

СИМВОЛИКА ПРОСТРАНСТВА В ДИАЛОГЕ МИФА И ЛИТЕРАТУРЫ
Е.В. Рычкова

Е.В. Рычкова

СИМВОЛИКА ПРОСТРАНСТВА В ДИАЛОГЕ МИФА И ЛИТЕРАТУРЫ

Монография



Курганский
государственный
университет



редакционно-издательский
центр

43-38-36

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
КУРГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Е.В. Рычкова

***Символика пространства в диалоге
мифа и литературы***

Монография

Курган 2008

УДК 82.09+908(571.11)

ББК 83

P95

Рецензенты:

доктор психологических наук,
профессор Курганского госуниверситета Овчарова Р.В.;
доктор философских наук,
профессор Курганской ГСХА Кунгуров О.Н.;
кандидат филологических наук,
доцент Курганской ГСХА Украинцева Н.Е.

Печатается по решению научного совета Курганского гос. ун-та

Р 95 Рычкова Е.В. Символика пространства в диалоге мифа и литературы: Монография. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2008. – 184 с.

Монография посвящена исследованию взаимосвязей мифа, ритуала, фольклора и литературы в мировой культуре. Ее цель – показать генетическую общность хронотопических структур в произведениях мифологии, устной поэтической словесности и авторского творчества. Предпринята попытка выявить мифопоэтические истоки важнейших фольклорно-литературных пространственных символов. Особое внимание в работе уделяется анализу пространственной символики в памятниках словесности старообрядчества Зауралья, типологическим связям артефактов культуры зауральских староверов с архаикой.

Библиограф. – 167 назв.

УДК 002.703

ББК 76

ISBN 978-5-86328-909-0

© Курганский
государственный
университет, 2008
© Рычкова Е.В., 2008

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. СИМВОЛИКА ПРОСТРАНСТВА: «СВОЕ» И «ЧУЖОЕ ...	8
Глава 2. СИМВОЛИКА ПРОСТРАНСТВА: ИНОМИРИЕ	32
Глава 3. СИМВОЛИКА ГРАНИЦЫ И КОНТАКТА	44
Глава 4. СИМВОЛИКА ЦЕНТРА	85
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	154
ЛИТЕРАТУРА	157

Уяснение того, что представляет собой та или иная культура в ее уникальности, невозможно без реконструкции первоначальных прообразов, на которые пласт за пластом наслаиваются со временем другие, создавая ее неповторимый узор. В ряду привычных видов анализа фольклорного и литературного текста (проблемный, тематический, жанровый, стилистический) достаточно широко распространен и специфический подход к художественному произведению, получивший научное название «*мифопоэтика*».

Мифопоэтика – это та часть исторической поэтики, которая исследует воссоздание в фольклорном и литературном произведении целостной мифологической картины мира, реализованной в системе специальных *символов*.

Предлагаемые вашему вниманию наблюдения основаны именно на *символической интерпретации произведений фольклора и литературы*. Этим не отменяется тезис о том, что литература отражает жизнь. Отражает, но своеобразно – она жизнь моделирует. Литература – не зеркало, но образ мира. Элементами этого образа являются культурные символы.

По определению, символ – это «конкретный образ», но такой, который «наделен одновременно обобщенностью знаков»¹. Популярней говоря, это предметы, качества, действия, физически конкретные, но всегда означающие нечто сверх того. Возникнув на основе древних обрядов и мифов, символы «переводили» священные мысли на язык окружающей среды. Повышенно значимыми они и остались навсегда – сделавшись своего рода алфавитом любой национальной культуры. Согласимся с М. Элиаде, который писал: «Похоже, что сам по себе миф, как и символы, которые он приводит в действие, никогда полностью не исчезал из настоящего мира психики (*добавим: и произведений художественного творчества. – Е.Р.*); он просто меняет свой аспект и маскирует свои действия»². Потому-то анализ символики открывает нам самое глу-

¹ *Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А. Николаева. - М., 1987. - С.305.*

² *Элиаде М. Аспекты мифа. - М., 1986. - С.45.*

бинное и неявное содержательное ядро любого фольклорного или литературного текста.

Предметом нашего внимания стала *пространственная символика* в произведениях фольклора и книжной словесности.

Проведенный рядом исследователей (М.М.Бахтин, Ю.М. Лотман, В.Н.Топоров, Б.А.Успенский и др.)¹ анализ художественного пространства выявил, что пространство в художественном тексте структурировано, как и любая другая моделирующая система. Как убедительно показал Ю.М.Лотман, художественное пространство - это индивидуальная модель мира определенного автора, выражение его пространственных представлений. Это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. Оно, по его мнению, имеет не физическую природу, т.к. не является пассивным вместилищем героев и сюжетных эпизодов. Для характеристики литературно-художественного пространства имеют значение характер и объем, параметры объектов, заполняющих пространство вокруг субъекта. Оно может быть замкнутым, ограниченным телом субъекта (микрокосм) или ближайшими границами (дом, комната и т. п.), а может быть открытым, протяженным, панорамным (макрокосм). Оно может быть также сжатым, суженым, увеличенным.

На материале архаической модели мира В.Н.Топоров проследивает динамику идеи пространства, которая сводится к «собираению», «обживанию», освоению его. Таким образом, художественное пространство оказывается антропоцентричным. Антропоцентричность понимается как присвоение субъектом пространства, как относительность пространственных составляющих в художественном тексте².

¹ Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет.* - М., 1975; Лотман Ю.М. *Динамическая модель семиотической системы*//Труды по знаковым системам.-Тарту,1980. -Т.10. ; Лотман Ю.М. *Проблема художественного пространства в прозе Н.В.Гоголя*//Лотман Ю.М. Изб. соч.в 3т.- Тарту,1993.-Т.3. ; Топоров В.Н. *Пространство и текст*//Текст: семиотика и структура.-М.,1983 ; Успенский Б.А. *Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы*//Успенский Б.А. Семиотика искусства.-М.,1995.

² Топоров В. Н. *Пространство и текст* // Текст : семиотика и структура . - М. , 1983. - С. 134.

Большинство исследователей сходится во мнении, что в художественном тексте воплощается объективно-субъективное представление автора о пространстве. При этом достоверность художественного образа пространства объясняется тем, что в нем отображаются знания автора об объективной реальности. Субъективность детерминирована намерениями и установками автора, его творческим замыслом, мировоззрением, концептуальными основами произведения. «В художественном тексте выявляется осмысление пространственных координат с позиций определенного эстетического идеала»¹. Это и делает пространство глубоко символическим, придавая ему функцию «...конкретного образа, наделенного одновременно обобщенностью знаков».

Любой текст, будучи носителем определенного смысла, находится, по утверждению М.М.Бахтина, в состоянии «диалога». Это не только диалог с конкретным читателем, но также диалог с предшествующей традицией. Пространство – тот сегмент художественного текста, который, на наш взгляд, позволяет наиболее убедительно показать генетическую общность компонентов триады «миф-фольклор-литература». Хронотопические структуры обрядовых действий, произведений вербального фольклора, литературных текстов разных авторов, эпох, стилей и направлений в основе своей имеют общие архетипические схемы, восходящие к мифу.

Предметом особого внимания в нашем исследовании становятся артефакты старообрядческой культуры Зауралья – произведения вербального фольклора и памятники книжности писателей-старообрядцев. Важнейшие пространственные символы сохраняют свою актуальность и в их пространственной организации.

В первых двух разделах работы мы поговорим о символике «своего» и «чужого» в художественном пространстве текста. Далее нам предстоит проследить за символикой границы и контакта в произведениях художественного творчества. Последний раздел работы выявляет одну из важнейших символических групп в произведениях фольклора и литературы – символику центра.

¹ Топоров В. Н. *Пространство и текст // Текст : семиотика и структура*. - М., 1983. - С. 129.

Методика подобного анализа учитывает принципы мифологической школы литературоведения и структурализма, «медленного чтения» и теории текста, труды по истории мировой литературы, религии, фольклора.

1 . :
« » « »

Один из древнейших символических языков человечества – символика пространства. А в ней одно из самых важных противопоставлений – пространство «свое» и «чужое». Противопоставление это еще отчасти «дочеловеческое», общебиологическое, его знают звери, птицы, растения (понятие «биоценоз»). Но именно у человека из факта природного он становится фактом культуры: религии, мифа, ритуала, фольклора, позже литературы.

Тысячелетиями «свое» пространство рода-племени определяли естественные границы – препятствия для дальнейшего перемещения. Ими были прежде всего лес и река (море), а также болото и пустыня. Оттого в фольклоре большинства народов мира лес противостоит селению, дому как пространство «чужое» - своему, дикое – одомашненному, нечеловеческое – человеческому, «хаотическое», природное – «космическому», культурному. Или, если сказать коротко, как иномирие – миру «нормальному».

Вероятно, такая четкая градация пространства связана с общей тенденцией, характерной для мифологической мысли. На нее указывает Е.М.Мелетинский. Архаическое сознание, по его справедливому замечанию, «...оперирует особыми семантическими оппозициями: высокий - низкий, левый - правый, светлый - темный и т. д. Эти оппозиции, в свою очередь, соответствуют простейшим пространственно-временным отношениям : небо - земля, запад - восток, день - ночь, зима - лето и т. д.»¹.

Настоящий, «правильный» человек, согласно архаической логике, – это лишь «свой» человек: соплеменник, земляк, сородич, единоведец. Люди «чужого» пространства – или «неправильные», или «ненастоящие», или нелюди вообще: боги, духи, нечисть, звери, чудовища, призраки, мертвые. Но даже и «свой» герой, попадая в «чужое» пространство, может заразиться иномирием, вобрать в себя его свойства. Соответственно, внутри своего мира всякое отклонение от нормы в хаос или антинорму осмысляется как вторжение иномирия.

¹ Мелетинский Е.М. *Поэтика мифа*. - М., 1976. - С.169.

Постепенно «топографическое», пространственное мировоззрение архаики наполняется этикой, нравственным смыслом. Иномирие становится зоной зла (затем – греха, демонических сил), а «свой» мир – зоной добра (позднее – божественных сил).

Впрочем, тут как раз все не так-то просто. Антинорма для языческого человека – это любое отклонение: в сторону ли избытка или недостатка, «сверхпользы» или «сверхвреда». Поэтому языческие волшебные существа исконно не «специализируются» ни на зле, ни на добре: они попеременные, амбивалентные, «всякие». Однако и сама норма – не всегда благо. Чтобы общество, человек и его дух развивались, чтобы находить опору среди крайних, кризисных обстоятельств (а они настигали человека во все времена), нужно было уметь жить не только в условиях нормы, предписанного поведения, а и в условиях эксцесса, отсутствия регламентаций, перед лицом высшей опасности, но и перспектив высшей победы. Губительная антинорма становится абсолютным злом, спасительная – абсолютным добром. А мир нормы, «срединный», бытовой мир человека повисает между двумя этими безднами: светлой и мрачной.

Так рождается максималистская, полярная этика мировых религий, где высшее добро и зло «сверхобычны», но четко противопоставлены друг другу. Иномирие тоже раздваивается: на мир добрых богов (Бога) и добрых сверхчеловеческих помощников и мир сатаны и злых божеств и их подручных. По Достоевскому, дьявол с Богом борется, а поле битвы – душа человеческая (добавим: и весь промежуточный мир людей).

В зависимости от того, каково теперь иномирие, возможно два варианта основного сюжета – грандиозного «сверхсюжета» (и «сверхконфликта») всей мировой литературы. Сюжет и конфликт этот – борьба и победа доброго начала над темным, злым. Если иномирие несет «свет» и добро, то уход героя в «иное», «не свое» пространство (будь то побег, поход, путешествие, посвящение, любовь и брак и т.д.) символически изображает духовное продвижение вперед, новую бытийную высоту. Силы зла будут всячески этому препятствовать, возвращая героя в мир обыденности, бездуховности, «низкой» нормы. Морально и духовно победят в та-

ких сюжетах герои уходящие, а не остающиеся.

Наоборот, если иномирие есть средоточие тьмы и зла, то аналогичный уход из «своего» мира будет осмыслен как заблуждение, уклонение от верного пути, как бесплодные, иссушающие душу скитания или опасная более или менее демоническая авантюра. Возвращение же домой станет либо покаянным «возвращением блудного сына», либо победоносным возвратом после битвы со злом на его же территории. Разумеется, возможны комбинации обоих вариантов внутри единого произведения для разных его героев.

Наиболее ясно прочитывается эта символика в волшебной сказке – жанре из числа самых архаических, ближе стоящих к истокам мирового символизма. Пространство – «важнейший элемент сказочной модели мира - неопределенно, но четко регламентировано. Оно выделено из космоса, и организовано, в отличие от хаоса; непрерывно и замкнуто в самом себе, но не единообразно»¹. Волшебная сказка обозначает его двумя устойчивыми словесно-сказочными формулами. Первая - «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был...» - это освоенное культурным героем пространство, привычный для живых мир, которому принадлежат главные герои сказки. И вторая - мифологическое «тридевятое царство, тридесятое государство», куда отправляется герой в поисках «заветного» - «иной мир», не здешний, не освоенный, «чужое пространство», гибельное место, полное угроз и опасностей для тех, кто принадлежит к первому миру, периферия по периметру «здешнего» освоенного пространства.

Неопределенность хронотопа сказки беспредельно расширяет возможности проявления чудес и волшебства в обоих мирах сказочного пространства, как бы являясь их логической мотивировкой. Но подлинная родина чудесного, его гнездилище – это «иной мир», «иное царство», которое в разных сказках называется по-разному: «незнакомое царство, незнакомое государство», «нерусская земля», «невиданное царство, небывалое государство», «другое царство», «иное царство», «нездешний мир», земля иноверская», «иное государство» и т.д.

В.Я. Пропп заметил, что представление о двух мирах, здеш-

¹ Трубецкой Е. *«Иное царство» и его искатели в русской народной сказке // Литературная учеба. – 1990. - №2. – С.102.*

нем и нездешнем, свойственно религиям и сказкам всех народов мира и объяснил его сохранением в памяти народов «неумирающих человеческих ценностей». Но только в религиях более поздних, исторических, сам «иной мир» разделен надвое: у греков на горе Олимп в небесах обитают бессмертные боги, а под землей – в царстве Аида – мертвые, у христиан Бог и рай для праведников на небесах и ад для грешников под землей¹.

Но в русских волшебных сказках, возникших на основе более древних верований и архаичных религий, «иной мир» многообразнее и его отношения с миром живых более сложны и запутанны. Герой попадает в «иной мир» не только на периферии пространства, преодолев огромные расстояния на пути в «тридевятое царство, тридесятое государство» («Перышко Финиста - ясна Сокола», «Сивко-Бурко», «Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке»), но и рядом, за околицей, в ближнем лесу – здесь, на здешней земле ему порой открываются загадочные проходы в «иные миры»: на дне колодца («Морозко»), на подворье и в избушке Бабы-Яги («Василиса Прекрасная»), на высокой горе, на необитаемом острове посреди моря-океана, в подземелье под дубом («Сказка про Алешу Поповича») и другие. «Звериные царства» тотемного происхождения, где животные царят над человеком, чаще всего обнаруживаются поблизости, в кругу «культурного» пространства живых людей («Кощей Бессмертный», «Иван Царевич и Марья-Краса, черная коса»).

Часто страшный лес, чистое поле, дикая степь, шатер, взморье, рай земли – последний пограничный предел, за которым открывается «иное царство», с его чудесами, диковинами, несметными богатствами.

Мотивировка поисков сказочным героем «того света» различна. Во многих русских волшебных сказках образ «иномирия» отражает «нижний житейский уровень» человеческих устремлений и мечтаний: в них порыв и энергия поиска «иноного царства» рождается из «идеала сытости и довольства», из жажды богатства.

В сказке «Мудрая жена»² послал государь Ивана-дурака на «тот

¹ Пропп В.Я. Русская сказка. – 2000. – М.: Лабиринт. - С. 156.

²Сказки /Сост. Ю.Г.Круглов. – М., 1988. – С.195.

свет» спросить у покойного отца, где деньги спрятаны (см. также сказки: «По щучьему веленью», «Емеля-дурак», «Семь сыновей Симеонов»¹). «Избранные же души ... не находят в серой обыденщине человеческой жизни», даже благополучной, сытой и устроенной, ни подлинного добра, ни подлинной красоты». Ими движет, как уже сказано выше, «непреодолимое влечение к чудесному»², заветное желание отправиться туда, где «красно солнышко из синя моря выходит» («Жар-птица и Василиса-царевна»)³.

Вечерняя зарница напоминает им о «немеркнущем дне за краем земли», где «неумирающее Добро» и «Красота несказанная». Чтобы добраться до этой страны, нужно совершить «неимоверные подвиги», преодолеть несчетные препятствия и бесконечные расстояния, пойти на «человеческие жертвы» («Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде», «Кашей Бессмертный»⁴). Знает путь в эту «светлую страну» лишь вещая птица – колпица (вариант «Сказки о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде») и «летучий сокол»⁵ да Моголь-птица, «и помимо этих крылатых гениев никто не в силах поднять туда человека»⁶.

Поэтому героя волшебной сказки, прошедшего через многие тяжкие испытания на пути к заповедному, уже у самой цели пытаются, «волей или нехотя» сюда он явился («Марья Моревна» и другие). Для идеального героя русских волшебных сказок Ивана-царевича каноническая норма – его добровольный выбор: необоримая жажда познания неизвестного, достижения «запредельного», обретения «неизреченного». В сказке «Кашей Бессмертный» новорожденный младенец, Иван царевич, отчаянно плакал о чем-то день и ночь, пока царь отец не посулил ему сосватать невесту, «Ненаглядную Красоту», когда он вырастет. И тогда он крепко заснул, а проснувшись, «девятисутошным» отправился «в золотое царство на конец света, где солнышко всходит», за нареченной невестой⁷.

¹ Сказки / Сост. Ю.Г.Круглов. – М., 1988. – С.195.

² Трубецкой Е. «Иное царство» и его искатели... - С. 102.

³ Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. – М., 1957. – Т.1. – С.110.

⁴ Там же.

⁵ Народные русские сказки ... - С.187.

⁶ Трубецкой Е «Иное царство»... – С.123.

⁷ Народные русские сказки... - С.234.

Ее добывание, вызволение из плена невесты, матери, сестер, сирот беззащитных, возвращение из «подземной глубины» на «белый свет» (сказка «Зорька, вечерка и полуночка»¹) на «верхний свет» и др., означающие подъем от тьмы к свету, от смерти к жизни и от беспросветной тоски к светлой радости», невозможны «без подъема над собственной жизнью... внутреннего озарения»: «человека окрыляет та цель, к которой он испытывает таинственное влечение»².

По сказочной локализации «иное царство» - это мир мертвых, но там всюду жизнь: под землей и на дне морском, под дубом, внутри крутой горы, в дремучем лесу и на дне колодца. Описания его обычно лаконичны, но повторяют картины жизни реальной с причудливыми фантастическими подробностями: «Там свет такой, как у нас. И там поля, и луга, и рощи зеленые, и солнышко греет»³. В сказке «Чудесные сыновья» «иное царство» на острове посреди моря океана, а около дворца, где живет прекрасная королевна с сыном, зеленый сад раскинулся. В том саду есть мельница – «сама мелет, сама веет, на сто верст пыль мечет», а возле – золотой столб висит с золотой клеткой. Да растет в саду золотая сосна, а на ней сидят «птицы райские, поют песни царские»⁴. В «Сказке про Апульку» сказитель вовсе отказывается от описания «иного царства»: Ворон Воронович унес царевну Елену: «Видели, что поднялся, а не знают, где-ка, ведь уж на небо не пойдешь»⁵.

При разных вариантах локализации «чужое» пространство сказки обязательно остается чудесным, а чудеса в свою очередь постоянно совершаются в «чужом» мире (или при проявлении его в мире «нашем»). Так, практически равнозначны для сказки уход героя или героини в лес, в горы, к морю и шире – в «иностранное» царство (шире – в дорогу) и встреча с чудом.

А чудо – это испытание. Вот и в пушкинских переложениях народных сказок остров на море («Сказка о царе Салтане»), тем-

¹ Народные русские сказки.... - Т.2. - С.231.

² Трубецкой Е. «Иное царство»... - С.150.

³ Народные русские сказки...- Т.1. - С. 145.

⁴ Народные русские сказки...-Т.2. - С.190.

⁵ Там же. - Т.2. - С.53.

ный лес («Сказка о мертвой царевне»), пустыня, а затем ущелье среди гор («Сказка о Золотом Петушке») будут именно тем местом, где испытывается и открывается подлинная суть героев. Зло, впущенное царем-отцом в «свое» пространство дома и семьи (мачеха-ведьма), кажется всесильным, но оно обнаруживает бессилие в пространстве волшебном, после чего и гибнет. Обратно, однако, по той же логике привозит с собой в дом иномирие, чудо: Шамаханскую царицу – глупый и самовластный Дадон. И это иномирие вершит суд над Дадонем, чтобы потом якобы исчезнуть («а царица вдруг пропала»), на самом же деле – вернуться в свои вечные пределы.

«Сказка о Золотом Петушке» особенно интересна своим символическим изображением иномирия и последствий его проникновения в мир нормы. Остановимся на ней несколько подробнее. Анна Ахматова в своей работе¹ убедительно показала, что источник пушкинской сказки – «Легенда об арабском звездочете» из сборника «Сказок Альгамбры» В.Ирвинга. Там же показано, как именно изменил Пушкин традиционный сказочный «восточный» сюжет Ирвинга, сделав его стремительным и приспособив к своей цели. Цель эта, то есть тема сказки, как считает Ахматова, - неисполнение царского слова. Конечно, политические и личные события влияли на Пушкина и как-то могли отразиться в сказке, и все же, как нам кажется, это не единственная и даже не главная тема «Сказки о Золотом Петушке». А.Ахматова пишет, что и до нее исследователи отмечали некоторые неувязки, странности пушкинского сюжета, но относит это, как и другие исследователи, за счет торопливости. Как нам представляется, это не так. Более того, именно в этих «странностях» основной смысл сказки, что мы и постараемся сейчас показать.

Вспомним сюжет.

1. Царь Дадон постарел, не замечает вовремя опасности для государства, этим пользуются враги.

2. В поисках выхода Дадон обращается к волшебнику-звездочету.

¹ Ахматова А.А. *Последняя сказка Пушкина* // Ахматова А.А. *Соч в 2 т.* – М.: Правда, 1990. – Т.2. – С 234.

3. Звездочет дает царю Золотого Петушка, который будет предупреждать о врагах, взамен требует исполнения желания, не сейчас, а когда-нибудь, потом, но так: «Волю первую мою ты исполнишь, как свою», то есть царь, в сущности, должен был передать волшебнику свою волю.

4. Петушок исправно служит царю, волшебник не показывается.

5. Петушок в очередной раз предупреждает о враге, царь посылает войско под началом царевича.

6. Войско не возвращается, Дадон посылает другого сына с войском. (Кстати, раньше о сыновьях речи не было, что неудивительно, будь у него сыновья, зачем бы царю помощь волшебника? Одна из странностей сюжета.)

7. Не возвращается и другое войско, Дадон едет сам – и находит побитую рать, двух сыновей, убивших друг друга, и никакого противника: очевидно, произошла братоубийственная схватка.

8. Царь влюбляется в вышедшую там же, на поле боя, из шатра «шамаханскую царицу», неизвестно откуда взявшуюся, да так влюбляется, что над трупами сыновей забывает и свое горе, и царство, и все на свете.

9. Царь возвращается в свою столицу вместе с царицей, но тут их встречает звездочет и требует обещанной награды: он хочет получить царицу, то есть именно то, ради чего Дадон забыл свое царство.

10. Дадон рассержен и удивлен: действительно, зачем звездочету царица, ведь он скопец. Звездочет настаивает, рассерженный царь убивает его.

11. Слетевший с шеста Петушок убивает царя.

12. А царица вдруг пропала,
Будто вовсе не бывала¹.

Налицо не только шекспировский конец: сплошь трупы, не только явная чертовщина, но и явный абсурд. Причем абсурд, нарастающий по мере развития сюжета. Сначала все идет хорошо:

¹ Пушкин А.С. Сказка о золотом петушке // Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 т. – Т.3. – М.: Худ. лит., 1975. – С. 329.

Петушок честно служит. Почему вдруг начались страшные события? Почему «рать побитая лежит»? Где противник, и был ли он? Почему братья убили друг друга? А.Ахматова замечает: из-за ревности, то есть они тоже влюбились в царицу, но это ниоткуда не видно. Возможно, царица вообще появилась только сейчас, когда приехал царь? И кто она?

И за что вообще свалились на царя эти страшные события? Разве он не дал слово звездочету? Ладно, убит он за то, что нарушил слово, но до того почему убиты его сыновья, войско?

И разве не абсурд, что царь без памяти влюбляется в шамаханскую царицу именно тогда, когда он потерял наследников, большую часть войска, возможно, само царство: ведь Петушку теперь нельзя доверять.

И действительно, зачем звездочету царица? Чтобы окончательно обесмыслить жизнь царя? За что?

Все здесь как бы без смысла и цели, мираж какой-то, марево, и сама царица оказывается миражом, наваждением.

На наш взгляд, в этом ключ – наваждение. Царь Дадон сам отдает свою волю в руки волшебника и, казалось бы, не без пользы: Петушок служит, дела в государстве идут на лад. Но это до поры до времени. Человек, сам отдавший свою волю в руки дьявольских сил иномирия, заразившийся иномирием, неизбежно становится его игрушкой, а потом и жертвой. А дальше губительная сила «чужого» мира – наваждение, обман – незаметно распространяется на других людей, на окружающих. Они совершают странные поступки, убивают друг друга, влюбляясь в мираж и во имя миража. Ради миража жертвуют и чужой, и своей жизнями. На смену космосу – разумно организованному человеческому миру – приходит хаос, абсурд, и мир переворачивается с ног на голову. Цели сатанинских сил иномирия непонятны, абсурдны, неподвластны человеческому разуму. Не должен человек доверять им, что бы они ни сулили, и даже если они выполняют обещанное. Потому что тут же человек становится причастным к бесовской кутерьме, наваждению, где нет для него смысла. В этом, как нам кажется, «добрым молодцам урок» «Сказки о Золотом Петушке». А понять авторский замысел помогает символика «своего» и «чужого» миров.

Но и в сугубо реалистичной, исторической «Капитанской дочке» действует та же символика. Поначалу «свой» мир представлялся Петруше Гриневу скучным и заземленным. В нем только и событий, что читают устарелые календари, варят варенье, приделывают мочальные хвосты к географическим картам, - этот мир, где как бы ничего не происходит. Неудивительно, что такой заманчивой кажется Петруше служба в столичной гвардии: петербургское иномирие. Попадает он, однако, в Белогорскую крепость. Мир, тоже словно бы профанный и будничный, подобный миру отцовскому. Но он оценивается Петрушей иначе: в нем уже есть «своя» царевна, Маша Миронова.

В этот «новый свой» мир и вторгается иномирие. Причем с двух сторон. Со стороны петербургской, имперской, «верхней», подчеркнуто «западноевропейской» - Швабрин. И со стороны яицкой, бунтовщической, «низовой» - Пугачев. Персонажи эти выглядят антиподами. Но это пока мы не присмотримся к ним с точки зрения главных героев, Петруши и Маши. А присмотревшись, увидим: оба антипода в символическом пространстве повести сближены; оба они – люди иномирия. Тем самым заранее прогнозируется и перебежка дворянина Швабрина к бунтовщикам, и «царские» замашки Пугачева. Оба персонажа в некотором роде ненастоящие: Пугачев – мнимый царь, Швабрин - мнимый мятежник. Оба по-своему и «нечеловеки»: сказочную демоничность Пугачева пронизательно подметила М. Цветаева¹; черно-романтическая демоничность Швабрина подчеркивается самим Пушкиным.

К финалу повести возникает еще один персонаж имперского иномирия - Екатерина II. И она также как бы «ненастоящая»: царица, выдающая себя за придворную даму. И ее царство «чужое» для Маши. Недаром же Маша уезжает назад, к Гриневым, даже не любопытствовавши взглянуть на блистательный Санкт-Петербург. Так – но только в финале, описав гигантский круг, пройдя через войны, бунт, казни, навет, арест, тюрьму, - возвращается Петруша в «свое» пространство. Ибо лишь теперь он получил право в него

¹ Цветаева М. И. *Мой Пушкин* // Цветаева М.И. *Избранное*. – М.: Правда, 1990. – С. 215.

вернуться, узнавши ему истинную цену: цену дома, семьи, любви, честного (пусть и скромного) счастья.

Символика «своего» - «чужого» при внимательном прочтении может быть выявлена, наверное, в любом фольклорном или литературном произведении. «По отношению к центральной точке зрения, воплощенной в повествователе или персонаже, пространство, как правило, имеет дуалистическую структуру: оно мыслится как «свое» или «чужое»¹.

Иномирие как неоднородная противоречивая структура предстает в поэме М.Ю. Лермонтова «Демон». Внутри представленного в поэме мира – треугольник: Демон – Тамара - Ангел.

Демон и Ангел – это олицетворение темных бесовских и светлых, связанных с Божьей волей сил потустороннего мира, а душа человеческая (конкретно - Тамары) – вечный предмет их спора и противостояния.

В центре сюжета поэмы образ Демона. Отметим, не дьявола, хотя природа и история лермонтовского Демона именно дьявольские (падшего ангела, Денницы). Называние персонажа Демоном вносит в его образ оттенок некоего земного смысла, поскольку слово «демон» в христианстве соотносится с понятием греха, присутствующего в человеке (чему он поддался, но что может преодолеть): демон гордыни, демон лицемерия, демон вождения и т.д.

Автор наделяет своего героя качествами, позволяющими квалифицировать его как персонажа иномирия. Демон обладает способностью преодолевать пространство и время, принимать любое обличье, проникать в сознание человека.

Обратим внимание на то, что Тамара, будучи христианкой, знает, как должен выглядеть ангел:

То не был ангел-небожитель,
Ее божественный хранитель;
Венец из радужных лучей
Не украшал его кудрей².

¹ Чертов В.Ф. Слово. Образ. Смысл. – М.: Дрофа, 2004. – С.228.

² Лермонтов М.Ю. Демон // Лермонтов М.Ю. Соч. в 2 т. – Т.2. – С. 198.

Тамара знает и внешний вид дьявола:

То не был ада дух ужасный,
Порочный мученик...¹

Демон является Тамаре в неопределенной, неясной форме:

Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь, - ни мрак, ни свет!...²

Когда Тамара умирает и ангел несет ее душу, тем самым заканчивается власть Демона над человеком и он является в своем истинном виде.

Пред нею снова он стоял.
Но Боже! – кто б его узнал?
Каким смотрел он злобным взглядом,
Как полон был смертельным ядом
Вражды, не знающей конца,
И веяло могильным хладом
От неподвижного лица³.

Лермонтовский Демон – это воплощение нравственного зла в его вечном стремлении подвинуть Божье творение (человека) на путь греха. Цель Демона – совратить невинную душу, привлечь ее на сторону дьявольского иномирия, а средство достижения цели – ложь. «Дух сомнения» в соответствии со своей природой лжет (в Евангелии он назван отцом лжи). Он пытается соблазнить Тамару обещанием вечной жизни.

«Искуситель» - еще одно именование Демона в поэме, т.е. демон, являющийся человеку во сне, в мечтах и соблазняющий жадной вожделения, плотским грехом. Потеряв жениха, Тамара оказывается во власти демона-искусителя и призывает отца:

¹ Лермонтов М.Ю. Демон // Лермонтов М.Ю. Соч. в 2 т. – Т.2. – С.199.

² Там же. - С.200.

³ Там же. – С. 200.

Меня терзает дух лукавый
Неотразимую мечтой;
Я гибну, сжался надо мной!
Отдай в священную обитель
Дочь безрассудную свою
Там защитит меня Спаситель,
Пред ним тоску мою пролью¹.

Демон-искуситель приводит Тамару к гибели, но автор показывает и победу над злом светлых сил иномирия. Он вводит в поэму образ Ангела, который противоположен и внешним видом, и поведением Демону: светел, внутренне спокоен.

Посланник рая, херувим,
Хранитель грешницы прекрасной,
Стоит с блистающим челом
И от врага с улыбкой ясной
Приосенил ее крылом;
И луч божественного света
Вдруг ослепил нечистый взор,
И вместо сладкого привета
Раздался тягостный укор...

В пространстве синего эфира
Один из ангелов святых
Летел на крыльях золотых,
И душу грешную от мира
Он нес в объятиях своих.
И сладкой речью упованья
Ее сомненья разгонял,
И след проступка и страданья
С нее слезами он смывал².

¹ Лермонтов М.Ю. Демон... - С. 211.

² Там же. - С.211.

Именно Ангел объясняет, почему Тамара удостоена рая: она переживает свое падение по-христиански.

По Лермонтову, греховное иномирие владеет человеком до тех пор, пока он пребывает на земле (во власти Демона, демона вожделения), как только душа освобождается от земного, телесного, намучившись в жестоких сомнениях, для нее открывается рай.

С одеждой брэнною земли
Оковы зла с нее ниспали.
Ценой жестокой искупила
Она сомнения свои...
Она страдала и любила
И рай открылся для любви!¹

Символичен финал поэмы. Она заканчивается картиной-панорамой, в центре которой – Божий храм:

Но церковь на крутой вершине,
Где взяты кости их землей,
Хранима властью святой².

В конечном итоге иномирие светлых сил, Божьих начал в поэме торжествует. Как видим, пространственные категории в авторском сознании оказываются неразрывно связанными с религиозно-моральными.

Эта особенность четко проявилась и в старообрядческой культуре Зауралья: в различных жанрах фольклора зауральских староверов и в произведениях низовой крестьянской литературы края. Остановимся на реализации древней архетипической бинарной оппозиции «своя» - «чужая» сторона в старообрядческой устной словесности и книжности Зауралья более подробно.

Заметим, что вообще вся старообрядческая идеология – идеология раскола – была основана на концепции раздвоения мира. С

¹ Лермонтов М.Ю. Демон... - С. 211.

² Там же. - С.211.

одной стороны есть мир, потонувший в грехе. С другой стороны – истинно верующие, противники Антихриста, которых он преследует. Подвергаясь гонениям, не видя выхода, старообрядцы стали воспринимать мир как результат действий одержавшего верх дьявола, воцарившегося в мире. Поборником дьявольского иномирия на земле хранители «древлего благочестия» считали патриарха Никона, введшего «дьявольские» поправки в старинные книги и обряды. «Зараженным» иномирием виделся им и царь - Алексей Михайлович. Более того, и сами сторонники «истинной» веры, по их собственному убеждению, рисковали попасть в сети Антихриста. Жить в мире зла и не заразиться злом невозможно. Частицы антихристовой печати лежат на каждом человеке.

Очиститься от дьявольского наваждения возможно, лишь покинув этот погрязший в пороках мир и удаляясь в «прекрасную мати пустыню», то есть в безлюдные места. «Я в пустыню удалюсь...», - так начинается один из самых популярных среди зауральских старообрядцев духовный стих. «Пустынное учение» - спасительная альтернатива во всепоглощающем царстве Антихриста.

«Уход в пустыню», как отмечает Е. А. Полежаева, - мотив еще библейский, ветхозаветный¹. Пророки уходили в пустыню, чтобы слышать «глас Господень»- наедине беседовать с Богом. На Руси первые иноки, следуя библейским примерам и примерам святых отцов, селились в пещерах и жили как отшельники. «Монашество всегда тяготело к отшельничеству, лучшие его представители искали «внутренней пустыни»².

По наблюдениям исследовательницы, к середине XVII века пустыничество становится особенно распространенным явлением в русской действительности. «Бегство в пустыню как массовое явление усиливается в периоды государственных переустройств. «Уход в пустыню» как полное отречение от мира и его страстей сыграл решающую роль в старообрядчестве, явившись выходом из сложившейся ситуации раскола»³.

¹ Полетаева Е. А. «Уход в пустыню» в древнерусской и старообрядческой книжности // Уральский сборник. - Екатеринбург, 2000. - С. 198.

² Там же. - С. 199.

³ Там же. - С. 199.

Отметим и другие места спасения в духовных стихах зауральцев - гора, монастырь или келья. Так, в одном из духовных стихов герой собирается уйти в монастырь, потому что «ни в ком правды нет»: «Кину-брошу мир, уйду в монастырь. Выстрою себе я келью новую, // Келью новую в три окошечка...»¹.

Радикальность стремления зауральских старообрядцев уйти от дьявольского иномирия проявилась в популярных в крае гаях. «Полное очищение не дается одним бегством от бесовского плена. Оно приходит только через крещение огненной купелью. Самосожжение – это искупительно-очистительный акт, завершающий разрыв с миром»².

