // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. № 3А. С. 213–221.
150. *Дударева М. А.* Апофатическая реальность в «Сказке о золотом петушке» А. С. Пушкина и поэме «Шаман и Венера» В. Хлебникова:

- культурологический и онтологический аспекты // *Культура и текст*. 2020. Т. 43. № 4. С. 35–48.
151. *Дудкин В. В.* «Невыразимое» у Данте, Гёте и Достоевского // *Проблема исторической поэтики*. 2012. Вып. 10. С. 86–113.
152. *Дупак А. А.* Социально-психологические аспекты лжи в межличностном общении // *Вестник Университета*. 2013. № 6. С. 280–287.
153. *Душечкина Е. В.* Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: СПбГУ, 1995.
154. *Дырдин А. А., Куранов А. О.* Обратная перспектива в мировоззрении А. П. Платонова: сфера души, эфирное пространство и юродство в текстах писателя // *Филологический класс*. 2011. № 2 (26). С. 10–14.
155. *Едошина И. А.* «GENIUS LOCI» как текст культуры // *Вестник Костромского государственного университета*. 2012. № 5. С. 48–53.
156. *Едошина И. А.* Потенциальное в иконописи // *Энтелехия*. 2014. № 30. С. 67–71.
157. *Елеонская Е. Н.* Представление «того света» в сказочной традиции // *Сказка, заговор и колдовство в России*. М.: Индрик, 1994. С. 42–50.
158. *Елепова М. Ю.* Эстетика В. А. Жуковского в апофатическом контексте // *Дискуссия*. 2012. № 4 (22). С. 176–178.
159. *Ермина В. И.* Историко-этнографические истоки общих мест причитаний // *Русский фольклор: поэтика фольклора*. Л.: Наука, 1981. Т. 21. С. 70–86.
160. *Ермилова Г. Г.* Поэтика снов и грез в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // *Содержание и технологии литературного образования в средней школе: проблемы анализа художественного текста*. Иваново, 2004. С. 69–79.
161. *Ершенко Ю. О.* Поэтика сна в творчестве А. С. Пушкина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2006.
162. *Ефимова Е. С.* Основные мотивы русских быличек (опыт классификации) // Сайт Центра типологии и семиотики фольклора Российского государственного гуманитарного университета [Электронный

- ресурс]. URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/efimova7.htm> (дата обращения: 07.01.2021).
163. *Ефимова Н. М.* О космизме Андрея Платонова // Соловьевские исследования. 2012. Вып. 1 (33). С. 88–98.
164. *Жизнь и смерть* в литературе романтизма: Оппозиция или единство? М.: Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2010.
165. *Жирмунский В. М.* Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.; Л.: Гослитиздат, 1962.
166. *Жирмунский В. М.* Поэтика Александра Блока // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 205–237.
167. *Занковская Л. В.* Иван Бунин о Сергее Есенине // «Большое видится на расстояньи...». С. Есенин, В. Маяковский и Б. Пастернак. М.: Литера, 2005. С. 16–27.
168. *Зиннатуллина З. Р., Трояновская У.* Рассказ Л. Н. Толстого «За что?»: рецепция в Польше // Филология и культура. 2018. № 4 (54). С. 153–159.
169. *Зотов С., Майзульс М., Харман Д.* Страдающее Средневековье. Парадоксы христианской иконографии. М.: АСТ, 2019.
170. *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Славянская мифология // Мифы народов мира: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1987. Т. 1. С. 451.
171. *Иванов Д. И., Лакербай Д. Л.* Когнитивная гуманитарная семиотика: Книга 2. Терминология. Аналитические портреты. Иваново: ПресСто, 2020.
172. *Иванова О. И.* Влияние якутской действительности на поэтику произведений В. Г. Короленко // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011. № 2. С. 94–98.
173. *Ивлева Л. М.* Ряженье в русской традиционной культуре. СПб.: Российский институт истории искусств, 1994.
174. *Ивченко И. А.* Эвтаназия как общественный феномен: социально-философский анализ: дис. ... канд. филос. наук. М., 2009.
175. *Изотова И. С.* Проблема смерти в испанской культуре: от истоков до современности: дис. ... канд. филос. наук. М., 2012.

176. *Ильин И. А.* Творчество И. С. Шмелева // О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин — Ремизов — Шмелев. Мюнхен: Тип. Обители преп. Иова Почаевского, 1959. С. 135–190.
177. *Ильин И. А.* Путь духовного обновления. Минск: Изд-во Белорусского экзархата Московского Патриархата, 2012.
178. *Ильина Ю. Н.* Севернорусские похоронно-поминальные причитания: лингвокогнитивный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2008.
179. *Исаева С. И.* Использование цветообозначений в художественном тексте // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. VI Державинские чтения: Материалы научной конф. 2001. С. 59.
180. *Исрапова Ф. Х.* Автореферентность как способ изображения творчества в стихотворении В. Брюсова «Творчество» // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2010. № 11. С. 35–44.
181. *Исупов К. Г.* Русская философия смерти (XVIII–XX вв.) // Смерть как феномен культуры: межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т, 1994. С. 34–53.
182. *Исупов К. Г.* Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. № 3. С. 106–114.
183. *Исупов К. Г.* Герменевтика Мандельштама («Разговор о Данте») // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2018. Т. 19. Вып. 2. С. 287–300.
184. *Иттен И.* Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2008.
185. *Каверина С. Е.* Формирование представлений о смерти в художественной литературе: социально-философский анализ: дис. ... канд. филос. наук. М., 2005.
186. *Казаков А.* Загадка «Сиреневого тумана» // Север. 2013. № 3–4. С. 205.
187. *Калашишникова Л. В.* Виртуализация языковой картины мира на примере повести К. С. Аксакова «Облако» // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2018. № 1 (29). С. 51–61.

188. *Камаль А. З.* Флористическая лексика в лирике С. Есенина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2011.
189. *Капинос Е. В.* Элегический сюжет рассказа И. Бунина «Несрочная весна» // Филологический класс. 2008. № 2 (20). С. 84–88.
190. *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.
191. *Кардаш Е. В.* «Амур с опрокинутым факелом»: заметки о повести Пушкина «Гробовщик» // Slavica Revalensia. 2017. Vol. IV. P. 9–39.
192. *Карохин Л. Ф.* Алексей Ганин — друг Сергея Есенина. СПб.: Облик, 1999.
193. *Карпова Л. М.* Сновидение и духовный опыт // Гуманитарные исследования. 2014. № 1 (2). С. 13–16.
194. *Карпушина А. В.* Художественные и философско-религиозные смыслы изображения «без лица» в персидской миниатюре // Седьмой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов. М.: Институт наследия, 2020. С. 611–663.
195. *Категории жизни и смерти* в славянской культуре: сб. ст. М.: Институт славяноведения РАН, 2008.
196. *Кельбеханова М. Р.* Тема жизни и смерти в лирике С. Есенина // Историческая и социально-образовательная мысль. 2015. Т. 7, № 4. С. 148–152.
197. *Кипнис Б. Г.* История формирования и включения в контекст отечественной культуры социокультурного феномена «гусарство» // Историзм в культуре: Материалы Международ. науч. конф. в Петербурге 24–25 ноября 1997 г. СПб.: Санкт-Петербургская гос. акад. культуры, 1998. С. 59–60.
198. *Кихней Л. Г., Сафарова Т. В.* К вопросу о фольклорных традициях в творчестве Владимира Высоцкого [Электронный ресурс]. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/kihnej-safarova-k-voprosu-o-folklornyh-tradiciyah.htm> (дата обращения: 07.01.2021).

