

М. А. ГАЛИЕВА
(Москва)

«ВЛАСТЬ ЗЕМЛИ».
ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ С. А. ЕСЕНИНА
И В. Г. РАСПУТИНА

Аннотация. Статья посвящена изучению фольклорной традиции в творчестве ново-крестьянских поэтов и деревенской прозе XX в. Большое внимание уделено трактату С. А. Есенина «Ключи Марии» и повести В. Г. Распутина «Прощание с Матерой». Кроме того, в статье раскрыт теоретический аспект вопроса о взаимодействии фольклора и литературы, описываются разные типы трансформации фольклорной традиции в литературе.

Ключевые слова: фольклор, миф, традиция, космизм, С. А. Есенин, В. Г. Распутин.

Проблема памяти, или, лучше сказать, *прапамяти*, — одна из ключевых для русской литературы. Один из героев повести В. Г. Распутина говорит, выводя «формулу» космоса русского человека: «Вы почему-то о себе только думаете, да и то, однако, *памятью больше думаете, памяти у вас много накопилось...*» [Распутин 2003, 369]. И в повести «Степь» А. П. Чехова найдем ту же мысль: «Русский человек *любит вспоминать*, но не любит жить» [Чехов 1977, 64]. Критика 1960—1970-х гг. в «деревенской прозе», прежде всего, выделяла проблему «город — деревня» (как оппозицию типов *locus'a*) и считала ее главной. Однако уже в начале 1980-х гг. В. Е. Ковский обращает внимание на сопричастность художника слова *культурно-историческому* прошлому, «давнему или сравнительно недавнему, но взятому в качестве этического и эстетического критерия настоящего» [Ковский 1983, 190]. Как отмечает ряд исследователей «новокрестьянской поэзии», поэты этого направления противопоставили «железу», натиску цивилизации организованный космос, в основе которого — женское демиургическое

начало, это и Мать — сыра земля, это и Великая Богиня, Мать всего сущего в разных ее ипостасях [Дементьев 1984, 48]. В настоящей статье мы обратимся к проблеме энтелехии и мимесиса, сакрального припоминания в творчестве С. А. Есенина и В. Г. Распутина. Стоит привести некоторые наблюдения И. П. Смирнова и А. М. Панченко о необходимости обращения творческого мышления к «позавчерашнему дню»: «В искусстве... всегда присутствует элемент соревнования: соревнуются не только современники между собой; младшее поколение стремится превзойти старшее. При этом ему... бывает легче опереться не на вчерашний, а на *позавчерашний день*» [Панченко, Смирнов 1971, 33]. В ходе анализа произведений писателей двух направлений мы будем обращаться к *синтезу* «вчерашнего и сегодняшнего» дня, который выводит нас на разговор о взаимосвязи не только двух эпох, но и культур — фольклора как источника прапамяти, национального самосознания в его начальной архаической форме и литературы, вступающей в спор-диалог с этой многовековой традицией. Этим будет определяться и методология нашей работы — обращение к исторической поэтике, историко-типологическому подходу, который совмещается со сравнительной характеристикой произведений С. Есенина, В. Г. Распутина и фольклорных текстов («обмираний», волшебных сказок, пьес народного театра, обрядовой поэзии). На наш взгляд, уместно выбрать для сопоставления две фигуры — Есенина и Распутина, которые, может быть, далеки друг от друга, однако сопоставление их фольклоризма на типологическом уровне является показательным. И тот, и другой обращались к фольклору в открытой форме, но еще интереснее элементы синтеза литературы и фольклора в их поэтике. На вопрос о том, почему для анализа выбран С. Есенин, а не Н. Клюев, «первый» поэт «избяной» Руси, мы ответим в конце анализа творчества Есенина.