Старообрядческие представления о «чужом» (об Антихристе, завладевшем миром, о ложном, выдающем себя за истинное) и попытках «истинных» христиан прорваться сквозь пелены дурмана к «своему» (вере «старой», настоящей) послужили основой концепции мира и человека в старообрядческой устной словесности и письменной книжности.

Дуалистическая пространственная картина мира, основанная на четком противопоставлении «своего» и «чужого», характерна, в частности, для хронотопа зауральских духовных стихов.

Реформа, повлекшая за собой раскол, видится автору стиха делом «Евельзевула», не поборовшего простых христиан, но завладевшего душой Никона.

Христианский чистый нрав
А сатане-то не в по нрав.
Он погибель вам желает,
Адской ревностью пылает,
Чтобы в сети уловить
И во ад препроводить.
Но они Бога боялись
И бесам не поддавались.

¹ Никитина С.Е. Келья в три окошечка (о пространстве в духовном стихе) // Логический анализ языка. Языки пространств. - М., 2000. - С. 352.

² Федорова В.П. Свадьба в системе календарных и семейных обычаев старообрядцев Южного Зауралья. – Курган, 1997. – С.21.

Один бес к ним прилетел
И смутить их захотел.
Он, как вихорь, закрутился,
Долго с ними он трудился,
Наконец, приутомился,
Сквозь земли он провалился¹.

В мифопоэтических традициях дьявольское иномирие изображается в стихе как носитель опасного зла для человека, победить которое не всем под силу, а сам дьявол - как искушитель человека, владеющий различными формами и предметами соблазна.

Открывая «собрание» бесов,

Сатана им так сказал:
Вот почто я вас созвал.
Из Руси вот прилетел бес,
Он такую весть принес:
Что там люди-христиане,
Они чистые буяне,
Не хотят нам покориться,
Чтоб во ад переместиться.
Все народы нам подвластны,
А с русским народом труды напрасны.
Так вот, почтенное собрание,
Открываю вам желанье:
Нужно нам приобсудить,
Как нам ересь насадить.
Итак, в добрый братцы час,
Все почтут за это нас...
Все тут демоны зашумели,
Как в ночную пору ели
Или пьяная ватага,
Принапившись в праздник браги.
Они кричали долго, много,

¹ *Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Ильино-86». - №32.*

И затихли понемногу.
И пришли все к заключенью,
Чтоб избрать по назначенью
Себе помощника из людей.
Советом доволен был асмодей.
Вопрос важный обсуждали,
Кандидатов назначали.
Да и жребии кидали.
Вот жребий пал. Определили,
Властью адской наделили.
Небогатой хоть породы,
Но зато большебородый.
И мордвином он родился,
Но в помощники годился.
Это – Никон Патриарх,
Земли русской ерарх.
Демоны рады, ликовали,
Поджав хвосты, языками щелкали.
Явельзевул зовет кривого беса,
Хитрого и злого, и дает ему приказ:
- Со вниманьем слушай нас.
На поверхность выходи,
В царства русские лети,
Там избранника поздравь,
Уму-разуму наставь
Чему нужно. Чай, понял?
И наверх всем приказал:
- Довольно, братцы, отправляйтесь,
Каждый делом своим занимайтесь¹.

Иномирие в стихе изображено в соответствии с народным представлением об аде как своеобразном слепке с земного мира: с его иерархией, бытом, хитростью нечестивцев, силой множества соблазнительей. Обитатели иномирия (бесы, черти) наделены са-

¹ *Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Ильино-86». - №32.*

мыми отрицательными чертами людей, низменными страстями, погруженными в быт. Обобщая типологический материал разных губерний, Э.В.Померанцева заключала: «Черти собираются на перекрестках и дерутся на кулачках, любят они собираться на колокольнях, вышках, чердаках, в жару – в тени больших елей. Часто поднимают возню и драку. Если войти с огнем, черти превращаются в кошек и разбегаются. Чтобы разогнать чертей, надо их «уматюкать»... жизнь чертей, по представлениям населения многих деревней, подобна жизни крестьян... черти живут в аду, играют там в карты и пьют водку. На земле появляются, чтобы по велению сатаны соблазнять людей»¹.

Помощник Сатаны оказывается не только жертвой соращения «Евальзевила», но и человеком, награжденным «адской» властью. Старообрядческий стих обвиняет Никона не в человеческой неопытности, а в осознанности продажи души иномирию. Прежде чем стать подручным дьявола, патриарх раскинул мыслями и принял наставление беса: «Друже, помни, постарайся». Веру он предает ради «великой силы», которую обещал Антихрист.

Концепция сознательной продажи души дьяволу Никоном вошла в несказочную прозу. В селе Ильине Курганской области известен сюжет, близкий к сюжету стиха.

Как о достоверном повествуется о том, что работник Никона, начищая сапоги, под стелькой одного из них увидел лик Богородицы. Испугался работник, побежал к Никону, смотрит, «а он мертвый лежит – и руки скрестил. Работник совсем не в себе стал, сделался в большой перемене с себя. Выбежал от испуга. Слышит, колокольчик к дому, а в карете Никон. Работник к нему: «Я тебя сейчас мертвым видел». – «Я, - отвечает Никон, - душой во аде был. И было мне приказано сделать новый церковный закон. Преследовать будут старую веру». Работник сбежал в Соловецкий монастырь, там все рассказал. Там уже начеку были, стали землю копать, чтобы свои книги спрятать. Глядь, а там уже новые приготовлены...»².

¹ Померанцева Э.В. Русская устная проза. – М., 1985. – С.202-203.

² Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Ильино-1991». – С. 139.

Контакт Никона с иномирием и заключение им союза с дьяволом приводит к проникновению дьявольского начала в мир людей. Ситуация усугубляется еще и тем, что не способен противостоять бесовскому искушению главный правитель в государстве – царь. Автор стиха обвиняет царя в безволии и попустительстве: «Наш тишайший Алексей // не знал дьявольских затей», поэтому принял нашептывание Никона, толковавшего ему про веру:

-Ты послушай, друг и царь,
Не так было у нас встарь.
Наши книги – те не правы,
Все испорчены уставы.
Они вовсе не годны,
Искаженны все чины.
Надо книги бы исправить,
Службу чинную поставить¹.

Не вникая в дело, царь повелел, как бы махнув рукой:

-Исполняй, как знаешь, свет,
От меня тебе свобода,
Исправь книги для народа...

Царское попустительство приводит к беде – иномирием через реформы Никона оказывается заражено все вокруг. Как повеление дьявола характеризуются главные компоненты реформы и последовавшие за ней мучения хранителей «древлего» благочестия:

-Дело адское пойдет.
Друже, помни, постарайся,
Нас ни в чем не ослушайся.
Старую веру отмени и ложной назови,
Напечатай книги новые
И издай указ суровый,

¹ Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Ильино-86». - №32.

Чтоб по-старому не молились
И по солнцу не ходили,
А вместо знамени и креста
Слагали три перста.
Да если слушаться не будут,
Старины держаться будут,
Таковых ты не жалея,
Их на пытки поскорей.
Или плетью их карай,
Или ноздри разрывай,
Чтобы волю твою знали
И от страха трепетали.
Ему кривой так нашептал
И сквозь землю вмиг пропал ¹.

По сатанинскому приказу: «Что ж ты смотришь? Начинай, //
Порученья исполняй!» - Никон

Садился скорее в сани,
Типографии проверял,
Благочестивых мастеров разгонял,
Себе новых подбирал:
Греков, беглых чернецов,
Преужаснейших глупцов.
Авантюристов всех собрал
И с ними книги исправлял ².

Иномирие в стихе с небес спускается на землю. Печать анти-мира приобретает в глазах автора старообрядческого манифеста борьбы за веру материальность. Пространство имеет два плана - материальный и духовный. С одной стороны, реально существующая русская земля, где прошла вся жизнь «истинных» христиан. С другой, - реальный географический локус приобретает фантасти-

¹ Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Ильино-86». - №32.

² Там же.

ческий характер: все, что курирует дьявол, мыслится старообрядцами как относящееся к иномирию.

Это сближает старообрядческие художественные творения с произведениями древнерусской литературы. Символика средневекового пространства не исчерпывается одной морально-религиозной стороной. «Символ не представлял собой лишь знака, знаменовавшего и обозначающего какую-либо реальность. Символ не только знаменовал эту реальность, но и был ею»¹. На реалистическую топографию стиха накладывается особый сложный и противоречивый смысл, и в результате «географическое пространство представляет собой и религиозно-мифологическое пространство»².

Мотив стиха о всесии дьявола, соблазнившего Никона властью, известен в устном прозаическом бытовании. «Вишь, дьявол везде смутьянствует. Послал дьявол своего посланника. Сатана прилетел и смутить его захотел. Глаза замутил, губы закусил, велел бесу собирать собрание»³.

Автор анализируемого духовного стиха четко видит, что для него является «своим» пространством посреди всепоглощающего царства Антихриста. Никон, «родом мордвин», противопоставляется стойкому русскому народу, с которым для дьявола «труды напрасны». Доминантой «своей» стороны в представлении старообрядцев-авторов духовных стихов является православие, издавна заведенные порядки, истовое служение им. Свою веру они называют «крещенной», то есть истинной, а себя - защитниками и носителями ее. Именно ревностное служение Богу и соблюдение старинной традиции позволяет старообрядцам считать себя народом, «пред Богом избранным». Приверженность вере, обычаям отцов трактуются в стихе как основа способности выстоять, не поддаться бесам, остаться верным «своей» стороне.

В литературных произведениях зауральских крестьян-старообрядцев строгое разграничение «своей» стороны (мира «истинной» веры) и «чужой» (пространства Антихриста) - сохраняется.

В памяти зауральцев осталась проповедническая деятельность

¹ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. - М.: Искусство, 1972. - С.38.

² Там же. - С.76.

³ Архив каф. литературы КГУ. – Колл. «Ильино-88». - С.48.

писателя-старообрядца М. И. Галанина, поддерживающего дух непокорства новой церкви: это устное слово и письменное - литературные памятники. Запомнилась и сама его жизнь - пример, образец подлинного мужества. Пройдя через тюрьмы, пытки, испытания, проповедник заповедей старой веры остался несломленным, верным «своему» пространству. Об этом свидетельствуют документальные источники - от доношений простых православных священников до докладов Тобольской консистории в Сенат.

После освобождения из очередного заключения Галанин пишет письмо другу и единомышленнику С. И. Тюменскому¹. Сейчас это письмо рассматривается как литературный памятник: «Пишу со слезами от радости, что сподобил мя Господь бог видеть родной край»². Уже в этом послании проявились черты писательской индивидуальности М. Галанина, развитые в дальнейшем в его собственном литературных произведениях. Он будет создавать их в традициях поморского творчества, идущих с Соловков и Выга. Конкретика, присущая стилю северян, проявляется в письме М. Галанина, когда он вспоминает о мучениях, выпавших ему на чужбине. «Иномирие» у М.И.Галанина выписано детально, во всей своей «зловещей» красе: «Много было горя, когда я находился в Тобольске: кругом люди веры с нами не одной, как лютые восставали звери на нас, томили в оковах нас с иноком Иоаковом дважды, было увещание, дабы принять нам новые обряды никонианские. И еще были разные пытки, которые устроены при монастырских келиях»³.

Рассказывает писатель далее и о своем освобождении: «Когда настало время тишины с воцарением императрицы Екатерины II, меня, грешного и недостойного, Господь сподобил пользоваться ее милостью и свободили меня из Тобольских казематов монастырских»⁴. Мирону Галанину, стоявшему у истоков борьбы за «древнее благочестие», горько видеть, как попирается «истинная» вера и главенствующие позиции в мире начинает занимать «чужое»: «У

¹ Памятники литературы и письменности крестьянства Зауралья. Т. 1. - Вып. 2/Сост. А.Т. Шашков. - Свердловск, 1991. - С. 42.

² Там же. - С. 42.

³ Там же. - С. 42.

⁴ Там же. - С. 42.

нас появляются поморцы - перекрещенцы, хулят наших христиан, крестят вторично, всякого крестят, становятся ко святым иконам задом, крест хулят, на котором титла Пилатова написаны. И самое главное - наши уложения бывших приснопамятных мужей иноков Иоанна, Тарасия, Авраамия хулят»¹.

М.И. Галанин создает произведения, в которых старается просветить крестьян, наставить их, отвести от ложных нравственных ориентиров. «История про древнее благочестие»² была написана М.И.Галаниным примерно в 50-е годы XVIII века. Произведение представляет собой достоверный экскурс в историю веры на Руси. Корень благочестия связывается писателем - старообрядцем с Владимиром, который «принял веру и крестил славян и утверждал веру христианскую. Никон первым нарушил истинную веру и превратил чины и уставы отеческия»³. Но сразу нашлись непокорные никонову нарушению благочестия: «два епископа Маркел да Павел Коломенский и два священники Дистифей да Феодосий». Они и дали начало династии древних отцов.

Древнее благочестие, историю которого берется изложить М. Галанин, видится ему основой всех основ, историей нации, ее многовекового существования. Именно поэтому его хранители, борцы за «истинную» веру –представители «своей» стороны - оказываются достойными причисления к лику святых, становятся героями житий.

Итак, сколь бы сложно ни было организовано художественное пространство текста, в нем непременно будут «свой» мир и иномирие. Различаться могут их конкретные облики, их оценочные характеристики, их роль в сюжете и конфликте, а отсюда и авторская позиция. Обычно она труднее всего вычленяется из произведения, особенно если в нем нет открытых деклараций автора, прямо заявленных нравственных или религиозных кредо героев. Не стоит смущаться. Она, эта позиция, все равно есть, и есть объективно. И выражают ее куда полнее, точнее и неопровержимее не декларации (они могут и лгать), а символика «своего» и «чужого» пространств.

¹ Памятники литературы и письменности крестьянства Зауралья... - С. 43.

² Там же. - С. 48.

³ Там же. - С. 48.

Итак, мы увидели, сколь важно для любого художественного произведения его пространство: места действия и их изменение по ходу сюжета. Убедились мы и в том, что всякое символическое пространство любого литературного текста выстраивается по противопоставлению: «свое»- «чужое». Настало время поближе познакомиться с законами и функциями этого чужого пространства, или иначе – иномирия.

Прежде всего, что есть иномирие? Ответ на этот вопрос для каждого текста, автора, жанра, эпохи, культурной традиции будет зависеть от того, что принимается за пространство «свое» .

Детальный анализ противопоставления «своего» и «чужого» пространств проведен В.В.Ивановым и В.И.Топоровым. Они рассмотрели несколько аспектов его реализации в древнеславянской религиозной системе, нашедших отражение и в фольклоре¹. Исследователи пришли к обобщающему выводу об универсальной этической семантике оппозиции «своего» - «чужого» пространств, несмотря на разность их смысловых модификаций.

Итак, если «свой» мир – человеческий, то иномирие станет миромнечеловеческим: звериным царством и (или) обиталищем нелюдей (миф, волшебная сказка, быличка), миром «разумных» машин или инопланетян (научная фантастика). Если это мир живых, иномирие предстанет в виде мертвых (похоронные причитания-заплачки, колядки, сюжеты о странствии в загробие – от шумерского эпоса о Гильгамеше, от эпизода посещения Одиссеем Аида, от христианских легенд о «хождении по мукам» и по райским местам души человека во сне или в видении, увенчавшихся «Божественной комедией» Данте, и вплоть до «бала ста королей» в «Мастере и Маргарите» Булгакова). Если свой мир – это мир своего рода-племени, народа, вероисповедания, то иномирие – пространство иноплеменников, людей иных национальностей, ино-

¹ Иванов В.В., Топоров В.И. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. Древнейший период. - М., 1965. - С. 156-169.

верцев. Так, в былинах противники богатыря, даже фантастические, вроде Соловья-разбойника или Идолища, непременно «поганы», т.е. язычники. Аналогично, если «свой» мир определяется по признаку географическому, государственному, сословному, классовому, иномирие немедленно приобретает вид чужих земель, чужого государства, класса или сословия.

Ясно, что для разных персонажей внутри единого произведения такое деление может не совпадать. Закономерность тут одна. Чем текст древнее, тем иномирие в нем универсальнее, обязательнее для всех «своих» героев. Это потому, что архаические памятники фольклора слагались всем родом и предназначались для всего рода (или, позже, народа). Чем произведение дальше от патриархального коллективного сознания, тем «индивидуальнее» его персонажи в решении вопроса, что считать «своим», а что «не своим».

Какова же символика этого иномирия? Как распознаются его приметы и его герои? Какую роль играет оно в разновековых и разнокультурных сюжетах?

Мы помним, что иномирие осмыслялось и оформлялось человеческой культурой либо как хаос, либо как антинорма. Оно и описывается по противоположности к «своей» норме. И обратное: каждое отклонение от нормы есть сигнал вторгающегося иномирия.

Возьмем портрет персонажа. Великаны и карлики – антинорма по росту. И вот не только в мифах, сказках, легендах, но и в последующей литературе герои-великаны или герои-карлики всегда будут отмеченными, всегда станут выполнять какую-то особую, не будничную функцию, повышено добрую или зловещую.

Третий глаз – знак сверхъестественной пронизательности и пророческой силы в культурах Востока (например, Индии). Но и звезда во лбу у волшебных героинь славянских сказок – того же смысла и происхождения. Но и христианские «многоочитие» (то есть многоглазые) серафимы недаром исполняют роль божественных дозорных во Вселенной. Противоположная антинорма, одноглазие – примета не только диких и злобных людоедов-циклопов в «Одиссее», демонических дэвов в восточных сказках, но и вещего бога-мудреца Одина в германской мифологии. «Одногла-

зый» Кутузов в «Войне и мире» воспринимается солдатами (и не только ими) как наделенный особой, духовной, внутренней зоркостью. «Одноглазый» Потемкин в «Ночи перед Рождеством» Гоголя тоже видится кузнецу Вакуле как князь иномирия – дворцового Петербурга, где все «наоборотное» по сравнению со своим для Вакулы диканьским миром.

Родственным образом войдут в литературный портрет ненормальная худоба и толщина, лысина и косматость, бледность и багровость и т.д. подчеркнем еще раз: оценка этих особенностей будет зависеть от оценки самого иномирия, которое они представляют. Что невозможно ни в каком случае, так это их случайность, нейтральность по отношению к сюжету.

То же верно и насчет времени действия. Здесь антинорма обычного «человеческого» дня – ночь: время чудес и видений, вещей снов и внезапных перевоплощений, трансформаций. Ночь – «нормальный» день антимира, отчего его силы, его персонажи приобретают особую власть и активность именно в эту пору. Однако и с «земными», «человеческими», «своими» героями литературы по ночам сплошь да рядом происходит что-то необычное. И прежде всего - ночью проступает их подлинная, глубинная, духовная и нравственная сущность.

Например, ночью, во сне, разворачивается в «Евгении Онегине» эпизод, который обыкновенно с трудом поддается школьному комментированию. В самом деле, зачем внутри вполне реалистической «энциклопедии русской жизни» (В.Белинский) потребовался такой странный, так явно и резко выпадающий из «нормального» повествования «сон Татьяны»?

М. Гершензон первый в русской критике открывает в творчестве А.С.Пушкина «философию сновидения». В своей статье «Сны Пушкина»¹ он предлагает развернутый анализ пяти снов пушкинских героев: Руслана, Марьи Гавриловны, Гринева, Отрепьева и Татьяны Лариной. Интерпретатор приходит к выводу о том, что Пушкин в своих снах дал картину иррационального, подсознательного восприятия действительности: «душа» видит то, чего не за-

¹ Гершензон М.О. Статьи о Пушкине. – М., 1926.

мечают герои. Согласимся с этими словами исследователя, а также его тезисом о том, что «...сны Пушкина несомненно зашифрованы в образах, чтобы прочитать их, необходимо найти ключ шифра»¹.

Мы не беремся однозначно разгадать мысль Пушкина – поэт умел, когда хотел, прятать концы в воду. Вашему вниманию представлена лишь попытка дешифровки одного из сновидений в творчестве поэта – сна Татьяны. Ключом шифра для истолкования подсознательных движений «души» героини, о необходимости которого писал Гершензон, выбрана мифопоэтическая логика – древние образы-архетипы, хранящиеся в глубях человеческого подсознания.

Сон этот прочитывается и по языческому, и по христианскому символическому словарю, но – неодинаково. С позиции язычества сон, сновидение – это всегда перемещение в иномирие. В таком смысле сны для язычества не менее реальны, чем повседневная явь, – скорее более, ибо они обязательно пророческие: как раз потому, что они переносят героя в повышенно значимое пространство. «Сны, как верил человек мифологический, посылаются нам богами и сами являются живыми существами. То, что человек узнавал во время сновидения, воспринималось как буквальное или зашифрованное предсказание того, что случится с ним наяву. Более того, именно в снах, полагал мифотворец, раскрывается действительный подлинный мир, искажаемый днем нашим дурным грубым сознанием»².

Рассмотрим пространство Татьянинного сновидения. По всем законам языческой пространственной символики иномирие во сне Татьяны представлено дремучим лесом. Лес в мифологических представлениях славян – чуждое, губительное пространство. Рассматривая исторические корни образа леса в сказке, В. Пропп делает вывод об «особой... мистерийной природе леса... Сказочный лес отражает воспоминание о лесе как о месте, где производился обряд, а с другой стороны – как о входе в царство мертвых. Оба представления тесно связаны друг с другом»³. Представление о

¹Гершензон М.О. Статьи о Пушкине. – М., 1926. – С. 220.

²Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 1986. – С.231.

³Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1949. – С.189.

рассматриваемом локусе как отнесенном «за пределы жизненного пространства» сделало распространенным расположение кладбищ в лесу.

В сказке подтверждением связи пространства леса с потусторонним миром является один из основных атрибутов волшебного леса – избушка на курьих ножках. «Забор вокруг избушки из человеческих костей, на заборе торчат черепа людские с глазами; вместо дверей у ворот – ноги человечьи, вместо запоров – руки, вместо замка – рот с острыми зубами»¹. Сказочная избушка рассматривается В.Проппом как «сторожевая застава, видимая или невидимая грань, отделяющая тридцатое царство от царства, доступного герою»². Избушка в сказке так же замкнута, как лес: у нее нет ни окон, ни дверей. Так же, как лес, она несет герою определенную опасность, обрекая его на испытания, выдержав которые, он оказывается победителем.

Центр «иноного мира» сна Татьяны (средоточие его сил) – дом жениха – расположен в лесу. Эта лесная избушка сопоставима со сказочной избушкой Бабы Яги, но и не только с ней. В северных песнях и причитаниях невесты возникает известная археологам по раскопкам в древнеславянских поселениях похоронная «избушка-домовина»:

Страшен сон, немилостивый:
Да все на нашей на улочке,
Все на нашей на улочке,
Да на проезжей дороженьке,
На проезжей дороженьке,
Да все пуста стоит хоромина,
Все пуста стоит хоромина,
Да все пуста, непокрытая,
Все пуста непокрытая...³

Подневольна красна девушка
Мало спала, много видела!

¹ Пропп В. *Исторические корни волшебной сказки*. – Л., 1949. – С.192.

² Там же. – С.194.

³ Рыбаков Б.А. *Язычество древней Руси*. – М., 1987. – С.251.

Мне ночесь во сне казалось,
Будто я да молодешенька
В темном лесе одиношенька,
В темном лесе я, во ельничке,
Я со ельничка в березничек,
Я с березничка в осинничек,
Подневольна красна девушка!
В этом горьком осинничку
Стоит маленька избушечка,
Небольшая фатерушечка.
Долотом двери продолблены
Там сверлом окна просверлены,
Решетом свету nanoшено.
Я зашла тут, красна девушка,
В эту маленьку избушечку...¹

Избушка Бабы Яги в сказке своим происхождением связана, как это убедительно доказано В.Я. Проппом, с обрядом инициации родового общества. Темный лес уводит из мира людей к загробному миру: инициации всегда совершались в лесу, в иномирии. Избушка на курьих ножках – это вход в иномирие - царство мертвых, Яга – мертвец, проводник в это царство. Герой должен быть ритуально «проглочен» избушкой и вновь рожден, уже в новом качестве. Народный свадебный обряд и его поэзия отразили представление о женской инициации, центром обряда является женщина-невеста. Но и она, так же, как и юноша, вступающий в новую жизненную стадию, прежде чем поменять свой статус, переживает ритуальную «смерть». Инициацию невесты отражает композиция ее предсвадебного «сна» в песнях и причитаниях. Переход девушки в новую жизнь совершается через эту «маленьку избушечку», которая вдруг становится большой избой с печью, лавочками, окошечками, новой горницей... Появляются метафорические образы будущих родственников, которые растолковывает сама невеста:

¹ Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. – М., 1987. – С. 393.

Эта маленька избушечка,
Небольшая фатерушечка,
Там судимая сторонушка, -
Она темная, угрюмая!
У порога там на лавочке
Не орел там со орлятами,
А свекор со деверьями;
А во печном углу на лавочке
Не волчица со волчатами.
А там свекрова со золовками.
А во почетном во большом углу
Не зима стоит холодная,
А там млад отецкий сын¹.

Сравним у Пушкина:

Вдруг меж дерев шалаш убогой;
Кругом все глушь; отсюда он
Пустынным снегом занесен,
И ярко светится окошко,
И в шалаше и крик, и шум;
Медведь промолвил: «Здесь мой кум:
Погрейся у него немножко!»
И в сени прямо он идет
И на порог ее кладет.
Опомнилась, глядит Татьяна:
Медведя нет; она в сенях;
За дверью крик и звон стакана,
Как на больших похоронах.
Не видя тут ни капли толку,
Глядит она тихонько в щелку,
И что же видит?..За столом
Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,

¹ Рыбаков Б.А. *Язычество древней Руси*. – М., 1987. – С.251.

Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,
Тут карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.
Еще страшней, еще чуднее:
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке,
Вот мельница вприсядку пляшет
И крыльями трещит и машет.
Лай, хохот, пенье, свист и хлоп.
Людская молвь и конский топ!
Но что подумала Татьяна,
Когда узнала меж гостей
Того, кто мил и страшен ей,
Героя нашего романа!
Онегин за столом сидит
И в дверь украдкою глядит¹.

Не правда ли, очень уж напоминает «шалаш убогой», приснившийся пушкинской героине, избушечку из предсвадебного «сна» невесты в народной песне? В поисках жениха отправляется Татьяна в дальнюю дороженьку в темный лес, подобно лирической героине свадебной песни. Так же, как и причитающая невеста, она попадает в таинственный дом, где, как выясняется, поджидает ее жених в окружении своих родственников (гостей). Другое дело, что облик гостей, их поведение, да и роль самого возлюбленного в этом «черном застолье» (которое самим Пушкиным сравнивается с похоронами – случайность или, может быть, отсылка к инициальным истокам свадебного обряда?) несколько необычны. Но об этом скажем несколько позже.

Ручей, через который переходит героиня, является границей (река как граница двух миров). Переправа через реку в народных

¹ Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 т. – Т. 4. – С.62.

мифологических представлениях связывалась с замужеством¹, но не только с ним. Река – это своеобразный делимитатор (термин С.П. Ильева²), то есть разграничитель, символизирующий деление мира на две части (достаточно вспомнить мифическую реку Стикс). В сказочной мифологии переход через реку означал еще и смерть, то есть «иное бытие». Жизнь в замужестве для девушки – это и есть иное бытие, иная жизнь, такая же неведомая, как и смерть. В сновидении Татьяны, таким образом, любовь и замужество соединяются с чем-то ужасным, грозящим гибелью. С этим связан и зеркально перевернутый свадебный обряд в сновидении героини. Она сама приходит к жениху (а не наоборот, как полагалось на свадьбе).

«Проводник» Татьяны в это иномирие, медведь, – тоже традиционный хозяин не только в славянской, но и во всей индоевропейской мифологии. «Почитание медведя в роли тотемного первопредка имело особенно широкое распространение среди охотничьих племен всех таежных и лесных районов, где водился этот зверь»³. О вере в существование кровного родства с медведем свидетельствуют термины его наименования у разных народов. У русских медведь – «дедушка», «старик». У других народов его зовут «родным дедом», «старшим братом», «любимым дядей». Сохранились следы особого отношения к животному в поверьях. Верили, что медведь может помочь человеку, вывести заблудившегося из леса. Считали, что в медвежьей лапе скрывается таинственная сила: когти медведя, проведенные по вымени коровы, будто бы делали ее дойной, лапу вешали во дворе от домового или в подполье – «для кур». Археологи нашли и прямые следы культа медведя. В могильниках Ярославского края обнаружены просверленные медвежьи зубы и ожерелья из зубов, имевших в древности значение талисманов⁴.

Куда удивительнее, что медведь этот, оказывается, «кум» Онегина, а Онегин в иномирии свой. Образ Евгения демонизирует-

¹ Потебня А.А. *Переправа через реку как представление брака*. – М., 1989.

² Ильев С.П. *Русский символический роман*. – Одесса, 1991. – С.252.

³ Дзенискевич Г.И. *Медведь в фольклоре индейцев Аляски // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных образов*. – Л., 1984. – С. 145.

⁴ Там же. – С.149.

ся, он становится убийцей Ленского (что в следующей шестой главе подтвердится реальными событиями). Выясняется, что герой - «председатель» черного застолья, и даже больше – его «хозяин». Значит, сам Онегин – не совсем человек; он обитает попеременно в обоих мирах («дневном», человеческом, и «ночном», «нечеловеческом»). Таковым в язычестве является оборотень, вампир. И действительно: Онегин, «слагающий» Татьяну на скамью и «клонящий» к ней голову, во-первых, обнаруживает, «предрекает» свою будущую страсть (в «бытовом», «реалистическом» слое повествования он, наоборот, любовь Татьяны пока отвергает). А во-вторых, голову-то он клонит, возможно, не только для ласки, но и для вампирического поцелуя-укуса. После чего, по языческим верованиям, жертва обречена сама превратиться в вампира, стать подданной иномирия. Появившийся же Ленский играет тогда роль заместительной жертвы: он отводит на себя «умысел ужасный» (словами «Полтавы»), изначально направленный на Татьяну.

Так обстоит дело при языческой символической расшифровке сна Татьяны. Не совсем так – при истолковании христианском.

Для христианства – в высшем, абсолютном понимании – нет иномирия, нет и людей из этого иномирия. Зло по-христиански – лишь духовная пустота, зона отсутствия света и добра, его вселенская тень. У зла нет и быть не может своего, законного, постоянного места в мироздании: зло коренится в мире духовном, в душе человека. При этом ни один человек не имеет «злой души» (как скажет Пушкин даже о своей старухе из «Пиковой дамы»). Но человек может извратить, исказить природу своей души, если сделает из нее «игралище» страстей и эгоизма. «Человеку задана задача поиска истинной меры в себе, поэтому среди «да» и «нет», среди добра и зла он борется с тенью. Злое начало – это злые мысли, лживые поступки, несправедливые слова. Подобно тому, как для отдельного человека отсутствие душевного мира является источником беспокойства и многих несчастий, так для целого народа отсутствие добродетелей ведет к голоду, к войнам, к мировым язвам и всяческим бедствиям. Своими помыслами, чувствами и поступками человек преображает окружающий мир, делает

его адом или раем, в зависимости от своего внутреннего уровня»¹.

Темный лес Татьяниного сна и делается символическим «пейзажем души» Онегина: ее потаенных «мрачных бездн», ее нравственного хаоса с демоническими чудовищами-страстями, ее эгоистического холода. Внешне в быту, в жизни Онегин, - светский щеголь, скучающий в деревне столичный житель, - может казаться «очень мил». Духовные опасности, подстерегающие героя, на бытовом языке невыразимы, бытовым зрением невидны. И эротическое наваждение, «тоска ночная», которая вторгается через Онегина в жизнь Татьяны, - тоже есть не простая девическая влюбленность, но смертельно опасное искушение духа. И этого тоже нельзя покамест ни увидеть, ни прямо выразить фабульно, «реалистически», житейски.

Лишь сон Татьяны делает возможным «сошествие во ад» онегинского духовного состояния; лишь сон выводит вовне внутреннюю чудовищность этого состояния, его грозу не только для героя, не только для его друга, но и для героини. В древнерусской литературе был такой популярный жанр: прижизненные «хождения по мукам» загробия. Сон Татьяны именно и вводит в новоевропейский, вполне «цивилизованный» роман в стихах старинный полуфольклорный жанр, а тем самым и христианскую духовную традицию, этот жанр породившую.

Об этом загадочном и таинственном эпизоде из романа «Евгений Онегин» писали много. Ю.М. Лотман, в частности, в своем комментарии к роману указывал, что сон Татьяны является «центральным для психологической характеристики героини романа», а также «выполняет композиционную роль, связывая содержание предшествующих глав с драматическими событиями шестой главы»². Исследователь связывает мотивы сновидения еще и со «специфической атмосферой святок – временем, когда девушки, согласно фольклорным представлениям, в попытках узнать свою судьбу вступают в рискованную и опасную игру с нечистой силой»³. На

¹ Терпиано Ю. *Маздеизм*. – М.: Сфера, 1993. – С.176.

² Лотман Ю.М. *Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин»*. Комментарий. – Л., 1983.- С.132.

³ Там же. – С.143.

наш взгляд, мотивировка образности сна более глубокая, чем просто «тревожное, напряженное ожидание грядущих событий в преддверии святок»¹. Она – в обращении поэта к мифологическому (или мифопоэтическому) пласту образности, к древним архетипам, лежащим в основе человеческого подсознания, которое, кстати, как это доказано психологами, активизируется в период сна человека.

Теперь понятно, отчего композиционно иномирие попадает в литературные тексты чаще всего на сильных, особо отмеченных позициях: завязке действия или его кульминации. Как бы затейливо не складывалась фабула произведения, ее настоящая цель и смысл, предназначение всех событий, суть и расстановка всех основных ее участников проявляются именно там, в иномирии – месте встречи с судьбой, которое определено вековыми символическими традициями и «изменить» которое воистину нельзя.

¹ Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина... – С. 143.

3 .

Четкое противопоставление «своего» и «чужого» пространства в мировой символике, осмысление иномирия как зоны хаоса, антиформы, зла (о чем говорилось уже в предыдущих разделах) объясняет повышенную символическую роль границы – сперва в ритуалах, обычаях, затем в художественной литературе.

Для древних людей характерны представления о статическом и радиальном Пространстве (*espace rayonnant*), воспринимаемом в виде серии расходящихся от сакрального центра концентрических кругов, затухающих к границам неведомого¹. Точнее, в виде ряда вложенных друг в друга изоморфных и изофункциональных локусов, моделирующих в конечном счете центральный для всех этих локусов объект, выполняющий в ритуально-мифологической традиции роль мирового центра². Каждый локус при этом представляет собой определенным образом семантически наполненную зону пространства. Однако в любой из них имеются проходы (каналы), через которые осуществляется взаимопроникновение представителей разных локусов, миров³.

Все пространство архаического человека, от интерьера его жилища и вплоть до обтекающего его жизнь великого Космоса, исчерчено видимыми и невидимыми границами. Переход через эти границы требовал смены костюма (и шире – всего внешнего облика), норм поведения, изменения допустимых и недопустимых действий. Такой переход заведомо предполагал перемены в окружающем мире, природном, человеческом и «нечеловеческом». Граница – пожалуй, самый напряженный, конфликтный, чреватый незапными встречами и неожиданными поворотами судьбы участок символического пространства в любом традиционном образе мира. Причин тому две.

Граница – место наибольшего удаления от центра «своего»

¹ Топоров В. Н. *Пространство// Мифы народов мира: Энциклопедия.* – М., 1992. – Т.2. – С. 340.

² Байбурин А.К. *Жилище в обрядах и представлениях древних славян.* – Л., 1983. – С.43.

³ Там же. – С.141.

мира. А значит, это место, где «свои» защитные силы, ценности, святыни утрачивают (или, по крайней мере, уменьшают свое благое воздействие). И обратное: граница – территория, от которой начинается «чужое» пространство, его законы и воздействующие силы. До границы человека как бы оберегает само окружающее мироздание, он «дома», среди «своих». После пересечения границы, «за границей», языческий человек ощущает себя не просто социально или этнически, но и космически одиноким: он среди «не своей» природы, «не своего» бытия.

Вот отчего столетиями и даже тысячелетиями не только для политики, но и для культуры было так важно провести границы и удержать их.

В фольклорно-языческой вселенной границы расходятся «от человека» концентрически, все большими и большими кругами.

Самый ближний круг, микрокосм - это сам человек; его граница – тело и *одежда*.