199. *Кихней Л. Г., Гавриков В. А.* «Кабацкий локус» в русской поэзии XX века: статья первая (символизм и акмеизм) // Новый филологический вестник. 2019. № 4 (51). С. 228–246.
200. *Кичигина А. Г.* Миф и изобразительная деятельность человека: к постановке проблемы // Омский научный вестник. 2006. № 9 (47). С. 318–322.
201. *Клинг О.* Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопросы литературы. 1999. № 4. С. 37–64.
202. *Кнабе Г. С.* Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2000.
203. *Князева Е. Г.* Своеобразие художественной организации и языка рассказа А. И. Куприна «Куст сирени» // Вестник КГУ. 2018. № 3. С. 211–214.
204. *Ковтунова И. И.* Принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке XX века // Очерки истории языка русской поэзии XX в.: грамматические категории: синтаксис. М.: Наука, 1993. Вып. 2. С. 106–154.
205. *Кожин В. В.* Стихи и поэзия. М.: Советская Россия, 1980.
206. *Кожин В. В.* И назовет меня всяк сущий в ней язык... // Размышления о русской литературе. М.: Современник, 1991. С. 17–62.
207. *Козлов А. Е.* Феномен «обывательской философии» в провинциальном сюжете русской литературы XIX века // Филология и человек. 2016. № 3. С. 63–74.
208. *Кокорин С. А.* Поэтика цвета как средство отражения внутреннего мира лирического героя в поэтическом тексте С. А. Есенина // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 4. С. 161–165.
209. *Колесников С. А.* Особенности духовного созерцания иконы в богословской концепции священника Павла Флоренского // Труды Белгородской духовной семинарии. 2019. № 9. С. 219–226.

210. *Кондаков И. В.* «Образ мира, в слове явленный»: Волны литературоцентризма в истории русской культуры // Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве. М.: Наука, 2004. С. 229–293.
211. *Кондаков И. В.* У истоков русской культурологической мысли (Нил Сорский и Иосиф Волоцкий) // Ословесненный космос: культурологический сборник. Иваново; Шуя: Центр кризисологических исследований ГОУ ВПО «ШГПУ», 2010. С. 19–26.
212. *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.
213. *Коньшев Е. М.* Тема народа в «Записках охотника» Тургенева: философские и литературные основы // Вестник Брянского государственного университета. 2013. № 2. С. 207–208.
214. *Корбен А.* Световой человек в иранском суфизме. М.: Фонд исследований исламской культуры, Волшебная Гора, Дизайн. Информация Картография, 2009.
215. *Коршунков В. А.* Мифоритуальные основы восточнославянского детского фольклора: заговорная формула в потешке «Сорока» // Традиционная культура и мир детства. Нижний Новгород: Фольклорный центр ННГУ им. Н. И. Лобачевского; Предприятие «Поиск», 2002. С. 92–96.
216. *Косовска Е.* Происхождение и основные положения культурной антропологии литературы // Вестник культуры и искусств. 2020. № 2 (62). С. 96–105.
217. *Костин Е. А.* Русская литература в судьбах России. Достоевский против Толстого. СПб.: Алетейя, 2019.
218. *Косяков Г. В.* Проблема смерти и бессмертия в лирике М. Ю. Лермонтова: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2000.
219. *Косяков Г. В.* Мифопоэтика бессмертной души в русской романтической поэзии // Омский научный вестник. 2006. С. 205–208.

220. *Котельников В. А.* «Болящий дух»: о лирике Е. А. Боратынского // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2009. Т. 184. С. 134–146.
221. *Котеля В. А.* Философско-культурологический анализ традиционной песенной культуры: дис. ... канд. филос. наук. Белгород, 2005.
222. *Кочетова И. В.* Некоторые особенности употребления цветообозначений в поэтическом дискурсе Серебряного века (на материале творчества А. Белого, Н. Гумилева, И. Северянина) // Сибирский филологический журнал. 2010. № 2. С. 34–38.
223. *Кошелев В.* «Песня зреет», или «Над весенней страницей Фета» // Русская словесность. 2020. № 2. С. 32–39.
224. *Кошкина Е. Е.* Ароматы и запахи в новелле А. П. Чехова «Невеста» // Культура и текст. 2011. № 12. С. 435–439.
225. *Красильников Р. Л.* Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа. Вологда: ГУК ИЦАК, 2007.
226. *Красильников Р. Л.* Танатологические мотивы в художественной литературе (Введение в литературоведческую танатологию). М.: Языки славянской культуры, 2015.
227. *Краснова О. Н., Гребнева М. П.* Ключевое слово «сердце» в структуре повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»: текстовые связи с глубинными сторонами индивидуального мира повествователя // Филология и человек. 2018. № 4. С. 7–22.
228. *Кржижановский С.* Поэтика заглавий. М.: Никитинские субботники, 1931.
229. *Кривонос В. Ш.* Текст судьбы в «Герое нашего времени» Лермонтова // Новый филологический вестник. 2018. № 3 (46). С. 109–123.
230. *Кривошей И. М.* Русский романс: поиск национальной идентичности // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по материалам XL Международной научно-практической конференции. Новосибирск: СибАК, 2014. № 9 (40). С. 57–61.

231. *Крицына Е. Ю.* Иван Бунин о Сергее Есенине: взгляд «лицом к лицу» и на расстоянии // Вестник Бурятского государственного университета. 2009. № 10. С. 197–199.
232. *Кротова Д. В.* Концепция революции в творчестве А. А. Ганина (на примере поэзии 1910–1920-х годов) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, Журналистика. 2015. № 1. С. 28–35.
233. *Крохина Н. П.* Гностическая София в поэзии Вл. Соловьева и Ал. Блока // Соловьевские исследования. 2002. Вып. 2 (5). С. 240–263.
234. *Крохина Н. П.* София Вл. Соловьева и А. Блока // Соловьевские исследования. 2012. Вып. 4 (36). С. 74–82.
235. *Крюкова Г. М.* Нравственно-философский контекст древнерусского выражения «гой еси» // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2015. № 4 (99). С. 397–403.
236. *Кубрякова Е. С.* Номинативный аспект речевой деятельности. М.: Наука, 1986.
237. *Кузьмичев И. К.* Лада. М.: Молод. гвардия, 1990.
238. *Кулагина А.* Тема смерти в фольклоре и прозе А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. Вып. 4. С. 345–357.
239. *Куликова Е. Ю.* Африканские «картинки из книжки старинной» Н. Гумилева // Сибирский филологический журнал. 2010. № 4. С. 76–83.
240. *Курилов А. С.* Когда и о чем звенели колокольчики? К вопросу о датировке стихотворений А. К. Толстого // Литературоведческий журнал. 2016. № 39. С. 114–142.
241. *Кусков В.* Литература высоких нравственных идеалов // Древнерусские предания (XI–XVI вв.). М.: Советская Россия, 1982. С. 5–22.
242. *Лаврентьев М.* Поэзия и смерть. М.: Казаров, 2012.
243. *Лазарева А. А.* Толкование сновидений в народной культуре. М.: РГГУ, 2020.