Одно из первых положений трактата С. А. Есенина «Ключи Марии» — положение об орнаменте. Орнамент этот представляет собой *космическую модель*, к которой Есенин относит и резьбу, и

вышивку, и устройство всей избы. Орнамент выражает Древо; это Мировое Древо, ось мира, с которой соотносится Дух человека: «*Всё от древа* — вот религия мысли нашего народа, но празднество этой каны и было и будет понятно весьма немногим» [Есенин 1997, т. 5, 190]. Вспомним и образ-символ Пряжи в поэзии Н. Клюева, который связан с такой моделью мира, как гигантское «вечное дерево». Исследователи отмечают, что «история» искусства, труды Даля, Афанасьева, Буслаева были в то время знакомы многим «поэтам-книжникам», вроде З. Гиппиус, но «предыстория» искусства, «бытовое, прикладное народное творчество, которое формировало в нем (Есенине. — М. Г.) глубоко национального художника, в таком объеме и такой степени воздействия было доступно одному ему» [Дементьев 1984, 75]. Это значит, что сам Есенин был приобщен к этим сакральным знаниям, глубоко осознавал эту космическую связь человека со всем тем, что его окружает: «его мифологические и космогонические воззрения, его творческий гений — все это было доступно Есенину с отроческих лет» [Там же]. Отсюда и космогония его избы — орнамент: «*все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека*» [Есенин 1997, т. 5, 191]¹. Идеи Есенина об избе как некоем орнаменте схожи с идеей Космофилосфии России Г. Д. Гачева: «природа как текст», как тайный шифр, предназначенный народу [Гачев 2007, 460]. Как показали исследования А. М. Панченко, в русском фольклоре традиционные формулы «игры на гусях», вышивки имеют значение *топики*, то есть соединения реальной действительности с космической [Панченко 1986, 237]. Ср.: в восточной культурной традиции необыкновенный расцвет прикладных искусств привел к изобразительности поэзии, а *орнамент* воспринимался как выражение Духа Эпохи [Уроженко 1999]. Древо у Есенина — не про-

¹ Здесь и далее в цитатах курсив автора статьи.

сто орнамент, вышивка на полотенце, а Древо жизни, из которого выросла русская культура, Психея, как бы сказал Г. Д. Гачев. Неслучайно поэт приводит сказочную историю о девушках, погубивших свою родную сестру, превратившуюся в тростник, который дает миру музыку: «Происхождение *музыки от древа* в наших мистериях есть самый прекраснейший *ключ* в наших руках от дверей закрытого *храма мудрости*» [Есенин 1997, т. 5, 190]. Дерево, совмещенное с женским началом, с мечтами (к следующему положению из трактата об образе корабельном), с животными-тотемами, находим в севернорусской традиции — именно к ней близка поэтика Есенина. В. В. Дементьев приводит один интересный случай из научной жизни известного ученого, этнографа В. А. Городцова. Он исследовал орнамент в разных славянских культурах, однажды встретил Мировое Древо, вышитое на полотенце в форме человека, как бы сплетенного с этим Древом [Латынин 1933, Богуславская 1973], и не сразу мог расшифровать этот символ. Дементьев делает вывод о «преждевременном» открытии молодого поэта, предварившем открытия в мире этнографии и фольклористики [Дементьев 1984, 78—79].

Отходя от трактата, обратимся к отрывку из стихотворения «Кобыльи корабли»:

Не просунет когтей лазурь
Из пургового кашля-смирада;
Облетает под ржанье бурь
Черепов златохвойный сад
[Есенин 1997, т. 2, 77].

Характерен имплицитно выраженный мотив *отрубленный головы*, который интерпретируется через «безумие» и смерть героя, где строчка «черепов златохвойный сад» воспринимается как жуткая [Семенова 2004, 376], как «трагический и страшный образ» [Шубникова-Гусева 2001, 469]. Между тем «сад черепов» находим в русском фольклоре как атрибут Бабы-Яги. А если обратиться к еще более архаической — обрядовой ситуации, то символ черепа, насаженного на кол, приобретает космическое значение. В обрядовой ситуации свадьбы/смерти «с самим понятием