Одежда во все времена носила знаковый характер. Одного взгляда на человека было достаточно, чтобы определить его этническую принадлежность, вероисповедание, социальный статус, не говоря уже о поле и возрасте. Перемена в одежде могла породить настоящий бунт, поскольку нередко затрагивала базисные ценности и ментальность человека. Но и это не все. Одежда издревле выполняла функцию магического оберега. Отсюда – ритуальность и особая значимость изготовления одежды: прядения, ткачества, шитья, вышивания. Это занятие устойчиво связано с мотивом судьбы. Нить прядут античные богини судьбы парки, древнегерманские норны, древнеславянская богиня Мокошь, позднее замещенная образом христианской святой Параскевы с характерным прозвищем Пятница. Пятница была в языческой Руси днем Мокоши, ибо пятница – тоже граница между трудовой неделей и ее праздничным, нерабочим завершением.

В пушкинской сказке «три девицы под окном», прядущие «поздно вечером», за сакральным занятием прогнозируют свою судьбу:

Кабы я была царица,-
Говорит одна девица,-

То на весь крещеный мир
Приготовила б я пир».
«Кабы я была царица,-
Говорит ее сестрица,-
То на весь бы мир одна
Наткала я полотна».
«Кабы я была царица,-
Третья молвила сестрица,-
Я б для батюшки-царя
Родила богатыря»¹.

В соответствии со сказочным принципом «сказано – сделано» жизнь каждой из сестер становится реализацией добровольно выбранных ими жизненных программ.

Костюм обеспечивал человеку не только физическую, но и магическую защиту. Для этого его украшали вышивкой. Орнамент с изображением птиц, животных, солнца должен был отпугивать нечистую силу.

Русская пословица гласит: «Своя рубаха ближе к телу». Действительно, ничего ближе к телу, чем рубаха, в старину не носили. Рубаха считалась нижней одеждой, женщине показываться в ней перед посторонними считалось неприличным. Это правило, однажды нарушенное, в буквальном смысле изменило ход русской истории. Всем хорошо известна картина И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван». Убийство, произошедшее на ней, произошло именно из-за женской рубахи. Дело было в ноябре 1581 года в Александровской слободе. Иван Грозный, гулявший по дворцу, увидел свою невестку: она, в одной сорочке, прилегла отдохнуть. Проступок простительный, если учесть, что царевна была на сносях. Царь же счел себя оскорбленным и ударил ее. На шум прибежал царевич Иван, попытался заступиться за нее, но обезумевший от гнева отец ударил его посохом, да так неудачно, что острым концом попал в висок. На следующий день потрясенная царевна раз-

¹ Пушкин А.С. Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди // Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 т. – Т.3. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 329.

решилась мертвым ребенком, а через десять дней скончался и наследник престола¹.

У русских не было, наверное, более незаменимого предмета одежды, чем пояс. Им подпоясывали рубахи, кафтаны, сарафаны, шубы. В народе считалось ззорным ходить без пояса. По сей день про тех, кто несдержанно себя ведет, говорят: распоясался. И дело не только в том, что русская средневековая одежда не имела карманов, и все необходимое человеку приходилось носить на поясе. В древности пояс играл еще одну важную роль. Он считался оберегом, был призван защищать от нечистой силы.

Сорвать с кого-либо пояс означало лишить человека магической силы. Это рассматривалось как жестокое оскорбление. В 1433 году на свадьбе московского князя Василия II произошел такой случай. Двоюродный брат князя Василий Косой надел драгоценный пояс, которым когда-то владел Дмитрий Донской. Мать Василия II считала, что пояс должен принадлежать ее сыну, и публично сорвала его с племянника. Оскорбление было столь велико, что послужило предлогом к продолжительной войне между братьями².

Снять с невесты ее пояс-оберег мог только жених (от этого идет песенная символика пояса-подарка как признания девушке во взаимной любви). В одной из песен девушка обращается к своему возлюбленному с просьбой:

Поезжай, мил, по дорожке столбовой,
Привези мне-ка подарок дорогой,
Подарочек дорогой, леванитовый поясок³.

Женщина вообще должна была более трепетно относиться к охране границ своего микрокосма - тела. Так, если мужчине нередко приходилось ломать шапку – почтительно снимать ее перед знатным человеком, женщина (замужняя) не расставалась с головным убором даже в храме. В средние века по головному убору мож-

¹ Рябцев Ю.С. *Средневековый костюм и современный язык // История и традиции народов России.* – М., «Дрофа», 2007. – С. 62.

² Там же. – С. 64.

³ *Русский фольклор / Сост. и примеч. В. Аникина.* – М.: Худож. лит., 1985. – С. 128.

но было отличить замужнюю женщину от незамужней. Девушка носила венец, который оставлял волосы открытыми. Когда же девушка выходила замуж, ей на голову надевали кпку – небольшую шапочку, полностью скрывающую волосы. Считалось позором опростоволоситься, то есть показать посторонним свои волосы. Сорвать с замужней женщины кпку означало жестоко оскорбить ее.

Итак, одежда в русской традиции глубоко семиотична. Поэтому так небезразлична для культуры и литературы символика одевания-раздевания. Снять с себя одежду означало «снять», упразднить границу, ее охранительную власть и отдать себя на волю «чужих» начал и стихий. Герой сказок, похитив птичье оперенье или звериную (лягушачью) шкурку волшебной девы, завоевывает тем самым ее сердце и руку.

Обычай разувания новобрачного молодой женой изначально имел смысл отнюдь не рабской покорности. Напротив, это был жест доверия мужа к женщине, еще недавно чужой ему по крови, знак его добровольной отдачи ей, «открытости» перед ней.

Ритуальное обнажение – действие глубоко значимое, «эксцессное», драматическое. Человек язычества тем самым преступал границу, нарушал норму, чтобы приблизиться к «запредельным» космическим стихиям. Кстати, этим объясняется психологическая опасность «избыточного», «бесцельного» обнаженного тела в зрелищной и словесной продукции современной масс-культуры. Зрелище это не столько неприлично, сколько бессмысленно, антисимволично. А тем самым оно противоречит многовековой символике наготы и потому подсознательно ведет к сильнейшей психологической травме.

Позднейшая литература не забыла древней символики одетости-обнаженности. Вспомним хотя бы два «бальных» портрета в «Войне и мире» - молоденькой Наташи Ростовской и светской львицы Элен Курагиной: «Оголенные руки и шея Наташи были худы и некрасивы в сравнении с плечами Элен. Ее плечи были худы, грудь неопределенна, руки тонки. Но на Элен уже был какой-то лак от всех тысяч взглядов, скользивших по ее телу, а Наташа казалась девочкой, которую в первый раз оголили и которой бы очень стыд-

но было бы, ежели бы ее не уверили, что это так необходимо»¹. У Наташи подчеркивается полудетская худоба – Наташина обнаженность вызывает ассоциации с обнаженностью беззащитной жертвы. И действительно, Наташа едва не становится жертвой светского антимира с его антинормами (роман с Анатолем Курагиным). Элен же – своя в этом антимире, ее «голизна» – антинорма как норма, подобно голизне ведьмы на шабаше.

Следующая граница охраняла *мезокосм* (средний космос) человека: его дом, его усадьбу и далее – его селение. Не только англичане, но и все народы считали: «Мой дом – моя крепость».

Семантика жилища как локуса пространства подробно представлена в известной работе А.К. Байбурина: «Только с появлением жилища появилась универсальная точка отсчета в пространстве... Дом придал миру пространственный смысл, укрепив тем самым свой статус наиболее организованной его части. При этом пространство вне дома стало оцениваться как упорядоченное (по другим правилам)»². Ю.М. Плюснин в своей работе о классификации пространства указывает на то, что «жилище является суммой личных пространств людей, проживающих в нем, коммунальным пространством семьи»³.

Дом – жилое пространство человека, центр мироздания, универсальная модель мира. Об этом свидетельствует основной набор элементов дома: крыша, покрытие крыши, стены, окна, дверь с различными видами замков и запоров, порог, лестница как средство связи верха и низа. Этот набор соответствует главным функциям дома. Основная из них – выделить и ограничить в макрокосме безопасное пространство, создать мезокосм. «Укрытие», «отгороженность» от макрокосма предполагает герметичность микрокосма дома. Однако необходимое условие жизни человека – контакты с внешним миром, и в доме, следовательно, должны быть отверстия для входа и выхода. Абсолютно герметичный дом явля-

¹ Толстой Л.Н. *Война и мир*. – М.: Просвещение, 1981. – Т.2. – С.94.

² Байбурин А.К. *Жилище в обрядах и представлениях восточных славян*. – Л., 19823. – С.10.

³ Плюснин Ю.М. *Этологические подходы к проблеме археологических реконструкций*. – Новосибирск, 1994. – С.74.

ется «неправильным», поскольку из него нет выхода: это гроб, могила¹. Известно, что гроб (домовина) рисуется в похоронных обрядах и причитаниях как жилище, в которое переселяется человек после смерти. В похоронных причитаниях дом как бы разделяет судьбу его хозяина и подвергается разрушению после его смерти².

Элементами, «закрывающими» дом, являются крыша, стены; элементами, «открывающими» жилище и обеспечивающими его связь с внешним миром, - дверь, окна («глаза избы» в загадках), ворота. Особой значимостью обладает порог дома, через который осуществляется контакт с «чужим» пространством.

Дом начинается с *ворот*. За воротами – пространство, при-мыкающее к «своему» миру, то есть улица, и более отдаленное, нейтральное – поле. Слово «ворота» входит в состав различных ассоциативных комплексов, что позволяет охарактеризовать семиотическую нагрузку этого элемента жилища как одну из границ и зон контакта своего и чужого мира. Ворота – объект и локус ритуалов, связанных с символикой границы между «своим», освоенным пространством (домом и двором) и «чужим», внешним миром. При контактах с «чужим» миром ворота имеют целью защиту, оберег «своего» пространства или отгон потусторонних сил. Будучи частью границы, ворота символизируют акт контакта с внешним миром (открывание – закрывание ворот), что всегда, по народным представлениям, чревато опасностью и требует особого ритуального оформления и символической защиты³.

В свадебном обряде эта граница между «своим» и «чужим» миром прослеживается явственно⁴. Только за воротами колдун, которого не позвали на свадьбу, мог околдовать свадебный поезд. У ворот дома жениха уже обвенчавшихся молодых встречали громкой пальбой из ружей, чтобы отогнать злые силы. По представле-

¹ Цивьян Т.В. Архетипический образ дома в народном сознании // Живая старина. – 2000. - №2.

² Славянская мифология: Энциклопедический словарь. - М. :Эллис Лак, 1995. – С. 169.

³ Славянские древности: Этнолингвистический словарь. – М.:Международные отношения, 1995. – Т.1. –С.67.

⁴ Новоселова Л.В., Дозорцева А.С. Время и пространство в быличках о колдовстве на свадьбе // Русский вопрос: история и современность: Материалы третьей всероссийской научной конференции. – Омск, 1998. – С.269-271.

ниям жителей села Гагарье (Юргамышский район Курганской области), недруги, колдуны, колдуньи могли навести порчу, сметая под ворота мусор. В ряде случаев эту границу укрепляли. Для того, чтобы «колдунья не вошла во двор, в воротах сыплют опилки или мак, где скотина ходит, а также под калитку»¹.

Комплекс представлений о воротах как о границе зон пространства связан и с похоронным обрядом. Почти повсеместно, когда в доме кто-нибудь умирал, ворота дома растворяли и держали открытыми². В некоторых деревнях, кроме того, на столбах ворот завязывали полтора метра ткани, отрезанной от четырнадцатиметровых полотенец, на которых впоследствии в могилу спускали гроб. Этот кусок ткани висел 9 дней³. В деревне Камаган Юргамышского района открывали ворота и на углу дома ставили деревянный крест⁴. Можно предположить, что перед нами явление подачи знака «иному миру» и последующее открытие границы «освоенного» пространства двора, дома для установления и закрепления связи – дороги с «иным» миром, куда потом отправлялся умерший.

Ощущение опасности границы «ворота» прослеживается в традиции русских не ставить дом на том месте, где когда-то стояли ворота. Ворота имеют детали и части, назначение которых – не пускать чужих в дом: заложечки, запирочки, подворотенки. Они ведут в медиаторное пространство – двор «большого дома», а двор является медиатором между «своим» и «своим» пространством, где зоной перехода в «малый дом» будет выступать крыльцо.

Местом регламентированного перехода из дома в иное пространство являлись двери (порог). Особенность символики дверей объясняется тем, что содержание, приписываемое им как граничным объектам, осложняется их специфическим назначением:

¹ *Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Гагарье – 2004». – С.23.*

² *Бережнова М.П. Погребальный обряд русских старожиллов среднего Прииртышья // Этнографо-археологические комплексы: проблемы культуры и социума. – Новосибирск, 1997. – Т.2. – С.163-177.*

³ *Кряжева Н.С. Знак в традиционной культуре русских: полотенце как знак погребальной обрядности // Историко-культурное наследие Северной Азии: итогов и перспективы изучения на рубеже тысячелетий. – Барнаул, 2001. – С.231.*

⁴ *Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Камаган- 2004». – С.45.*

обеспечивать проницаемость границ. Такое сочетание признаков «обеспечило им статус опасной точки связи с внешним миром и соответственно их особую семантическую напряженность»¹. Функция двери – обеспечить вход и выход, которые контролирует подглядывающий за всеми порог. При этом в фольклорно-языческом мире действует почти непреложное правило: дверь, запертую изнутри, нельзя открывать снаружи (в ситуации, когда в дом входит чужой).

Нормальным считалось положение закрытых дверей. Открытые двери символизировали свободный выход и ассоциировались прежде всего со смертью². Особенность этой границы подчеркивается в похоронном обряде, когда именно порог дома оказывается главным рубежом, отделяющим умершего от его дома, семьи и земной жизни³. В верованиях и фольклоре открытые двери вообще нередко символизируют несчастье или опасность (ср. «Пришла беда - отворай ворота»).

Всем действиям у входа / выхода приписывается высокая степень семиотичности. Их интерпретация связана с пространственно-временным противопоставлением: начало-конец пребывания в жилище, под которым понимается особый мир с определенной системой правил, предписаний, со своей системой ценностей. Именно у порога происходило множество ритуальных и этикетных действий, связанных главным образом с социальными контактами и защитой «своего» пространства от внешней опасности. В дверях (у порога) хозяева встречают гостей, обрядовых посетителей. Провожают гостей тоже до дверей или ворот, за порог или за ворота⁴.

Архетипическое представление о двери (пороге) как о границе сохраняется в литературе. Умиравший Андрей Болконский «видел во сне, что он лежит в той же комнате, в которой он лежал в действительности, но что он не ранен, а здоров... Много разных лиц, равнодушных, являются перед ним. Понемногу, незаметно все

¹ Байбурин А.К. *Жилище в обрядах и представлениях...* - С. 56.

² *Славянские древности...* - Т.2. - С.25.

³ Там же.

⁴ *Славянские древности...* - Т.2. - С. 123.

эти лица начинают исчезать, и все заменяется одним вопросом о затворенной двери. Он встает и идет к двери, чтобы затворить задвижку и запереть ее. Оттого что он успеет или не успеет запереть ее, зависит все... И мучительный страх охватывает его. И этот страх есть страх смерти: за дверью стоит оно... Смерть ломится в дверь, и надо удержать ее. Он ухватывается за дверь, напрягает последние усилия – запереть уже нельзя – хоть удержать ее, но силы его слабы, неловки, и, надавливаемая ужасным, дверь отворяется и опять затворяется. Еще раз надавило оттуда... усилия тщетны, и обе половинки отворились беззвучно. Оно вошло, и оно есть смерть»¹.

Смерть – одно из главных понятий мифологической картины мира; момент перехода человека из «этого» мир в потусторонний мир, граница между жизнью и смертью. Это переход в иное состояние. Дверь в символическом пространстве романа становится тем пограничным локусом, преодоление которого становится началом постепенного перехода героя в мир «иной». «Я умер – я проснулся. Да, смерть – это пробуждение! – вдруг просветлело в его душе, и завеса, скрывавшая до сих пор неведомое, была приподнята над его душевным взором. Он почувствовал как бы освобождение прежде связанной в нем силы и ту странную легкость, которая с тех пор не оставляла его... с этого дня началось для князя Андрея вместе с пробуждением от сна – пробуждение от жизни»².

Исследователями романов Ф.М.Достоевского неоднократно отмечалось, сколь важную роль в произведениях писателя играют образы двери и порога³ – не случайно главные герои показаны постоянно переступающими какой-либо порог или входящим в какую-либо дверь.

В «Горе от ума» А.С. Грибоедова порог дома Фамусова, о который спотыкается приходящий на бал Репетилов, является той границей, которая «топографически» разделяет два нравственных мира – «век минувший», где правят Фамусовы и Молчалины, и «век

¹ Толстой Л.Н. *Война и мир...* - Т.2. – С. 134.

² Толстой Л.Н. *Война и мир...* - Т.2. – С.135.

³ Арбан Д. «Порог» у Достоевского // *Достоевский. Материалы и исследования.* – Т.2. – Л.: Наука, 1976. – С.19-29.

нынешний», представленный в пьесе благородным Чацким.

Как символы определенных кризисных моментов, исканий человека на грани «своего» и «чужого» миров, как воплощение предела движения и возможности выбора метафорические образы двери и порога часто используются в поэзии:

Не радость – Весть стучится гробовая...
О! Подожди сей праг переступить.
Пока ты здесь – ничто не умирало,
Переступи – и милое пропало¹.

Я притворилась смертною зимой
И вечные навек закрыла двери,
И все-таки узнают голос мой,
И все-таки ему поверят².

Окно является другой границей – «глазом дома» и одновременно нерегламентированным входом³. Окно – часть дома, надеждаемая многообразными символическими функциями. Специфические мифо-фольклорные нагрузки на слово «окно» связаны, во-первых, с предметами или лицами в их пространственном отношении к окну – внутри дома или снаружи; во-вторых, с их поведением, с направлением взгляда – внутрь дома или наружу; в-третьих, с типом визуальной информации, получаемой через окно.

Роль окна амбивалентна. С одной стороны, окно – глаз дома, «око», то, через что смотрят, проводник света. «Окно связано с другим оком – с солнцем. Окно отворяется для солнца (ср. в детских песнях: «Солнышко, солнышко, выгляни в окошко!»)⁴). В окно можно видеть того, кто хочет войти в дом, а это определяет стратегию открывания / неоткрывания двери. С другой стороны, дверь является «законным» способом входа и выхода, а окно - нерегла-

¹ Жуковский В.А. Стихи. Поэмы. – М.: Правда, 1986. – С. 78.

² Ахматова А.А. Соч. в 2 т... - Т.1. – С. 156.

³ Кукушкина Е.Ю., Никитина С. Е. Жанровые портреты фольклорного дома // Живая старина. – 2000. - №2. - С.6.

⁴ Топоров В.Н. Окно // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. - М., 1987. - Т. 1. - С.250.

ментированным, поскольку через него в дом проникает вредитель. Иными словами: дверь «не выдаст», если только хозяин по неосторожности сам ее не откроет, окно же может оказаться коварным. Оконные занавески выступают в роли соблазнителя, заманивая героя к окну, где его подстерегает опасность.

Окно – локус, в котором пересекаются два противоположных семантических ряда, - ночи и дня, темноты и света, холода и тепла. Целый пучок семантических ассоциаций связан с традиционной в фольклоре и литературе формулой «у окна»: опасность, исходящая извне, ожидание, встреча и т.д. Она обладает амбивалентным эмоциональным содержанием. С одной стороны, «аффективное значение этой формулы – горе, горестное раздумье, грусть», с другой – радость, если эта формула соотносится с формулой встречи»¹.

Архетипика окна как границы дома, играющей противоречивую роль в жизни человека, отразилась в литературе. Проследим, как модифицируется, обретает новые символические оттенки и смыслы, при этом сохраняя архаическое значение границы, мифологема окна в русской поэзии.

Три девицы подо окном

Пряли поздно вечерком...

А.С.Пушкин. Сказка о царе Салтане...

Поэт как бы специально посадил своих героинь под окно, чтобы их смог услышать «любопытный» господин. Окно здесь выступает в качестве особого средства связи, которое меняет потом судьбу каждой из героинь. С другой стороны, оно показывает, что высокому лицу свойственно нецарское занятие – подслушивать.

Татьяна пред окном стояла,

На стекла хладные дыша...

А.С.Пушкин. Евгений Онегин

¹ Мальцев Г.И. *Традиционные формулы русской необрядовой песни (Исследования по поэтике устно-поэтического канона)*. – Л., 1989. – С.37.

«Пред окном» - уже другой смысл. Окно закрыто – осень, но не только поэтому. Его «закрытость» подчеркивает трагичность состояния Татьяны Лариной, которая ждет и не может дожидаться Онегина. Трагизм ее состояния достигается невозможностью преодоления «прозрачной» границы, которая мешает прорваться к нему.

Окна разинув, стоят магазины.

В.Маяковский. Хорошо!

«Разинутые» окна – гротескный образ. Окно-рот придает образу необычную семантику и смысл. Разинутое окно символизирует доступность магазинов для всех, «отмену» границы.

Дом стоял на перекрестке,
Напряжен и мускулист,
Весь в очках,
Как перед кроссом
Чемпион-мотоциклист.

В.Соснора. Мой дом

Окна - очки, через которые открывается для человека мир. Окно ограничивает, сужает этот мир. Однако окно позволяет смотреть из него. Для окружающих дом, его окна – загадка, ведь через очки мы не можем заглянуть человеку в глаза.

Окно. Мое единственное око.
Окружность неба.
Окаймленность мира.

С.Кирсанов. Окно

Окно - глаз, с помощью которого лирический герой постигает мир, в то же время окно ограничивает пространство, возможность бесконечного его постижения.

О, окно!
Пока ты около –

Мне не одиноко.

С.Кирсанов. Окно

Окно - символ связи человека с миром. Есть окно – человек не одинок.

Дыша духами и туманами,
Она садится у окна...

«У окна», как у моря, Незнакомка ждет перемен в своей жизни. Окно – символ некой надежды на перемены, выхода из ужасной реальности мира пьяниц «с глазами кролика». Снова актуализируется древнее значение границы как места судьбоносных встреч и событий.

Быть может, кто из проезжающих
Посмотрит пристальной из окон...

А.Блок. На железной дороге

В этих строчках – аллюзия, намек на роман Л.Н.Толстого «Воскресенье». Его Катюша Маслова бежит каждый вечер на станцию встретить поезд с надеждой увидеть, пусть даже в окно, Нехлюдова. Однажды она видит его, но окно как граница не дает возможности Нехлюдову услышать голос погибающей девушки. Так использование архетипа окна в своих произведениях сближает двух русских писателей, «вспоминающих» о древней символике границы.

Особое отношение к жилищу видно хотя бы из того, как тщательно охранялись специальными ритуалами и магическими средствами все возможные «разрывы» и «пробелы», проходы в этой священной границе: окна, двери, дымовое отверстие в печи или очаге, порог, ворота. Наличники с магическим орнаментом, ставни и занавески (некогда – вышитые ритуальные полотенца-рушники) на окнах, пучки особых трав, крытые (и тоже орнаментированные) крылечки и ворота, глиняная посуда (несшая в себе силу домашнего очага) на частокле, обносившем усадьбу, - все они были сторожевыми домашней границы. Но и «говорящие», уютно скри-

пящие двери в повести Н.В.Гоголя «Старосветские помещики» или столь же уютные кремовые занавески в доме Турбиных («Белая гвардия» М.Булгакова), отгораживающие теплый и надежный мир дома от завьюженного, ледяного хаоса гражданской войны за окном, продолжают символику границы дома как границы своего пространства.

Потому-то и уход из дома станет для мировой мифологии, фольклора и литературы лейтмотивной сюжетной завязкой: отправным пунктом последующих приключений и испытаний героя.

Граница селения (города) – *его стены*. Они тоже возводились со множеством охранительных ритуалов, «строительных» жертв (вспомним легенды о людях, замурованных в крепостные стены и ставших посмертными «стражами» города, крепости, замка). Ярославна в «Слове о полку Игореве» не зря обращается к трем всемогущим природным силам – солнцу, ветру и воде (Днепру) – со своей языческой молитвой-заклинанием именно на стене Путивля, то есть на границе, где кончаются «человеческие» владения и начинается царство сверхчеловеческих, космических стихий.

Вообще люди, имеющие дар и / или обязанность вступать в контакт с иномирием, располагаются в символизированном пространстве (как житейском, так и литературном) на окраине села или у городской заставы, на берегу реки или моря, на опушке леса, у проезжей дороги. Таковы мастера, «общающиеся» с наиболее влиятельными стихиями огня, воды, земли: кузнецы и мельники, гончары и каменотесы. Таковы богатыри у переправ и на степных заставах, целители, калики перехожие, юродивые; в христианских житиях и апокрифах – многие святые, таящие свой подвиг от «мира» и обитающие у «врат» монастыря, города, а иногда, неузнанные, на задворках собственного дома (Алексей человек Божий).

С другой стороны, таковы в народных верованиях участники зловещих демонических контактов: колдуны, трактирщики и корчмари, «захожие» люди (бродяги, но и военные), инородцы (например, цыгане) или иноверцы. Регулярный во всей европейской литературе мотив трактира, гостиницы, «*дома у дороги*» как потенциальной площадки для конфликтных и даже трагических событий – это прямой результат древней символической связи людей

границы и всякого пограничья с антинормой и эксцессом. Тут заодно «Трактирщица» К.Гольдони и многочисленные корчмы, трактиры, постоянные дворы у Пушкина («Станционный смотритель», «Борис Годунов», «Капитанская дочка» и др.), «роковые» трактиры в «Братьях Карамазовых» Ф.Достоевского (в одном из них и обосновывает свой духовный протест Иван Карамазов), но и «трактирные» гостиничные завязки в романах А.Дюма, повестях Э.По и в последующей авантюрно-приключенческой литературе.

Дом у дороги – главный герой одноименной поэмы А. Твардовского. Согласно древней символической семантике пограничного пространства, трагична судьба дома и его обитателей.

Ушел хозяин на войну,
Война подходит к дому ...
В тот первый день из горьких дней
Как собрался в дорогу,
Велел отец беречь детей,
Смотреть за домом строго¹.

Местоположение дома предопределяет неизбежную горькую участь жилища и семьи. Он открыт для всех, проходящих мимо, - и для своих, и для врагов:

Здесь потолок над головой,
Здесь - дом, в хлеву – корова...
А немец, может, он иной
И не такой суровый, -
Пройдет, минет.
А вдруг как нет?
Не тою славен славой.
А что ж, тогда ты в сельсовет
Пойдешь искать управы?
Каким сгроишь ему судом,

¹ Твардовский А. Дом у дороги //Твардовский А. Поэмы. Стихи. – М.: Правда, 1998. – С. 159.

Как встанет на пороге,
Как в дом войдет?
Нет, кабы дом
Подальше от дороги...¹

«Кабы дом подальше от дороги...»... С лихвой испытавший все превратности войны «боец-подвижник» спешит в родной дом к тем, кого защищал:

Но вот пришел, на взгорке стал –
И ни двора, ни дома.
И там, где канули в огне,
Венцы, столбы, стропила,
Темна, жирна по целине,
Как конопля, крапива.
Глухой, нерадостный покой
Хозяина встречает.
Калеки-яблони с тоской
Гольем ветвей качают.
Глядит солдат: ну ладно – дом,
А где жена, где дети?
Да, много лучше о другом,
О добром петь на свете.²

Ни двора, ни дома, ни семьи. Жена с детьми угнана в далекую Германию, к берегам чужого моря.

Не мог он душу освежить
Тем трудным, скрытым плачем...³

На примере одной семьи, одного дома автор показывает всеобщее, народное горе. И совсем не случайно, что дом этот, вырос-

¹ Твардовский А. Дом у дороги... – С.159.

² Там же. – С.195.

³ Там же.

тающий до обобщенного образа всей России, помещен поэтом у дороги. Древняя ассоциативная связь дома у дороги в народном сознании с опасностью, с бедой актуализируется в художественном мире поэмы А.Твардовского.

Однако самая священная, «сильная» граница и ограда поселений для архаики – это все-таки не стены. Это *кладбища*.

Кладбище в традиционной культуре – прежде всего место, где пребывают души умерших. Это деревня (город) мертвых. «Вот мы в деревне живем – мы живые, а как помрем, снесут на кладбище. Там наше обиталище до Судного дня. Там, значит, деревня мертвых. Живые в деревне живут, а мертвые на кладбище»¹.

«Города мертвых» не попросту и не попусту располагались по периметру «города живых». Мертвые предки были для наших пращуров максимально прочным либо максимально подвластным дозором, охраняющим «свое» пространство не только от посторонних, человеческих, но и от злых, нечеловеческих вторжений. В то же время «вечно живые» предки были наиболее естественными и логичными посредниками, контактерами, медиаторами между мирами – миром природным и одомашненным, миром здешним и нездешним, между прошлым и настоящим.

Как раз поэтому любые враги, захватывая селение, прежде всего разрушали его святилища и кладбища. Тем самым селение одинаково лишалось священной защиты, покровительства верховных сил. На том же основано почтительное, трепетное отношение к родовым кладбищам во всех культурах с неповрежденными, неизуродованными традициями. В этом же – изначальные истоки и высшее обоснование «кладбищенской» темы в фольклоре и литературе (от «кладбищенских элегий» европейского и русского романтизма вплоть до многочисленных стихотворений о солдатах, погибших в Великую Отечественную войну).

Наконец, последняя символическая граница – это *граница родного края, своей родной земли, родины*. Первоначально эта граница мыслилась отнюдь не как государственная, а именно как «малая», родовая: заданная самой природой и потому органичная, а

¹ Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Камаган – 2004». - С.34.

не искусственная, мирная, а не насильно утвержденная. Всякое смещение с нее, всякое массовое переселение воспринималось как общеродовая драма, если не трагедия. Лишь после того, как на Древнем Востоке стали возникать сверхгосударства- империи (Ассирия, Вавилон и т.п.), граница начала «огосударствливаться», а присоединение чужих земель – в согласии с языческой символикой пространства – стало интерпретироваться как «освоение целины», «очеловечивание» и окультуривание чужого пространства, дикого и еще как бы нечеловеческого. С тех пор все экспансии всех государств смогут найти доступ в литературу и культуру только под оправдательным знаком этой символики: не просто завоевания, не просто территориального расширения государственных границ, но приобщения хаоса к Космосу, мира «варварства» к миру «культуры».

Насквозь пронизанный народной, низовой патриархальной традицией, А.Твардовский видит Россию в лучшей из своих поэм, «Василии Теркине», не как отвлеченную державу, а как «мать-старуху», хранительницу домашнего очага:

В чужине, в пути далече,
В пестром сборище людском
Вдруг слова родимой речи,
Бабка в шубе, с посошком.
Старость вроде, да не дряхлость
В ту котомку впряжена.
По дорожному крест-накрест
Вся платком оплетена.
Поздоровалась и встала,
Земляку-бойцу под стать,
Деревенская, родная
Наша труженица-мать.
Мать святой извечной силы,
Из безвестных матерей,
Что в труде невыносимы
И в любой беде своей;
Что судьбою повторенной

На земле сто раз подряд,
И растят в любви бессонной,
И теряют нас, солдат¹.

Да и сама Родина для Теркина – это прежде всего его «малая родина». И даже не в лучшей из своих поэм «За далью даль», где воспевается «освоение» Ангары, Твардовский по-народному, символически точно формулирует, когда эта «осваиваемая», «целинная» земля может стать своей: когда в нее лягут предки и на ней родятся новые, «здешние» уже дети.

Земля пробитых в глушь путей,
Несчетных верст и редких дымов,
Как мало знала ты людей,
Кому была б землей родимой!
Кому была бы той одной,
Что с нами в радости и в горе,
Как юг иль степь душе иной,
Как взморье с теплою волной,
Как мне навек мое Загорье...
... Текут, бегут огни Сибири,
И в том немеркнувшем свеченье
Вдали угадываю я
Ночное позднее движенье,
Оседлый мир, тепло жилья.
Нелегкий труд и отдых сладкий,
Уют особенной цены,
Что с детской первою кроватью
У голой лепится стены².

За некоторыми природными образами-локативами в народных представлениях закрепилось значение пространственного рубежа, разделяющего «свой» и «чужой» мир. Это, прежде всего, река

¹ Твардовский А. Василий Теркин // Поэмы. Стихи. – М.: Правда, 1998. – С. 140.

² Твардовский А. За далью даль // Поэмы. Стихи. – М.: Правда, 1998. – С.232.

(или вообще вода), лес, поле, горы¹. В фольклоре названные участки природного ландшафта устойчиво сохраняют присущее им мифопоэтическое символическое значение. На уровне архетипов несут в себе символическое значение границы эти природные объекты и в авторских произведениях.

Остановимся на мифопоэтической семантике воды как пограничного пространства и проследим, как данная мифема реализуется в ритуалах, фольклоре, литературе.

Широко распространены в славянской мифологии и фольклоре представления о том, что водное пространство (река, море) разделяет земной и потусторонний миры. «В народных представлениях вода - одна из первых стихий мироздания, источник жизни, средство магического очищения. Вместе с тем водное пространство осмыслялась как граница между этим и тем светом, путь в загробный мир, место обитания нечистой силы и душ умерших»².

Семантика большинства фольклорных образов многозначна. В этом отношении показателен образ воды, который также несет в себе пучок семантических признаков-значений. Сказочная бинарная оппозиция «живая»- «мертвая» вода, пожалуй, наиболее четко выражает две основные противоположные функции воды: функцию жизненного начала и функцию связи с потусторонним миром. Сложная символика воды связана, с одной стороны, с ее природными свойствами - свежестью, прозрачностью, чистотой, а с другой, - с мифологическими представлениями о воде как о «чужом» и опасном пространстве.

Отметим, что образ воды появляется впервые не в славянском фольклоре. Он носит общечеловеческий характер и еще в Библии занимает важное место. Вода в Книге книг - одна из четырех начал мира наряду с огнем, землей, воздухом. Она - источник жизни и одновременно атрибут ее окончания, находящий отражение в образе огненной реки, которая появляется во времена Апокалипсиса.

Сложная символика воды нашла отражение и в славянской традиционной культуре. Для выявления символической функции воды

¹ *Славянские древности...* - Т.1. - С. 286

² *Там же.* - С. 386.

как пространственного рубежа наиболее важен один из аспектов воды-стихии: воды в представлениях о загробной жизни, воды как границы между миром «своим» и «чужим».

Многочисленные этнографические и фольклорные источники указывают на то, что вода мыслилась древними славянами как граница - «пространственный рубеж, разделяющий «свой» и «чужой» мир»¹.

Так, болгары верили, что душа покойника попадает на тот свет, перелетая через большую глубокую реку².

По материалам А. К. Супинского, русские в Череповецком крае также имели представление о такой реке, называя ее Забыть-река, так как умерший, перейдя ее на сороковой день, забывал все, что с ним было на этом свете: «В 12 часов дня выходили на улицу провожать душу за Забыть-реку, при этом брали с собой икону, кутью и пряженники... Вдова произносила последний прощальный причет:

Ты сойдешь да, млада милая,
Ты на тот да свет да будущий,
Тебя станут звать да, млада милая,
Станут звать да за Забыть-реку.
Ты послушай, млада милая,
Ты не ездй за Забыть-реку,
Ты не пей-ко Забытной воды.
Ты забудешь, млада милая,
Ты свою родну сторонку³.

Сохранились древнейшие свидетельства об обычае славян хоронить мертвых в ладье-лодке. Например, описание похорон «знатного руса» на Волге, запечатленное арабским путешественником Ибн Фадланом в VIII веке⁴. В Зауралье еще в середине XX века рев-

¹ *Славянские древности...* - Т.1. – С. 386.

² *Там же.* -С.387.

³ *Супинский А.К. Взгляды на загробную жизнь (Череповецкий краеведческий музей, рукопись 29).*

⁴ *Менцей М. Вода в представлениях древних славян о загробном мире. - М. : Международные отношения, 1997. - С.45.*

нители старинных обычаев завещали хоронить себя в «долбленках» - своеобразных ладьях¹.

Закономерность представлений славян о связи воды с потусторонним миром становится еще более очевидной при сопоставлении с древнегреческими народными верованиями, также обнаруживающими подобную связь. Эти верования нашли отражение в мифах о Хароне - перевозчике душ умерших через священную реку². Аналогичные данные были отмечены этнографами и фольклористами в Новой Гвинее. Так, мифологическое путешествие духов-гоа в страну умерших заканчивается только тогда, когда они в украшенном каноэ переправляются через реку Флай. По поверьям маринд, земля умерших лежит за рекой. Похоронные песни папуасов сопровождают путешествие духа «вниз по реке Сепик в страну умерших». Переправа через реку на лодке составляет непременную часть похоронного обряда в Новой Гвинее³. Таким образом, семантика связи воды с миром мертвых у славян однотипна представлениям о ней у других народов.