- 244..Ламсден Ч., Гушурст А. Геннокультурная коэволюция: человеческий род в становлении // Человек. 1991. № 3. С. 11–17.
- 245..Ланн Ж.-К. От сказки до футуризма: по поводу статьи Хлебникова «О пользе изучения сказок»: Философия и творчество В. Хлебникова // Acta Slavica Iaponica. 1986. № 4. С. 115–131.
- 246..Ларионова М. Ч. Архетипическая парадигма: миф, сказка, обряд в русской литературе XIX века: дис. ... д-ра филол. наук. Таганрог, 2006.
- 247..Ларионова М. Ч. Творчество писателя и фольклор в аспекте общерусской и региональной традиций // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2009. Т. 44. № 10.
- 248..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.
- 249..Лассан Э. Р. Благовест сменяется набатом (дискурс колокола в русской культуре) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2014. № 3.
- 250..Левинтон Г. Заметки о зауми. 1. Дыр, бул, щыл // Антропология культуры. М., 2005. Вып. 3. С. 160–174.
- 251..Леденев А. В. Смещенные состояния сознания и способы их передачи в романе Владимира Набокова «Защита Лужина» // Мир русскоговорящих стран. 2019. № 2. С. 62–65.
- 252..Лекманов О. Брюсов. «Творчество» [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/courses/22/1> (дата обращения: 15.08.2018).
- 253..Лелеко В. В. Образ березы в советской массовой песне 1960–1980-х годов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 101. С. 335–339.
- 254..Летина Н. Н., Киселева Н. В., Горева А. А. Визуальные коды смерти в творчестве польского художника Яцека Мальчевского // Верхневолжский филологический вестник. 2015. № 1. С. 166–170.

255. *Лидов А. М.* Иеротопия: создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исследования // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2009. № 2. С. 60–71.
256. *Литвякова Н. В.* Сказки братьев Гримм, Э. Т. А. Гофмана и В. Гауфа в русской рецепции XIX–XXI веков (к постановке проблемы) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2012. № 9 (124). С. 161–165.
257. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979.
258. *Лихачев Д. С.* Первые семьсот лет русской литературы // Лихачев Д. С. О филологии. М.: Высшая школа, 1989. С. 107–127.
259. *Лобанов С. Д.* Бытие и реальность. М.: Наука, 1999.
260. *Логинова М. В.* Онтология выразительности в культуре XX века: дис. ... д-ра филос. наук. Саранск, 2003.
261. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* О семиотическом механизме культуры // Ученые записки Тартуского университета. 1971. Вып. 5. С. 144–156.
262. *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988.
263. *Лотман Ю. М.* О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). СПб.: Искусство, 1997.
264. *Лотман Ю. М.* Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина (К структуре массового сознания XVIII века) // Карамзин. СПб.: Искусство-СПб, 1997. С. 616–620.
265. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002.
266. *Лукинова А. Р.* Стихотворения о лесе в контексте лирики А. А. Фета (к проблеме эволюции творчества) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 1. С. 173–178.
267. *Ляпина А. В.* Рассказ Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» в контексте праздничной традиции середины XIX в. и педагогических воззрений автора // Вестник Омского университета. 2012. № 1. С. 263–267.

268. *Магомедова Д. М.* А. А. Блок. «Нечаянная Радость» (Источники заглавия и структура сборника) // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник VII. Тарту, 1986. С. 48–61.
269. *Малахова А. С.* Человек и болезнь в повседневной жизни Древней Руси (X — начало XVII в.): автореф. дис. ... канд. ист. наук. Ставрополь, 2011.
270. *Малинецкий Г. Г.* Риски, эпидемии и образ будущего // Человек. 2020. № 4. Т. 31. С. 57–82.
271. *Малыгина Н. М.* Повороты американского сюжета Андрея Платонова. Неизвестный источник пьесы Андрея Платонова «Ноев ковчег» // Октябрь. 1999. № 7. С. 168–177.
272. *Малыгина Н. М.* Образ идеальной возлюбленной в творчестве Сергея Есенина и Андрея Платонова // Есенинская энциклопедия. М.-Константиново-Рязань: Пресса, 2010. С. 387–404.
273. *Мальшева С. Ю.* Проблематика смерти в социально-гуманитарных исследованиях второй половины XX века // Учен. зап. Казан. ун-та. Серия: Гуманит. науки. 2017. Т. 159, кн. 4. С. 1043–1053.
274. *Мальцев Г. И.* Эстетическая специфика формулы и содержание песни: традиция — формула — текст // Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Л.: Наука, 1989. С. 37–104.
275. *Марков Б. В., Сергеев А. М., Бочарников В. Н.* Феномен пандемии сквозь призму метафизического, антропологического и социального измерений // Человек. 2020. Т. 31, № 3. С. 7–24.
276. *Мароши В. В.* Обэриуты и монголы: к постановке проблемы // Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии. 2008. № 11. С. 58–59.
277. *Мартинсен Д. А.* Черт Ивана Карамазова и эпистемическое сомнение // Вопросы философии. 2014. № 5. С. 73–77.
278. *Марченко А. М.* Поэтический мир Есенина. М.: Советский писатель, 1972.
279. *Марченко А.* Сальто-мортале под куполом цирка // Нева. 2016. № 8. С. 212–219.

280. *Марьон Ж.-Л.* Перекрестья видимого. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
281. *Масинг-Делич А.* Упразднение смерти. Миф о спасении в русской литературе XX века. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020.
282. *Маслова В. А.* Когнитивная лингвистика: учеб. пособие. Минск: ТетраСистемс, 2004.
283. *Матлин М. Г.* Свадебная игра в «покойника» в празднично-обрядовом пространстве русского села // Вестник Вятского государственного университета. 2014. № 1. С. 54–60.
284. *Махов А. Е.* Последний труд А. Н. Веселовского // В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 5–13.
285. *Махов А. Е.* Diabolus absconditus: непредсказуемость, неопределенность и невидимость демонического тела в иконографии и текстах раннего Нового времени // In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах № 7. М.: РГГУ, 2018. С. 9–36.
286. *Мацына А. И.* Смерть как онтологическая категория: Метафизика смерти: дис. ... канд. филос. наук. Челябинск, 2006.
287. *Мелетинский Е. М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. М.: Наука, 1968.
288. *Мелетинский Е. М.* Западноевропейский «бретонский» куртуазный роман XII в. // Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983. С. 28–151.
289. *Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986.
290. *Мелетинский Е. М.* Общее понятие мифа и мифологии // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 634.
291. *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. М.; СПб.: Академия исследований культуры, Традиция, 2005.
292. *Мельников М. Н.* Поиски сокровищ. Записи фольклориста. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1985. С. 6–8.

293. *Меситова С. А.* Этическая танатология Л. Н. Толстого: Толстовский опыт переживания смерти и его нравственно-религиозный смысл: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.05. Тула, 2003.
294. *Минаков С.* «Когда мы были на войне» // Нева. 2010. № 7. С. 168–178.
295. *Михайлов В. Ф.* Боратынский (ЖЗЛ). М.: Молодая гвардия, 2015.
296. *Михайлова М. В.* Апофатика в постмодернизме // Символы, образы, стереотипы современной культуры. Вып. 7. СПб.: Эйдос, 2000. С. 166–179.
297. *Михайлова М. В.* Поэтика рассказа В. Г. Короленко «Не страшное» // Феномен В. Г. Короленка: Погляд із III тисячоліття: Збірник наукових праць. Полтава: ПДПУ ім. В. Г. Короленка, 2004. С. 103–108.
298. *Михайлова М. Ю.* Семантика невыразимого и смежные явления // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. № 1 (4). Т. 17. С. 963–966.
299. *Михайлова М. Ю.* Художественная апофатика русского фольклора // Вестник Башкирского университета. 2016. Т. 21, № 2. С. 472–476.
300. *Михайлова М. Ю.* Семантика невыразимого и средства ее передачи в русском языке: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Уфа, 2017.
301. *Михайлова М. Ю.* Семантика невыразимого и средства ее передачи в русском языке: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Уфа, 2017.
302. *Михаленко Н. В.* Иконописная цветопись в библейских поэмах С. А. Есенина // Проблемы исторической поэтики. 2014. Т. 12. С. 455–470.
303. *Михеев М. Ю.* В мир Платонова — через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003.
304. *Млечко А. В.* «Несрочная весна»: рассказы Ивана Бунина и *русский* текст «Современных записок» // Вестник ВолГУ. Серия 8. 2011. Вып. 10. С. 73–82.
305. *Мордовцева Т. В.* Идея смерти в культурфилософской ретроспективе. Таганрог: Изд-во ТИУиЭ, 2001.
306. *Мордовцева Т. В.* Идея смерти в культе мертвых. Ростов-на-Дону: Изд-во СКНЦ ВШ, 2003.