нетленной части тела “кость” связана идея возрождения» [Решетникова 2008, 95]. Чтобы соединиться с Богиней (Баба-Яга как хранительница сакральных знаний духов-предков, одна из ипостасей женского божества, в архаических представлениях воплощавшая культ Змеи [Лаушкин 1970, 185—186]), герой должен «пережить» смерть, то есть пройти обряд инициации. Типологически сходный миф в античной традиции — миф об Ифигении, спасенной Артемидой и ставшей *жрицей* в храме Великой богини, где ее основная роль — *закальвание* <отрубание голов> мужчин, обряд священного жертвоприношения, кровопролития: «Ифигения, которая, как известно, была спасена с жертвенника в Авлиде Артемидой, окутана облаком и перенесена в Херсонес Таврический, сразу стала там верховной жрицей, и лишь ей одной позволялось прикасаться к священной статуе» [Грейвс 1992, 233]. Все эти далекие, на первый взгляд, параллели нужны нам для доказательства мотива *смерти* — *возрождения* в космическом плане в поэтике Есенина. Более того, характерно само название — «Кобылы корабли», что возвращает нас к трактату «Ключи Марии» — к разработанному поэтом образу «корабельному, заставочному» и севернорусской вышивке. Важны наблюдения Б. А. Рыбакова об изображении рожаниц-лосих (животные могли варьироваться) на вышивке, помещенных рядом с мачтами [Рыбаков 1981, 137]. Этот эпизод вышивки носил также космический характер. Можно сделать вывод, что поэзия Есенина восходит к мифу, к метакультуре, выраженной эксплицитно, но в большей степени имплицитно в фольклорных текстах. Это можно обозначить *мимесисом внутрипроизведенческим*, когда текст «пропитан» явлениями фольклора, но при этом не теряет своей индивидуальности, а образует синтез, находясь на стыке двух разных систем, что и является признаком уникальности текста, художественного мастерства [Подорога 2006, 11]. Корабль в поэтике Есенина представляет собой космическую модель, связанную также с женским архетипом, с мотивом смерти — возрождения:

В чарах *звездного напева*
Обомлели тополя

.....
Коромыслом *серп двурогий*
Плавно по небу скользит
[Есенин 1997, т. 4, 59].

Или в стихотворении «Устал я жить в родном краю...»:

А месяц будет плыть и плыть,
Роняя весла по озерам...
И Русь все так же будет жить,
Плясать и плакать у забора
[Есенин 1997, т. 1, 140].

В русской вышивке во главе корабля располагается женская фигура. Это связано с женским архетипом, который может быть представлен такими животными, как кобылица (лошадь), змея и медведица. На основе этих наблюдений можно говорить о том, что «эстетический идеал Есенина питался неизмеримо более мощными источниками, был более осознанным и продуманным, чем это виделось большинству его современников» [Дементьев 1984, 79—80]. Поэтому будет не лишним провести параллель к одному фрагменту поэмы «Черный человек»:

Ни гостя, ни друга не жду.
Вся равнина покрыта
Сыпучей и мягкой известкой,
И деревья, как *всадники*,
Съехались в нашем саду.
.....
Где-то плачет
Ночная злоецающая птица.
Деревянные *всадники*
Сеют копытливый стук
[Есенин 1997, т. 3, 191].

Проводя параллель из славянской мифологии, автор обращается к обряду ряженья [Шубникова-Гусева 2001, 558], «волошебничества», которое символизирует явление духов-предков, связанное с «мужскими союзами», братствами [Власова 2001, 57]. Героя поэмы посещают духи-предки, об этом нам говорит появление птицы и таинственность всей звукописи поэмы. «По народным представлениям, души предков прилетают неслышно, невидимо, не оставляют следов и дают знать о своем появлении только скрипом шагов или появлением в комнате птицы» [Там же,

54]. В фольклоре это связано также с явлением «обмирания»: душа на время покидает тело и бродит по тому свету с целью познания его или же человека посещают духи, чтобы нечто сообщить. Информация с «того света» носит сакральный характер. Предки являются в виде птицы, о чем свидетельствует «универсальное общеславянское представление о птице как воплощении души умершего» [Народная демонология 2012, 21].