«Пограничная» символика воды нашла разнообразное выражение в общеславянском фольклоре. Напрямую космологический код погребального обряда отразился в русской песне, где умирающий просит:

В головах мне посадите
Алы цветики-цветочки,
А в ногах мне проведите
Чисту воду ключевую⁴.

Сохранила воспоминание о древнем погребальном обряде сербская баллада : «Невеста Лазаря Радановича»:

¹Архив кафедры литературы КГУ. - Колл. «Ильино-91». - С.23.

²Ермина В. И. Историко-этнографические истоки мотива «вода-горе» //Фольклор и этнография :Сб. научных трудов / Под ред. Б.Н. Путилова. - С. 45.

³Путилов В. Н. Миф - обряд - песня Новой Гвинее. - М. , 1980. - С.282.

⁴Славянский фольклор. Тексты / Составители Н. И. Кравцов, А. В. Кулагина. - М. : Изд-во МГУ, 1987. - С.260.

Завелся у нас обычай странный:
Девушка- невеста умирает –
Не в гробу у нас ее хоронят,
А бросают ее в сине море¹.

Бросает в воду свою жену, желая избавиться от нее, князь Роман - герой русской баллады «Князь Роман жену терял»:

Как князь Роман жену терял,
Терял-терзал, в реку бросал,
Во ту реку во Смородину².

В лирической песне девушка, тоскуя по своему умершему возлюбленному, идет к реке с надеждой встретить его там:

Выйду ль я на реченьку,
Посмотрю на быстрюю.
Не увижу ль милого
Сердечного своего.
Как сказали про милого,
Будто не жив, не здоров,
Будто не жив, не здоров,
Будто без вести пропал³.

Именно река мыслится ей местом обитания пропавшего без вести жениха.

В другой песне сестра провожает брата в дальнюю путь-дорогу и заклинает его остаться:

Куда ты, мой милый, куда ты?
Ровное поле широко,

¹Славянский фольклор. Тексты / Составители Н. И. Кравцов, А. В. Кулагина. - М. : Изд-во МГУ, 1987. - С. 105.

²Там же. - С. 107.

³Там же. - С.94.

Мутна вода глубока,
Нет, не езжай, дорогой, не надо!¹

Опасные локусы здесь - «чистое поле» и «мутна река». Известно, что поле в традиционных верованиях славян было связано с миром мертвых. Поэтому ассоциативная связь двух этих понятий в данном контексте представляется закономерной. Они становятся членами однородной парадигмы локусов, несущих герою опасность и, в конечном счете, гибель. Та же семантическая связь поля и воды наблюдается в «Плаче по матери»:

Йой, мама, милая маменька,
Куда пошли вы от меня так далеко,
В дальний путь безвозвратный,
Из черной горы в ровное поле.
Там встретятся вам три холодных ручья.
Когда подойдете к первому ключу,
Не пейте из него воды,
От этой воды голова болит.
Когда подойдете ко второму ключу,
Не пейте из него воды,
От этой воды сердце болит.
Когда подойдете к третьему ключу,
Не пейте из нее воды,
Это вода безвозвратная ².

Метафора «три холодных ручья» градуирует негативные свойства воды, разделяющей навсегда живую дочь с умершей матерью. Если первые два ключа несут в себе различного рода боль («голова болит» и «сердце болит»), то третий, последний, с «безвозвратной водой» делает «безвозвратным» дальний путь героини, оказавшейся на границе между миром живых и мертвых.

Во всех приведенных выше примерах вода так или иначе символизирует границу между миром живых и загробным миром. «Чу-

¹ Славянский фольклор... - С.89.

² Там же. - С.175.

жой» мир славянской космологии - это не только мир мертвых, но и пространство иноплеменников, врагов. Вода в произведениях фольклора может отделять героя не только от умерших предков, но и от его реальных противников. Так, в балладе «Татарский полон» представители «чужого» мира - «злы татарове» отграничены от лирического героя и «своего» для него мира:

Как за речкою
Да за Дарьею
Злы татарове
Дуван дуванили¹.

Здесь элементы реальной географии, достоверный топоним (название реки) накладываются на систему мифологических представлений о воде-реке как о границе между «своим» и «чужим» мирами, образуя нерасчленимый сплав.

Мифологическое представление о реках отразилось в былинах. Река Смородина преграждает путь богатырям, испытывает и губит героев. Именно у реки Смородины дожидается Илью Муромца его главный враг - Соловей-разбойник:

Как у той ли то у Грязи -то у Черной,
Да у той ли у березы у поклапья,
Да у той ли речки у Смородины,
У того креста у Леванидова
Сидит Соловей-разбойник во сыром дубу².

Наказывала Добрыне его мать:

Ты не езд-ко далече во чисто поле.
На ту на гору да Сорочинскую.
Не куплись, Добрыня, во Пучай-реке.
Пучай-река очень свирепая.

¹ *Славянский фольклор...* - С.105.

² *Там же.* - С.225

Средняя-то струйка как огонь сечет¹.

Не послушался ее сын:

Он слезал Добрыня со добра коня.
Он снимал Добрыня платье цветное,
Он забрел за струечку за первую,
Да забрел за струечку среднюю².

В ответ на это «свирепая Пучай-река» преподнесла Добрыне испытание - схватку с «поганым» Змеем. «Поганым» (то есть язычником) назван в былинах и Соловей-разбойник. Таким образом, река в былинах может разделять свой род-племя и мир иноверцев.

Вода в фольклоре часто выступает средой обитания разного рода нечистой силы. При этом она символизирует границу между миром «своим» и «чужим» как населенным нелюдьми. Особенно показательны в этом плане сказки и былички.

«Один парень купался да и нырнул. Как нырнул, так и очутился в палатах Водяного...»³

«В одном лесу глухое озеро было. В озере Водяной жил...»⁴

Захотелось Ивану-царевичу воды испить. «Осмотрелся кругом и видит невдалеке небольшое озеро. Подъехал к озеру, слез с коня, прилег на брюхо и давай глотать студеною воду, пьет и не чувствует беды, а царь морской ухватил его за бороду и давай ко дну тянуть»⁵.

В другой сказке ведьма решила завладеть мальчиком и, приняв облик его матери, звала его из воды:

Ивашечко, Ивашечко, мой сыночек,
Приплынь, приплынь на бережочек.

¹ *Славянский фольклор...* - С. 235.

² *Там же.* - С. 235.

³ *Морохин В. Н. Прозаические жанры русского фольклора. Хрестоматия : Учебное пособие для филологических специальностей.* - М. : Высшая школа, 1983. - С.228.

⁴ *Там же.* - С. 228.

⁵ *Там же.* - С. 101.

Я тебе есть и пить принесла¹.

Представление древних славян о связи воды с «чужим» миром делает негативной ее символику, даже когда отсутствует какое-либо конкретное мифологическое обоснование ее отрицательных функций.

Символом непреодолимой разлуки с матушкой становится река в песне девушки, выданной замуж на «чужую» сторону:

Прощай, мать, прощай.
До сих пор мы были вместе,
Теперь навсегда расстаемся...
Цветы поливать ты будешь
С утра ты мелкой росой,
А в полдень будешь водою,
А вечером, мать, ты слезами².

В ряде произведений происхождение воды связано с человеческим горем и несчастьем. Мать, провожая сына на войну, причитала:

От моих да слез горячих
Протекала быстра реченька,
По лицу она катилась -
Она надвое делилася.
Перва реченька - слезевистая,
Друга реченька - кровянистая,
Далеко они катилися -
Там вся травонька помялася³.

Постоянное сближение образа горя с водой в похоронных при-

¹ Морохин В. Н. Прозаические жанры русского фольклора. Хрестоматия : Учебное пособие для филологических специальностей. - М. : Высшая школа, 1983. - С.105.

² Славянский фольклор... - С. 245.

³ Там же. - С. 92.

читаниях отмечала В. И. Еремина. Доказывая этот тезис, она привела несколько примеров:

Нету слов - а горя реченька,
Горя реченька бездонная...
Есть горюшка - два морюшка,
Есть обиды - два озерушка...
Как проклятых горючих слез
Тут река бежит с порогами
Да с шумливыми онегами¹.

Негативную символику воды, ее опасность для человека отразили паремии: «Где вода, там и беда», «От воды всегда жди беды», «Черт огня боится, а в воде всегда селится», а также снотолкования: мутная и грязная вода предвещает болезнь, смерть, грусть, а речная чистая вода - слезы.

В вербальном фольклоре зауральских старообрядцев символическая семантика воды как пограничного пространства нашла отражение в популярном сюжете легенд и духовных стихов о Всемирном потопе. Великий потоп осмыслялся старообрядцами в связи с ожиданием грядущего конца света, вызванного церковной реформой XVII века. «В историческом процессе, в изложении старообрядцев, ясно видны три катастрофического порядка вехи: всемирный потоп, конец света и порушение веры» (реформа XVII века)².

Легенда о потопе, рассказанная старообрядкой Е.П.Коуровой (1930 г.р.), имеет библейскую основу сюжета, при этом отражает стремление осмыслить и образно передать картину потопы: «Ной кто? Потоп-от был. Он ковчег сделал. Бог подсказал. Сам построил, сыновей взял, дочерей, врана, голубицу, кошку, собаку и всех, кого нужно. Много кого взял. Пошла вода. Знаешь, как она идет? Видала по телевизору? Ну, вот. Таскало его по воде с шумом. Потом вода скрылась. Он вышел». В легенде не называются причи-

¹ Еремина В. И. *Историко-этнографические истоки мотива «вода-горе» // Фольклор и этнография: Сб. науч. трудов / Под ред. Б.Н.Путилова. - С. 198.*

² Федорова В.П. *Исторические взгляды старообрядцев Южного Зауралья// Культура Зауралья: прошлое и настоящее. - Курган, 2001. - С.38.*

ны потопа: «За что потоп, Бог его знает. Он ничего не говорил – Савастьян Иванович. А я сама не знаю»¹.

В зауральском духовном стихе истоки бедствия названы: люди прогневили Бога («Гнев идет, гнев идет»). Все беды человеческие, по взглядам старообрядцев, идут от грехов, совершаемые людьми. Неправедные поступки людей привели к пограничной ситуации, маркером которой стала вода, поглощающая в себя все вокруг:

Потоп страшный умножался,
Народ, видеv, и пужался,
Гнев идет, гнев идет.
Видев воды многи, люты,
Побежали в горы круты,
Там спастись, там спастись.
Дебри водой наполнялись,
Все животны выбирались
На верх гор, на верх гор².

Вершиной психологического напряжения в стихе становится картина прощания людей, связанных родственными узами:

Отец с сыном там прощались,
Мать со дщерами разлучались
В горький час, в горький час³.

В духовном стихе звучат голоса объятых ужасом людей, их мольбы о спасении, обращенные к Богу:

Горько плакали, смотрели,
К небу руки все воздели,
К творцу всех, к творцу всех.
- Увы, горе, погибаем,

¹ Архив кафедры литературы КГУ. Духовные стихи поморцев Курганского молебного дома / Запись В.П. Федоровой. - С.54.

² Там же. - С.54.

³ Там же.

В воде все потопаем,
Пользы нам несть,
Пользы нам несть¹.

Антитезой первой части духовного стиха становится вторая часть, рассказывающая о ковчеге Ноя. Пространству смерти противопоставляется островок жизни, сохраняющейся внутри ковчега:

Не всех Творец истребляет,
Неких в ковчеге затворяет,
Хранит впредь, хранит впредь.
Ной в ковчезе сохранялся,
Пока потоп размножался,
Носил там, носил там².

Окончание стиха содержит идею обновления жизни:

Суша на земли явилась,
Дверь в ковчезе отворилась,
Вышел Ной, вышел Ной.
За ним звери выбирались,
По земле всей разбирались,
И птиц род, и птиц род³.

После потопа на земле остаются только природа и люди, идущие от семейства Ноя. Вновь начинается род человеческий, расселяются по земле птицы и звери. В связи с этим неоднозначно понимается семантика воды: с одной стороны, вода приносит смерть и уничтожение, с другой – после потопа происходит возрождение жизни. Актуализируется бинарная оппозиция «смерть – обновление». А.Н.Афанасьев отмечал, что по народным представлениям воде свойственна «сила целебная, очистительная», вода «смывает

³ *Духовные стихи поморцев...* - С.55.

¹ *Там же.* - С.54.

² *Там же.*

и топит всякие напасти злых духов». В то же время, вода обладает силой плодородия¹.

Вода, затопившая землю, в представлении зауральских старообрядцев, очищает ее от грехов, совершаемых людьми, и дает силы для новой жизни. Идея обновления через смерть, мысль о возрождении мироздания после прохождения им символической границы – потопа связаны также со старообрядческими представлениями о двух этапах общечеловеческой истории: до потопа и после него. «Всемирный потоп – рубеж, пограничная ситуация, гибель греховного мира и начало праведного мира»².

В «Повести дивной», написанной зауральским казаком-старообрядцем В. Трегубовым, река, кроме реальной своей смысловой наполненности, также выполняет древнюю символическую функцию - значение пограничного пространства между «своим» и «чужим» мирами. Когда арестованных казаков ведут в Троицк, чтобы «всадить их в темницу», по пути «слуги Антихриста» переправляют их через реку. «И бысть недалече от града того течаше река зовомаея Увелька, на ней же не бе моста ни привоза, но прехождах ее люди бродом. Генерал приказал же блаженным пришедшим на берег реки тоя, сняти свои одежды и начати преходити реку»³.

Мифопоэтическое звучание мотива вхождения в реку в Повести проявляется в дополнительном мотиве - раздевании. Не случайно казакам при переходе через реку приказывают раздеться. «Переход через границу часто требовал смены внешнего облика - смены костюма»⁴. В рассматриваемом эпизоде «Повести дивной» одежда, согласно ее мифологической символике, несет в себе функцию магического оберега. Снятие одежды, насильственное обнажение должно окончательно уничтожить защитную силу казаков, сделать их беззащитными перед «чужим» миром, миром зла и насилия.

Мотив раздевания возникнет в Повести еще раз, когда представителям «чужого пространства» - помощникам дьявола - по-

¹ Афанасьев А.Н. *Живая вода и вещее слово*. – М., 1988. – С. 384.

² Федорова В.П. *Исторические взгляды...* - С.376.

³ Трегубов В. *Повесть дивная. Рукопись. Отдел редких книг СО РАН.*

⁴ *Славянские древности ... - Т.1. - С.539.*

требуется полностью подчинить себе волю блаженных страсто-терпцев, сделав их неспособными к сопротивлению. Перед экзекуцией «...рече к ним генерал: Ныне, друзья, раздевайтесь, скидайте одежды своя и ризы. Блаженный же начаша совлачатися. Егда же они скинуша одежды своя, тогда генерал повеле ундерам-офицерам направляти их»¹.

Итак, символическая граница сохраняет свое концептуальное значение не только в фольклоре зауральских староверов, но и в старообрядческой книжности.

Река (как и другие варианты водного пространства) соединяет значения жизни и смерти. Дуалистическая смысловая наполненность архетипического концепта воды актуализируется в рассказе А.И. Куприна «Река жизни»: вода представлена здесь и как источник жизни, и как конец всего сущего. «Ах, я думаю, что ничто в мире не пропадет, - ничто! – не только сказанное, но и подуманное. Все наши дела, слова и мысли – это ручейки, тонкие подземные ключи. Мне кажется, я вижу, как они встречаются, сливаются в родники, просачиваются наверх, стекаются в речки – и вот уже мчатся бешено и широко в неодолимой Реке жизни. Река жизни – как это громадно! Все она смоем рано или поздно, снесет все твердыни, оковавшие свободу духа. И где была раньше отмель пошлости – там сделается величайшая глубина героизма. Вот сейчас она увлечет меня в непонятную холодную даль, а может быть, не далее как через год она хлынет на весь огромный город, и потопит его, и унесет с собой не только его развалины, но и само его имя!»² Многочисленные ручейки, ключи, родники сливаются в единую Реку жизни, которая, несмотря на свое «говорящее» название, «потопит», «смоем» и «унесет».

Отголоском мифологического представления о реке-границе становятся пространственные метафоры произведений литературы Нового и Новейшего времени, рисующих вхождение в воду.

Волга в драме А.Н. Островского «Гроза» с самого начала пьесы несет в себе символическое значение пограничного локуса. Вспом-

¹ Трезубов В. *Повесть дивная*.

² Куприн А.И. *Река жизни* // Куприн А.И. *Избранное*. – М.: Правда, 1989. – С. 213.

ним, что уже в декорации к первому действию не просто показан «свой» берег Волги, на котором разворачивается действие, но виден и берег противоположный – «другая» жизнь, противопоставленная «ближнему» миру с его «жестокими нравами». Таким образом вводится пространство, соотносимое с мечтой Катерины об иной жизни на другом далеком берегу, а Волга в символическом пространстве пьесы является делимитатором, разграничителем «своей» и «чужой» стороны.

Недостижимость мечты героини приводит ее к самоубийству: «А об жизни и думать не хочется. Опять жить? Нет, нет, не надо, не хорошо... И люди мне противны, и дом мне противен, и стены противны! Не пойду туда! Умереть бы теперь... А поймают меня, да воротят домой насильно... Ах, скорей, скорей! (Подходит к берегу. Громко.) Друг мой! Радость моя! Прощай!»¹ Пространство безбрежной Волги принимает героиню, решившуюся на переход из мира живых в потустороннее пространство.

В повести А.П.Платонова «Чевенгур» река также становится последним пристанищем для главного героя. Разочаровавшийся в своей концепции жизни, мающийся революционер «Дванов понудил Пролетарскую Силу войти в воду по грудь и, не прощаясь с ней, продолжая свою жизнь, сам сошел с седла в воду - в поисках той дороги, по которой когда-то прошел отец в любопытстве смерти, а Дванов шел по ней в чувстве стыда жизни перед слабым забытым телом, остатки которого истомились в могиле, потому что Александр был одно и то же с тем еще не уничтоженным, теплящимся существованием отца»².

Так архетип воды как границы между мирами проявился в произведениях словесности разных эпох, стилей и направлений.

Вся разнообразная, концентрически расширяющаяся символика границы представлена в романе В.Распутина «Прощание с Матерой». Малая родина не случайно представлена здесь как остров: образ и модель всего «белого света», всей Вселенной. Остров омывает великая река – «космические» воды всегда были для народно-

¹ Островский А.Н. Гроза. – М.: Советская Россия, 1987. – С. 57.

² Платонов А.П. Котлован. Чевенгур. – М.: Правда, 1998. – С.321.

го мышления внешней границей Космоса на его порубежье с хаосом. Поселок на том берегу реки, где живут пришлые, «технократические» покорители Ангары, - это уже иномирие, обиталище людей без родовой памяти, а потому – для жителей Матеры – варваров-нелюдей. Затопление деревенского кладбища, сожжение «живых», деревянных, а не каменных, обогретых вековым укладом стен деревенских изб символизируют нравственный и духовный «конец света»: конец патриархального, совестливого, корнями вросшего в природу, в прошлые поколения, в родимые заветы – мира Матеры.

Из всего сказанного о пространственной символике ясно, сколь существенно было (и осталось) для мировой мифологии, для религии, для фольклора и литературы пересечение символических границ: контакт между разными мирами и временными «зонами».

«Переход границы» - одна из важнейших характеристик мифопоэтической картины мира в традиционной культуре. Известный тому пример: четыре первые буквы греческого алфавита (ведущего свое происхождение от семитских письменностей, в частности, от финикийского письма) переводятся как альфа (алеф) – «бык», бета(бет) – «дом», гамма (гамель) – «верблюд», дельта (далет) – «дверь». Таким образом, являющийся в традиционной культуре символической картиной мира алфавит фиксирует категории «своего» и «чужого» пространств, естественной границей которого служит дверь.

В пространственных категориях традиционная культура интерпретирует любую жизненную ситуацию индивида и коллектива, а также существование в целом. Центральной темой большинства обрядов и фольклорных произведений является момент перехода через границу – как реального, так и символического.

Представление о границе вообще чрезвычайно важно для понимания пространственной модели любого художественного произведения – фольклорного или авторского. «Оппозиции, на которых строится общая модель пространства, служат выражением основных смысловых категорий произведения. Движение героя в художественном мире показано как изменение его положения в пространстве и во времени. Собственно, художественное собы-

тие и есть протекающее в художественном времени пересечение границ тех пространств, из которых строится общая модель художественного мира»¹.

Это может быть представлено как путешествие, географическое перемещение. Так, в фольклоре медиатор - это истинный и единственно успешный герой. Важнейшей чертой героического архетипа является его строптивость². На периферию, в зону хаоса, полную опасности, где обитают злые силы, отправляется сказочный герой. Победа героя над ними «обозначает одновременно и освоение самого этого места, и приобщение его к организованному культурному пространству»³. Эпический богатырь даже в исходном положении былины предстает не находящимся дома, а передвигающимся по полю. Эту его «подвижность» С. Ю. Нехлюдов связывает с «переизбытком» внутренней активности, направленной на борьбу с врагами земли Русской. Именно поэтому при лишении героя активности нельзя его оставить бездействующим слишком долго. «Необходима какая-то мотивировка, логическое объяснение: следует усыпить, заколдовать, заточить героя и т. д.»⁴.

Путешествуют многие литературные персонажи. Важен мотив передвижения в романе «Евгений Онегин». Если отъезд Татьяны в Москву или поездка Онегина в деревню – вынужденные путешествия, продиктованные необходимостью, то путешествия Онегина, его скитания определяют состояние души: «Им овладело беспокойство, охота к перемене мест». Это состояние души характерно для байронических героев, для героев романтической произведений русской литературы (южные поэмы Пушкина, «Мцыри» и «Демон» Лермонтова). Это скитальцы, неприкаянные люди, противопоставленные устойчивому образу жизни, быту. Недаром в «Евгении Онегине» упоминается Мельмот-скиталец.

К скитальцам относится и герой Лермонтова Печорин. Почему он, столичный житель, оказывается на Кавказе, мы не знаем.

¹ Чертов В.Ф. Слово. Образ. Смысл. - М.: Дрофа, 2006. - С. 231.

² Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. - М., 1994. - С.19.

³ Шелгунов Б. Н. Мифологический словарь. - Екатеринбург, 2001. - С.46.

⁴ Нехлюдов С. Ю. Время и пространство в былине // Славянский фольклор. - М.: Наука, 1972. - С. 24.

Он переезжает с места на место, нигде не находит счастья, покоя («Я, как матрос, рожденный и выращенный на палубе разбойничьего брига: его душа сжилась с битвами и бурями, и, выброшенный на берег, он скучает и томится...»¹). В главе «Максим Максимыч» Печорин после пребывания в Петербурге вновь на Кавказе, но проездом в Персию. Успокоился ли Печорин? Он, как и Онегин, вернувшийся из путешествия, еще мрачней, опустошенной. На взволнованный вопрос Максима Максимыча: «Ну что? В отставке?.. Как?.. Что подельывали?..» - Печорин отвечал «улыбаясь»: «Скучал». «Охота к перемене мест»². Не случайно встреча Максима Максимыча и повествователя-путешественника происходит на перевале. Печорин движется в направлении перевала, покидая неудовлетворяющую его прежнюю жизнь и (символически) самого себя прежнего. Вспомним, что в повести «Бэла» он говорил и Максиму Максимычу о своем желании отправиться в путешествие, но не в Европу, не в Старый Свет. Теперь Печорин географически движется на юг (в Персию), но в культурном, духовном отношении – на восток (направление, которое ассоциируется с идеей духовного обновления, новой жизни).

Развитие конфликта произведения связано с переходом героя из одного пространства в другое, даже если в конце концов этот переход не может состояться. В пьесе А.С. Грибоедова появление Чацкого в доме Фамусова, стимулированное тем, что к данному пространству принадлежит Софья, заканчивается его уходом из этого дома, чему предшествует разговор с Софьей, в котором он заявляет, что гордится разрывом с ним.

Чацкий только что вернулся из путешествия. Вот в каком контексте предстает тема путешествия в комедии: сначала Софья говорит: «Охота странствовать напала на него. Ах! Если любит кто, зачем ума *искать* и ездить так далеко?»³ Тема путешествия связана с темой ума. Слова Чацкого о новом поколении («кто путешествует, в деревне кто живет...») даны между двумя репликами Фаму-

¹ Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. - М.: Худож. лит., 1995. - С.156.

² Там же. - С.124.

³ Грибоедов А.С. Горе от ума // Грибоедов А.С. Сочинения в 2 т. - М.: Правда, 1971. - Т.1. - С.71.

сова: «Он вольность хочет проповедать...» и «Да он властей не признает!» Жизнь в деревне, отказ от службы, как и путешествия, - форма оппозиции нового поколения «веку минувшему».

Сюжет «Горя от ума» строится по универсальной мифопоэтической схеме. Наиболее полно она реализовалась в архаических текстах космологического содержания. В них описывается решение некоей основной задачи (сверхзадачи, от которой зависит все остальное)¹. Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое, хаотическое состояние. Решение задачи мыслится как «...испытание-поединок двух противоборствующих сил, как нахождение ответа на основной вопрос существования»².

В подобной ситуации переломным моментом становится появление на арене борьбы героя, готового и способного противостоять тотальному деструктивному началу. Таким персонажем в пьесе становится Чацкий. Вступление героя на путь открытой борьбы с его антагонистом (Фамусовым и его окружением) свидетельствует о «медиативной функции персонажа»³.

Итак, путешествие у Грибоедова, Пушкина, Лермонтова – это своего рода характеристика героя, образованного, противостоящего пошлому обществу, своего рода знак, но это и знак личности скупающей, мятущейся, неприкаянной, личности с байроническими чертами. Такие герои связаны с романтической традицией. Но есть еще одна традиция, более ранняя – мифопоэтическая, в какой-то мере определившая характеры «лишних людей». И Чацкий, и Онегин, и Печорин – герои-медиаторы, пересекающие семиотически значимые границы окружающего их пространства.

Контакт для символического мировосприятия – одновременно и норма, и эксцесс. Норма – потому что вне контакта человек не мог самоосуществиться ни в родовой жизни (дружба, любовь, брак, связь поколений), ни в области социальной, ни – тем более –

¹ Топоров В. Н. *Миф. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное.* - М.: Прогресс, 1995. - С. 195.

² Там же. - С. 196.

³ Кукушкина Е. Ю. *Дом в свадебных причитаниях и духовных стихах.* – М., 2000. - С. 37.

в высшей сфере: духовно-религиозной. Всюду требовался контакт, причем контакт «по правилам». Контакт «не по правилам» либо вносил в стройный Космос человека и Вселенной хаос, либо «выкликал» на встречу непредвиденных «собеседников»: носителей зла, а не добра, разлада, а не гармонии, демонизма, а не благодати.

Но контакт – это и эксцесс. Ибо он предполагает выход за границы самого себя и своего мира или же допуск иномирия в самого человека и в его привычное пространство. Так что опасен не только «черный», запретный контакт с «плохим» (в пределе – демоническим) иномирием. Любая фамильярность, неосторожность, панибратская или кощунственная «профанность» в общении с иномирием «хорошим» (в пределе – Божественным) также может привести к несчастью.

Язычество понимает контакт еще преимущественно физически. Увидеть кого-то уже означает вступить с ним в контакт. Услышать его голос, учуять его запах – тоже. Даже дотронуться до «чужого» предмета, не говоря уже о том, чтобы коснуться «чужого» существа, - значит войти в соприкосновение с иномирием и (до известной степени) подпасть под его воздействие. На такого рода языческой символике контакта построены многие фатальные ситуации сказок, былин, легенд, быличек, затем – фантастической литературы.

Христианство перенесет акцент на контакт духовный. Это первое; и второе: контакт-подчинение и контакт-повеление уступят место контакту-любви. Ведь и две основополагающие заповеди христианства – заповеди любви к Богу и любви к ближнему как самому себе.

Наглядно запечатлели эту эволюцию разновековые произведения на тему творчества: одного из самых высоких и личностных контактов человека и мирозданием и Божеством.

Показательно: первыми «личностями» в земной истории, выделившимися из родового сообщества, были шаманы, кудесники, волхвы, вещуны, позже – пророки: те, кому (по верованиям древних) дано было вступать в прямую, непосредственную связь со сверхчеловеческим иномирием. И они же – родоначальники певцов, сказителей, поэтов. Язык их «правдивый» и «вещий» именно

потому, что он «с волей небесною дружен» (А.С.Пушкин. Песнь о вещем Олеге).

Есть, однако, кардинальная разница между эллинским Гомером, древнерусским Садко (чья игра на гусях пришлась по вкусу самому морскому царю), между карело-финским Вяйнямейненом (тоже певцом и тоже обладателем чарующих гуслей кантеле) и ветхозаветинским Давидом, легендарным автором псалмов. Все они воплощают творчество как дар свыше через контакт. Но у языческих героев нет и намека на зависимость такого дара от их духовного состояния, от их личностной готовности этот дар принять. Они – лишь «приемники» и «передатчики» голосов стихий. И только пророки Ветхого Завета, а следом – поэты, воспитанные в христианском мироощущении, будут переживать свое творчество как личный, притом «двусторонний», диалог с Богом.

От этого контакт не станет легкодоступней – наоборот. О том, насколько тяжело дается прорыв к творчеству сквозь обыденность, сквозь «земную» духовную немощь, написано множество стихов – от «Пророка» Пушкина до пастернаковского:

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью – убивают,
Нахлынут горлом и убьют!¹

Тот же Б.Пастернак скажет: «Цель творчества – самоотдача». А самоотдача и есть любовь. Оттого веками образ поэзии, творческой силы («Музы») отливался в образ женщины. Но и обратное: только истинно любящий в силах быть творцом, а следовательно – человеком в своем высшем «богочеловеческом» уже развитии. Таков лейтмотив позднесредневековых трубадуров, Данте, но и романтиков XIX века, но и Пушкина, для которого через запятую стоят «и Божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь».

Подобный контакт нельзя навязать кому бы ни было физически, магически (сравним, по контрасту, любовную и гадательную

¹ Пастернак Б. Стихотворения. – М.: Молодая гвардия, 1990. – С.102.

магию язычества). Он зависит не от пространственных условий, а от духовной свободы человека и духовной же его способности «открыться» для добра, но «закрыться» для себялюбия и гордыни.

Так старая «физика» пространственных символов перерастает в новую этику, новую метафизику. И таким образом язык художественного пространства, переосмысляясь, одухотворяясь и трансформируясь, остается в литературе языком глубоких смыслов и высоких ценностей бытия.

4 .

Мы познакомились с влиятельнейшими группами символов, пришедших в фольклор и художественную литературу из недр мифологии, ритуала, религии. Это и символы «своего» - «чужого» пространства, и символика иномирия, и символика границы и контакта.

Пришло время поговорить о самой «сильной», значительной и властительной из символических групп – о *символике центра*.

Зададим себе для начала вопрос: что общего между дубом в чистом поле (из былин и народных песен) и сказочной избушкой Бабы Яги? Между очагом в родовых жилищах славян (и даже предшественников славян, людей трипольской культуры) и «тесной печуркой», в которой «бьется огонь» (из знаменитой песни военных лет А.Суркова)? Между «камнем Алатырем» языческих заговоров, обиталищем хозяев всех болезней и напастей (но также и счастья-доли, и любовной удачи), и престолом в алтаре христианской церкви, и евангельской горой Голгофой в Иерусалиме? Между Кощеем Бессмертным в своем дворце и Сталиным в своем кабинете, всевидящим, всезнающим, всемогущим, согласно неомифологии тех лет?

Общее то, что все это *символы центра*.

Первобытные магические культуры представляли мировое пространство как серию кругов или сфер, имеющих общий центр. Этот центр мыслился как место творения мира, соответственно - наиболее сакральная (священная) его точка. Вокруг центра, один в другом, как содержимое матрешки, расположены все менее и менее сакральные круги. «Зрительным образом такой модели пространства может служить стрелковая мишень, где наивысшую ценность представляет десятка, наиболее ценное яблочко окрашено в черный цвет, противопоставляющий его периферии, а «молоко» за пределами мишени аналогично окружающему мир Хаосу»¹. Как писал Элиаде, « для традиционных обществ весьма характерно противопоставление между территорией обитания и неизвестным,

¹ Юдин А.В. Русская народная духовная культура... - С.35

неопределенным пространством, которое их окружает. Первое – это «Мир» (точнее, «наш мир»), Космос. Все остальное – это уже не Космос, а что-то вроде иного мира, это чужое и хаотичное пространство, населенное лаврами, демонами, «чужими»¹. И далее там же: «Всякая обитаемая территория есть «космос»... потому, что так или иначе она является творением богов и сообщается с их миром»². Местом сообщения и является центр мира («пуп земли»), где божественные энергии изливаются в мир, растекаются во все стороны. Именно поэтому священность мира довольно равномерно убывает от центра к периферии.

Сформировавшись в глубинах первобытного мифосознания (даже на «заре мифа»), символика центра прошла сквозь эпоху язычества. В новом качестве претворилась в последующих мировых религиях (для Европы – в христианстве, для других регионов – в исламе или буддизме). В иудейской традиции, как писал еврейский философ и писатель Мартин Бубер, «творец разделил землю на обитаемую часть и пустыню. Обитаемая земля представляет собой круг, в центре которого находится Святая Земля с Иерусалимом в центре, а в центре Иерусалима – Святая Святых, на которую с высот исходит дух благословения, разливаясь оттуда потоком по всей земле»³. Подобное представление о максимальной святости земли, где проповедовал Христос, присуще и христианской традиции, но центром оказывается гора распятия – Голгофа.

Символика центра пережила рационалистический век Просвещения. Не погибла под прессом прагматичного и «антисимволического» позитивизма XIX века. И, словно мстя за себя, неожиданно яростно вспыхнула в XX веке: в неомифах и неосимволах революций, гражданских и мировых войн, тоталитарных режимов, но и освободительных движений. Бесплотный и хрупкий, казалось бы, символ оказался (почти по Горацию) прочнее медных монументов и каменных пирамид, долговечнее политических режимов и экономических формаций.

С чего же началась эта могучая символика центра?

¹ Элиаде М. Священное и мирское. – С.27.

² Там же – С.29.

³ Бубер М. Народ и его земля // Бубер М. Избранные произведения. – М., 2003. – С. 234.

Как доказали ученые-археологи и антропологи (специалисты по древней истории человека), была в этой истории «бесцентровая» эпоха¹. Время, когда люди не умели ни определять, ни изображать – в пещерных росписях, в «бесконечных» цепочечных, так называемых кумулятивных заговорах, колыбельных, сказках (типа «Репки», «Колобка», «Теремка») – центральное событие или центральный персонаж. И вызревала символика центра еще не в литературе (каковой не было), не в фольклоре, даже не в «специализированной» мифологии и религии. Все это – формы сознания, куда более поздние. Вызревала она в символизации самой окружающей среды, «живой жизни».

Есть гипотеза о том, что таким «предсимволом», протосимволом центра могла быть нора зверя или гнездо птицы². Они размещаются приблизительно посередине «своей» природной зоны, а значит, одинаково отстоят от границ, от «чужого» пространства и поэтому наиболее безопасны. Однако и это зачаток символики середины, а середина – еще не центр. Чтобы стать центром, средоточием магических сил и священных полномочий, середина должна была вместить в себя какой-то необыкновенно важный, особо «отмеченный» объект.

Вероятнее всего, им стал *огонь*: тот священный, который человек выучился сперва поддерживать, а затем и разжигать. Огонь собрал вокруг себя все обрядовые действия, сделался подателем жизни, но и смерти (обряд жертвоприношения), а его хранители приобщились через него к важнейшему для древних качеству – магической силе.

Второй из вероятных первообразов центра – *дерево*: символ роста и универсальной связи всего сущего (неба – земли – подземного мира), кормилец и опора «своего» пространства, от жилища – (опорный столб) до всей земли (Мировое Дерево в мифах разных народов).

Мировое Дерево (лат. Arbor Mundi, «дерево жизни», «дерево плодородия», «дерево центра», «дерево восхождения», «небесное дре-

¹ Почепцов Г.Г. Русская семиотика. – М.: Рефл-бук, 2001. – С.257.

² Там же. – С.221.