307. *Мордовцева Т. В.* Отечественный колорит ликов Танатоса: на перекрестке культуры и знания // *Общественные науки и современность*. 2004. № 5. С. 165–176.
308. *Морозов А. А.* Манделъштам в записях дневника С. П. Каблукова (с дополнениями) // *Литературное обозрение*. 1991. № 1. С. 77–85.
309. *Морозов И. А.* Женитьба добра молодца: Происхождение и типология традиционных молодежных развлечений с символикой «свадьбы» / «женитьбы». М.: Государственный республиканский центр русского фольклора; Лабиринт, 1998.
310. *Морозов И. А.* «Мужские слезы» и эмоции пограничных состояний // Мужской сборник. Вып. 3. Мужчина в экстремальной ситуации. СПб.: Индрик, 2007. С. 43–61.
311. *Морозов И. А.* Переживание смерти в игре как аспект становления личности // Категории жизни и смерти в славянской культуре: сб. ст. М.: Институт славяноведения РАН, 2008. С. 93–110.
312. *Морозов И. А.* Жизнь после смерти в современных обществах: традиции и новации // *Сибирские исторические исследования*. 2019. № 4. С. 6–15.
313. *Морозов И. А., Шрайнер А. А.* Смерть кладбища: новые погребальные традиции на европейском пространстве // *Сибирские исторические исследования*. 2019. № 4. С. 62–87.
314. *Морозкина Е. А., Камалов Р. И.* Семантическая репрезентация и интерпретация пространственных предлогов при переводе художественного текста // *Вестник Башкирского университета*. 2017. Т. 22, № 2. С. 447–451.
315. *Мортальность в литературе и культуре*: сб. науч. тр. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
316. *Москвин Г. В.* Проблематика жизни и смерти в творчестве Лермонтова // *Russian Studies*. Vol. 13, N 2. Institute for Russian and East European Studies. Seoul National University. Seoul, Korea, 2003. P. 213–234.

317. *Налегач Н. В.* Символика аметистов в поэзии И. Анненского // Филологический класс. 2012. № 2 (28). С. 51–54.
318. *Налепин А. Л.* Два века русского фольклора: Опыт и сравнительное освещение подходов в фольклористике России, Великобритании и США в XIX – XX столетиях. М.: ИМЛИ РАН, 2009.
319. *Намиотокова З. А.* Ислам, Коран, Мухаммад — что знали о них в России «Пушкинского века»: переводы и издания, исследования и подражания // Восток в русской литературе XVIII — начала XX века. Знакомство. Переводы. Восприятие. М.: ИМЛИ РАН, 2004.
320. *Наровчатов С.* Поэзия и проза. Роды и жанры // Необычное литературоведение. М.: Молодая гвардия, 1973. С. 231–267.
321. *Народная демонология* Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х гг. Т. 2: Демонологизация умерших людей. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012.
322. *Неклюдов С. Ю.* Откуда берутся оборотни // Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации. Материалы международной конференции (Москва, РАНХиГС, 11-12 декабря 2015). М.: Издательский дом «Дело», 2015. С. 7–13.
323. *Неклюдов С. Ю.* Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov8.htm> (дата обращения: 07.01.2020).
324. *Некрасова Е. А.* Сергей Есенин // Очерки истории языка русской поэзии начала XX века. М.: Наследие, 1995. С. 396–448.
325. *Нечаева Е. А.* Особенности инфернального топоса в произведениях Э. Т. А. Гофмана // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. № 3. Ч. 2. С. 163–166.
326. *Низовцева М. Б.* Повесть А. С. Пушкина «Гробовщик» и ода Г. Р. Державина «Водопад»: диалог на предметном уровне // Вестник Череповецкого государственного университета. 2011. Т. 2, № 4. С. 70–72.

327. *Никитина А. В.* Свечи в обрядах смерти // Свеча в обрядах перехода. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008.
328. *Никитина И. Н.* Фольклорная стилизация как отражение славянского мировоззрения в лирике А. К. Толстого // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 3. С. 96–98.
329. *Николаев Н. И., Швецова Т. В.* К вопросу о точности перевода («они любили друг друга...» М. Ю. Лермонтова) // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2014. № 4. С. 87–92.
330. *Николози Р.* Апофатика и формализм. Блокадный нарратив в «Записках блокадного человека» Лидии Гинзбург // Новое литературное обозрение. 2016. № 1. С. 194–205.
331. *Никольская Т. М.* Семиотические аспекты купальского обряда [Электронный ресурс] // Аналитика культурологии. 2010. № 1 (16). URL: <http://www.analiticulturolog.ruold/index.php?module=subject&func=viewpage&pageid=734> (дата обращения: 01.01.2020).
332. *Никольская Т. М.* Иконописный образ, его семантика и символика // Аналитика культурологии. 2011. № 9 (031). С. 300–319.
333. *Никольская Т. М.* Технология изучения обрядового комплекса (на примере купальского обряда) // Вестник Тамбовского университета. 2015. Вып. 2 (2). С. 52–62.
334. *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.
335. *Новикова-Строганова А. А.* Христианский дух земли русской («Записки охотника» И. С. Тургенева) // Литературоведческий журнал. 2018. № 44. С. 14–40.
336. *Новичкова Т. А.* На переломе. К проблеме формирования художественного языка баллад // Эпос и миф. СПб.: Наука, 2001. С. 107–176.

337. *Обидина Ю. С.* Мир смерти в культурных представлениях греков эпохи архаики и классики: дис. ... канд. филос. наук. Нижний Новгород, 2001.
338. *Овчинникова М. Н.* «Через тернии к звездам». Урок-беседа по сказке-были А. Платонова «Неизвестный цветок» и сказке Е. Клюева «Плющ, который карабкался, и карабкался, и карабкался» // Филологический класс. 2011. № 2 (26). С. 45–47.
339. *Океанский В. П.* Человек и тотальность: поэтика пространства и ее кризис. Иваново: ШГПУ, 2010.
340. *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.
341. *Океанский В. П., Океанская Ж. Л.* «Евгений Онегин» в культурно-цивилизационной динамике [Электронный ресурс] // Никоновские чтения: сб. науч. ст. по материалам III Всероссийского (с международным участием) культурологического форума «Никоновские чтения» (в память о заслуженном работнике образования ЧР Г. Л. Никоновой) / под ред. А. В. Никитиной. Чебоксары: Чуваш. гос. пед. ун-т, 2018. С. 169–173.
342. *Океанский В. П., Океанская Ж. Л.* «Млечная дорога» — от Пушкина к Бальмонту // Солнечная пряжа: научно-популярный и литературно-художественный альманах. Шуя: Издательство Шуйского филиала ИвГУ, 2020. Вып. 14. С. 16–22.
343. *Осипова Н.* Смех и смерть в русской культурной традиции: истоки и трансформация мотива // Slavica Wratislaviensia CLXVII. Wrocław. 2018. N 3838. P. 23–34.
344. *От бытия к инобытию: Фольклор и погребальный ритуал в традиционных культурах Сибири и Америки.* СПб.: МАЭ РАН, 2010.
345. *Павлинская Л. Р.* Бытие и инобытие в традиционных культурах Сибири // От бытия к инобытию: Фольклор и погребальный ритуал в традиционных культурах Сибири и Америки. СПб.: МАЭ РАН, 2010. С. 51–92.