Приведем для сравнения несколько текстов, показывающих народное видение «того света», восприятие его знаков в бытовом мире: «Если хто помрэ, то душа пырысиляецца ў зозулю и прылітае додому. “Чым до мэнэ прылітыш? Чы ястребом, чы зозулею?”» [Там же, 22]. Мы видим, что душа умершего является к живым в виде птицы. При этом точкой перехода, неким «порталом» между мирами может служить окно: «Кажуць, як хто помрэ. Душа обернеца птахой какою, домой прылеціць, ў окно стукне да і сядзе ў окне» [Там же, 23]. Всё это проявления материализации души на том свете и взаимопроникновения двух миров, их «пронизанности» друг другом, что выражается в шуме и прикосновениях, зримом облике души, приходящей к живым [Там же, 16]. Вспомним, что герой поэмы Есенина стоит именно у окна и слышит, как «плачет ночная зловещая птица», и некий стук. В свою очередь, волочebничество связано со скоморошеством, которое создавало и во многом организовывало народную обрядность [Власова 2001]. Приведем несколько отрывков из ритуальных и заклинательных волочebных песен:

Не хошь дарить — ходи ты с нами,
Христос воскрес, сын Божий!
Кий волочить, грязи толочить,
Христос воскрес, сын Божий!
Собак дразнить, людей смешить,
Христос воскрес, сын Божий!
[Обрядовая поэзия 1997, 223].

Здесь описывается обход дворов, существование хозяев, и более того, мы видим, что волочebники близки к скоморохам: они так же шутят и разыгрывают народ («Ходи ты с нами народ смешить»). А в заклинательной песне они и прямо называют себя скоморохами:

Скоморохова горькая доля:
Чарка горелки, сыр на тарелке!
[Там же, 264].

Скоморохи также связаны с каликами, певцами духовных стихов: «Их пути скрещивались с каличыми, порождая творческие контакты» [Власова 2001, 155]. Отметим, что у Есенина есть даже стихотворение с названием «Калики», в котором поэт обыгрывает их хождение по дворам:

Вынимали калики поспешливо
Для коров сбереженные крохи.
И кричали пастушки насмешливо:
«Девки, в пляску. Идут скоморохи»
[Есенин 1997, 37].

Таким образом, Дерево в поэтике Есенина имеет смысл космический, в поэме «Черный человек» дерево — символ, обозначающий приход духов-предков. Возвращаясь к трактату «Ключи Марии», к исходному положению о Мировом Древе, наша концепция скоморошества, волочebнической традиции в поэме подтверждается. Исследователи отмечают, что Н. Клюев, хоть и по праву первый поэт избяной Руси, однако в его творчестве этот значимый мифологический символ Мирового Древа не встречался до появления и прочтения им трактата «Ключи Марии», который, вероятнее всего, повлиял на образную систему Клюева, но и после этого встречается нечасто: «Клюев учился у своего бывшего ученика» [Дементьев 1984, 80]. Более того, В. Г. Базанов пишет о неприятии поэмы Есенина «Кобыльи корабли» «олонецким крестьянином»: «Клюев был одним из первых критиков поэмы Есенина, но смотрел он на “Кобыльи корабли” из узкого окна олонечкой избы. Клюев критиковал Есенина за то, что тот оторвался от крестьянской России, от земли-кормилицы, от песенного народного слова» [Базанов 1981, 117]. Однако образная система «Кобыльих кораблей» сложнее, чем она казалась современникам поэта, и, конечно же, связана с архаической фольклорной традицией, которую не воспринял Клюев.

Уже в 1980-е гг. литературоведы обратили внимание на остроту духовного конфликта, философскую проблематику повестей В. Г. Распутина. Так,