во», «шаманское древо», «мистическое древо», «древо познания» и т.д.) – один из интересных примеров того, как мифологическое пространство осваивает мир, организуя его и отвоевывая у хаоса. С точки зрения мифологического человека, как писал М. Элиаде, «Космос – это живой организм, который периодически обновляется. Тайна неисчерпаемого проявления жизни связана с ритмическим обновлением космоса. Поэтому космос воображается в виде гигантского древа: способ существования Космоса, в первую очередь, его способность к бесконечному возрождению, символически уподобляются жизни дерева... Образ дерева избран не только как символ Космоса, но и как способ выражения жизни, молодости, бессмертия, мудрости и знания»¹.

Наряду с Космическими Деревьями, такими, как Иггдрасиль, в германской мифологии, истории религии известны Деревья Жизни (например, в Месопотамии), бессмертия (Азия, Ветхий Завет), Мудрости (Ветхий Завет), Молодости (Месопотамия, Индия, Иран) и т.п. Иначе говоря, дерево призвано выразить все то, что религиозный человек расценивает как абсолютно реальное и священное, т.е. то, что он знает о богах, о том, чем они обладают как боги и что лишь очень редко становится доступно некоторым избранникам божиим – героям и полубогам». Мифическое дерево, о котором идет речь, расположено в центре мира и задает собой основные мировые координаты, определяя особенности модели мира. Представление о Мировом Древе, свойственное мифологиям Евразии и Америки, стало, как пишет В.Н. Топоров, «синтетическим средством, описывающим в мифопоэтической традиции мир»². С кроной соотносится верхний мир, мир богов, небеса, птицы; со стволом – средний, земной мир, копытные животные; с корнями – мир нижний, подземный и связанные с ним представления о царстве мертвых. Вокруг дерева также группируются обряды, на нем или под ним приносятся жертвы.

У славян мифическое дерево имело либо собственное назва-

¹ Элиаде М. *Священное и мирское*. – М., 1994. – С.27.

² Топоров В.Н. *Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки истории естественнонаучных знаний в древности*. – М., 1982. – С.25.

ние – Вырий, либо в его функции выступали другие деревья, такие как береза, дуб, сосна, яблоня, имевшие глубокую мифологическую символику¹. По законам «мифологического отчуждения» (термин А.Ф.Лосева) обычное дерево, растущее на территории какого-нибудь племени, переходит в разряд символа, а значит, и мифа. Так, береза у славян становится символом молодости и женственности (именно эта символика отразилась в обрядах Троицкого цикла, связанного с украшением березки); яблоня выступает как символ здоровья, силы и плодородия, эта семантика сохранилась в некоторых областях России в обычае угощать молодых яблоками, чтобы обеспечить им здоровое и сильное потомство, этот же мотив сохранился и в сказках о молодильных яблоках, возвращающих здоровье и молодость. Дуб у славян означал славу, силу духа, защиту для слабых, несломленность и противостояние бурям; это дерево Перуна и Христа. Заметим, что среди ахейских племен на раннем этапе развития греческой мифологии бог Зевс воплощался в виде дуба.

Отголосок представления о мировом древе как центре мироздания (правда, в его «зловещем» варианте) мы найдем, например, в стихотворении А.С. Пушкина «Анчар»:

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной,
Анчар, как грозный часовой,
Стоит – один во всей вселенной...
К нему и птица не летит,
И тигр нейдет: лишь вихорь черный
На древо смерти набезит – и мчится прочь,
Уже тлетворный².

Поскольку иномирие в мировой культуре амбивалентно, оно может воплощать в себе как светлое, так и темное начала, в данном поэтическом контексте «древо смерти», Анчар, - безусловно, центр

¹ Семенова М. *Мы – славяне!* – СПб.: Азбука-Терра, 1997. – С. 432.

² Пушкин А.С. *Собрание сочинений в 10 т. - Т.1.* – С.250.

«иномирской» Вселенной, повелевающий судьбами всего живого, что окружает его.

В связи с мифемой древа в мировой культуре вспоминается известный эпизод в романе Л.Н.Толстого «Война и мир», в котором князь Андрей дважды проезжает мимо знаменитого дуба. Дуб в романе становится метафорой души князя Андрея, символом его духовного преображения и возвращения к жизни. «Старый дуб, весь преображенный, раскинувшись шатром сочной, темной зелени, млея, чуть колыхаясь в лучах вечернего солнца. Ни корявых пальцев, ни болячек, ни старого горя и недоверия – ничего не было видно. Сквозь столетнюю кору пробивались без сучков сочные, молодые листья, так что верить нельзя было, что этот старик произвел их. «Да это тот самый дуб», - подумал князь Андрей, и на него вдруг нашло беспричинное весеннее чувство радости и обновления. Все лучшие минуты жизни вдруг вспомнились ему»¹.

Наконец, явно ассоциируется с Мировым Древом «царский листвень» в «Прощании с Матерой» В.Распутина, которому в повести отведена целая глава. Без этой огромной лиственницы, о которой уже никто не решался сказать «она», Матеру уже нельзя было представить, «так вечно, могуче и властно стоял он на бугре в полверсте от деревни, заметный почти отовсюду и знаемый всеми»². Сравнить его не с чем не только по размерам и крепости, устойчивости, - многие истории, ставшие местными легендами, связаны с ним. И до материнского аналога Мирового Древа добрались чужие люди, которым приказано очистить, оголить остров. Но не тут-то было. Они рубили лиственнь топором, но топор отскакивал обратно, пытались пилить – не брала его пила, обливали бензином и поджигали – но огонь не приставал – только мазал его сажей. «Люди вошли в азарт, им хотелось победы, они злились, придумывали все новые способы. Но на голой и обезображенной уже в этом месте Матере продолжал властвовать царский листвень»³.

Впрочем, это не означает, что Пушкин, создавая стихотворе-

¹ Толстой Л.Н. *Война и мир...* – Т.2. – С. 65.

² Распутин В. *Прощание с Матерой* // *Распутин В. Повести.* – Хабаровск: Молодая гвардия, 1984. –С.105.

³ Там же. –С.108.

ние «Анчар», имел в виду ясень Иггдрасиль, или Толстой, описывая знаменитый дуб, вспоминал про поклонение древних греков вековому дубу, в шелесте листвы которого они слышали грозный голос Зевса. Нет. Такое прямое сопоставление было бы ошибочным. Но на подсознательном уровне именно древние мифологические представления обычно и вдохновляют поэтов на тот или иной образ, богатство которого определяется его символическим содержанием. Через личность художника, через сложнейшую психологию его творчества и устанавливается прочная связь времен, что еще раз подтверждает простую мысль о том, что миф вечен, что он и есть в какой-то мере сама литература или ее, литературы, глубинное содержание.

Но вернемся к нашим деревьям. Семантические оттенки символического значения деревьев в фольклоре и литературе различны, неизменным остается общее представление о сакральности дерева, его священной значимости в жизни человека. А восходит оно к мифологическому представлению о центральности Мирового Дерева.

Соответственно центр стал местом вождей и князей, королей и царей. Местом старейшин – мудрецов рода, волхвов и вещунов, шаманов и жрецов. А параллельно шел и обратный символический процесс. Всякая вещь, всякий зверь, птица, человек, растение или светило, почитаемые как самые старшие, самые могущественные, плодовые, максимально ценные и влиятельные, должны были оказаться в центре. Там было их законное место, ибо оно было в пору только для них.

Постигнув эту символическую логику, нетрудно перевести символику центра, к примеру, на язык астральной символики. Небесным центром мифов, легенд, сказаний станет *солнце, месяц* или *Полярная звезда*.

В библейском предании об Иосифе Прекрасном сохраняются архаические представления о небесных центрах. Брошенный в колодезь в рубище, библейский герой в конечном итоге оказывается на вершине славы и богатства. А незадолго до столь счастливого окончания своих злоключений Иосиф Прекрасный видит сон о том, как «солнце, луна и одиннадцать звезд поклоняются ему». Близкие

мгновенно истолковывают этот сон по правилам звездного кода: «И побранил его отец, и сказал ему: «Что это за сон, который ты видел? Неужели я, и твоя мать, и твои братья поклонимся тебе до земли?» Библия ничем не обосновывает такое истолкование сна Иосифа, но мы помним, что кодовая основа едина в фольклорных системах разных народов, и могли бы сами истолковать сон. Ведь и в русском фольклоре солнце – мать, месяц – отец, звезды – дети. Поклон небесных центров – солнца и месяца (равно как и поклон матери и отца – «центральных» персонажей жизненного цикла человека) указывает на особое, «центральное» место в мире героя библейской легенды.

Астрономический метакод центра репрезентован в фольклоре. Днем на небесной карте главный герой – солнце. Его сказочная роль в русском фольклоре подробно рассмотрена А.Н. Афанасьевым¹. Наступает ночь, и на небесной сцене появляются другие актеры – звезды, планеты, созвездия. Условный центр сцены – неподвижная точка неба – Полярная звезда, звезда Коло. Вокруг нее вращаются все звезды и все созвездия. Это хоровод, корогод, коло – танец по кругу. Неизменным героем дисплея ночных небес является и месяц (луна).

Не случайно в сказках и легендах происхождение небесных центров мироздания связывается с человеческим телом, причем, витально значимыми его частями. В киргизской сказке «Сын раба и птица Замырык» Вселенная творится из человека: «Мне снилось, будто из головы моей вышло солнце, из ног выплыла серебряная луна. Потом раскрылась грудь, и выплыла оттуда Полярная звезда»².

У восточного поэта Низами в мифологической поэме «Сокровищница тайн» сердце становится метафорой уже не Полярной звезды, но Солнца.

Предо мною чертог. Не чертог, о нет!
Предо мною сияние всех планет.

¹ Афанасьев А. Н. *Живая вода и вещее слово*. – М., 1988.

² *Сказки народов СССР*. – М.: ГИХЛ, 1954. – С 469.

Небосвод перед царством этим мал.
Я глядел. Предо мною и прах блистал.
Семь халифов со мною в зданье одном.

Это семь планет и одновременно сердце, печень, легкие, желчный пузырь, желудок, кишечник, почки.

Первый – это полудня, движенья царь.
Стран дыханья, живого стремленья царь. (Сердце)
Красный всадник – витязь учтивый второй. (Легкие)
Третий скрыт под яхонтовой каабой. (Печень)
Дальше – горький юноша-следопыт. (Желчь)
Пятый – черный, что едим отстоем сыт. (Желудок)
Словно жирный ловчий, халиф шестой
Сел в засаду и мечет аркан витой. (Кишечник)
А седьмой – с телом бронзовым боец,
Весь в броне из серебряных колец. (Почки)

Но все всадники оказываются мошками вокруг свечи-сердца.

Были мошками все. Быть свечой только сердцу дано.
Все рассеяны были, но собранным было оно¹.

Это сердце-солнце оказывается точкой соприкосновения устройства человека и неба, центрами, организующими столь разные, на первый взгляд, субстанции, поддерживающими их нормальное, космически организованное существование.

В русской сказке «О царевне Звезде, ее сестре Луне и брате Месяце»² звездные имена героев обозначены прямо. У царя и царицы родились дети: сестры Звезда и Луна и Брат Месяц. Вскоре Звезду и Луну похищает вихрь, он же Змей. Брат отправляется на поиски и после многих приключений возвращается победителем.

¹ Низами. *Сокровищница тайн // Родник жемчужин: Персидско-таджикская классическая поэзия / Сост. М.-Н.О.Османов. – М.: Московский рабочий, 1979. – С. 260.*

² *Народные русские сказки...-Т.2. – С. 287.*

Он уничтожил злодея и вернул похищенных сестер. Центральные персонажи небесного свода становятся главными участниками борьбы, развернувшейся на земной арене. Они противостоят силам антимира (Вихрю или Змею), несущим в себе тотальное деструктивное начало и реальную угрозу всему «нормальному» миру.

Утрата небесного светила-центра становится отправной точкой воцарения хаоса в мире. И только его возвращение героем-протагонистом на свое законное место избавляет мир от катастрофы. В хорошо знакомой всем нам детской сказке К. Чуковского «Краденое солнце» крокодил проглатывает солнце. И водворяется в зверинном царстве всеобщая паника:

А сороки-белобоки поскакали по полям,
Закричали журавлям:
«Горе! Горе! Крокодил солнце в небе проглотил!»
Наступила темнота, не ходи за ворота:
Кто на улицу попал – заблудился и пропал.
Плачет серый воробей: «Выйди, солнышко, скорей!
Нам без солнышка обидно – в поле зернышка не видно».
Плачут зайки на лужайке: сбились, бедные, с пути,
Им до дому не дойти¹.

Не унывают только «раки пучеглазые» да «волки бешеные». Их утрата небесного светила мало волнует. И кто знает, чем бы закончилась вся эта история, если бы не герой-медведь, заставивший крокодила солнце отпустить, восстановив тем самым прежнюю гармонию мира.

Писатели, причем не только сказочники, часто «вспоминают» мифо-фольклорный астрономический код центра. Обратимся к роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и рассмотрим семантико-символические грани луны как центра мироздания в произведении.

Луна не только как небесный центр, но и вообще как светило, определяющее законы человеческой жизни, упоминается в рома-

¹ Чуковский К.И. *Краденое солнце* // Чуковский К. *Сказки*. – М.: Оникс, 2000. – С.169.

не (как подсчитали литературоведы) 83 раза. Это даже больше, чем некоторые «проименованные» персонажи.

Булгаков не сомневается, что человек – часть всеобщей гармонии Вселенной. Эта космическая гармония предполагает теснейшую связь событий, людей, микроскопических пылинок и огромных светил. Руководствуясь этим убеждением, Булгаков вычисляет судьбу Берлиоза: «Раз...два...Меркурий во втором доме...луна ушла...шесть – несчастье, вечер – семь»¹.

Луна ушла... Человек лишен высшего покровительства. Воланд громко и радостно объявил: «Вам отрежут голову!» И последнее, что увидел в этой жизни Берлиоз, - «в высоте, но справа или слева, - он уже не сообразил, - позлащенную луну». «Еще раз, и в последний раз, мелькнула луна, но уже разваливаясь на куски, и затем стало темно»². Это и явилось седьмым доказательством того, что не сам человек управляет своей судьбой, хотя и ответственен за нее.

Основное действие романа (как древних, так и новых глав) разворачивается в полнолуние. Полнолуние – мистическое, тревожное, волнующее, зловещее, завораживающее время. Время шабаша ведьм и бала Сатаны, получения тайного Знания и обострения всех чувств. Только в полнолуние Маргарита может превратиться в ведьму. Первые королевские почести оказываются Маргарите на берегу, «залитом луной», среди деревьев, «с одного боку посеребрённых луной».

Полная луна - это еще и страдания, обнаженные нервы, проснувшиеся воспоминания. И первым в романе это улавливает чувствительный Мастер, пациент клиники Стравинского. «Беспокойная сегодня лунная ночь», - говорит он Иванушке. И после, «когда тревога передалась в его палату, он в тоске заломил руки, глядя на луну, вспоминая горькую, последнюю в жизни осеннюю ночь»³. Все пациенты Стравинского, люди, «скорбные головою», очень чутко реагируют на полную тревожную луну, сами не понимая своего беспокойства.

¹ Булгаков М. *Мастер и Маргарита* // Булгаков М. *Мастер и Маргарита. Театральный роман*. – Волгоград, 1989. – С. 25.

² Там же. – С. 34.

³ Там же – С. 105.

Отметим, что для Булгакова важна только полная луна как символ гармонии, покоя, умирания и возрождения. Месяц вызывает у писателя полуиздевательскую насмешку: в МАССОЛИТе есть поэтесса Тамара Полумесяц. Ее фамилия сродни псевдониму «Бездомный» - что-то незаконченное, незавершенное.

Луна – своеобразные часы для персонажей романа. Счет времени для Воланда идет по лунам: бал устраивается ежегодно в весеннее полнолуние. Понтий Пилат искупает одну луну своей жизни двенадцатью тысячами лун – на этом построен мир булгаковских героев.

Для Булгакова луна как центр небесного мира противопоставлена другому его центру – солнцу. Луна в романе – это отдых от солнца. Не случайно в романе Мастера и в романе о Мастере так много не совсем лестных «солнечных» эпитетов: «час небывало жаркого заката», «жирный зной», «страшный месяц нисан». В начале «ершалаимских» глав солнце как проклятье преследует Пилата. А тут еще проклятая болезнь гемикрания. Головная боль Понтия Пилата – знак дисгармонии: сильный ум этого человека разошелся с его совестью. Человек, принудивший себя примириться со злом, расплачивается за это мучительной головной болью. А когда к физическому истязанию добавляется нравственное, Пилат будет ждать луну как избавительницу, как панацею от всех бед – но будет скрипя зубами шептать: «И ночью, и при луне не будет мне покоя!»

«Погиб!.. Погибли!..» Без Иешуа Га-Ноцри луна для Пилата лишь в тягость. Его мечта – путешествие вверх по лунной лестнице с бродячим философом, путешествие к свободе, к свету, к искуплению собственного греха трусости. Две тысячи лет длится для прокуратора Иудеи наказание луной. Но когда роман Мастера закончен, оно оборачивается освобождением луной: лунная дорожка соединяет его наконец с Иешуа. Луна становится посредником, мостиком между землей и небом, грехом и искуплением, дисгармонией и успокоением, прошлым, настоящим и будущим.

Ведь луна – одна и в «московских», и в «ершалаимских» главах. Она одинаково наблюдает за жизнью людей I и XX веков, осуществляет связь времен, как это и положено центру. Иван Николае-

вич Понырев видит ту же золотую луну, что некогда висела выше двух жертвенных пятисвечий в Ершалаиме. Среди множества проходящих ценностей только категории добра и зла незыблемы, вечны, и еще луна как свидетельство тому.

Булгаковым луне отводится еще одна важная роль: именно она осуществляет преобразование Воланда и его свиты. Ее свет разоблачает все неистинное, «иномирское»: «Когда же навстречу им из-за края леса начала выходить багровая и полная луна, все обманы исчезли, свалившись в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая одежда». Мнимый Коровьев-Фагот оказывается мрачным темно-фиолетовым рыцарем; Бегемот – юным демоном-пажем, который скачет, подставив свое молодое лицо под свет, льющийся от луны»¹.

Луна освободила от лжи Маргариту и Мастера. И Воланда. «Маргрита не могла бы сказать, из чего сделан повод его коня, и думала, что возможно, что это лунные цепочки и самый конь – только глыба мрака, и грива этого коня – туча, а шпоры всадника – белые пятна звезд»²... Истинный облик князя тьмы оказывается сотканным из лунного света, не подразумевающего ничего низкого, злобного, отвратительного... Действительно, он - «часть той силы, что вечно хочет зла и совершает благо»...

Луна как центр мироздания, носитель вечности в романе становится маркером нравственности героя, своеобразным индикатором авторского отношения к нему. Если человек боится луны или равнодушен к ней, то это «ложный», потенциально недобрый герой, персонаж иномирия. А если ночное светило волнует его или оказывает покровительство, то это достойный человек. Он достоин добра, любви, счастья, Вечного покоя, как Мастер. И можно не сомневаться, что покой Мастера и Маргариты будет освещать и тихо улыбаться при этом все та же вечная луна. Так в романе М.А.Булгакова реализована традиционная мифема луны как центра мироздания.

¹ Булгаков М. *Мастер и Маргарита*... - С. 350.

² Там же. - С.345.

А теперь спустимся с небес на землю, переведем символику центра на земной пейзаж и получим (кроме «главного» дерева) «главную» гору или реку данного народа.

У русских, к примеру, такой «центральной» рекой становится Волга. В фольклоре она именуется не иначе, как «мать», «Волга-матушка».

По ельничку, по березничку
Что шумит-гремит Волга-матушка;
Что журит-бранит меня батюшка;
Что журит-бранит меня матушка;
- Ты иди, иди во монашество...¹

В русской авторской поэзии Волга сохраняет за собой особый статус не просто реки, но царицы:

Конец благополучну веку!
Спускайте, други, паруса!
А ты, принесшая ко берегу,
О Волга! Рек, озер краса,
Глава, царица, честь и слава,
О Волга, пышна, величава!
Прости!²

Так начинается знаменитое стихотворение И.И. Дмитриева «К Волге». И далее в огромном стихотворении Дмитриев вспоминал «волжские» ассоциации, связанные с историей России: татарские становища, поход Ивана Грозного на Астрахань, бунт Стеньки Разина, «волжский поход» Петра Великого... Словно вся Русь воплотилась здесь – в этих безбрежных просторах.

А для А.С. Пушкина (как позднее и для Н.А. Некрасова) Волга – это еще и поющие бурлаки – ведь в их песне отражается весь русский народ. Пушкин именуется эту песню то «протяжной», то «уны-

¹ *Соболевский А.И. Великорусские народные песни. - СПб., 1900. -Т.2. - № 72.*

² *Поэзия XVIII века: Сборник. - Л.: Худож. лит., Ленингр. отд-е, 1984. - С.128.*

лой» (в черновиках), то, наконец, «унывной»:

Надулась Волга – бурлаки
Опершись на багры стальные
Унывным голосом поют...¹

Вспомним, что «унывность», по Пушкину, - характеристическая особенность русского пения вообще:

Фигурно иль буквально: всей семьей
От ямщика до первого поэта,
Мы все поем уныло. Грустный вой
Песнь русская. Известная примета!²

Следовательно, песня бурлаков в восприятии поэта – песня всего русского народа, а Волга - олицетворение всей России.

И в XX веке русские поэты по-прежнему ощущают Волгу центром мироздания:

Вот почему нельзя не верить,
Любуясь этою волной,
Что сводит Волга – берег в берег-
Восток и Запад над собой;
Что оба края воедино
Над нею сблизились навек;
Что Волга – это середина
Земли родной.
Сто тысяч рек!
Пусть реки есть, каким дорога
Сама собой туда дана
И в мире слава их полна;
Пусть реки есть мощней намного –
Но Волга-матушка одна!³

¹ Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Собрание соч. в 10 т. ... Т.4. – С. 128.

² Пушкин А.С. Домик в Коломне // Пушкин А.С. Собрание соч. в 10 т. ... - Т.5. – С.87.

³ Твардовский А. Поэмы. Стихотворения. – М.: Правда, 1987. – С.212.

В структуре освоенного человеком пространства возникнут сакральные *локусы-«центры»*, противопоставленные будничной, часто профанной «периферии».

Это могут быть реальные географические объекты (конкретные гора водоем, источник, рудник и т.д.). Концепт, изначально лежащий в основе событий, в результате которых образовался подобный сакральный центр, - чудо.

Так, в среде зауральских старообрядцев почитался и до сих пор отмечен печатью сакральности Тарасьев колодчик (ключ). В народе говорят, что вода из святого источника «помогает ото всего: от припадков, от испуга, от урока. Что внутри болит, тоже помогает»¹. Место, где находится источник, обустроено: сделан сруб, поставлены стол и скамейки. Слава о целебной воде из Тарасьева источника вышла далеко за пределы Зауралья, за водой приезжают и из соседней Тюменской области.

Тарасий, чьим именем назван источник, - старообрядческий святой, действительно живший и проповедовавший «истинную», «старую» веру в Зауралье в XVII веке. О нем и его наставнике Авраамии сохранилась рукопись «Повесть о древних отцах». Сохранилась этимологическая легенда, объясняющая происхождение Тарасьева колодчика: «Тарасьев колодчик. Здесь инок жил. Тарасий. И Авраамий жил. Авраамий помер. Тарасий книги читал, молился. Память ему 29 июня. Миру-то сколько собиралось. Службу вели целую ночь. Читали про его жизнь. Как Кирилловна-то хорошо читала. Сказано, что Авраамий помер, а Тарасий жил себе и молился. Потом его схватили и пытали. А кому он зло сделал? Молился, и все тут. За весь грешный мир молился. Сначала его просто пытали, а потом к лошади привязали и мотали по полям, по лугам. Кровь текла. Он мученик. От крови вода сделалась. Она лекарственная, лечит»².

Целебные свойства воды и вообще особое «центральное» положение в мироздании Тарасьева колодчика легенда объясняет тем, что источником их появления явилась кровь святого Тарасия. Дол-

¹ Архив кафедры литературы КГУ. - Колл. «Ильино-86». – С.121.

² Там же. - Колл. «Ильино-91». – С.61.

гие годы у сакрального колодчика совершались службы, посвященные святому Тарасию. В настоящее время водный источник почитается без обязательной службы старообрядческому святому. Службу уже и не помнят зауральские старообрядцы: «Службы Тарасию всегда были. Я с малства ходил со всеми. Миру-то было, миру! Специальная есть служба Тарасию. Я ее не знаю, а кто сейчас служить будет? Некому. Одна Евдокия Максимьяновна знает, дак уж не все помнит»¹. Службы нет, но память о произошедшем чуде прочно закрепила за Тарасьевым колодчиком особый священный статус локуса-центра.

Архетип сакрального локуса-центра репрезентируется также в образах «далеких земель», затерянных где-то во времени и пространстве. В русской этнокультурной традиции это, прежде всего, Беловодье.

Беловодье - «легендарная страна, где, по народным представлениям, распространенным среди старообрядцев в XVIII-XIX веках, сохранилось древнее благочестие в первозданном виде: с благоверным государем и святейшим патриархом во главе, сонмом благочестивого духовенства»². Многие старообрядцы пытались найти эту страну. «Недовольные новшествами Никона, старообрядцы (или кержаги, как их называли на Алтае) устремились к Алтайским горам в поисках страны Беловодье»³, - отмечала С.М.Ковальчук. О массовом бегстве крестьянства на Алтай писал и Н.Н. Покровский, связывая его с несколькими причинами: «В этом широком движении слилось многое: и крестьянская извечная тяга к освоению новых мест в поисках самостоятельного хозяйствования, свободного от феодальных пут, и традиционное христианское стремление к монашеской аскезе, постижение другой, наряду с Писанием, книги Господа - книги природы и, наконец, желание отыскать сказочную страну крестьянской утопии - Беловодье»⁴. О поисках Беловодского царства в

¹ Архив кафедры литературы КГУ - Колл. «Ильино-91». - С.10.

² Вургафт С.В., Ушаков И.А. Старообрядчество. Лица, предметы, события, символы. Опыт энциклопедического словаря. - М., 1996. - С.44.

³ Ковальчук С.М. Старообрядчество на Алтае // Литература в школе. - 1998. - №3. - С.28.

⁴ Покровский Н.Н. Антифеодальный протест урало-сибирских крестьян-старообрядцев в 18 веке. - Новосибирск, 1974. - С.139.

разное время писали многие исследователи.

Время от времени среди староверов появлялись те, кто рассказывал легенды о том, что побывал в Беловодье. Известны, например, списки писем некоего сына, живущего в Беловодье, к своим родителям с описанием церковных служб, православных порядков и обычаев, там сохраняемых¹. Существовали описания Беловодского царства, подобные этому: «На Беловодье, на море, на островах живут святые люди, и если попасть туда, то можно живым сделаться святым и святым попасть на небо. Святых людей видели ходившие на Беловодье; святые люди верхом на конях подъезжали к ним и звали, но кони, ходившие на Беловодье, тонули, а святые люди уезжали обратно»².

Некоторые апокрифы содержали конкретные маршруты, указывающие путь в Беловодье (например, «Путешественник» Марка Топозерского). По легендам, «самовидец» Марк – инок Топозерского монастыря (Северная Карелия) побывал в этой загадочной стране. По своему возвращении он якобы оставил описание маршрута, ведущего в Беловодье. Одиннадцать списков этого «Путешественника», известного в различных редакциях и распространенного по всей России, выявлены и изучены К.В. Чистовым³.

В ряде случаев представления о далекой сказочной стране восходят к литературным источникам, таким, как «Александрия»⁴. Вместе с тем, они органически связаны с русскими народными верованиями. Образ Беловодья, утвердившийся у старообрядцев, своими истоками восходит к более древней фольклорной традиции. В народном сознании издавна жила мечта о далекой счастливой

¹ Хохлов Т.Г. Путешествие уральских казаков в Беловодское царство. - СПб., 1905 (Записки Русского географического общества по отделению этнографии.) - Т. XXVII, вып. I; Смирнов Л.С. Внутренние вопросы в расколе в XVII веке. Исследования из начальной истории раскола по вновь открытым памятникам, изданиям, и рукописям. - СПб., 1898. - С. 165-167; Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII-XIX вв. - М., 1967. - С. 239; Успенский Б.А. Дуалистический характер русской средневековой культуры // Собр. соч. в 2т. - Т.1. - С. 380-401.

² Белослюдов А. К истории «Беловодья» // Записки Западно-сибирского отделения Русского географического общества. - Омск, 1916. - С. 265.

³ Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды... - С. 234.

⁴ Успенский Б.А. Дуалистический характер средневековой культуры... - С. 389.

стране, где его, народ, ждет избавление от многовековых страданий и притеснений. Эта мечта нашла выражение в фольклорных легендах, которые К.В.Чистов называл социально-утопическими. «В легенде данного типа социально-утопические идеи проецируются за географические пределы исполнителем феодального мира»¹, - отмечал исследователь.

В народном творчестве существовало несколько модификаций воплощения идеи сакрального центра - сказочной страны. Одна из них, наиболее древняя, - сказание об опустившемся в озеро Светлояр граде Китеже, когда над ним возникла опасность разорения его монголо-татарами. Вот как она звучит в литературном пересказе: «...И егда придет час блаженным утреню во граде Китеже пети, услышите звон серебряных колоколов...Густой звон, малиновый - век слушай, не наслушаешься. Заря в небе занимать-ся зачнет - гляди на озеро, - узришь золотые кресты, церковные главы...Узришь весь невидимый град: церкви, монастыри и градские стены, княжеские палаты и боярские хоромы с высокими теремами и дома разных чинов людей...А по улицам, увидишь, Алконост райская птица ходит и дивные единороги, а у градских ворот львы и ручные драконы заместо стражи сидят...»².

В работе К.В.Чистова³ находим упоминание о другой легенде. Среди казаков-некрасовцев были в свое время популярны представления и связанные с ними устные рассказы о «городе Игната», т.е. о городе, который якобы основал Игнат Некрасов и который будто бы продолжает существовать, сохраняя традиции булавинско-некрасовского движения.

Беловодье, выступающее в представлениях старообрядцев идеалом общественного жизнеустройства, также является своего рода вариантом образа далекой счастливой земли. Легенда о Беловодье - также из числа фольклорных. «Есть такая страна за границей, есть такая земля, где имеется 140 церквей и при них много епископов,

¹ Чистов К.В. *Русские народные социально-утопические легенды...* - С.239.

² Мельников -Печерский. *В лесах.* - М.: Современник, 1985. - С.309-310.

³ Чистов К.В. *Указ. соч.* - С.152.

которые по святости своей жизни и в морозы ходят босиком. Жизнь там беспечальная. Нет в той стране никаких повинностей и податей, в хозяйственных надобностях во всем там приволье. Главное же, сберегается и процветает на Беловодье святая, ничем не омраченная вера со всеми благодатными средствами спасения. Занесли туда сокровище истинной веры ревностные благочестивые христиане, убегшие от гонений еретика Никона»¹.

Реализация крестьянской мечты о вольной жизни проявилась в географических названиях за Уральским хребтом. Отсутствие крепостного права, обилие земли, изобилующая богатством природа дали основание крестьянам-первопоселенцам дать название «Беловодье» озерам, деревням (Юргамышский район Курганской области, в частности).

Мотив поиска таинственной страны крестьянской свободы Беловодья появляется и на страницах «Повести дивной», написанной в 19 веке зауральским писателем Владимиром Трегубовым. Казак-старообрядец Владимир Трегубов из станицы Усть-Уйской современного Целинного района Курганской области открыто объявляет о своем протесте против царя-Антихриста и его слуг. Он и его единоверцы заявляют, что «служить намерены только царю Небесному, а земному не будут и знать не хотят». Крамольные слова в адрес царствующей персоны не могли остаться не услышанными. Далее следует череда наказаний – экзекуция, каторга, еще одна экзекуция и опять каторга...

После очередного побега с каторги Владимир Трегубов и его сподвижники принимают решение отправиться туда, где давно уже существует обширный мир тайных убежищ, скрывающих толпы беглецов. «Тогда паки начаша совет творити христороубцы, еже бо поехати в Алтайские горы и осмотрети тамо все пустынные места»².

Единоверцы Владимира Трегубова были посланы по традиционному маршруту крестьянского побега, по освоенной дороге на Алтай, дороге искателей вольных земель, страны крестьянской свободы Беловодья. Мечта о Беловодье всегда была связана в на-

¹ Чистов К.В. Указ. соч. – С.152.

² Трегубов В. Повесть дивная...

родном сознании с Алтаем. «Изо всех территорий России Алтай уникален тем, что сюда направлен духовный вектор русской души, стремление за правдой, в обетованное Беловодье. Предчувствие огромного мистического долженствования региона - вот что привлекает на Алтай множество людей. Это предчувствие всегда жило в русском крестьянстве»¹. Вероятно, эту тягу и отразили народные песни, предания, легенды. Алтай – реальный географический локус – в силу приуроченности к нему приобретает в сознании русских людей особый сакральный статус центра.

Если же мы передвинемся в «прирученное», «очеловеченное» пространство, верховные смыслы возьмет на себя *дом* - «квинтэссенция освоенного человеком мира»².

Понятие «дом» идет из древности. В народной культуре дом – это «средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода, включая не только живых, но и предков»³. Дом, сооруженный руками хозяина или его родителей, воплощает идею семьи, связи предков и потомков.

Вероятно, особый статус дома для каждого человека является и осознанным, и неосознанным. Семья хранится в генетической памяти людей – эта древняя священная общность. В семье совершались свои обряды, свои обычаи. Целая система бытовых запретов, связанных в первую очередь с охраной границ дома (о чем шла речь в предыдущей главе) направлена на то, чтобы удержать счастье дома и не дать ему покинуть жилище.

В мифопоэтической картине мира, структурированной при помощи бинарных оппозиций, дом противопоставлен окружающему миру как пространство закрытое – открытому, безопасное – опасному, внутреннее – внешнему, иными словами, как «свое» – «чужому»⁴. Важнейшая символическая функция дома как центра «своего» мира – защитная. Дом – мельчайшая частица, неделимый атом

¹ Жуков С.А. *Русский крестьянский эпос Алтая // Тезисы докладов Международной конференции «Алтай. Космос. Микрокосм».* – Барнаул, 1993. – С.164.

² Байбурин А.К. *Жилище в обрядах и представлениях восточных славян.* – Л.: Наука, 1983. – С.3.

³ Там же. – С.5.

⁴ *Славянские древности... Т.1.* - С.260

древнего общества, который был пронизан магическо-заклинательной символикой, с помощью которого семья каждого человека старалась обеспечить себе сытость и тепло, безопасность и здоровье.

Итак, дом – это центр человеческого миропорядка, символ семьи, ее здоровья и продолжения. Поэтому наши предки очень серьезно подходили к его строительству. Начальным этапом строительного обряда у славян была закладка дома, включающая ряд ритуальных действий, призванных обеспечить успех строительства, а также благополучие и процветание хозяев будущего дома. Основными моментами закладки дома были выбор места, времени строительства, а также строительного материала, для чего существовал ряд запретов и предписаний. Фундамент начинали копать с восточной стороны, делал это либо хозяин, либо самый старший в доме. Важным фрагментом строительного обряда было жертвоприношение. Жертвенными животными у южных славян были барашек или ягненок. Запрещалось приносить в жертву козу («дьявольское» животное) и курицу, которая может подрывать основу здания¹. Нередко при выкапывании фундамента священник читал молитву, освящая воду или оливковое масло, которое тоже зарывали в основу дома². В Полесье обметали веником вокруг строящегося дома, чтобы было добро³. Предпринимались все меры, чтобы с самого начала оградить священный центр от воздействия злых сил.

Убедительным представляется мнение А.К. Байбурина о том, что во всех обрядах, совершающихся при строительстве, в том или ином виде присутствует «мифологический прецедент творения мира и первого дома»⁴. Это положение доказывается исследователем на фактах не только строительной, но и семейной обрядности: установление дерева в центре будущего сруба анализируется в свете концепции «мирового древа», жилище как бы разворачивается по мифологической схеме из строительной жертвы, печь и

¹ Узенева Е.С. *Магия строительства в славянской традиции // Живая старина. – 2000. – №2. – С.9.*

² Там же. – С.10.

³ Там же.

⁴ Байбурин А.К. *Жилище в обрядах.... – С.59.*

домашний очаг связываются с комплексом представлений о Начале и предках¹.

Среди универсальных мифологем мирового фольклора – концепт-архетип дома.