346. *Панов С. В.* Проблема смерти в философии: онтологический аспект: дис. ... канд. филос. наук. М., 2002.
347. *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.
348. *Панченко А. М.* Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 237–246.
349. *Парадовская Г. П.* Фольклорно-этнографический текст «Чарочки» как микрообряд // Вестник Череповецкого государственного университета. 2013. Т. 1, № 4. С. 151–153.
350. *Парамонова Т. А.* Система индивидуально-авторских локусов как механизм создания сверхтекстового единства прозы А. С. Грина (на примере функционирования локусов «Лисс» и «Зурбаган») // Известия Самарского научного центра РАН. 2008. № 1. С. 279–287.
351. *Парнис А. Е.* К дешифровке одной мифологемы Хлебникова: от «острова высокого звездного духа» к «священному острову АССУ» // Russian Literature. 2004. N. LV. P. 353–370.
352. *Пашкин Д. А.* Феномен смерти в текстах Велимира Хлебникова: некоторые аспекты проблемы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тюмень, 2002.
353. *Пенкина А. М.* Народная песня в творчестве Осипа Мандельштама // Верхневолжский филологический вестник. 2016. № 3. С. 8–14.
354. *Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков.* СПб.: Алетейя, 2000.
355. *Петрова М. А.* Стихотворные письма С. Есенина родным и близким как жанровая модификация эпистолярной лирики // Наука и школа. 2013. № 1. С. 41–43.
356. *Петросов К. Г.* Земля и небо в поэме Маяковского «Человек» // Вопросы литературы. 1987. № 8. С. 121–145.

357. *Пименов Н. И.* Белая тень: Блок и Галич: «александрийские» заметки // Галич: Новые статьи и материалы. М.: Юпапс, 2003. С. 76–97.
358. *Пинаев С. М.* «Близкий всем, всему чужой»: Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте Серебряного века. М.: Изд-во РУДН, 2009.
359. *Плюханова М. Б.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб.: Акрополь, 1995.
360. *Погребная Я. В.* Аспекты современной мифопоэтики: учеб. пособие. Практикум. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2010.
361. *Подорога В. А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006.
362. *Позов А. С.* Метафизика Пушкина. М.: Наследие, 1998.
363. *Порус В. Н.* Обжить катастрофу. Своевременные заметки о духовной культуре // Вопросы философии. 2005. № 11. С. 24–37.
364. *Поселенова Е. Ю.* Этическая проблематика «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина: к постановке вопроса // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2011. № 6 (2). С. 536–540.
365. *Прийма Ф. Я. И. С.* Тургенев («Записки охотника») // Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л.: Наука, 1976. С. 366–383.
366. *Приходько И. С.* Церковные источники стихотворения А. Блока «Девушка пела...» // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 9. Воронеж, 1997. С. 74–80.
367. *Проданик Н. В.* Топосы смерти в лирике А. С. Пушкина: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2000.
368. *Проданик Н. В.* Княгиня N в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и «Опыты» М. Монтеня: книжный источник литературного образа // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2018. № 3 (20). С. 108–112.
369. *Пронина О.* «Руанский собор» Максимилиана Волошина и «Теософия розенкрейцера» Рудольфа Штайнера [Электронный ресурс].

2005. URL: <http://www.anthroposophy.ru/index.php?go=Pages&in=view&id=26&SNS=dfb25a68a04ba8b6e506dde9a24503f7> (дата обращения: 31.01.2021).
370. *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976.
371. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986.
372. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000.
373. *Псху Р. В.* Перевод восточных философских текстов в контексте историко-философской проблематики. М.: РУДН, 2017.
374. *Пустошкина Т. В.* «Заоблачное» детство Константина Аксакова: воплощение немецкого мифа в судьбе и творчестве поэта // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 8 (223). С. 115–119.
375. *Путилов Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л.: Наука, 1976.
376. *Путилов Б. Н.* «Сборник Кирши Данилова» и его место в русской фольклористике // Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.: Наука, 1977. С. 361–404.
377. *Путилов Б. Н.* Этнографическая действительность и фольклор // Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994.
378. *Раков В. П.* Меон и стиль: монография. Иваново; Шуя: Шуйский государственный педагогический университет; Центр кризисологических исследований, 2010.
379. *Ретеюм А. Б.* Апофатический путь русской поэзии // Материалы шестой научно-практической конференции, посвященной наследию Ю. П. Кузнецова. М.: Моск. культурно-образовательный центр при Литературном институте, 2013. С. 28–33.
380. *Роббен А.* Антропология смерти в XXI веке: обзор литературы // Археология русской смерти. 2016. № 2. С. 232–239.
381. *Розин В. М.* Античное понимание любви // Предпосылки и особенности античной культуры. М.: ИФРАН, 2004. С. 145–167.

382. *Романова А. Н.* Конструктивные противоречия в образе Татьяны Лариной // Вестник Костромского государственного университета. 2014. № 6. С. 153–156.
383. *Романова Е. Н.* Мифология и ритуал в якутской традиции: дис. ... д-ра историч. наук. М., 1999.
384. *Ронен О.* Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике О. Мандельштама // *Slavic poetics. The Hague Paris.* 1979. P. 367–387.
385. *Рубинштейн С. Л.* Бытие и сознание. СПб.: Питер, 2016.
386. *Рукунина Ю. А.* Поляки и русские в повести Л. Н. Толстого «За что?» // Новый филологический вестник. 2008. № 6 (1). С. 176–180.
387. *Русакова Л. М.* Образ мира в геометрическом орнаменте на полотенцах русских крестьянок Алтая // Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. Новосибирск, 1987. С. 99–124.
388. *Русская философия смерти.* Антология / сост., вступ. ст., коммент. К. Г. Исупова. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014.
389. *Рыбаков Б. А.* Языческое мировоззрение русского средневековья // Вопросы истории. 1974. № 1. С. 3–30.
390. *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. М.: Наука, 1981.
391. *Рыльская Т. П.* Мифологема смерти в проблемном поле визуальной культуры: дис. ... канд. культурологии. Краснодар, 2010.
392. *Савченко Д. Н.* Креатология. Культура святости. М.: Академический проект, 2015.
393. *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.
394. *Сазонова Л. И.* Академик Дмитрий Сергеевич Лихачев (К 100-летию со дня рождения) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2006. Т. 65. № 6. С. 3–15.

395. *Салахутдинова Т. Ю.* Мотив привидения в повести «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 348. С. 33–37.
396. *Самоделова Е. А.* Свадебная тематика в творчестве Есенина // Историко-фольклорная поэтика С. А. Есенина. Рязанский этнографический вестник. Рязань: Рязанская областная типография, 1998. С. 15–47.
397. *Самоделова Е. А.* Антропологическая поэтика С. А. Есенина: Авторский житнетекст на перекрестье культурных традиций. М.: Языки славянских культур, 2006.
398. *Сапига Е. В., Ретина М. В., Жукова С. В.* Цветобозначения в современной лингвистике: семантический и семиотический аспекты // Историческая и социально-образовательная мысль. 2016. Т. 8, № 2. С. 192–195.
399. *Сарган Л. М.* Культурная политика властей: к вопросу об организации поездок ленинградских артистов за границу в 60–70-е гг. XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. № 17 (43). Ч. 1. Общественные и гуманитарные науки. С. 287–290.
400. *Сатретдинова А. Х.* Интертекстуальность поэзии В. Брюсова: дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2004.
401. *Сапрыкина Е. Ю.* Введение. У границы «безвестного края» // Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство? М.: Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2010.
402. *Сбойчикова М. В.* Концептуальная интерпретация природы мифа в рамках теории «Имагинативного Абсолюта» Я. Э. Голосовкера // Известия Томского политехнического университета. 2013. Т. 323, № 6: Экономика. Философия, социология и культурология. История. С. 163–168.
403. *Свердлов М.* Есенин. «Письмо Матери» [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/courses/41/3> (дата обращения: 18.06.2018).

404. *Свиридов С. В.* Авторская песня В. Высоцкого: литература с фольклорным «прошлым» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2012. № 6 (1). С. 310–315.
405. *Святославский А. В.* Традиция памяти в православии. М.: Древлехранилище, 2004. С. 95–96.
406. *Святославский А. В.* «Край, как живое существо». Поэтико-риторический аспект формирования образа Родины в рассказе М. Пришвина «Москва-река» // Творческое наследие Михаила Пришвина в системе современного гуманитарного знания. Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2018. С. 255–266.
407. *Севастьянова С. К.* Концепт «болезнь» и концепция болезни в сборнике «Великое зеркало» // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 425. С. 32–49.
408. *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.
409. *Седакова О. А.* Поэзия и антропология // Наше положение: Образ настоящего. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2000. С. 119–120.
410. *Седакова О. А.* Содержательный план обрядового текста // Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М.: Индрик, 2004.
411. *Седакова О.* Апология разума. М.: МГИУ, 2009.
412. *Семенова С. Г.* Метафизика русской литературы. Том 1. М.: Издательский дом «ПоРог», 2004.
413. *Семикина Ю. Г.* Художественная танатология в творчестве Л. Н. Толстого 1850–1880-х гг.: образы и мотивы: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2002.
414. *Сергеева А.* Дорога в Тридцатое царство: Славянские архетипы в мифах и сказках. М.: София, 2016.
415. *Серов Н. В.* Хроматизм мифа. Л.: Васильевский остров, 1990.

416. *Силард Е. А.* Прелиминарии к теме «Азийство Хлебникова» // Филология и культура. 2012. № 2 (28). С. 111–116.
417. *Силина Л. А.* Смерть как жизнеутверждающий феномен бытия в романном дискурсе Ф. М. Достоевского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 12 (66): в 4-х ч. Ч. 2. С. 40–42.
418. *Симонова С. А.* Архитектоника культуры: проблемы этико-эстетического анализа: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. СПб., 2008.
419. *Синельникова Л. Н.* Концептуальная среда фронтального дискурса в гуманитарных науках // Russian Journal of Linguistics. 2020. Т. 24. № 2. С. 467–492.
420. *Сконечная О.* Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М.: НЛЮ, 2015.
421. *Скрипиль М. О.* Повесть о Петре и Февронии муромских в ее отношении к русской сказке // ТОДРЛ. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. VII. С. 131–167.
422. *Скрипкарь М. В.* Образ смерти в современном кинематографе // Perspectives of Science and Education. 2014. № 3 (9). С. 129–131.
423. *Слепокуров А. А.* Непостижимость смерти как этико-философская проблема: дис. ... канд. филос. наук. Иваново, 2016.
424. *Слепокуров А. А.* Предельные вопросы в творчестве Андрея Платонова // Евразийский форум. 2016. С. 88–91.
425. *Сливицкая О. В.* Истина в движении. О человеке в мире Л. Толстого. СПб.: Амфора, 2009.
426. Смерть как феномен культуры: межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т, 1994.
427. *Смирнов А. В.* Философия перевода и перевод философии // Философский журнал. 2012. № 1 (8).
428. *Смирнов В. А.* «Софийный эйдос» в поэме М. Цветаевой «Переулочки» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: сб. науч. тр. Иваново, 1988. Вып. 3. С. 79–86.

429. *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.
430. *Смирнов В. А.* Семантика «лунарного мифа» в чеховской прозе («Кривое зеркало», «Ионыч», «Дама с собачкой») // Наш Чехов: сб. статей и материалов. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2004. С. 66–73.
431. *Смирнов В. А.* Семантика «ворот Януса» в повести А. С. Пушкина «Гробовщик» // Вестник Ивановского государственного университета. 2006. Вып. 1. С. 37–42.
432. *Смирнов И. П.* От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. Т. XXVII. С. 284–320.
433. *Соболев А. Н.* Загробный мир по древнерусским представлениям. Сергиев Посад: Издание книжного магазина М. С. Елова, 1913.
434. Современные трансформации российской культуры / Науч. совет РАН «История мировой культуры»; отв. ред. И. В. Кондаков. М.: Наука, 2005.
435. *Соколова Д. В.* Лирический герой Н. С. Гумилева: воин, путешественник, маг или эстет? // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. 2011. № 3. С. 63–69.
436. *Солнцева Н. М.* Революция в поэтическом восприятии А. Ганина // Вестник Омского университета. 2015. № 1. С. 229–231.
437. *Сорокин Ю. С.* «Магический кристалл» в «Евгении Онегине» // Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1986. С. 337–340.
438. *Сотникова С. С., Салтык А. И.* Лексическое выражение концепта «любовь» в русских и английских фольклорных песнях // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2013. № 26. С. 65–73.
439. *Спиридонова И. А.* Молитва в лирике А. Блока («Девушка пела в церковном хоре...») // Проблемы исторической поэтики. 2013. Вып. 11. С. 280–296.

440. *Спиридонова Л. А.* Мифопоэтическая основа художественного мира Горького // Максим Горький — художник: проблемы, итоги и перспективы изучения. Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 2002. С. 3–12.
441. *Старыгина Н. Н.* Святочный рассказ как жанр // Проблемы исторической поэтики. Вып. 2: художественные и научные категории. Петрозаводск, 1992. С. 113–127.
442. *Степаненко К. А.* Проблема смеха и смерти в лирике Велимира Хлебникова: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2011.
443. *Степанов Н. Л.* Велимир Хлебников: жизнь и творчество. М.: Советский писатель, 1975.
444. *Суворова О. С.* Является ли здоровье личностной ценностью? // Философская мысль. 2017. № 2. С. 84–98.
445. *Судакова Е. К.* Творчество Н. В. Гоголя и немецкие культурно-исторические традиции (по материалам исследований литературоведов Германии) // Филологические науки. 1999. № 3. С. 87–95.
446. *Султанов К. К.* От Дома к Миру: этнонациональная идентичность в литературе и межкультурный диалог. М.: Наука, 2007.
447. *Суханов В. А., Щербинин А. И.* Жизнь и смерть «Сибирских Афин»: проблема жизненного цикла метафорического топонима в различных дискурсах XX — начала XXI века // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 47.
448. *Сухих О. С.* Горький и Достоевский: продолжение «Легенды...» (мотивы «Легенды о Великом Инквизиторе» Ф. М. Достоевского в творчестве М. Горького). Нижний Новгород: КИТиздат, 1999.
449. *Сычева К. А.* «Скудная и сухая мать»: образ пустыни в рассказе «Такыр» и в эпистолярной Андрее Платонова // Уральский филологический вестник. 2016. № 5. С. 112–120.
450. *Тагавердиева З. Р.* Буддизм в творчестве И. А. Бунина // Инновационная наука. 2015. № 6. С. 169–173.