Свадебная песня рисует дом с точки зрения невесты. Какая девушка не мечтала найти дом в «чужой стороне» мужа, похожий на ее родительский дом. Это должен был быть «правильный» дом, «тепловитое гнездышко», где девушка-невеста всегда чувствовала бы себя в безопасности. Благодатный, славный, честный родительский дом, где живет невеста, в свадебном причитании начинается с ворот:

Как в окошечках были отверсточки,
У ворот-то были подворотенки,
У дверей были предверники².

Далее с такой же любовью в песне подробно выписаны другие части родительского дома: горенка, светелка и т.д. Невеста, для которой дом и семья будущего мужа – «чужая сторона», заранее тоскует по дому родителей – центру ее девичьего космоса.

В похоронных причитаниях дом как бы разделяет судьбу его хозяина и подвергается разрушению после его смерти. Уходит хозяин жилого пространства – рушится весь привычный миропорядок и в первую очередь его центр - дом.

Разрешетилось хоромное строеньеице.
На слезах стоят стекольчаты околеники.
Скрозь хоромишки воронишки летают,
Скрозь тынишка воробьишечки падают.
Большака нету по дому – настоятеля...³

¹ Байбурин А.К. *Жилище в обрядах...* – С.60.

² Кукушкина К.Ю., Никитина Е.С. *Жанровые «портреты» фольклорного дома // Живая старина.* – 2000. - №2. – С.4-7.

³ *Русский фольклор.* – М.: Худож. лит., 1985. – С.349.

Дом в духовном стихе – это также «свое» пространство, охраняющее не от чужих, а от греха. Как центр, несущий святость, дом должен быть открыт чужим людям, странникам, нищим, убогим.

В сказке Дом как свое, безопасное, культурное, охраняемое покровительственными богами пространство противопоставлен Антидому, «лесному дому» как чужому пространству, месту временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир. «Ехали, ехали братья. Приезжают в лес, запутались. Видят вдали огонь. Приехали туда: стоит там дом, огромный такой. Хозяин этого дома был Ворон. Сейчас он обоих убил, в подвал опустил и закопал, наспиртовал, чтобы были как живые»¹. Облик и функции сказочного лесного дома были подробно проанализированы В.Я.Проппом в его монографии «Исторические корни волшебной сказки».

Дом как первооснова бытия, как хранилище семейных традиций, как то, что делает человека ЧЕЛОВЕКОМ, как надежное пристанище от всех житейских бурь прочно вошел в произведения художественного творчества. Есть в русской литературе мотивы и образы знаковые, ключевые, за которыми стоят не просто конкретные понятия, но предельно расширенные, обрастающие множеством смыслов. Одним из них является мотив Дома. Дом не только как жилище, местообитание, но как быт и стиль жизни, надежный, привычный, устоявшийся уклад и порядок, традиции, вкусы, культура семьи.

Дверь отперга. Переступи порог.

Мой дом открыт навстречу всех дорог.

М.Волошин. Дом поэта

Счастлив тот дом, где пребывает мир...где брат любит брата, родители пекутся о детях, дети почитают родителей! Там благодать Господня...

И.Шмелев. Лето господне

¹ Народные русские сказки...-Т.2. –С.190.

Главный – то дом человек в душе у себя строит. И тот дом в огне не горит и в воде не тонет.

Ф.Абрамов. Дом

Эти строки, на наш взгляд, предельно точно определяют основные грани концепта «дом» в авторском сознании русских писателей XX века. Образ родного дома в творчестве многих писателей – И.А.Бунина, И.С.Шмелева, М.А.Волошина, М.И.Цветаевой, М.А.Булгакова, М.М. Пришвина, Ю.В.Трифонов, В.Г.Распутина – прочно ассоциируется с Россией, ее укладом, ее обустройством, ее судьбой. В произведениях, поднимавших тему дома, преобладают разные чувства: тоска по утраченному, ностальгия – особенно у эмигрантов первой волны; воспоминание о потерянном, мудром и надежном быте, все более усиливающееся ощущение трагедии (запустение, разрушение, гибель) у художников отечественных.

Родное и надежное гнездо Шмелевых – дореволюционная Россия в трепетной памяти писателя-эмигранта, знающего, какие бури обрушила на его Дом история. Заглавие романа И.С.Шмелева – «самого русского из всех русских писателей» (К.Бальмонт) - «Лето Господне» символически многозначно. В церковно-славянском языке «лето» - год, последовательность погодных времен, календарный цикл, в который включена жизнь человека. Но уже названия глав («Великий пост», «Благовещение», «Рождество», «Масленица») создают другой цикл – религиозно-православный, календарь христианских праздников в их годовой последовательности. Шмелев создает свой особый «круглый мир», «маленькую вселенную», от которой исходит «свет патриотизма и высшей нравственности»¹.

Кольцевая композиция романа – от одного времени к другому, от праздника к празднику – символизирует вечное движение, в круговорот которого естественно вливается жизнь растущего человека. Две первые части построены по замыкающемуся круговому принципу: полный годичный цикл от Чистого понедельника,

¹ Михайлов О.Н. Иван Сергеевич Шмелев. – М., 1990. – С.43.

первого дня Великого поста, до Прощеного воскресенья, предвещающего следующий Великий пост, в первой части; от весеннего «Ледоколя» через летние «Петровки», осенний «Покров», зимнее «Рождество» до весенней же «Радоницы» - во второй. И только в части «Скорби» годовой цикл не завершен: начатый в мае, он обрывается зимой с кончиной отца.

Центром мира, «маленькой вселенной» для ребенка является родной дом. Через атмосферу дома, традиций семьи, общения с окружающими формируется личность, характер, духовный мир маленького героя. Дом в романе показан глазами ребенка, наверное, поэтому Шмелев-художник так внимателен в изображении быта, обстановки, еды, предметов окружающего мира. Однако быт в романе одухотворен. Любовное внимание к земному миру, густо насыщенному запахами, красками, звуками, освящено устремленностью к Царствию Небесному, а высшие духовные ценности находят реальное бытовое воплощение. Таким образом через быт (изменение обстановки в доме, его уборка в связи с подготовкой к празднику, перемены в еде, даже покупка нового «Катюшиного» сервиза в честь рождения ребенка) передается бытие Дома, духовно-православная жизнь семьи, приобщение к ней ребенка: «Будешь молиться – Катюшеньку прибавляй, сестренку», - наставляет отец. Философ И. А. Ильин пишет, что Шмелевым впервые создана «лирическая поэма» о встрече детской души и законов православия, «состоявшейся не в догме и не в таинстве, и не в богослужении, а в быту. Ибо быт насквозь пронизан токами православного мирозерцания, и младенческое сердце... наслаждается восприятием священного в жизни ...»¹

Мальчик с детства впитывает высшие ценности: духовность, всеединство мира, взаимную любовь людей и чувство родины – нравственную атмосферу семьи, принципы жизни отца: крепость веры, внимание к близкому, причем таковыми воспринимаются не только родственники, но все находящиеся под покровом Дома (работники, прислуга, проходящие), трудолюбие, неукоснительное соблюдение традиций, ласку, заботу об окружающих. Таким обра-

¹ Ильин И.А. *Одинокий художник: Статьи. Речи. Лекции.* – М., 1993. – С.123.

зом формируется «источник нашей национальной духовной силы», русский характер, основой которого, по словам Ильина, является трепетная вера, рождающая «живую совесть, мудрое терпенье, тихое трудолюбие, умение прощать и повиноваться, душу по-детски доверчивую, дар - веровать сердцем, и освящать лучами этой веры и уклад, и быт, и труд, и природу...»¹. И «лирическая поэма» о восприятии Божества младенческой душой «превращается в эпическую поэму о России и об основах ее духовного бытия»².

Формирование жизненного и духовного опыта ребенка в романе передано и через постепенное расширение пространственных границ произведения. Если в первой части мальчик наблюдает, впитывает в себя впечатления дома, двора, то по мере взросления в его мир входит Москва, а с ней и Россия, причем во второй части наблюдения соединяются с раздумьями, а в третьей части раздумья преобладают, растущий человек пытается ответить на вопросы бытия. Таким образом, родной дом, бывший в сознании ребенка центром мира, маленькой вселенной, становится частью русского мира, а через постижение космологической мудрости народа - частью мироздания.

Но космические «вихри враждебные», «Ветер, ветер / На всем Божьем свете!» не пощадили русского Дома, с его традициями, покоем и уютом. Эта тема поднималась в послереволюционном творчестве многих писателей и поэтов, в частности М.Булгакова, для которого свой дом, такой ухоженный, надежный и любимый, каким он был в детстве, безвозвратно утраченный с событиями революции, навсегда остался заветной мечтой. Булгаков понимал, что разрушение Дома, быта, семьи неизбежно ведет к общему разрушению жизни, поэтому мотивами дома пронизаны едва ли не все его произведения, включая и знаменитый роман «Мастер и Маргарита».

Пройдя через искушения псевдодомов, «адского места для живого человека», дома скорби, получает свой дом, наполненный светом и покоем, Мастер. «Смотри беззвучие, - говорила Марга-

¹ Ильин И.А. *Одинокий художник: Статьи. Речи. Лекции.* – М., 1993. – С.143.

² Там же. – С.135.

рита Мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами, - слушай и наслаждайся тем, чего тебе не дали в жизни, - тишиной. Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду. Я вижу венецианское окно и вьющийся виноград, он подымается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой вечный дом. Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи. Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на устах»¹.

Дом как духовный центр семьи, единственный спасительный локус в пространстве воюющего Города представлен в другом романе М. Булгакова. «Много лет до смерти матери в доме №13 по Александровскому спуску изразцовая печка в столовой грела и растила Еленку маленькую, Алексея старшего и совсем крошечного Николку. Как часто читался у пышущей жаром изразцовой площади «Саардамский Плотник», часы играли гавот, и всегда в конце декабря пахло хвоей», - таким Булгаков изображает уютный мир дома семьи Турбиных. По словам писателя, замысел «Белой гвардии» родился из желания передать, «как хорошо, когда дома тепло, часы, бьющие башенным боем в столовой, сонную дрему в постели, книги и мороз». После публикации романа в 1966 году автору была высказана масса упреков, поскольку в нем увидено было идеологическое несоответствие с объявленной тогда «борьбой против мещанства и обывательщины», приметами которых считались, в частности, абажур, гитара и клетка с канарейкой, любовно описанные в романе как естественные элементы быта. Писатель был убежден, что разрушение бытия в стихии исторических катаклизмов начинается с разрушения нормального быта.

Высокая культура быта, красота людей и вещей, уют, покой, порядок, следование традициям – свидетельство прочности жизни, противостоящей хаосу разрушения, жестокости, насилию. Дом в романе одухотворен, вещи живут, действуют, заражаясь настроением хозяев. Естественной частью интеллигентного быта являет-

¹ Булгаков М. *Мастер и Маргарита...* - С.324.

ся искусство: «лучшие на свете шкапы с книгами», чтение вслух, образы любимых литературных героев, музыка. Обобщенный смысл Дому придают философски насыщенные образы- символы: «черные башенные часы», словно бы отбивающие ход самого Времени, лампа под зеленым абажуром – хранительница покоя и традиций не только в жилище, но и в душах, цветы, кремовые шторы – свидетельство Красоты и Вечности.

Атмосфера дома создается людьми, хранит их духовные устремления, чтобы затем согревать, успокаивать, разряжать воздействие внешнего мира, который «грязен, кровав и бессмыслен». Этот «дух дома», создававшийся еще родителями и прежде всего недавно умершей матерью, бережно хранится детьми. Верность традициям, добрые отношения поддерживают тепло не меньше, чем огонь в камине.

Образ Дома в романе, как это и положено для древнего образа-архетипа, многозначен, содержит широкое обобщение. Это – жилище, местообитание героев; островок-крепость в хаосе революционных, военных событий; пристанище уставшей души, место ее отдыха и восстановления сил; первооснова бытия, одухотворенного, цивилизованного, обустроенного; место сбережения духовных, нравственных, культурных традиций; «храм и микрокосм» (Д.С.Лихачев) человеческой души.

Булгаковская белая гвардия - не военно-политическая, а духовно-нравственная человеческая общность, хранящая все лучшее, что носила дворянская культура. По оценке поэта Серебряного века эмигранта Г. Адамовича, главное достоинство состоит не в изображении революционных событий, а во взгляде автора «с больших высот, которые настолько значительны, что на них сливаются для глаза красное и белое – во всяком случае, эти различия теряют значение»¹. Конфликт романа отражает не только и не столько борьбу конкретных политических сил. Многосмысловая и вещая его символика позволяет увидеть глобальное, вселенское противостояние Космоса и Хаоса, Добра и Зла, «своего» и «чужого» миров. И Дом в

¹ Адамович Г. «Дни Турбинных» М.Булгакова // *Литературное обозрение*. – 1991. - №5. – С.42.

романе – это, безусловно, центр «своего» мира, это цитадель добра, хранящая справедливость красоту, свет и тепло Вечности.

«Белая гвардия» - это роман о разрушении домашнего очага и о страшных последствиях этого действия. Недаром он начинается смертью матери, поэтическим описанием «родного гнезда» и одновременно, зловещим предсказанием: «Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе... Мать сказала детям:

-Живите.

А им придется мучиться и умирать»¹.

Утрата центра, как известно, ведет к вселенской катастрофе. О том, почему «дом на распыл пущен», и о печальных последствиях этого «распыла» размышляет уже во второй половине XX века Ф.А.Абрамов в своем романе «Дом».

На страницах романа крупно «построены» три пекашинских дома: Михаила, старых Пряслиных и Степана Андреяновича Ставрова, упоминаются или кратко описываются другие: дом Калины Дунаева, дом, на строительстве которого надорвался Подрезов, «мертвые дома» на заброшенных разработках, более полусотни новых домов, однообразных, напоминающих раскрашенные вагоны. И по сравнению с ними «хоромами» смотрится ставровский дом, хранящий богатырский дух строителя и хозяина: «добротность и основательность», «крупная размахистость постройки», свидетельствующие о широте натуры и безошибочном чувстве красоты (образы-символы: лиственницы и особенно конь – «деревянное чудо на крыше ставровского дома»). Вокруг последнего разворачивается основной конфликт, участием в котором проверяется жизненная позиция и душевная состоятельность героев.

Дом в романе – не только место жительства человека. Это портрет его души, воплощение жизненных стремлений и ценностей («горделивый взгляд» Михаила на «богато обставленную горницу, или гостиную», «чудо-ворота»; цинично-потребительская позиция Егорши: «Зачем рвать жилы из себя, когда казенных домов в наше время навалом»; амбициозно-хищническое стремление Пахи Ба-

¹ Булгаков М. *Белая гвардия*. – М.: Просвещение, 1998. – С.25.

ландина: «Каждому сыну хочется дом поставить! Да! В деревне хочу дом сделать. Чтобы Баландины – на веки вечные»¹).

Это семья. Развалившийся старый дом Пряслиных олицетворяет распад некогда дружной семьи, а его восстановление – возвращение прежних духовных отношений, духовного единства.

Это сотворенный руками человека памятник его жизни, его деяний, это память о нем («От тяти карточки не осталось... так пускай дом вместо карточки будет»²) и шире – память о прошлом, связующее звено поколений, ответственность человека за сохранение этой памяти.

Это и храм («хоромина»), рукотворная крестьянская микровселенная для жизни не только тела, но и души. И сама душа, над созданием которой он трудится весь свой век («Главный-то дом человек в душе у себя строит...»), - говорит Евсей Мошкин).

И конечно, в романе-обобщении образ дома расширяется до масштабов России. «Мне вся страна домом была», - говорит Калина Дунаев, а затем Петр, как бы вторя ему, произносит: «А между прочим, Россия-то из домов состоит... Да из деревянных, люди которые рубили»³. И в этих словах средоточие всех значений образа: Россия состоит из людей, которые строят свой дом, предметный и духовный, строят душу своей страны.

Ф.Абрамов показывает в своем романе, как утрачиваются русским человеком многовековые национальные традиции, обычаи, историческая память. Утрачивается представление о Доме как центре мироздания. Расшатывание Дома народной души показано прежде всего через семью Пряслиных, которая воплощала идею дух русского народа с присущими ему жизнестойкостью, трудолюбием, совестью, кристальной честностью и бескорытием. Семья, дружно деля радость и горе, с честью выдержала военные испытания, оставаясь нравственным эталоном деревни. Но теперь народ «другой стал», и в некогда крепкой семье царят разлад и недоброжелательность. Михаил проклял сестру за незаконнорожденных детей. Петр почти ненавидит брата-близнеца, с которым ког-

¹ Абрамов Ф. *Братья и сестры: Роман: В 4 кн.* – Л., 1984. – С.379.

² Там же. – С.395.

³ Абрамов Ф. *Братья и сестры...* - С.401.

да-то они составляли единое целое, одинаково думали, видели общие сны. Татьяна, живущая в Москве, - отрезанный ломоть. Федор в тюрьме. Утрата таких присущих Пряслиным качеств, как «чистота да совестливость, да братская спайка и помочь», привела героев к потере «лада» в душе, каждый не удовлетворен, не доволен настоящим. А в результате мы видим крушение Дома.

Но писатель указывает путь возвращения «лада» в Дом-центр. Он – в нравственном преображении человека. В душах героев в конце романа произошли явные перемены. Петр отстраивает старый дом, восстанавливает прежние братские отношения с Григорием, близок к принятию решения остаться в Пекашине, «запрячься в пряслинский воз, взять на себя все заботы о сестре и детях, о Григории, о Федоре». Возвращается из мест заключения Федор. Ценой трагических переживаний осознает свою вину перед сестрой и племянниками Михаил и приходит к пониманию последнего наказания уходящего на фронт отца. Даже у Егорши, который «Мамаем прошел» по человеческим судьбам, «защемило сердце», «глаза заново увидели мир». В основе этих перемен возрождение памяти, пробужденной прошедшими через сердце размышлениями о жизни и смерти носителей высокого духа: Евсея Мошкина, Калины Дунаева, Ставрова, Подрезова, Ивана Пряслина – и о Доме, конкретном и обобщенном, своем отношении к его судьбе.

Старый русский Дом был поставлен надежно и прочно, и отстроить, возродить его можно, как делает это Петр на страницах романа. Трудно? Но «глаза боятся, а руки делают. А потом...какой он породы? Разве не пряслинской?»

Дом остается сакральным центром и в произведениях современной литературы, тех, что мы называем «литературой наших дней», литературы постмодернизма. Несмотря на то, что она, эта литература, чаще всего «выражает ощущение тотального неблагополучия современной России» (В.А.Чалмаев), облик ее определяется «чернушным фоном протекания семейной жизни, грязной грубостью любовных отношений, прямым разрушением прежних идеалов», все-таки деструкции подвергается не все. В частности то, что идет из древности, - многие древние архетипы (наиболее концептуальные из них) - сохраняются. Так, дом по-прежнему остается

ся духовным центром, спасительным локусом даже в том «чернушном» пространстве, которое представлено произведениями современной литературы.

Для примера обратимся к роману Людмилы Улицкой «Медея и ее дети».

Состояние зрелой души человеческой обусловлено ее нравственной памятью, памятью обо всем, что происходило с человеком на протяжении долгих лет: в раннем детстве, юности. Неслучайно многочисленные родственники Медеи приезжают к ней в дом с самого раннего детства (самые маленькие не сами, конечно, их привозят родители). Но вот с этого самого раннего и начинается становление души человеческой. В самом деле, зачем же сейчас, когда нет уже в живых Медеи, приезжают в Поселок ее потомки? Зачем везут сюда годовалую черную американскую внучку? Что тянет сюда, в Крым, русских, литовских, грузинских, еврейских потомков Медеи? Может, сила притяжения в крымской земле, которая зовет и не дает забыть о себе? Вспомним Волошина, его Коктебель... Дом Волошина завораживал всех, кто переступал его порог, он подобен храму, в котором собирались многочисленные паломники. Тянулись к Волошину, к «Вечному дому», но и к этой загадочной земле Киммерии с ее бурой почвой, нагромождением скал, вывернутыми из недр валунами, смятой растительностью...

Действительно, земля удивительная, «приходящая в упадок», но в то же время «удивительно щедрая и благосклонная». Но тайна кроется еще и в том «доме», который собирал всю семью, давал силы, питал душу. Автор говорит о Медее: «Родом она была из Феодосии, вернее, из огромного, некогда стройного дома в греческой колонии, давно слившейся с феодосийской окраиной. Ко времени ее рождения дом потерял изначальную стройность, разросся пристройками, террасами и верандами...»¹. Автор подчеркивает: не из Феодосии, а из *дама* была родом героиня.

Улицкая не дает нам подробного описания дома Медеи. Мы узнаем, что он «стоял в самой верхней части Поселка, его усадьба

¹ Улицкая Л. *Медея и ее дети*. - М.: Рефл-бук, 2005. - С.12.

была ступенчатая, с террасами»¹. В доме была «умная печурка, которая брала мало топлива, но давала много тепла». Была летняя кухня, сложенная «из дикого камня, на манер сакли, одна стена упиралась в подрытый склон холма, а низенькие, неправильной формы окна были пробиты с боков. Висячая мутная лампа освещала стол...» Все просто: умная печурка, керогаз, белоснежные занавески на окнах, легкая постель... Но тепло и светло в этом доме, потому что есть в нем хозяйка, на которой и держалось все.

Истоки характера Медеи – в ее глубочайшей нравственной интеллигентности. Не о настоящем гимназическом образовании идет здесь речь. Интеллигентность эту Медея впитала с самим воздухом, который – «чудесный, смолистый, древний и смуглый» – помогал ей понять нечто... в частности то, что настоящая любовь не нуждается в словах. Любовь к своим детям она не выпячивала, «считалось, что она их любит». Действительно, почему «считалось»? Может быть, потому, что не было в этих отношениях того проявления любви, которое мы привыкли называть общепринятым, было лишь «наблюдение», но это самое наблюдение и выражало любовь, которую нельзя было не почувствовать. Любовь была как само собой разумеющееся, как была сама Медея, был ее дом, было море, воздух, солнце.

Самуил Яковлевич говорит Медее: «Я почувствовал, что рядом с вами нет страха». Страх не было, а было глубочайшее наслаждение жизнью во всех ее проявлениях. Медея была человеком, ни в чем не погрешившим против правил нравственности, и было в ней то, что позднее заставит Сандрочку сказать, улыбаясь: «Праведница у нас была одна...»²

Но ведь было уже в русской литературе: «Не стоит село без праведника». И говорили мы и о Матрене Солженицына, и о ее родственниках. Но, как думается, у Улицкой «праведница» иная – по-своему прожила Медея свою жизнь, и после нее стоит дом! И приезжают сюда снова и снова, в этот поселок, в этот дом... Зачем? И вновь напрашивается параллель: был уже в нашей литера-

¹ Улицкая Л. *Медея и ее дети*. – М.: Рефл-бук, 2005. – С.24.

² Там же. – С.55.

туре город, и был Дом, наполненный «светом и покоем». А еще всегда была вера. Вера была и в душе Медеи. Медея верила в жизнь, в силу духа человека, в то, что в жизни будет «все, как надо», и надо принимать жизнь такой, какая она есть. Медея живет, и в старости – «Какая красивая старуха из меня образовалась», - думает героиня. И невдомек Медее, что эта красота – ее душевная красота, лицо «иконописное». А почему? Потому что верила: «Все хорошо!»

Да, после смерти мужа Медея весь год читала Псалтырь. «Псалтырь у нее была старая, церковнославянская, сохранившаяся от гимназических времен... Медея иногда пыталась читать Псалтырь по-русски, и хотя некоторые места были яснее по смыслу, но терялась красота затуманенного славянского...»¹ Медея чувствует красоту, она видит ее во всем, и прежде всего в той неброской жизни, которой она живет и которая ее окружает. В этом укладе Медеиной жизни есть свой особый смысл, который придает всему особую наполненность. Кажется, жизнь героини течет однообразно, монотонно, завтра будет похоже на вчера. Но это не однообразие, бесцельное, бездумное, а то, что мы называем *традицией дома*. Ее зимнее одиночество – не тоска, не безнадежность, не брошенность. Это неосознанное накопление чувств и сил (осторожно, боясь расплескать!), которые Медея отдаст летом, когда приедут все. И в летней жизни тоже свои традиции: время приезда, количество гостей, даже свой «график», по которому будут приезжать родственники. И ничуть не коробит читателя, что «лучший на свете вид открывается из Медеино сортира». Георгий «видел двойную цепь гор, опускающуюся довольно резко вниз, к далекому лоскуту моря и развалинам древней крепости. Он любовался этой землей, ее выветренными горами и сглаженными предгорьями...»²

Дом Медеи – не просто жилой дом с многочисленными постройками, это дом, дающий радость, силы жизни, это колодец, из которого пьешь, утоляя жажду (не случайно с реальной водой у Медеи туго). Дом дышит, влюбляется, страдает вместе с жильца-

¹ Улицкая Л. *Медея и ее дети*. – М.: Рефл-бук, 2005. – С.84.

² Там же. – С.77.

ми, а они самые разные, но все красивые, умные, талантливые. Они могут совершать проступки, ошибаться, заставляя страдать других, но при этом сами страдают едва ли не сильнее.

Ника и Маша любят одного мужчину, но как по-разному. И язык не поворачивается назвать пошлостью то, что происходит с ними – с Машей, с Никой, с Бутоновым, с Аликом.... Это жизнь, она бывает всякая, как и любовь: надо поступать по совести, не лгать, не юлить, не искать виноватых.

Вот находит Медея письмо Сандры Самуилу, узнает о предательстве. Кажется, что может быть тяжелее? Медея даже делает попытку бросить дом, уехать, найти силы, поддержку в другом. Она едет к Леночке, покидая свой дом надолго всего второй раз в жизни. «Мужем она была оскорблена, сестрой предана, поругана даже самой судьбой, не давшей ей детей...» На душе темно, кажется, жизнь кончилась. Но смотрит Леночка на подругу в церкви и думает: «Стоит, как скала посреди моря». Медея в этот миг была олицетворением всей жизни. «И новые слезы накатили на Леночку, уже не о Медее, а обо всей жизни, и это было счастливое мгновение полной потери памяти о себе, минутного наполнения сердца не своим, суетным, а Божьим, светлым, и от переполнения сердце ломило...»¹. А через три дня Медея уехала. «Ей хотелось скорее домой». Домой! Там ее жизнь, там ее силы, там ее душевный покой, там внутренний стержень всего, что происходит в жизни.

Нет у Медеи своих детей. Но широко ее сердце, так широко, что в нем находится место каждому, всему тому, что позволяет говорить, что дом Медеи – целый духовный мир. Что дом Медеи как бы принадлежит вечности, а принадлежащие этому дому люди – самоценны, уникальны, и в душе каждого – свой сокровенный смысл. Высоко на холме стоит этот дом, а вокруг – природная красота, заставляющая сжиматься сердце. И тянутся к этому дому люди из Сибири, из Средней Азии, из Прибалтики и из Грузии... «И прожаренный солнцем и продутый морскими ветрами дом притягивает все это разноплеменное множество...»²

¹ Улицкая Л. *Медея и ее дети*. – М.: Рефл.-бук, 2005. – С.101.

² Там же. – С.156.

Этот дом и есть первооснова бытия. Он дает ощущение полноты жизни, не прячет от житейских бурь, а хранит свою силу и питает ею, чтобы дети потом смогли выстоять в этой жизни, не сломаться, протянуть руку помощи друг другу. В доме Медеи – тончайшая аура духовности, которая так притягивает к себе, такая аура, когда без слов «душа с душою говорит». Все это делает дом Медеи *центром* в его архетипическом смысле. И «...это удивительное чувство – принадлежать к дому Медеи» целиком укладывается в традиционные мифопоэтические представления о роли Дома в быте и бытии человека.

Итак, Дом в русской литературе выполняет свои великие функции независимо от социальной принадлежности хозяев: купеческий дом Шмелевых, дворянский Турбиных, крестьянский Пряслиных, дом Медеи, собирающий в себе людей различных сословий и рас. Разные по величине, достатку, убранству, в равной степени эти дома несут печать русской духовности, хранят великие традиции русской культуры - древнее представление о «центральности» Дома.

Дом в свою очередь тоже имеет свои центры – локусы, наделенные особым, не будничным, сакральным смыслом. Это *Красный угол*, *печь* (первоначально – *очаг*) и заместивший ее потом *стол*.

Печь была вторым по значению «центром святости» в доме – после Красного, Божьего угла, - а может быть, даже и первым: не случайно же родилось в народе выражение «начать от печки», то есть с самого начала. В противовес Красному углу, в котором хранятся иконы, и человек как бы предстает перед лицом Бога, печь воплощает сакральность иного типа. В ней готовят пищу, на ней спят, а в некоторых регионах используют и в качестве бани, с ней по преимуществу связана народная медицина.

Печь играет особую символическую роль во внутреннем пространстве дома, совмещая в себе черты центра и границы. Как вместилище пищи и домашнего очага она воплощает собой идею дома в аспекте его полноты и благополучия. Поскольку же через печную трубу осуществляется связь с внешним миром, в том числе, с «тем светом», печь сопоставима с дверью и окнами. Печная труба – это специфический выход из дома, предназначенный в основ-

ном для сверхъестественных существ и для контактов с ними¹.

Символическую функцию печь выполняет в том отношении, что в ней готовится пища, то есть природный объект превращается в культурный объект, сырое – в вареное, печеное или жареное, а дрова, в свою очередь, обращаются в пепел или дым, восходящий к небесам².

Важна еще одна мифема – печь как локус передачи и усвоения знаний, на которых лежит ответ сокровенности. Очаг в доме был единым для всех, а приготавливаемая на нем пища составляла общую трапезу. Явление это весьма знаменательно. В отдельное время язычества огонь, разведенный под домашним кровом, почитался божеством, охраняющим общие дома, мир и счастье всех членов рода. Вокруг него создавалась семейная жизнь. А.Блок называл очаг святым, безмятежным местом, с которым «неразрывно связаны чистые нравы, безмятежные улыбки, тихие вечера». Домашний очаг непоколебим. Именно он является местом сбора взрослых и детей. «Чувство домашнего очага», по мнению Блока, – это «высшая точка любви, уважения, взаимопонимания»³. Именно поэтому печь – это еще и единение «своей» стороны, она собирает близких друг другу людей. Родственность собравшихся (не по крови) сказывается в откровенных разговорах и суждениях.

До сих пор название избы присваивается преимущественно той части жилья, в которой поставлена печь, в отличие от светлицы или клетки. Точно так же слово «дым» у Нестора и даже теперь в некоторых деревнях употребляется в значении очага, дома, жилища⁴.

Вообще жилище, согласно системе традиционного мировоззрения славян, является образом Вселенной. «В доме испокон веков поддерживается тот же космический порядок, который царит во Вселенной: дом с очагом в центре изоморфен Вселенной с Солнцем в центре»⁵.

¹ Семенова М. *Мы - славяне!* -СПб.: Азбука, 1997. - С.231.

² *Славянская мифология: Энциклопедический словарь.* - М.: Международные отношения, 1995. - Т.2. - С.312.

³ Блок А. *Собрание сочинений в 6 т.* - М., 1962. - Т.5. - С.70.

⁴ Афанасьев А.Н. *Поэтические воззрения славян...* - Т.2. - С. 17.

⁵ Байбурин А.К. *Жилище в обрядах...* - С.25.

Наличие печи приравнивает дом в мифологическом сознании не только к Вселенной, но и к храму. От домашнего очага, у которого священнодействовал представитель рода, и вся изба получала в глазах язычника религиозное значение. «Как кров, свидетельствующий о быте предков, как местопребывание родового пената, изба должна была пользоваться благоговейным отношением от всех родичей. Большой или меньший почет, воздаваемый разным ее частям, устанавливался более или менее близкой связью ее с очагом; сам же очаг, охраняющий целостность и счастье родственного союза, был главною святынею. Поэтому изба для славянина была не только домом в обиходном смысле этого словом (жилищем, пристанищем), но и храмом, в котором обитало светлое, дружелюбное божество и совершались ежедневные жертвоприношения и мольбы»¹.

Поклонением очагу легко объясняется славянское гостеприимство. Всякий странник, иноплеменник, входя под кров известного дома, вступал под защиту его пенатов; садясь подле очага, отдаваясь под охрану разведенного на нем огня, он тем самым делается как бы членом семейства. Не принять странника, обидеть гостя значило нарушить уважение к святыне очага и к кровным, семейным связям – грех самый ужасный по понятиям патриархально воспитанного человека.

Печь и ее предшественник - очаг непосредственно связаны с предками. По поверьям, в домашнем огне обитают духи предков, наблюдая за поведением членов семьи. Благополучие семьи связывалось с выполнением запретов и предписаний по отношению к домашнему очагу: нельзя заливать огонь водой; нельзя перешагивать через огонь; нельзя бросать в огонь нечистоты; нельзя сушить обувь рядом с очагом². В присутствии огня считалось немислимым выругаться: «Сказал бы тебе... да нельзя: печь в избе!»

В древности считалось, что благосостояние каждого рода, каждой отдельной семьи обусловлено его священным огнем (пенатом). Огонь в печи осмыслялся как живое существо. Его непрерывно

¹ Афанасьев А.Н. *Поэтические воззрения славян на природу...* - С.34-35.

² *Славянские древности...* Т.2. - С.253.

поддерживали в печи и сохраняли ночью в виде горячих углей. Так как божество огня считалось хранителем рода и семьи, огонь своего очага нельзя было передавать чужим. В материалах зауральского краеведа А.Н.Зырянова обнаруживаем сведения о том, как еще в середине XIX века в крае охраняли семейный огонь. Он зафиксировал обычай запрета передачи огня из своей печи в другой дом. Зауральский обычай перекликается с обычаями, записанными П.В. Шейном во второй половине XIX века в юго-западных русских регионах. Здесь также запрещалась передача огня. Его можно было передать лишь в одном случае – при породнении двух семейств через свадьбу.

Отголоском сакральности древнего общинного огня являлся так называемый «живой огонь», который добывали трением дерева о дерево во время эпидемии в старообрядческих селах Шатровского района Курганской области. От этого общего огня зажигали семейные – отдельно у каждого дома¹.

Живительная сила человека, его рода, семьи была связана с огнем его очага. Поэтому печь часто играет знаковую роль в свадебном обряде. Русская сваха, явившаяся сватать невесту, непременно протягивала руки к печи, грела ладони, в какое бы время года это не происходило: тем самым она призывала огонь себе в союзники, заручалась его поддержкой. Новобрачную молодой муж торжественно обводил трижды вокруг очага. А если в момент рождения ребенка огонь угасал, то в этом видели верный признак рождения злодея. И вот, наконец, почему перед новобрачными разбивают тарелку, а прежде разбивали горшок, только что побывавший в огне: «Сколько кусочков, столько бы и сыночков!»². Теперь чаще всего не помнят смысла этого действия. Одно и могут ответить: на счастье. А обычай живет.

Зауральский свадебный обряд сохраняет память о сакральности печи. Широко бытует в Зауралье свадебный обычай «смотреть дым». Дым в этом случае предстает как символ хозяйства, символ дома. Огонь давал начало дыму. В мифопоэтической традиции

¹ Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Шатрово-1992».

² Семенова М. Мы – славяне... - С.36.

огонь и дым являются символами дома.

В Шатровском районе Курганской области бытует поверье о том, что невеста обязательно выйдет замуж, если во время сватовства окажется у печи. Отголоски сакральной семантики можно увидеть в обычае, который сохранился только в памяти старожилов. Его суть в том, что невеста во время сватовства прыгала по лавке, стоявшей у печки, приговаривая: «Хочу, так вскочу. Не захо-чу, так не вскочу!»².

Сакральность домашнего очага проявляется и в похоронных обрядах. Так, повсеместно в Зауралье был распространен обычай заглядывать в печь после возвращения с кладбища.

Восприятие очага как оберега заметно в календарной обрядности. В селе Камаган Юргамышского района в Великоденный четверг творили заговор на скот. Хозяйка кричала в печь: «Коро-вушка моя пестрая, ходи домой»³. Заговор адресовался каждому типу животных и птиц.

В том же Юргамышском районе Курганской области были за-писаны заговоры, подчеркивающие сакральную значимость оча-га. В селе Горохове бытует поверье о том, что с передачей горячих углей передается счастье. Переданные угли ведут также к потраве³. Угли считались также магическим предметом в заговорах, влияю-щих на урожай. На угли насыпали зерно и приговаривали: «Уро-дись ты чистое, як золото»⁴.

Могущество и святость семейного очага подтверждаются боль-шим количеством заговоров, которые творились около него. Так, заговоры на любовь произносились перед затопленной печью: «Как жарко дрова разгораются, так разгоралось бы по мне сердце моло-децкое»⁵.