451. *Тартаковский П. И.* «Колумб новых поэтических материков» // Мир Велимира Хлебникова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 585–600.
452. *Татарина О. В.* Принципы апофатической поэтики в творчестве А. И. Введенского // Теория и практика общественного развития. 2011. № 7. С. 357–359.
453. *Татаровская И. Г.* Животные в африканской мифологии: онтологические и культурологические аспекты // Африканский сборник. СПб.: МАЭ РАН, 2013. С. 172–183.
454. *Телегин С. М.* Как умирают герои Льва Толстого // Яснополянский сборник — 2008: статьи, материалы, публикации. Тула: Ясная Поляна, 2008. С. 207–210.
455. *Теребихин Н. М.* Религиозно-этническое пространство Севера как собор народов, религий и культур // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2008. № 3. С. 72–77.
456. *Терентьева Н. П.* «Котлован» Платонова в восприятии школьников // Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы. СПб.: Наука, 2008. С. 304–312.
457. *Тернер В.* Символ и ритуал. М.: Наука, 1983.
458. *Титова Н. Г.* Доминантная функция загадки в русском и английском «сказочном» дискурсе // Вопросы современной науки и практики. 2012. № 1 (37). С. 319–324.
459. *Тихомиров В. В.* К. С. Аксаков о сущности словесного творчества // Вестник Костромского государственного университета. 2017. № 4. С. 73–77.
460. *Тодоров Ц. С.* Поэтика // Структурализм: за и против. Сборник статей. М.: Прогресс, 1975. С. 37–113.
461. *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.
462. *Толстой Н. И.* Народные толкования снов и их мифологическая основа // Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003. С. 303–310.
463. *Толстых Н. А.* Обучение через сопоставление (из опыта сравнительного анализа повести Н. В. Гоголя «Невский проспект» и сказки Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок» в 9-м классе) // Филологический класс. 2005. Вып. 14. С. 47–48.
464. *Толстая С. М.* Зеркало в традиционных славянских верованиях и обрядах // Славянский и балканский фольклор. Верования. Текст. Ритуал. М.: Наука, 1994. С. 111–129.
465. *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.
466. *Топоров В. Н.* Хаома // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 578–579.
467. *Топоров В. Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 7–60.
468. *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М.: Русский мир; Московские учебники, 2006.
469. *Топорова Т. В.* Русские параллели древнеисландских загадок // Топорова Т. В. О древнеисландских космологических загадках как феномене языка и культуры. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 160–190.
470. *Тростина М. А.* Архетип «родного покойника» в устных народных рассказах русских и мордвы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 5 (71). Ч. 2. С. 29–32.
471. *Тростников В.* Апофатика — основной метод науки XXI века [Электронный ресурс] // URL: <https://pravoslavie.ru/736.html> (дата обращения: 12.12.2020).

472. *Трубецкова Е. Г.* «Новое зрение». Болезнь как прием остранения в русской литературе XX века. М.: НЛО, 2019.
473. *Туленинова Л. В.* Концепты «здоровье» и «болезнь» в английской и русской лингвокультурах: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2008.
474. *Уртминцева М. Г.* Становление художественного сознания раннего Горького (по маргиналиям из личной библиотеки писателя в Нижнем Новгороде) // Новый филологический вестник. 2017. № 3 (42). С. 100–108.
475. *Тульцева Л. А.* Лазоревые цветы России: антропосакральные концепты // Институт этнологии и антропологии РАН [Электронный ресурс]. URL: <https://ieas.ru> (дата обращения: 13.03.2019).
476. *Турбин В.* Свободный ум [Электронный ресурс] // URL: http://ka2.ru/nauka/turbin_2.html (дата обращения: 05.05.2020).
477. *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: Советский писатель, 1965.
478. *Ужанков А. Н.* Генезис литературных формаций (Развитие мировоззрения и русской литературы XI — первой трети XVIII века) // Историческая поэтика древнерусской словесности. Генезис литературных формаций: монография. М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2011. С. 258–260.
479. *Федоров А. В.* «Ленюшь переписывать»: рукописные тетради графа А. К. Толстого // Литературоведческий журнал. 2017. № 42. С. 77–114.
480. *Федоров Ф. П.* Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Zinātne, 1988.
481. *Федорчук Е. И.* Элементы заумного языка в лирике Сергея Есенина // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых авторов / отв. ред. Е. Е. Захаров. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2000. Вып. 3. С. 126–128.
482. *Федосова Ю. В.* Рассказ А. П. Чехова «Невеста» в системе реально-исторических и мифологических координат // Вестник Воронежского государственного университета. 2008. № 2. С. 140–142.

483. *Федотов О. И.* Черное солнце Ивана Шмелева // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2013. № 4. С. 93–109.
484. *Фефелова Ю. Г.* Повесть о Петре и Февронии в контексте традиционной обрядовой практики // Русская агиография: исследования, публикации, полемика: сб. ст. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 428–483.
485. *Филин Д. А.* Апофатика Платона // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 41. С. 42–49.
486. *Филин Д. А.* Апофатика Аристотеля // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 41. С. 68–71.
487. *Филин Д. А.* Апофатика Плотина // Идеи и идеалы. 2020. Т. 12. № 3. Ч. 1. С. 108–120.
488. *Филиппова С. В.* Кладбище как символическое пространство социальной стратификации // Журнал социологии и социальной антропологии. 2009. Т. 12, № 4. С. 80–96.
489. *Флиер А. Я.* Культурология для культурологов. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2002.
490. *Фохт Г. П.* Литературные и фольклорные традиции в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» // Фольклорная традиция в русской литературе: сб. науч. тр. Волгоград: Волг. гос. пед. ин-т им. А. С. Серафимовича, 1986. С. 3–11.
491. *Фрезер Д. Д.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М.: Издательство политической литературы, 1983.
492. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы. Л.: Гослитиздат, 1936.
493. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978.
494. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008.
495. *Хазан В. И.* Проблемы поэтики С. А. Есенина. М.; Грозный: Чечено-Ингушский университет, 1988.

496. *Хайдарова Г. Р.* Феномен боли в культуре. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2013.
497. *Хапаева Д.* Кошмар: литература и жизнь. М.: Текст, 2010.
498. *Хапаева Д. Р.* Занимательная смерть. Развлечения эпохи постгуманизма. М.: НЛО, 2020.
499. *Хартнелл Д.* Голое Средневековье. Жизнь, смерть и искусство в Средние века. М.: Издательство АСТ, 2019.
500. *Хёйзинга Й.* Homo Ludens; Статьи по истории культуры. М.: Прогресс — Традиция, 1997.
501. *Хейстад Уле М.* История сердца в мировой культуре от Античности до современности. М.: Текст, 2009.
502. *Хренов Н. А.* Традиционная игра в контексте русской культуры (о книге «Женитьба добра молодца») // Морозов И. А. Женитьба добра молодца: Происхождение и типология традиционных молодежных развлечений с символикой «свадьбы» / «женитьбы». М.: Государственный республиканский центр русского фольклора; Лабиринт, 1998. С. 3–11.
503. *Хренов Н. А.* Смерть и культура: философские и эстетические варианты русского танатологического космоса (начало) [Электронный ресурс] // Культура культуры. 2017. № 3.
504. *Хренов Н. А.* Гений и культура: трансцендентное в творчестве Бетховина // Вестник Русской христианской академии. 2021. Т. 22. Вып. 1. С. 240–252.
505. *Худенко Е. А.* Сюжет «Смерть юной девы» в поэтике рассказов И. А. Бунина // Культура и текст. 2020. № 4 (43). С. 25–34.
506. *Цивьян Т. В.* Наблюдения над категорией определенности / неопределенности в поэтическом тексте // Категория определенности / неопределенности в славянских и балканских языках. М.: Наука, 1979. С. 140–169.
507. *Цивьян Т. В.* Verg. Georg. IV. 116–145: к мифологеме сада // Текст: семантика и структура / отв. ред. Т. В. Цивьян. М.: Наука, 1983. С. 147–152.