В Зауралье сохранилась также обрядовая трапеза, совершае-мая накануне Рождества, по окончании которой выносят на двор

¹ Федорова В.П. *Свадьба на Ирюме*. - 1991. - С.55.

² *Архив кафедры...* - Колл. «Камаган-2004». - С.45.

³ *Архив кафедры...* - Колл. «Скоблино-2003». - С.12.

⁴ Афанасьев А.Н. *Поэтические воззрения славян на природу...* - Т.2. - С.360.

⁵ Федорова В.П. *Человек и слово в заговорах: Южное Зауралье. Конец XX века*. - Курган, 2003. - С.232.

опорожненные горшки и разбивают их о землю, чтобы прогнать из дома всякий недостаток. При этом приговаривают: « Сколько черепья, столько счастья да достатка в дом»¹.

Из лечебных заговоров, связанных с домашним очагом, отметим заговоры от детских болезней и «переполоха», которые наговаривали на три уголька из домашней печи. Так, в Белозерском районе, к примеру, доставали из печи уголь, заливали его водой в бокале и произносили такие слова:

На море-океане, на новом Иерусалиме
На новом Иерусалиме стоит
Святая соборная апостольская церковь.
В этой церкви сидят три девицы:
Первая – Мария, вторая – Анастасия,
Третья – сама матушка Пресвятая Богородица.
Держат святую христову воду в руках,
Хотят умыть раба Божьего (имя) от полоху, от переполоху,
От дневного, ночного, полуночного.
Век повеки, отныне до веки.
Во имя Отца и Сына и Святого Духа.
Аминь².

Отражение высокого сакрального статуса печи мы наблюдаем не только в обрядовом фольклоре и заговорах, но и в фольклоре необрядовом. Печь в произведениях устного народного творчества – всегда живое существо, символ связи поколений, значимый в судьбах героев локус. Достаточно вспомнить хотя бы сказочную печь: спрятанное за нее полено превращается в ребенка, наиболее удачливый из трех братьев прячется на ней или за ней. На печи сидит Илья Муромец до совершения богатырских подвигов, там же восседает и Добрыня-гусляр на свадьбе своей жены. Обилие «печных» символов в фольклоре, несомненно, обусловлено тем,

¹ Федорова В.П. *Человек и слово в заговорах: Южное Зауралье. Конец XX века.* – Курган, 2003- С.256.

² Федорова В.П. *Человек и слово...* - С.213.

что именно с печью «связаны основные характеристики пространства жилища»¹.

Древнее представление о печке как центральном очаге, связанном с предками, отразилось и в литературе. Так в рассказе В.М. Шукшина, писателя глубоко народного, впитавшего народную культуру, что называется, «с молоком матери», печка благословляет героя, отправляющегося в дальнюю дорогу.

Рассказ называется «В профиль и в анфас». Герой рассказа, Иван, решил покинуть родной дом, одинокую мать, чтобы искать своей доли. Мать со слезами собирает в дорогу непутового сына и терпеливо, почти без надежды, ждет его домой.

Хранительницей опустевшего дома и является мать Ивана. Она заставляет сына попрощаться с печкой, ведь печь – это центр дома, семьи. Печь кормит, лечит, обогревает, собирает близких людей, как и родная мать, дает благословение. О высоком сакральном статусе печи говорит метафора печи-матери. В финале рассказа мать подводит сына под древнее благословение печи (еще более древнее, чем родительское). В доме Ивана таков обычай: нужно проститься с печкой, перед тем как отправляться в дальнюю дорогу. Здесь благословение дает не родная мать, а печь, которую писатель ласково называет «матушкой».

«Предстояло прощание с печкой. Всякий раз, когда Иван уезжал куда-нибудь далеко, мать заставляла его трижды поцеловать печь и сказать: «Матушка печь! Как ты меня поила и кормила, так благослови в дорогу дальнюю». Причем всякий раз она напоминала, как надо сказать, хотя Иван давно запомнил слова.

Иван трижды ткнулся в теплый лоб печки и сказал:

- Матушка печь! Как ты меня поила и кормила, так благослови в дорогу дальнюю»².

Печь в рассказе олицетворена, она представлена в образе живого существа («теплый лоб печки»). Она наделена теми чертами, которые характеризуют родную мать: печь кормит, поит, благословляет, растит и занимает центральное место в доме.

¹ Байбурин А.К. *Жилище в обрядах...* – С.160.

² Шукшин В. *Собрание сочинений в 5 т.* – М.:Венда, 1992. – Т.4. – С.197.

Сын уходит, и неизвестно, что ждет его впереди, а мать останется в пустом доме, но она верит, надеется, ждет – непременно вернется, ведь печкой благословлен!

Представление о сакральности печи сделали центральным локусом дома и *стол* – модификацию древнего очага. «У русских, украинцев, и белорусов ритуальные функции очага как бы перераспределились между печью и столом».

Стол – предмет особого почитания, это объединяющая, священная принадлежность дома. В.Даль дает следующее определение слову «стол»:

- 1) утварь домашняя, для поклажи, постановки чего-либо;
- 2) обед, ужин, трапеза;
- 3) престол, столица, место пребывания и сан государя или святителя¹.

Обратим внимание на третье определение. Для символического осмысления стола в народной традиции определяющим стало его уподобление церковному престолу. Формулы «стол – это престол» или «стол – это престол Божий» известны практически на всей территории восточно-славянской территории. Широко распространены и предания типа: «Стол – то же, что в алтаре престол, поэтому и сидеть за столом, и вести себя нужно так, как и в церкви»².

Нужно учесть, что сам церковный престол представляет собой исторически стол, алтарь, на котором совершается жертвоприношение. Здесь проявляется языческое начало. Согласно религиозным представлениям, престол знаменует собой также небесный престол, трон Бога, на котором таинственно присутствует сам Господь–вседержатель. Вся эта сложная символика была в какой-то мере перенесена в крестьянский быт. Например, не разрешалось класть на стол посторонние предметы, так как это место самого бога. У восточных и западных славян на столе всегда находился хлеб, благодаря этому он как бы превращался в престол. По

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: т. 1-4. - М.: Русский язык, 1978. - Т.4. - С.328.

² Славянская мифология: Энциклопедический словарь. - М.: Эллис Лак, 1995. - С.366.

этому поводу существует поговорка: «Хлеб на стол, так и стол престол, а хлеба ни куска, так и стол доска». Постоянное пребывание хлеба на столе должно было обеспечить достаток и благополучие в доме¹.

Стол, стоящий в Красном углу, составлял неотъемлемую принадлежность дома: например, при продаже дома стол обязательно передавали новому владельцу. Такие свойства стола, как неотъемлемость от дома и неподвижность, использовались в ряде обрядов. Так, например, у белорусов было принято вертеть вокруг ножки стола недавно купленных кур, приговаривая: «Как стол от избы не отходит, так и вы, куры, от двора не отходили бы»². Стол неподвижен. Передвижение стола становилось возможным только при совершении серьезного обряда – во время свадьбы или похорон.

О сакральности стола свидетельствует трапеза и размещение участвующих в ней людей. Место, занимаемое за столом, – важный показатель семейного и социального положения человека, что многократно обыгрывается в обрядах и фольклоре.

Старше всех на пиру считался стол, за ним в иерархическом ряду следует старший за столом. Как мужчины, так и женщины рассаживались строго по рангу. Наиболее почетные старики и старухи сидели ближе к хозяину и к хозяйке, а менее почетные и молодежь – ближе к двери, замыкая круг.

Порядок рассаживания вокруг очага или стола «выявлял субординацию сотрапезников и задавал «сценарий» угощения. В более широком плане рассаживание – наглядная модель половозрастной и социальной стратификации коллектива, причем «верх» и правая сторона, как правило, означают более высокую престижность, а «низ» и левая сторона – более низкую»³.

Порядок рассаживания за столом, по справедливому замечанию А.К. Байбурина, «является по сути дела пространственной моделью социальных отношений, действующих в семье».

У восточных славян наиболее почетным считалось место во

¹ *Славянская мифология: Энциклопедический словарь*. - М.: Эллис Лак, 1995. - С.367.

² *Байбурин А.К., Топорков В.Н. У истоков этикета...* - С. 71.

³ *Там же*. - С. 138.

главе стола, в Красном углу под иконами. Там обычно сидел мужчина, глава семьи. Если в семье нет отца, его место занимает старший женатый сын, если же он еще не женат, то главенство принадлежит матери. По сторонам от хозяина садились старшие мужчины, за ними – младшие, на самом нижнем конце стола – женщины. Известен и другой способ рассаживания: с одной стороны – по старшинству – мужчины, с другой, напротив них – женщины¹. Установленный традицией порядок рассаживания за столом строго соблюдался.

По мнению В.Н. Топоркова, сакральность стола в славянской культуре восходит к христианским убеждениям². На наш взгляд, символика стола гораздо древнее во временном отношении, поскольку первоначальная сакрализация стола связана с языческими трапезами, которые предназначались в качестве жертвы предкам дома.

Во многих славянских обрядах известен ритуальный обход стола (свадьбы, родины). Вокруг стола обносили новорожденного, вокруг него же баба-повитуха трижды обводила роженицу со словами: «Освободи, Господи, душу грешную, а другую безгрешную»³. В то же время вне ритуала обход стола возбраняется, во многих местах считалось, что у того, кто выходя изо стола, обойдет его кругом, умрет кто-то из ближайших родственников.

Подтверждением сакрализации стола уже в языческом дохристианском сознании является также соотнесенность его с древней мифологизированной идеей пути – одной из основополагающих во всей человеческой культуре. Стол как сакральный центр жилища является и начальной, и конечной точкой любого пути, и сам в свернутом виде как бы содержит его идею. По белорусскому обычаю отправляющийся в путь «целует» домашний стол: если предстоит дальний путь, он целует середину стола, близкий – один или оба угла, проходящиеся на избу. То же целование стола проводится и по возвращении с пути⁴.

Традиционное представление о столе как о центре обуслови-

¹ Байбури А.К., Топорков В.Н. *У истоков этикета...* - С. 139.

² Там же. - С. 140.

³ *Славянская мифология...* - С.364.

⁴ Там же - С.365.

ло уважение к нему, спокойное, чинное поведение, чинность, неторопливость, соблюдение порядка начала и конца застолья, совместность. «Исть садились все вместе. Как это, если пробегал? Пробегал, бегай дале. С кусками не бегали, не кусошничали. Сидели за столом хорошо, не ругались, спаси Бог. Когда ругаются за столом, ну там громко говорят – тешат беса. Так бабушка говорила»¹. Одна из функций застолья – объединение людей и сохранение мира между ними. Это относится не только к общественному миру, но к семейному. «Являясь местом, где собирается вся семья вместе, стол выражает идею полноты, целостности семьи, рода и – шире – круга близких людей»².

В фольклоре всякий прием пищи выходит за рамки физиологического или обыденно-бытового действия. Стол сохраняет свой высокий семиотический статус.

Отлученность от пира в былинах приводит к событиям огромного значения для героев. Так происходит в былине «Илья в ссоре с Владимиром»:

А тот ли князь да стольнокиевский
Сделал он, задернул свой почестный пир
Для князей, для бояр да для богатырей.
Для тех богатырей да для русских,
Чтобы всяко званье да шло туда
На тот, на тот да на почестный пир
Ко стольному князю ко Владимиру.
Забыл он позвать да что лучшего,
Лучшего богатыря - Илью Муромца³.

Последствия «забывчивости» князя едва ли не стали роковыми для всего Киевского государства.

Да тут Ильюше не к лицу пришло,

¹ Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Мальцево-2003». – С.81.

² Почепцов В.П. Русская семиотика... -С.54.

³ Русский фольклор... -С.228.

Раззадорился он да разретивился.
Как скоро натянул он свой тугой лук,
И клал он тут стрелочку каленую,
Тут-то сам Ильюшенька раздумался:
«А что мне, молодцу, буде поделати?»
А я ныне молодец разгневанный,
А я ныне молодец раздраженный»¹.

Понял Владимир, что «беда пришла, беда-то пришла да неминучая».

Сделал он, задернул да почестный пир
Для старого казака Ильи Муромца².

И только «крестный брат» Ильи Добрынюшка Никитич сумел убедить Илью забыть о «великой вине» князя и сменить гнев на милость.

Забыли позвать на «почестен пир» «во славном во Новгороде» и Садко.

Не зовут Садка да на почестен пир,
Другой день не зовут Садка да на почестен пир,
И третий день не зовут Садка да на почестен пир.
Как Садку теперь да соскучилось,
Пошел Садко ко Ильмень он к озеру,
Он садился на синь на горюч камень.
Как начал играть во гусли во яровчаты.
Играл он опять с утра и до вечера.
Как вышел тут царь Водяной да со озера...³

Общение с царем Водяным позволило гусельщику «без несчетной золотой казнь» превратиться в богатейшего новгородского купца.

Характеристика эмоциональных состояний героев в фолькло-

¹ *Русский фольклор...* - С.229.

² *Там же.*

³ *Там же.* – С.235.

ре часто строится на изображении их действий по отношению к столу. Удар по столу – формула выражения крайней ярости, угрозы. Дунай-сват, выслушав оскорбительный для Киева отказ Лихоимского короля выдать дочь замуж за Владимира, ударяет рукой по столу, вызывая соответствующие изменения во всем доме:

Дубовы столики во щепь прикололися,
А окошечки в стенах да все покосились,
А хрустальны стеколицы прикололися,
А король-то за печку загуляется¹.

Перескочить через стол – традиционная формула нетерпения, напряжения сил. Кострюк, ринувшись в бой,

Через стол скочил,
Зацепил ногой за скамью,
Тридцать татаровей придавил².

Вообще пир, общее застолье в фольклоре – это узел, связывающий время и пространство.

В литературе стол сохраняет за собой особый сакральный статус. В русской словесности он является одним из сквозных образов. Герои И.С.Тургенева собираются за чайным столом. Именно за столом обсуждаются важные вопросы, решаются проблемы, выясняются отношения в произведениях А.С.Пушкина, Ф.М.Достоевского, А.П.Чехова. Стол становится тем мерилом, которое позволяет судить о нравственной памяти героев, об их отношении к традициям своего народа.

Стол – тот локус, который объединяет распутинских «старунь» – носительниц и хранительниц духовной памяти как одной из основ существования нравственного человека («Прощание с Матерой»). Сидя за самоваром (это очень важный символ в повести – символ некоего изначального общинного единства, взаимного понимания и притяжения, в каком-то смысле даже крепости устоев),

¹ *Онежские былины /Подгот. текста к печати В.И.Чичерова. – М., 1948. – С.593.*

² *Песни, собранные П.Н.Рыбниковым. – Петрозаводск, 1964. – С.262.*

старухи говорят, конечно, в первую очередь о предстоящих переменмах – и не видят в них ничего доброго. Настасья откровенно тоскует: «Я там в одну неделю с тоски помру. Посередь чужих-то! Кто ж старое дерево пересаживает?» (ей со стариком впервые придется перебраться в городскую квартиру). Симе, которая недавно на острове, и того хуже: «У Симы не было собственности, не было родственников, и ей оставалась одна дорога – в дом престарелых»¹. Дарья крепится: не тот у нее характер, чтобы выплескивать чувства наружу, поэтому она молчит.

И в последний раз последние обитатели Матеры, когда жить избе Дарьи оставалось уже меньше суток, «в обед опять собрались возле самовара - три старухи, парнишка и Богодул. Все остальные съехали»². А утром «она собрала свой фанерный сундучишко, в котором хранилось ее похоронное обряжение, в последний раз перекрестила передний угол, мыкнула у порога, сдерживаясь, чтобы не упасть и не забиться на полу, и вышла, прикрывая за собой дверь. Самовар был выставлен заранее».

Отметим, что самовар вообще в русской литературе – чаще всего философский образ-символ, значащий более, чем просто предмет домашнего обихода. Он символизирует объединение людей вокруг стола. Он призван укрепить семью, связать всех, умерших и живых, как это сделают в «Белой гвардии» М.А.Булгакова замечательная изразцовая печь, «бессмертные» родительские часы и самовар с «блестящим боком».

Вероятно, с подобной целью в «Трех сестрах» А.П.Чехова дарит Ирине серебряный самовар Чебутыкин. Подарок призван напомнить о прошлом, когда еще жива была мать, когда семья была едина, призван воссоединить прошлое, настоящее и будущее. Однако герои пьесы Чехова этого не понимают. «Гул изумления и недовольства» вызван этим жестом Чебутыкина. «Самовар! Это ужасно!»³ - восклицает Ольга. Разрушаются не только внешние связи между героями, но и их внутренние связи с прошлым и буду-

¹ Распутин В. Прощание с Матерой.... - С. 174.

² Там же.

³ Чехов А.П. Три сестры // Чехов А.П. Пьесы. - М.: Худож. лит., 1988. - С.213.

щим. В семиотическом пространстве пьесы самовар – безусловно, значимый подарок, символизирующий неотвратимость трагедии семьи.

В «Прощании с Матерой» В. Распутина стол и самовар также становятся маркерами разрушения семейных традиций, памяти Рода. Они не только объединяют людей в соответствии с архетипическим значением стола в традиционной культуре. За столом разворачиваются споры главной героини повести с ее оппонентом, с тем, с кем не надо бы ей спорить, – с родным человеком, внуком Андреем. Он в повести – представитель поколения с облегченной памятью. Их споры – даже не вечные разногласия «отцов» и «детей», они скорее воспринимаются как разрыв контакта: спор предполагает все-таки общий предмет интереса, точку соприкосновения, а ее-то как раз – в духовной, по крайней мере, плоскости – нет. Даже когда бабка и внук говорят одни и те же слова, нередко они наполняют их разным смыслом.

Андрей отслужил в армии, работал на заводе и теперь, собираясь перейти на другое место, по пути заехал в Матеру. Стараясь поддеть бабку, в одном из разговоров за столом он упрекает ее то в патриархальности, то в том, что она дальше острова нигде не бывала, – мол, надо все посмотреть, везде побывать. И глубина Дарьиной фразы: «Нет, парень, весь белый свет не обживешь», – не доходит до него полностью, «обжить» для него не существует. Переполненный энтузиазмом покорения, Андрей верит в технику, в железную поступь века. Дарья пытается предостеречь внука: «Тот малахольный, который под собою сук рубил, тоже много чего об себе думал. А шмякнулся, печенки отбил – дак он об землю их отбил, а не об небо. Никуда с земли не деться»¹.

Для Дарьи – высший культ – культ земли и родовой памяти. Абсолютно непричастным к этому общечеловеческому нравственному закону предков показан Андрей. Если отец его, Павел, сомневается, затапливать остров или нет, но все же ближе к Дарье, отказываясь командовать поджогом родной деревни, Андрей не утруждает себя сомнениями и раздумьями: надо значит надо. Ему

¹ *Распутин В. Прощание с Матерой... - С.151.*

все предельно ясно: стране нужно электричество, при чем тут какая-то Матера? И он раздраженно, не понимая Дарью, да и не пытаясь понять, за столом доказывает ей кощунственные для нее мысли.

Так Распутин прослеживает утончающуюся связь между поколениями, заставляя думать, что она на грани разрыва. Мотив стола в романе позволяет писателю показать утрату героями-покорителями их родовой памяти, забвение тех концептуальных нравственных основ, которыми всегда жила земля русская. Одним из таких непреложных постулатов было особое почтительное отношение к столу, неприятие конфликта за столом. И об этом Андрей забыл, да и не хочет помнить.

Для города или деревни центром мира становится уже не очаг, а *святилище или храм*. Центральным являлся жертвенник и алтарь, вокруг которого выстраивалось сначала языческое капище, потом – храм. А вокруг него – центральная площадь селения (позже – города), с ее статуей божества, эволюционировавшей в статую царя, императора, полководца, еще позднее – политического деятеля. И достаточно было *красному или золотому цвету* вобрать в себя символику жизненной мощи, света, красоты, чтобы эти цвета – в соответствии с неуклонными законами мифологического и символического мышления – сразу переместились в центр.

Исследователи уже давно отметили типологически закономерную в народных представлениях связь потустороннего мира с солнцем¹. В сказке о трех подземных царствах герой опускается не просто в загробный, а в солнечный мир, золотой и сияющий: «Пошел он дальше и видит необыкновенный цвет: глаза заслепило. Подходит он к золотому царству»². В солнечный потусторонний мир провожали умершего и в похоронных причитаниях. В романе «В лесах» П.И. Мельниковым-Печерским нарисован похоронный обряд с его архаическими элементами. Оплакивает Ус-

¹ Зуева Т.В. *Художественная специфика волшебной сказки // Жанровая специфика фольклора.* – М., 1984. – С.158.

² *Великорусские сказки в записи И.А.Худякова / Изд. подгот. В.Г.Базанов и О.Б.Алексеева.* – М., 1964. – С.60.

тинья безвременно ушедшую девушку Настю:

Что не солнышко за облачком потерялося,
Не светел месяц за тучку закатался,
Не ясна звезда со небушка скатилася,
Отлетала моя доченька родная
За горушки она да за высокие,
За те ли за леса да за дремучие,
За те ли облака да за ходячие,
Ко красному солнышку на беседушку,
Ко светлому месяцу на супрядки,
Ко частым звездушкам в хоровод играть¹.

Настю провожали *ко красному солнышку, ко светлому месяцу, ко частым звездушкам.*

Наиболее отчетливо представление о связи потустороннего мира с солнцем отразилось в так называемом княжеском типе похоронного обряда. Ибн-Фадлан в X веке стал свидетелем русского языческого обряда захоронения князя. Арабский путешественник подробно рассказал об увиденном. В описании им обряда обращает на себя внимание то, что умершего князя постарались максимально окружить золотым (солнцеподобным) цветом. «Принесли скамью (ложе), поставили ее на корабль, и покрыли ее ватными стегаными одеялами, греческой золотой паволокой и подушкой из той же материи. Его одели в подштанники, штаны, сапоги, камзол и кафтан из золотой паволоки с золотыми пуговицами, надели шапку из золотой материи, опушенную соболем»². В данном описании белый цвет, цвет потустороннего мира и исконный цвет траура, не играет существенной роли (хотя присутствует архаическое полное обнажение как знак пограничного состояния лиминального существа). Русская княжеская верхушка присвоила себе как символ социального отличия золотой цвет. Этот выбор был предопределен мифологическим сюжетом.

По свидетельству греческого историка Геродота, древние ски-

¹ Мельников-Печерский П.И. *В лесах...* - С.516.

² Котляревский А. *Погребальные обряды языческих славян.* – М., 1968. – С.65.

фы-пахари именовали себя «сколотами», а своего легендарного князя-прародителя – «Колаксаем». Б.А.Рыбаков расшифровывает эти слова как «потомки солнца» и «Солнце-царь». Былинный эпитет киевского князя Владимира – Красное Солнышко – связан с мифологической генеалогией князей. В «Слове о полку Игореве» русские воины называются «даждьбожьи внуки». Б.А.Рыбаков считает, что Даждьбог – то же, что и Колоксай: мифологический бог-Солнце, от которого вели происхождение восточнославянские князья¹.

Древние княжеские обычаи сохранялись в русских царских обрядах. Г.К. Котошихин в своем сочинении «О некоторых русских церемониях», написанном в 1666 году, повествует о «женитьбе царской». Как и в княжеском похоронном обряде начала X века царя и царицу очень последовательно окружает солнцеподобный золотой цвет: «Коровайники носят к церкви и от церкви хлеб на носилках, а бывают те носилки обиты бархатом золотым... А царь в то время устраивается во все свое царское одеяние, так же как и при короновании; а новую царевну прикажет нарядить во все царственное же одеяние, и в то же время и бояре и все свадебные чины и столники, и стряпчие, и дьяки, и полковники, и головы, и гости устроятся в золотое одеяние... А бывают дары шиты кругом золотом, около кисти золото с серебром, а иные золото и серебро с шелком...»² и т.д.

Итак, на протяжении многих веков в обрядах русских социальных верхов сохранилась «память» о происхождении от Солнца-Даждьбога, о привилегированном родстве с этим верховным, непременно центральным божеством предков-язычников. Представители княжеского, затем царского родов (не забудем, кстати, и о неизменно золотом венце как необходимом атрибуте всех царей) сделали себя полноправными владельцами золотого цвета в знак «центральности» своего места в мироздании.

По той же символической логике наиболее значимые предме-

¹ Рыбаков Б.А. *Язычество древних славян*. – М., 1981. – С. 556.

² Котошихинъ Григорий. *О России в царствование Алексея Михайловича* / Под ред. А.Н. Чудинова. – СПб., 1998. – С.5.

ты и реалии окружающего мира приобретали золотую окраску. Стали золотым рогом «князя»-месяца в заговорах, золотыми молодильными яблоками в сказках, золотыми волосами Перуна, но и золотым нимбом христианских святых, царским венцом и золотыми куполами церквей (вспомним «златоглавую» Москву), золотым шпилем Адмиралтейской иглы Петербурга.

А красными сделаются тоги римских императоров, сапожки византийских правителей, но и одеяние, и обувь «небесной Царицы», Богоматери. Красные – праздничные рубахи, сарафаны, алая вышитая лента – «красная красота» невесты в русском фольклоре.

Красный цвет - цвет жизни, одно из его значений – красота жизненной силы, способность продлить род (красная девушка). Поэтому так велика была его роль в день свадьбы – центральный день в жизненном цикле человека. Как отмечает Г.С. Маслова, невеста надевала красную юбку, красную поневу, красную шубу, красный пояс; жених – красный кафтан и т.д. Украинцы красной краской окрашивали свадебный каравай, украшали его калиной; во многих местах свадебные гости и чины украшались красными лентами и бантами из кумача¹.

Наконец, Красная площадь той же Москвы, где «земля всего круглей», (О.Мандельштам), то есть где находится как бы центр и вершина всей «своей» Вселенной. Оттого же красным и золотым цветами окрашены стяги, знамена, хоругви, гербы.

Так что исторически, социологически громадная разница пролегает между Павлом Власовым с красным знаменем на демонстрации («Мать» М.Горького), молодогвардейцами, водружающими такое же знамя над оккупированным Краснодоном (роман А.Фадеева), и младшей дочерью купеческой из народной сказки (обработанной С.Аксаковым): той, что ищет и оберегает аленький цветочек. Но в глубях символической логики поведения непроходимой пропасти между этими персонажами нет. Все они ищут и утверждают свой священный центр.

Перемена центра для любой культуры была событием огром-

¹ Маслова Г.С. *Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX вв.* – М., 1984. – С.132.

ной, всю дальнейшую жизнь определявшей важности. Она, эта перемена, означала появление новых народов, смену государственного устройства, рождение новой религии, выдвижение нового сословия на роль господствующего, кардинальный сдвиг духовных, нравственных, мировоззренческих установок.

Литературные произведения как часть культуры тоже выстраивают свое сюжетное и философское пространство в отсчете от центра (центров). Центр может быть обозначен явно или скрыто. Он может быть задан сразу или обнаружиться постепенно. Но во всяком художественном тексте центр непременно есть и обязательно связан с высшими ценностями и глубочайшими смыслами этого произведения как модели мира. Если же его нет, отсутствие центра тоже всегда значимо (смотри ниже).

Поэтому ответить на вопрос: каков мир того или иного произведения, какие силы, ценности, императивы, авторитеты этим миром управляют? – нельзя, пока мы не определим, как выстроено его пространство относительно центра.

Вариантов тут может быть несколько.

Моноцентрическое пространство: в тексте присутствует один общезначимый символический центр. Тогда перед нами мир нерушимых духовных, этнических, национальных устоев. Этот мир можно атаковать извне – его нельзя разрушить изнутри. Центр всегда будет в нем «своим» центром: святыней, которую защищают «свои» герои, герои-протагонисты. «Чужой» же мир будет осознаваться и изображаться как бесцентрие - хаос, будь то хаос природный, социальный или духовный.

Таков мир героических саг или былин Киевской Руси, где Киев не просто столица, но центр мира, а князь Владимир («владеющий миром») – «красно солнышко» этого земного космоса.

Выходили мужички да тут черниговски
И отворяли-то ворота во Чернигов град,
Ай зовут его в Чернигов воеводую.
Говорит-то им Илья да таковы слова:
- Ай же, мужички да вы черниговски!
Я не йду к вам во Чернигов воеводую.

Укажите мне дорожку прямоезжую,
Прямоезжую да во стольный Киев-град¹.

Преодолевая преграды, отрицая соблазны, во стольный Киевград устремляются все былинные богатыри для того, чтобы нести службу земле русской и «славному» князю Владимиру - «красну солнышку».

С другой стороны, таковы и жития святых, где в центре Бог и его «земные обители»: храм, скит, монастырь – форпосты духа, просветляющие и упорядочивающие хаос злобы, соблазнов и страстей. В «Житии Сергия Радонежского» святой после длительного пустынножительства «пошел, поискал место удобное на реке, называемой Дубенка. На том месте святой Сергий поставил церковь во имя Пречистой Богоматери, во имя успения Владычицы нашей Богородицы. Стал монастырь прекрасен, богат. Вручил же святой игуменство одному из учеников своих по имени Савва. Через некоторое время блаженный митрополит на старости, почувствовав себя изнемогающим и к концу приближающимся, призвал святого Сергия. И тот пришел, и побеседовали они, и повелел митрополит вынести крест с парамандом, золотом и драгоценными камнями украшенный, и подарил святому. Он же со смирением поклонился: «Прости меня, владыко, ибо и юности не был златоносец, в старости же тем более хочу в нищете пребывать». Архиерей же ему ответил: «Знаю, возлюбленный, как это исполняешь, но сотвори послушание и прими от нас данное тебе благословение». И возложив своими руками на святого, как некое обручение, сказал ему: «Содержал я Богом врученную мне Русскую митрополию, как Бог хотел. Ныне же вижу себя к концу приближающимся, только не знаю дня кончины моей. Желая же при жизни своей обрести мужа, могущего после меня пасти стадо христово. Но во всех сомневаюсь, тебя одного избрал, ибо достоин ты нести слово истинное. Сначала епископским саном наделен будешь, а после смерти мой престол примешь». Святой, услышав это, очень оскорбился: «Прости меня, владыко, ибо выше моей веры то, что ты гово-

¹ *Русский фольклор...* - С.220.

ришь. И этого во мне не найдется никогда. Кто я такой – грешный и худший из всех человек?» Архирей много слов говорил старцу из божественных писаний, желая склонить его исполнить волю свою. Но смиренный Сергей не согласился... И так увидел архирей, что святой непреклонен, и отпустил его в монастырь, чтобы он молился там в обычном своем правиле, дабы избежать людских соблазнов»¹.

Однако «свой» центр не есть нечто легкодоступное. Поскольку он – место, в высшей степени «святое», запросто в него не попадешь. Допуск в него требует – даже для язычества – огромных усилий: подвига героя, посвящения правителя, аскезы мудреца. Для христианства же слияние по сю сторону жизни вообще достижимо лишь «в духе». Так зарождается и в сотнях сюжетов мировой литературы варьируется единый сверхсюжет: поиск центра.

Искать его могут как герои-протагонисты («хорошие» персонажи), так и герои-антагонисты («плохие» персонажи), последние – ради того, чтобы центр этот насильственно захватить, присвоить, уничтожить. Достижение центра героями-протагонистами приносит им приобщение к тайне или мудрости, обретение заслуженной власти успех в любви и счастливый брак, вообще физическое и духовное взросление и преображение. Поэтому оно означает счастливую и окончательную развязку сюжета.

Но оно же в случае, если центра достигают герои-антагонисты, значит нечто прямо противоположное. Во-первых, это событие максимально драматическое и кощунственное: в центр проникают профаны, чужаки, осквернители, враги. Во-вторых, подобное событие принципиально не может стать окончательной развязкой, иначе мир произведения провалился бы в хаос. Поэтому прорыв антагонистов в центр – ложная развязка, за которой следует развязка истинная: их изгнание (бегство и т.п.) из священного центра или, по крайней мере, намек на неизбежность этого в будущем.

Поразительно тонко и сложно построены в этом плане кульминация и финал «Медного всадника» Пушкина. Хозяин кульми-

¹ *Древнерусские предания (XI–XV веков) / Сост. В.А. Грихин. - М., 1982. - С.180.*

национного пространства, «площади Петровой», как будто один – Медный Всадник. Именно здесь, перед ним, Евгений разгадывает тайну своей трагедии и трагедии затопленного города: именно здесь он, живой человек, терпит поражение от медного кумира. Но ведь этим сюжет не исчерпывается. Последнее пространство поэмы – «остров малый», где нет никаких кумиров, а есть только вековечные земля и море; последний приют Евгения – порог дома любимой и возвращение в вечность, когда героя «похоронили ради Бога» (заключительные слова поэмы).

Остров малый

На взморье виден. Иногда
Причалит с неводом туда
Рыбак на ловле запоздалый
И бедный ужин свой сварит
Или чиновник посетит,
Гуляя в лодке в воскресенье,
Пустынный остров. Не взросло
Там ни былинки. Наводнение
Туда, играя, занесло
Домишко ветхий. Над водою
Остался он, как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего,
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога¹.

Дуалистическое пространство : в тексте обнаруживаются не один, а два влиятельных центра. Это могут быть центры двух волшебных сил, божественной и демонической, центры человеческого и нечеловеческого (чудесного, природного) миров, центры добра и, наоборот, зла, центры двух разных народов, государств, со-

¹ Пушкин А.С. Медный всадник // Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 т. – Т.4. – С. 56.

словий, центр-город и центр-деревня и т.п. существенно одно: что они противостоят друг другу как центр центру, а не как центричное, организованное пространство «дикому» хаосу.

Если центры взаимно дополняют друг друга (то есть различаются качественно, но не оценочно), то перемещение персонажа от центра к центру приносит благие результаты. Герой открывает «другой» мир, приносит оттуда ценные знания, свойства, дары, привозит невесту. Так случается с Садко у морского царя, с Афанасием Никитиным «за тремя морями», с героями Ф.Купера в мире индейцев, с царевичем-мужем сказочной Василисы Премудрой или с обитателями двух земных цивилизаций будущего в романе А.Кларка «Город и звезды».

Однако если центры осмысляются как антагонистические, путешествие героев к антицентру всегда будет смертельно опасным (физически и духовно) и чаще всего вынужденным. Героев-протагонистов похищают, или дают им поручение, или им приходится найти, освободить и вернуть персонажа из «своего» мира, попавшего в плен к миру «чужому». По этой модели строятся многие жанры массовой литературы: детективы, «шпионские» романы, романы ужасов и т.д.

Однако и в «Братьях Карамазовых» Достоевского келья старца Зосимы и дом Карамазова-отца станут двумя эпицентрами духовного противоборства (да и фабульной схватки). Два противоположных друг другу религиозно-идеологических центра определяют всю смысловую структуру романа: тихая, искренняя вера старца Зосимы, изложенная в беседах и поучениях (записанных после смерти учителя), - и сомнение, бунт Ивана Карамазова, выраженный в «Легенде о Великом инквизиторе».

Основополагающая идея учения старца Зосимы – «любить «все создание Божие, и целое, и каждую песчинку». «Братья, не бойтесь греха людей, любите человека и во грехе его, ибо сие уж подобие Божеской любви и есть верх любви на земле. Любите все создание Божие, и целое, и каждую песчинку. Каждый листик, каждый луч Божий любите. Любите животных, любите растения, любите всякую вещь... Деток любите особенно, ибо они тоже безгрешны, яко ангелы, и живут для умиления нашего, для очищения

сердец наших и как некое указание нам. Горе оскорбившему младенца... Перед иною мыслью станешь в недоумении, особенно видя грех людей, и спросишь себя: «взять ли силой, али смиренной любовью». Решишься так раз навсегда, и весь мир покорить можешь. Смирение любовное – страшная сила, изо всех сильнейшая, подобной которой и нет ничего»¹.

На другом полюсе – идеолог противоположного понимания мира и Бога. «Легенда о Великом инквизиторе» вложена в уста сходящего с ума Ивана Карамазова. «Для чего познавать это чертово добро и зло, когда это столько стоит», - утверждает он.

«Достоевский умел именно изображать чужую идею, сохраняя всю ее полноту как идеи, но в то же время сохраняя и дистанцию, не утверждая и не сливая ее с собственной идеологией»². Эта особенность произведений писателя дала основание М. Бахтину назвать его романы «полифоничными», а его персонажей – героями-«идеологами». Мироззренческие идеи двух главных оппонентов в «Братьях Карамазовых» равновелики по своей силе, являются концептуальными для двух разных, безусловно, «центральных» (по своему значению для всего человечества), непримиримых между собой взглядов на мир. Не случайно на вопросы - «Где же сам Достоевский?»; «В какой степени он разделяет первое или второе понимание мира и Бога?»- как при жизни Достоевского, так и до сих пор отвечают по-разному. Вспомним любимую Достоевским формулу души человека как поля битвы бога и дьявола. Два антагонистических центра в «Братьях Карамазовых» и символизируют эту вечную борьбу.

Бесцентровое пространство : центра ни в каком пространстве внутри произведения нет. Тогда следует проверить: отсутствует ли центр временно или постоянно?

Временное отсутствие центра создает особое «карнавальное» пространство: территорию, куда – снова-таки временно – вторгся хаос, где отменены нормы и формы «правильного» бытия. Обычно таково пространство порубежных «времен и сроков», когда «ста-

¹ Достоевский Ф.М. *Братья Карамазовы*. - М.: Худож. лит., 1988. - С.321.

² Бахтин М.М. *Проблемы поэтики Достоевского*. - М., 1979. - С.123.

рое» существование, его иерархия сил и ценностей кончилось, а новое еще не утвердилось. В этой щели бытия и воцаряется бесцентровый вненормативный мир. Сюжет таких произведений – стабилизация миропорядка, отыскание нового или воскрешение старого центра, чем и завершается успешная борьба с хаосом и злом.

Именно такое пространство и символизировали новогодние и масленичные ряженья, купальские игрища (перелом лета), западноевропейский канун Дня всех святых (перелом осени).

У русских новогодние обряды были самыми важными в цикле, поскольку, в соответствии с архаическим мировосприятием, в новогодние дни воцаряется установленный миропорядок и хаос уступает место космосу. «Для обрядов... характерно четкое разграничение последнего дня старого года, когда распадаются все связи, все неясно (отсюда – гадания в этот день), и силы хаоса берут верх, - и первого дня нового года, когда побеждает космическое, организованное начало»¹. Это столкновение хаоса с космосом пронизывает все календарные обряды, новогодний – в первую очередь. Новогодний праздник означал возрождение времени и мира в целом – обретение нового центра. Русская новогодняя обрядность включала в себя обряд хождения по домам с благопожеланиями – колядование, новогодний карнавал – ряжение в звериные и подобные маски и потехи, гадания о судьбе.

Колядование проводилось на стыке старого и нового годов, ночью (время антимира), и в этом нельзя не видеть возвращение к хаосу, к «бесцентрию», «ночному порядку», при котором «границы, очертания, расстояния неразличимы»². Время новогодних праздников – это время разгула чертей, и за полночь русские боялись выходить из дома. По западноевропейским поверьям, звери накануне Рождества переговариваются между собой на человеческом языке. Таким же возвращением к хаосу был и карнавал: люди погружались в животное состояние (о чем и говорили маски), даже в состояние скотское (допускался и половой разгул). Карнавал – это всеобщее смятение, отмена порядка и социальной иерархии, это

¹ Иванов В.В., Топоров В.В. *Исследования в области славянских древностей*. – М., 1974. – С.231.

² Элиаде М. *Миф о вечном возвращении*. – М., 2000. – С.45.

оргия и хаос. Но в ходе карнавала порядок восстанавливался, так что первоначальный хаос был побежден и мир обновлен. Наконец, только лишь в этот переходный период отсутствия центра время теряло свое значение, и человеку могла открыться его судьба на долгие годы вперед.

Вообще в подобной ситуации временного отсутствия центра лежат ритуальные истоки жанра комедии: всякая комедия – имитация хаоса и смеховая победа над ним.

Однако отсутствие центра, бесцентричность мироздания могут приниматься за привычное положение вещей. Тогда мы попадаем в «безумный, безумный, безумный мир». Он может принять вид мира безумного в прямом смысле: пространства болезни, бреда, кошмара, сумасшествия. Он может стать миром «тихого безумия»: бессмысленной службы, повседневной рутины, самопоглощенного потребительства. Поскольку же в тысячелетних культурных традициях человек выучился совмещать понятие высших ценностей и целей (и даже не отвлеченное понятие, а страстное их переживание) с символикой центра, то подобный, устойчиво бесцентровой мир становится художественным воплощением жизни, в которой жить – в подлинном, высшем смысле – нельзя.

В этой мнимой жизни протагонисты и антагонисты теряют свои определенные функции. Добро и зло перепутываются или «отменяются». Пропорционально слабеет, «рассыпается» конфликт. Сюжет сводится к попыткам персонажей вырваться из этого аморфного пространства, что невозможно. Композиция строится по модели «дурной бесконечности»: как бесцельные, бессмысленные метания и скитания или апатичное пребывание на месте. Ослабевает или полностью исчезает кульминация, а события превращаются в вязкие обстоятельства, тормозящие всякий путь героев, внутренний или внешний.

Образцы бесцентрового пространства – драмы и проза модернизма и постмодернизма («театр абсурда», «романы абсурда»): С.Беккет, Э.Ионеско и другие.

В качестве примера обратимся к роману русского писателя-декадента Ф.Сологуба «Мелкий бес». Прежде всего, уже исходя из названия произведения, отметим важную для автора традицию До-

стоевского. Многие герои романа – «продолжение бесов Достоевского, правда, мелкие». Но название роману дал именно образ недотыкомки, который появился сначала в стихотворениях Сологуба «Лихо» и «Недотыкомка серая». Безумный бред Передонова порождает традиционно изображаемого и внешне, и по воздействию на сознание персонажа иномирия - беса: «Недотыкомка бегала по ступлям и по углам и повизгивала. Она была грязная, вонючая, противная, страшная. Уже было ясно, что она враждебна Передонову, и прикатилась именно для него, а что раньше никогда и нигде не было ее. Сделали ее – и наговорили. И вот живет она – ему страхи и на погибель, волшебная, многовидная, следит за ним, обманывает и смеется: то по полу катается, то прикинется тряпкою, лентою, веткою, флагом, тучкою, собачкою, столбом пыли на улице и везде ползает и бежит за Передоновым, - измаяла, истомила его своею зыбкою пляскою»¹. «Недотыкомка являлась ему то кровавою, то пламенною, она стонала и ревела, и рев ее ломил голову Передонову нестерпимой болью». «Пламенная недотыкомка, прыгая по люстрам, смеялась и навязчиво подсказывала Передонову, что надо зажечь спичку и напустить ее, недотыкомку огненную, но не свободную, на эти тусклые, грязные стены, и тогда, насытая истреблением, пожрав это здание, она оставит Передонова в покое»². Приведенные примеры свидетельствуют о том, что образ сологубовской недотыкомки близок к народной мифологической традиции, и прежде всего – низовой мифологии, демонологии. Сравним: бесы в христианских религиозно-мифологических представлениях «имеют общую с ангелами способность быть невидимыми и являться людям лишь по собственному произволу. Образ, который они принимают, также зависит от их выбора; а так как самая сущность бытия бесов – ложь, образ этот – фальшивая видимость, маска. По характерной русской пословице, «у нежити своего облика нет, она ходит в личинах» и неприятно пахнет (явление беса может сопровождаться запахом серы). Чаще же всего в народной фантазии и иконографической традиции средневековья

¹ Сологуб Ф. *Мелкий бес*. – М.: Дрофа, 2007. – С. 89.

² Там же. – С.102.

образ беса «совмещает антропоморфные и териоморфные черты: он темен, рогат, хвостат; ноги его оканчиваются копытцами, как и чертей – рогатых, хвостатых и покрытых темной шерстью (согласно фольклорным представлениям и народным картинам). Безумный мир Передонова населен и «оборотнями-гимназистами». «Они поднимали ноги странным неживым движением, как ножки у циркуля, но только ноги у них были косматые, с копытцами. Вместо хвостов у них росли розги, мальчишки помахивали ими со свистом и сами взвизгивали при каждом взмахе. Недотыкомка из-под стола хрюкала, смеючись на забавы этих восьмерок»¹. Явление недотыкомки вызывает у Передонова томление, боль, тоску. Это характерно для видений, инспирированных бесами. Кроме того, народная мифологическая традиция утверждает, что само душевное расстройство – это «беснование», вызванное вселением в человека беса, черта. В «Мелком бесе» мы наблюдаем нечто подобное. Но нечистая сила не вселилась в Передонова, а родилась в нем, постепенно свела его с ума и явилась в образе недотыкомки, провоцирующей душевнобольного героя на преступление. Это те же бесы Достоевского, только мелкие, но от этого не менее ужасные. По сути, ими заражен весь город, до страшного конца не замечающий безумия Передонова и населенный уродливыми, гротескно изображенными персонажами.

Безумен и жесток мир романа «Мелкий бес». Там нет живых. Его населяют безумные персонажи-фантомы, бесцельно идущие к своему финалу.

Но пространство это возникло и задолго до модернизма. «Бесцентрично» одно из самых грозных стихотворений А.С.Пушкина «Бесы»:

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Еду, еду в чистом поле;

¹ Сологуб Ф. *Мелкий бес*. – М.: Дрофа, 2007е. – С.108.

Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!
«Эй, пошел, ямщик!..» - «Нет мочи:
Коням барин тяжело;
Вьюга мне слипает очи;
Все дороги занесло;
Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит видно,
Да кружит по сторонам...¹

Кстати, метель – вообще очень важный символ в пушкинской дьяволиаде. Мчатся в метели «Бесы». (И домчатся до Достоевского и Сологуба). В метели совершается брак по недоразумению (вместо тайного брака без благословения: открыт путь бесовской пуганице). В метели Гринев встречает Пугачева, совсем как в «Бесах»:

Там верстою небывалой
Он торчал передо мной
.....
Кони стали. «Что там в поле?» -
«Кто их знает? Пень иль волк?»²

Конечно, Пугачев выводит Гринева из метели, но так они оказываются связанными, и судьба Гринева уже сплетена с пугачевщиной, что едва не кончается для него катастрофой.

«Бесцентрично» пространство помещиков и чиновников гоголевских «Мертвых душ»: недаром бричка Чичикова «до Москвы не доедет» - доступа в священный центр ни ему, ни другим «мертвецам» нет; губернский же город – центр фиктивный, призрачный, ничьи судьбы в нем не решаются.

«Бесцентричны» многие пьесы Чехова. В «Вишневом саде»

¹ Пушкин А.С. *Собрание сочинений в 10 т.* – Т.6. – С. 47.

² Там же.

Любовь Андреевна, оставляя имение, уезжая в Париж, обращается к живому родному существу: «Прощай, милый дом, старый дедушка!» И Аня, навсегда расставаясь с привычным, устоявшимся бытом, восклицает: «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!» Дом, «тургеневская» дворянская усадьба, этот бесспорный символ, духовный центр для русской литературы первой трети XIX века, здесь уже ничего не объединяет и не спасает, поэтому героини прощаются с ним.

Традиционно исследователи другой чеховской пьесы «Три сестры» рассматривают Москву как некий духовный центр - локус, куда устремлены мечты героинь. Москва и город, где живут сестры, интерпретируются как противостоящие топосы. М. Мадорская пишет: Самая заметная и выделенная пространственная бинарная оппозиция - это Москва, где сестры родились, / провинциальный город, в котором сестры живут уже одиннадцать лет»¹. Однако сопоставление характеристик, которые дают героини Москве и своему городу, заставляет усомниться в этом, казалось бы, непреложном факте. Пространства «там» и «здесь» обладают сходными признаками.

Провинциальный город отделен от прочего мира рекой. «А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река!»² - говорит Вершинин. В той же реплике Вершинина называется и еще одна река - в Москве: «Там по пути огромный мост, под мостом река шумит»³. Река в мифологии и фольклоре связана с похоронным обрядом. Вспомним, что пьеса начинается со слов Ольги: «Отец умер ровно год назад»⁴. Надо думать, похоронен он на местном кладбище. С кладбищем ассоциируется и сад, окружающий дом Прозоровых и выходящий к реке. Ассоциативную связь с кладбищем приобретает в репликах героев и Москва: там, в Ново-Девичьем, погребена мама. «Здесь», по словам Андрея, люди ста-

¹ Мадорская М. «Три сестры»: особенности сюжетного стасиса // Чеховиана. 100 лет. - М., 2002. - С.62.

² Чехов А.П. Три сестры // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. - М., 1978. - Т.13. - С.128.

³ Там же.

⁴ Там же. - С.119.

новятся похожими друг на друга мертвецами»¹. За этой метафорической репликой следует нарочито гиперболическое высказывание Феропонта: «Две тысячи людей померзли будто... Не то в Москве, не то в Петербурге – не упомяну»². Слова Феропонта перекликаются со сказанным Ольгой о местном климате – «холодно и комары»³.

Важную символическую роль в пьесе играют и неоднократные упоминания птиц. Птицы связаны с мотивом «духовного странничества», которым заражены герои: «им удастся сняться с привычного места и приблизиться к «иной жизни», эта жизнь превращается в обыденность, и тогда становится необходимым виток новых устремлений»⁴. Однако птицы в фольклоре – это медиаторы между мирами. Сокол, ворон и орел в сказке– женихи сестер Ивана-царевича (СУС 301 А). В другой сказке птица выносит героя из тридевятого царства (СУС 313 А). Куда летят птицы в пьесе? Из одного «иноного» мира в другой, так как оба пространства наделены хтоническими свойствами. «Министр был осужден за Панаму. С каким упоением, восторгом упоминает он о птицах, которых видит в тюремном окне и которых не замечал раньше, когда был министром. Теперь, конечно, когда он выпущен на свободу, он уже по-прежнему не замечает птиц. Так же и вы не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней. Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его», - говорит Вершинин⁵.

Герои чувствуют себя одинокими и в Москве, и в своем городе, в котором, кстати, есть Московская улица. Приехавший из Москвы Вершинин сетует: «Одинокому становится скучно на душе». Стремящийся в Москву Андрей напротив замечает: «Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий»⁶.

¹ Чехов А.П. *Три сестры* // Чехов А.П. *Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. - М., 1978. - Т.13. - С.182.*

² Там же.

³ Там же. - С.128.

⁴ Давтян Л.А. *О своеобразии художественного пространства в драматургии Чехова. - Тверь, 1999. - С.124.*

⁵ Чехов А.П. *Три сестры...* - С.149.

⁶ Там же. - С.141.

Примечательно, что Москва в пьесе как будто недостижима для героев. В финале «сам факт, что Москва где-то существует, становится довольно сомнительным»¹. Есть железнодорожная станция, но к ней трудно попасть. Вершинин удивляется: «Только странно, вокзал железной дороги в двадцати верстах... И никто не знает почему...»².

В сказке «Царевна-лягушка» рассказчик говорит о противнике героя очень показательные слова: «Они на ковре влетели в Русь, а ему нельзя как-то в Русь-то, воротился»³. Сказка знает, что противник может проникнуть в «этот» мир только в результате нарушения запрета, в начале сказки. Преследуя героев в финале, он обычно останавливается на границе между мирами. Сказочник таких фольклористических тонкостей не знает, но помнит, что «нельзя как-то в Русь». Так и в пьесах Чехова: автор знает то, что герои не знают. Это для них Москва – мечта, лучшее время и пространство, а для автора – такой же «иной» мир. Вот и «нельзя им как-то в Москву-то». Потому и станция в двадцати верстах, «и никто не знает почему». Москва – такой же фиктивный центр, как и город N в «Мертвых душах», ничьих судеб он решить не может. Пространство пьесы бесцентрично.

Разница в том, что в творчестве Пушкина, Гоголя, Чехова утрата центра – признак мира демонического или «мертвого», что у всех трех писателей она вызывает тоску и боль, «надрывает сердце». В мире же абсурда бесцентрие – уже не аномалия, а норма.

Но при любых вариантах символической организации пространства неизменным остается одно. Философия художественного произведения всегда точно и честно выявляется в том, есть ли у его пространства символический центр и каков он.

¹ Мадорская М. *Три сестры...* - С.66.

² Чехов А.П. *Три сестры...* - С.128.

³ *Народные русские сказки...* - Т.2. - С.263.

Что такое миф? Обычно на этот вопрос отвечают так: «Миф – это сказка, выдумка, аллегория, художественное произведение, то, чего нет на самом деле». Мифы закрепились в нашем обыденном сознании за глубокой древностью. Мифы в незапамятные времена творили египтяне, древние греки, римляне, германо-скандинавские народы, кельты, славяне. Кажется, что сейчас, в эпоху науки, эти наивные сказания могут быть интересны лишь как артефакты прошлого и не более того.

Действительно, современная эпоха ознаменована колоссальным прогрессом во всех областях знаний. Человек проник в тайны микромира, вышел на дальние космические рубежи, настойчиво постигает сложнейшие вопросы происхождения жизни и самой Вселенной, но это не означает, что миф действительно умер и что наша современная действительность с ним никоим образом не связана.

Миф по-прежнему жив. Местом его «обитания» является наше сознание, где «живут» архетипы – «первичные схемы образов, воспроизводимые бессознательно и априорно формирующие активность воображения, а потому выявляющиеся в произведениях фольклора и литературы... Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов, он подымает изображаемое им из мира единократного и преходящего в сферу вечного, притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы»¹.

По мнению А.Ф. Лосева, миф – «это не выдумка, но наиболее яркая и самая подлинная действительность. Это подлинная и максимальная конкретная реальность. Миф – необходимая категория мысли и жизни»². Добавим: и произведений художественного творчества, являющихся предикацией авторских сознаний (если речь идет о литературных произведениях) и коллективного сознания народа-творца (применительно к фольклору).

В основе символизации образа предмета в художественном

¹ *Мифы народов мира: В 2 т. – Т.1. – С. 110.*

² *Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Из ранних произведений. – М., 1992. – С. 56.*

произведении лежат восходящие к древности магические представления о связи предметов с Универсумом (в том числе с миром богов) и человеком. Не надо думать, что подобные воззрения существовали лишь в далеком прошлом: мы и сейчас, приобретая сувенир, связываем предмет с каким-либо событием или местом, которое мы посетили; а делая подарок, ассоциируем себя с предметом в сознании другого человека.

В традиции культуры закрепились образная связь между определенными предметами и системой абстрактных понятий. Так возникли общекультурные символы зеркала, чаши, меча, яблока, яйца, камня и т.д. Многие подобные символы носят общенациональный характер. Конечно, присутствие образов подобных предметов в литературном произведении не всегда свидетельствует об их символической функции, но заставляет предполагать ее. Требуется анализ текста, в ходе которого можно обнаружить в произведении наличие у таких образов системы взаимосвязанных значений, восходящих от конкретного к абстрактному, это и позволит говорить об этих предметных образах как об образах-символах.

Мифопоэтические представления о пространстве воплотились в ряде мифологем, которые последовательно используются в фольклоре и литературе в ряде устойчивых образов-символов. Это прежде всего образы «своего» - «чужого» пространств в их разнообразных модификациях. Это путь, который предполагает движение как по горизонтали, так и по вертикали (см. произведения фольклора) и характеризуется выделением ряда столь же значимых топографических точек, пространственных границ – порог, дверь, лестница, мост и т.д. Мифопоэтическое символическое значение рубежа-границы сохраняют в фольклоре и литературе многие природные локативы – река, поле, лес и т.д., а также одежда человека, защищающая его от воздействия злых сил. К архаике восходят многочисленные фольклорно-литературные символы центра – объекты, вмещающие в себя наиболее важные смыслы и священные полномочия.

Известный филолог и культуролог Ю.М.Лотман писал: «Все многообразие отграничений культуры от не-культуры, по сути дела, сводится к одному: на фоне не-культуры культура выступает как

знаковая система»¹. Одним из необходимых условий осмысления литературы как знакового феномена является дешифровка, декодирование многочисленных знаков-символов, растворенных в смысловом пространстве художественного текста. Думается, постижение пространственной символики в произведениях фольклора и литературы (главным ключом здесь будет мифопоэтическая логика) способно значительно приблизить нас к пониманию авторского замысла и глубинных смыслов, скрытых от поверхностного взгляда.

¹ Лотман Ю.М. *О семиотическом механизме культуры* // Лотман Ю.М. *Избранные статьи: В 3 т.* – Таллинн, 1993. – С.326.

1. Абрамов Ф. Братья и сестры: Роман: В 4 кн. – Л., 1984.
2. Адамович Г. «Дни Турбиных» М.Булгакова // Литературное обозрение. – 1991. - №5.
3. Арбан Д. «Порог» у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования: В 3 т. – Т.2. – Ленинград: Наука, 1976.
4. Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Гагарье – 2004».
5. Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Ильино-1991».
6. Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Ильино-1986».
7. Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Ильино-1988».
8. Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Ильино-1999».
9. Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Камаган – 2004».
10. Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Мальцево-2003».
11. Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Шатрово-1992».
12. Архив кафедры литературы КГУ. – Колл. «Скоблино-2003».
13. Архив кафедры литературы КГУ. «Духовные стихи поморцев Курганского молельного дома»/ Запись В.П. Федоровой.
14. Афанасьев А. Н. Живая вода и вещее слово. – М., 1988.
15. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. - М.: Современный писатель, 1995. – Т.2.
16. Афанасьев А.Н. Древо жизни. – М., 1982.
17. Ахматова А.А. Последняя сказка Пушкина // Ахматова А.А. Соч.: В 2 т. – М.: Правда, 1990. – Т.2.
18. Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. – М.: Правда, 1990.
19. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Л.: Наука, 1983.
20. Байбурин А.К., Топорков В.Н. У истоков этикета.- Л.,1990.
21. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет.- М., 1975.
22. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
23. Белослюдов А. К истории «Беловодья» // Записки Западно-сибирского отделения Русского географического общества. - Омск, 1916.
24. Бережнова М.П. Погребальный обряд русских старожиллов среднего Прииртышья // Этнографо-археологические комплексы: проблемы культуры и социума. – Новосибирск, 1997. – Т.2.

25. Блок А. Собрание сочинений: В 6 т. – М., 1962.
26. Бубер М. Народ и его земля // Бубер М. Избранные произведения. – М., 2003.
27. Булгаков М. Белая гвардия. – М.: Просвещение, 1998.
28. Булгаков М. Мастер Маргарита // Булгаков М. Мастер и Маргарита. Театральный роман. – Волгоград, 1989.
29. Валенцова М.М. Семантика и символика «верха» дома в обрядности славян // Живая сторона. – 2000. - №2. – С.21-24.
30. Великорусские сказки в записи И.А.Худякова / Изд. подгот. В.Г.Базанов и О.Б.Алексеева. – М., 1964.
31. Выходцев П.С. Об исторических закономерностях взаимосвязей литературы и фольклора // Русская литература. – 1977. -№2. – С.5-20.
32. Вургафт С.В., Ушаков И.А. Старообрядчество. Лица, предметы, события, символы. Опыт энциклопедического словаря. - М., 1996.
33. Гершензон М.О. Статьи о Пушкине. – М., 1926.
34. Грибоедов А.С. Сочинения: В 2 т. – М.: Правда, 1971. – Т.1.
35. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. - М.: Искусство, 1972.
36. Давтян Л.А. О своеобразии художественного пространства в драматургии Чехова. – Тверь, 1999.
37. Далгат У.Б. Литература и фольклор. – М.: Наука, 1981.
38. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: Т.1-4. – М.: Русский язык, 1978. – Т.4.
39. Дзенискевич Г.И. Медведь в фольклоре индейцев Аляски // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных образов. – Л., 1984.
40. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – М.: Художественная литература, 1988.
41. Древнерусские предания (XI – XVI веков) / Сост. Грихин В.А. – М., 1982.
42. Еремина В. И. Историко-этнографические истоки мотива «вода-горе» // Фольклор и этнография : Сб. научных трудов / Под ред. Б.Н. Путилова. – М., 1986.
43. Еремина В.И. Ритуал и фольклор. – Л.: Наука, 1991.

44. Жуков С.А. Русский крестьянский эпос Алтая // Тезисы докладов Международной конференции «Алтай. Космос. Микрокосм». – Барнаул, 1993.
45. Жуковский В.А. Стихи. Поэмы. – М.: Правда, 1986.
46. Забылин М.Н. Русский народ: обычаи, обряды, предания, суеверия. – М.: Русская книга, 1996.
47. Зезина М.Р. История русской культуры. – М.: Высшая школа, 1990.
48. Золотарев А.М. Родовой строй и первобытная мифология. – М., 1964.
49. Зуева Т.В. Русский фольклор: Словарь-справочник. – М., 2000.
50. Зуева Т.В. Художественная специфика волшебной сказки // Жанровая специфика фольклора. – М., 1984.
51. Иванов В.В., Топоров В.В. Исследования в области славянских древностей. – М., 1974.
52. Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. Древнейший период. – М., 1965.
53. Иванов В.В. Двоичная символическая классификация в африканских и азиатских традициях. – М., 1969.
54. Ильев С.П. Русский символический роман. – Одесса, 1991.
55. Ильин И.А. Одинокий художник: Статьи. Речи. Лекции. – М., 1993.
56. Ковальчук С.Ю. Старообрядчество на Алтае // Литература в школе. - 1998. - №3.
57. Котляревский А. Погребальные обряды языческих славян. – М., 1968. – С.65.
58. Котошихин Григорий. О России в царствование Алексея Михайловича / Под ред. А.Н. Чудинова. – СПб., 1998.
59. Кряжева Н.С. Знак в традиционной культуре русских: полотенце как знак погребальной обрядности // Историко-культурное наследие Северной Азии: итоги и перспективы изучения на рубеже тысячелетий. – Барнаул, 2001.
60. Кукушкина Е. Ю. Дом в свадебных причитаниях и духовных стихах. - М., 2000.
61. Кукушкина Е.Ю., Никитина С. Е. Жанровые портреты фольклорного дома // Живая старина. – 2000. - №2.

62. Куприн А.И. Река жизни // Куприн А.И. Избранное. – М.: Правда, 1989.
63. Лермонтов Ю.М. Сочинения: В 2 т. – М., 1988-1990.
64. Литературный энциклопедический словарь/Под общ. ред. В.М.Жожевникова, П.А. Николаева. - М., 1987.
65. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Из ранних произведений. – М., 1992.
66. Лотман Ю.М. О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн, 1993.
67. Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. – Л., 1983.
68. Лотман Ю.М. Динамическая модель семиотической системы//Труды по знаковым системам. - Тарту, 1980. -Т.10.
69. Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Н.В.Гоголя// Лотман Ю.М. Избр. соч.: В 3т.-Тарту,1993.-Т.3.
70. Мадорская М. «Три сестры»: особенности сюжетного стасиса // Чеховиана. 100 лет. – М., 2002.
71. Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской необрядовой песни (Исследования по поэтике устно-поэтического канона). – Л., 1989.
72. Маслова Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XXв. –М., 1984.
73. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. - М. , 1994.
74. Мельников –Печерский П.И. В лесах. – М.: Современник, 1985.
75. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. - М. ,1976.
76. Менцей М. Вода в представлениях древних славян о загробном мире. - М. : Международные отношения, 1997.
77. Мифы народов мира: В 2 т. – М., 1988.
78. Михайлов О.Н. Иван Сергеевич Шмелев. – М., 1990.
79. Морохин В. Н. Прозаические жанры русского фольклора. Хрестоматия: Учебное пособие для филологических специальностей. - М.: Высшая школа, 1983.
80. Народные русские сказки А.Н.Афанасьева: В 3 т. – М.: ГИХЛ, 1957.
81. Невская Л.Г. Семантика дома и смежных представлений в

погребальном фольклоре // БСИ -81.- С.106-112.

82. Невская Л.Г. Балто-славянское причитание: Реконструкция семантической структуры. – М., 1993.

83. Нехлюдов С. Ю. Время и пространство в былинне // Славянский фольклор. - М.: Наука, 1972.

84. Низами. Сокровищница тайн // Родник жемчужин: Персидско-таджикская классическая поэзия / Сост. М.-Н.О.Османов. – М.: Московский рабочий, 1979.

85. Никитина С.Е. Келья в три окошечка (о пространстве в духовном стихе) // Логический анализ языка. Языки пространств. - М., 2000.

86. Новоселова Л.В., Дозорцева А.С. Время и пространство в быличках о колдовстве на свадьбе // Русский вопрос: история и современность: Материалы Третьей всероссийской научной конференции. – Омск, 1998.

87. Онежские былины /Подгот. текста к печати В.И.Чичерова. – М., 1948.

88. Островский А.Н. Гроза. – М.: Советская Россия. – 1987.

89. Памятники литературы и письменности крестьянства Зауралья. Т. 1. - Вып. 2 / Сост. А.Т. Шашков. - Свердловск, 1991.

90. Пастернак Б. Стихотворения. – М.: Молодая гвардия, 1990.

91. Песни, собранные П.Н.Рыбниковым. – Петрозаводск, 1964.

92. Платонов А.П. Котлован. Чевенгур. – М.: Правда, 1998.

93. Плюснин Ю.М. Этологические подходы к проблеме археологических реконструкций . – Новосибирск, 1994.

94. Покровский Н.Н. Антифеодальный протест урало-сибирских крестьян-старообрядцев в 18 веке. – Новосибирск, 1974.

95. Полетаева Е. А. «Уход в пустыню» в древнерусской и старообрядческой книжности // Уральский сборник. – Екатеринбург, 2000.

96. Померанцева Э.В. Русская устная проза. – М., 1985.

97. Потехня А.А. Переправа через реку как представление брака. – М., 1989.

98. Почепцов Г.Г. Русская семиотика. – М.: Рефл-бук, 2001.

99. Поэзия XVIII века: Сборник. – Л.: Художественная литература, 1984.

- 100.Пропп В.Я. Русская сказка. – М. : Лабиринт, 2000.
- 101.Пропп В.Я. Поэтика фольклора. – М.: Лабиринт, 1998.
- 102.Пропп В.Я. Фольклор. Литература. История. – М.: Лабиринт, 2002.
- 103.Путилов Б. Н. Миф - обряд - песня Новой Гвинеи. - М., 1980.
- 104.Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2003.
- 105.Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Худ. лит., 1975.
- 106.Распутин В. Прощание с Матерой // Распутин В. Повести. – Хабаровск: Молодая гвардия, 1984.
- 107.Русский фольклор / Сост. и примеч. В. Аникина. - М. : Худ. лит., 1985.
- 108.Русский фольклор: Библиографический указатель: 1901 – 1916 / Сост. М.Я. Мельц. – Л.: БАН, 1981.
- 109.Русский фольклор: Библиографический указатель: 1917-1944 / Сост. М.Я. Мельц. – Л.: БАН, 1966.
- 110.Русский фольклор: Библиографический указатель: 1945 – 1959 / Сост. М.Я. Мельц. – Л.: БАН, 1961.
- 111.Русский фольклор: Библиографический указатель: 1960 - 1965 / Сост. М.Я. Мельц. – Л.: БАН, 1967.
- 112.Русский фольклор: Библиографический указатель: 1991-1995 / РАН; Институт русской литературы / Под ред. Т.Г.Ивановой. – СПб., 2001.
- 113.Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. – М., 1987.
- 114.Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М., 1981.
- 115.Рябцев Ю.С. Средневековый костюм и современный язык // История и традиции народов России. – М.: Дрофа, 2007.
- 115.Семенова М. Мы – славяне! – СПб.: Азбука-Терра, 1997.
- 116.Сказки народов СССР. – М.: ГИХЛ, 1954.
- 117.Сказки / Сост. Ю.Г.Круглов. – М., 1988.
- 118.Славянская мифология: Энциклопедический словарь. – М.: Эллис-Лак, 1995.
- 119.Славянская мифология: Энциклопедический словарь: В 2 томах. – М.: Международные отношения, 1995.

- 120.Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 томах.– М.: Международные отношения, 1995.
- 121.Славянский фольклор. Тексты / Составители Н. И. Кравцов, А. В. Кулагина. - М.: Изд-во МГУ, 1987.
- 122.Снегирев А.В. Интертекст: типология, включение и функционирование в художественном тексте: Автореф. ... дис. канд. филол. наук. – Екатеринбург: УрГУ, 1998.
- 123.Соколов В.Ф. Мировоззренческие константы древнейших мифологий // Ф. и О. – 1998. - №5. – С.30-32.
- 124.Соболевский А.И. Великорусские народные песни: В 2 т. - СПб., 1900.
- 125.Сологуб Ф. Мелкий бес. – М.: Дрофа, 2007.
- 126.Супинский А.К. Взгляды на загробную жизнь (Череповецкий краеведческий музей, рукопись 29).
- 127.Твардовский А. Поэмы. Стихи. – М.: Правда, 1987.
- 128.Терпиано Ю. Маздеизм. – М.: Сфера, 1993.
- 129.Толстой Л.Н Война и мир. – М.: Просвещение, 1981.
- 130.Топоров В. Н. Миф. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. - М.: Прогресс, 1995.
- 131.Топоров В. Н. Пространство // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М., 1992. – Т.2.
- 132.Топоров В.Н. Окно // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. - М., 1987. – Т. 1.
- 133.Топоров В.Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки истории естественнонаучных знаний в древности. – М., 1982.
- 134.Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семиотика и структура - М., 1983.
- 135.Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной литературе: В 2 т. Т.1. – М.: Гнозис, 1995.
- 136.Трегубов В. Повесть дивная. Рукопись. Отдел редких книг СО РАН.
- 137.Трубецкой Е. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке // Литературная учеба. – 1990. - №2. – С.102-112.
- 138.Узенева Е.С. Магия строительства в славянской традиции // Живая старина. – 2000. - №2. – С.9-11.

139. Улицкая Л. Медя и ее дети. – М.: Рефл-бук, 2005.
140. Успенский Б.А. Дуалистический характер русской средневековой культуры // Успенский Б.А. Сочинения: В 2 т. – М., 1998. – Т.1. – С.380-401.
142. Успенский Б.А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы // Успенский Б.А. Семиотика искусства. - М., 1995.
143. Федорова В.П. Свадьба в системе календарных и семейных обычаев старообрядцев Южного Зауралья. – Курган, 1997.
144. Федорова В.П. Свадьба на Ирюме. – Курган, 1991.
145. Федорова В.П. Человек и слово в заговорах: Южное Зауралье. Конец XX века. – Курган, 2003.
146. Федорова В.П. Исторические взгляды старообрядцев Южного Зауралья // Культура Зауралья: прошлое и настоящее. – Курган, 2001.
147. Хохлов Т.Г. Путешествие уральских казаков в Беловодское царство (Записки Русского географического общества по отделению этнографии.) - Т. XXVII, вып. I. – СПб., 1905.
148. Смирнов Л.С. Внутренние вопросы в расколе в XVII веке. Исследования из начальной истории раскола по вновь открытым памятникам, изданиям, и рукописям. - СПб., 1898.
149. Цветаева М. И. Мой Пушкин // Цветаева М.И. Избранное. – М.: Правда, 1990.
150. Цивьян Т.В. Архетипический образ дома в народном сознании // Живая сторона. – 2000.- №4. – С.15-17.
151. Чертов В.Ф. Слово. Образ. Смысл. – М.: Дрофа, 2004.
152. Чехов А.П. Три сестры // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – М., 1978. – Т.13.
153. Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII-XIX вв. - М., 1967.
154. Чуковский К.И. Краденое солнце // Чуковский К. Сказки. – М.: Оникс, 2000.
155. Шелгунов Б. Н. Мифологический словарь. - Екатеринбург, 2001.
156. Шеппинг Д.О. Мифы славянского язычества. – М: Терра, 1997.

- 157.Шукшин В. Собрание сочинений в 5 т. – М.: Венда, 1992. – Т.4.
- 158.Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 1986.
- 159.Элиаде М. Миф о вечном возвращении. – М., 2000.
- 160.Элиаде М. Священное и мирское. – М.: Флинта, 2002.
- 161.Этнография восточных славян. – М.,1987.
- 162.Энциклопедия обрядов и обычаев. – СПб.: Респекс, 1996.
- 163.Юдин А.В. Русская народная духовная культура.- М.: Высшая школа, 1999.
- 164.Юдин А.В. Русская народная бытовая сказка. – М.: Академия, 1998.
- 165.Юнг К.Г. Психология бессознательного. – М.: АСД ЛТД. – 1998.
- 166.Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. – М.: Практика, 1992.
- 167.Якименко В. Границы и возможности: Миф и притча в современной литературе // Вопросы литературы. – 1978. - №11. – С.82-104.

Научное издание

Рычкова Екатерина Владимировна

**СИМВОЛИКА ПРОСТРАНСТВА В ДИАЛОГЕ
МИФА И ЛИТЕРАТУРЫ**

Монография

Редактор Н.А. Леготина

Подписано в печать	Формат 60x84 1/16	Бумага тип.№1
Печать трафаретная	Усл. печ. л. 10,75	Уч.-изд. л. 10,75
Заказ	Тираж 100	Цена свободная

Редакционно-издательский центр КГУ
640669, г. Курган, ул. Гоголя, 25
Курганский государственный университет