508. *Цивьян Т. В.* О балканской модели мира // Лингвистические основы балканской модели мира. М.: Наука, 1990. С. 64–108.
509. *Черепова А. А.* Междисциплинарный подход к определению понятия «культурная трансмиссия» // Общество: философия, история, культура. 2016. № 8. С. 99–101.
510. *Чернова А. Е.* «Здесь все символично»: Лирика Николая Рубцова // Наш современник. 2015. № 1. С. 195–205.
511. *Черноусова И. П.* Концепт *знакомство* в фольклорно-языковой картине мира (на материале эпических жанров) // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2014. Вып. 3. С. 297–307.
512. *Чибриков В. Ю.* Сергей Есенин и Высоцкий. Влияние поэзии Сергея Есенина на творчество Высоцкого // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Сб. ст. / Под ред. В. П. Скобелева и И. Л. Фишгойта. Самара: Дом печати, 2001. С. 66–70.
513. *Чижонкова Л. В.* Старая и новая Россия в рассказе И. А. Бунина «Несрочная весна» // Известия Пензенского государственного педагогического университета имени В. Г. Белинского. 2010. № 15 (19). С. 48–50.
514. *Шабалина О. И.* Фольклорное сознание как способ духовно-практического освоения действительности: дис. ... канд. филос. наук. Магнитогорск, 2000.
515. *Шауб И. Ю.* Культ Великой Богини у местного населения Северного Причерноморья [Электронный ресурс] // Скифский квадрат. 1999. № 3. URL: http://stratum.ant.md/03_99/articles/shaub/shaub_00.htm (дата обращения: 1.08.2020).
516. *Шаулов С. С.* Ф. М. Достоевский и А. Н. Башлачев: классика в неклассическом отражении // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 36 (290). С. 67–71.

517. *Швецова Т. В.* «Гамлет» в контексте творчества И. С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук. Северодвинск, 2002.
518. *Шеваренкова Ю. М.* Легенды-былички как жанровая разновидность фольклорной легенды // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Филология. 2003. № 1. С. 52–57.
519. *Шевцова Г. И.* Художественное воплощение идеи движения в творчестве А. С. Грина: дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2003.
520. *Шихова Н. М.* Концепт смерти в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Филология и искусствоведение. 2011. Вып. 3. С. 82–87.
521. *Шмелева А. В.* Танатологические мотивы в раннем творчестве Л. Н. Толстого // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2019. № 1. С. 115–130.
522. *Шредер О. Б.* Культурфилософский анализ феномена эвтаназии: дис. ... канд. филос. наук. Томск, 2004.
523. *Шукуров Д. Л.* Дискурсивная практика русского авангарда (проблемы апофатки литературно-художественного стиля) // Вестник ИГЭУ. 2006. Вып. 1. С. 83–87.
524. *Щавелев С. П.* Вечная тень реальности: очерк философской антропологии сновидений // Научные ведомости БелГУ. 2014. № 9 (180). Вып. 28. С. 92–99.
525. *Элиаде М.* Священное и мирское. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1994.
526. *Элиаде М.* Очерки сравнительного религиоведения. М.: Ладомир, 1999.
527. *Энгстрем М.* Апофатика и юродство в современной русской литературе // Journal of Slavic Languages and Literatures. 2010. N 51. P. 129–140.
528. *Эткинд Е. Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопэтики русской литературы XVIII – XIX вв. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998.

529. *Юдаева О. В.* Фольклорные фреймы и их языковая репрезентация в лирических стихотворениях В. С. Высоцкого // *Международный научно-исследовательский журнал*. 2016. № 8 (50). Ч. 5. С. 154–157.
530. *Юдушкина О. В.* Эсхатологическая символика поэм С. А. Есенина «Кобыльи корабли» и «Сорокоуст» (1919) // *Гуманитарное пространство*. 2014. Т. 3, № 4. С. 652–661.
531. *Юнович М. М.* М. Горький — пропагандист науки. М.: Советский писатель, 1961.
532. *Юрков С. Е.* «Смеховая» сторона антимира: скоморошество // *Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.)*. СПб.: Летний сад, 2003. С. 15–35.
533. *Юрченко Т. Г.* В память о Н. М. Рубцове (1936–1971) (Сводный реферат) // *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7, Литературоведение. Реферативный журнал*. 2016. С. 138–143.
534. *Ющенко Н. В.* Эвтаназия: аксиологический и антропологический аспекты: дис. ... канд. филос. наук. Ростов-на-Дону, 2011.
535. *Якимова Л. П.* Повесть А. П. Чехова «Невеста»: в диалоге с классикой // *Вестник Ульяновского государственного технического университета*. 2016. № 3. С. 9–18.
536. *Якобсон Р.* Стихотворные прорицания Александра Блока // *Работы по поэтике*. М.: Прогресс, 1987. С. 254–270.
537. *Янковская О. В.* Генезис авторской песни как социокультурного феномена 50-70-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. культурологии. Шуя, 2011.
538. *Виталиј и Татјана Зајковски* Чудо хијерофаније // *Чудо у словенским културама*. Уредио Дејан Ајдачић. Београд: Нови Сад, 2000. С. 46–60.
539. *Arbelaez-Campillo D. F., Dudareva M., Rojas-Bahamon M. J.* Las pandemias como factor perturbador del orden geopolítico en el mundo globalizado // *CUESTIONES POLITICAS*. 2019. Vol. 36, N 63. P. 134–150.

540. *Brooks J.* Marvelous Destruction: The Left-Leaning Satirical Magazines of 1905–1907 // *Experiment*. 2013. 19, iss. 1. P. 24–62.
541. *Dudareva M., Goeva N.* White willow in Russian literature: Folklore “roots” of image // *Journal of Social Studies Education Research*. 2017. Vol. 8, N 3. P. 291–299.
542. *Dudareva M.* Apophatic elements in the poetry of S. A. Yesenin: Thanats' characters // *AMAZONIA INVESTIGA*. 2019. Vol. 8. N 22. P. 51–57.
543. *Gorer G.* The Pornography of Death // *Encounter*. October 1955. P. 49–52.
544. *Gruber C.* Between Logos (kalima) and Light (nūr): representations of the Prophet Muhammad in Islamic painting // *Muqarnas*. 2009. Vol. 26, BRILL. P. 229–262.
545. *Keil R.-D.* Gogol (Rowohlts monographich). Hamburg, 1990.
546. *Kosonen H.* The Taboo of the Perverse Dying Body // *Exploring Bodies in Time and Space*. Oxford: InterDisciplinary Press, 2014. P. 203–215.

Справочная литература

1. *Культурология. XX век: словарь*. СПб.: Университетская книга, 1997.
2. *Отечественная интеллектуальная культура: материалы к энциклопедии (моделирующий глоссарий: ключевые имена и понятия)*. Шуя: Центр кризисологических исследований ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2011.
3. *Проективный философский словарь*. СПб.: Международная кафедра (ЮНЕСКО) по философии и этике СПб Научного Центра РАН, 2002.