А. П. Герасименко отмечает: «Снижение “коэффициента почтительности” к земле, к отчому дому — серьезнейшая нравственная проблема, которая вызывает беспокойство современных писателей, выходцев из деревни» [Современная советская литература 1983, 66]. Если это «перевести» на язык фольклористов, то приходится говорить о проблеме *власти земли* над человеком, о присяге на верность культурного героя *Матери — сырой земле*. Городской топос в этом случае приобретает отрицательные коннотации, жизнь в городе, которая ожидает стариков Матери, разрывает ту нерушимую связь с землей, которая была заложена в них изначально, с детских лет. В этом случае, обращаясь к повести «Прощание с Матерой», будет продуктивным для анализа проследить взаимодействие разных типов *locus'a*, где каждый тип отвечает за приобщенность героев к знаниям предков или оторванность от этой традиции. Иначе говоря, нам не избежать обращения к *дожанровым образованиям* в поэтике В. Г. Распутина. «В творчестве В. Белова и В. Распутина можно наблюдать некоторое сходство персонажей с героями русских быличек. На наш взгляд, оно несомненно присутствует в характере Носопыря (“Кануны”) и Богодула (“Прощание с Матерой”). Созданием этих образов писатели отдали определенную дань фольклорной гиперболизации», — отмечает Д. Герчиньска [Герчиньска 1986]. Однако обращение этих писателей к фольклору часто происходит не на внешнем уровне, а имплицитно или бессознательно, что позволяет говорить о тесной связи фольклора, мифа, обряда и литературы.

Стоит отметить, что «проблема смерти в советской литературе находилась как бы под внегласным запретом, следовало писать лишь о смерти героической, вдохновляющей на подвиги, борьбу, самопожертвование. У Распутина иной ракурс» [Русские писатели XX век 1998, 253]. Сам Распутин писал об одной своей героине: «Ей есть к кому уходить и есть от кого уходить», намекая на осознанное отношение к загробной жизни. Это, на наш взгляд, и связано с такими явлениями, как обмирание, камлание, распространенное в культуре Севера и Сибири (учитываем и тот факт, что сам

Распутин родом из Иркутской обл., тем более, он учился на филологическом факультете Иркутского университета). Писатель впервые «обращался к мифу, фольклору, используя поверья, заклинания, воссоздавая разговоры живых с умершими» [Там же].

Итак, в повести «Прощание с Матерой» перед читателем открывается стихия *хаоса*, создаваемая народом, не желающим порвать со своими корнями, бунтующим перед наступлением города: «она слышала, как истошно кричала Сима и кричал мальчишка, как в ответ кричали что-то мужики, потом крик, подхваченный многими голосами, разросся, распахнулся; кто-то подхватил ее, помогая встать на ноги, и Дарья увидела, что из деревни прибежал народ <...> Шум стоял несусветный» [Распутин 2003, 276]. Но и стихия *космоса*, создаваемая тем же народом, когда он чувствует, понимает природу, присягает на верность земле. Этот *хаос* обуславливает, с одной стороны, дискретность народного сознания (народ свергнут в социальную беду, он продолжает жить по-старому, сохраняя традиции, несмотря на «наступление города»), а с другой — демонстрирует амбивалентность положения народа, *демиурга-трикстера*, способность и создавать, и преодолевать хаос одновременно, возвращаясь к тому, «что было в начале, в творящий первый раз» [Топоров 1988, 11]. Писатель в одном из своих интервью сказал: «Думаю, что этому спокойствию их научил долгий жизненный опыт, перед их глазами проходили посевы и жатвы, зима сменялась весной, осень роняла листву» [Распутин 1976, 147]. В начале повести «Прощание с Матерой» находим: «Матера была внутри происходящих в природе перемен, *не отставая и не забегая вперед* каждого дня» [Распутин 2003, 260]. С. Г. Семенова замечает по поводу первой главы повести: «Первая глава, совсем небольшая, вводит ту природно-космическую рамку, которая обрамляет все происходящее на земле, в том числе и на Матере: идет весна, с нее — отсчет природного обновления, нового поворота природного колеса» [Семенова 1987, 109].

Пространство можно разделить на сакральное, космическое, мудрое — природное и бытовое, но и быт при

этом проникнут этой неведомой силой, подчинен ей: «мертво застыли окна в опустевших избах и растворились ворота во дворы — их для порядка закрывали, но какая-то нечистая сила снова и снова открывала, чтоб сильнее сквозило, скрипело да хлопало» [Распутин 2003, 260]. Герои повести «держатся» за быт, за свои избы, деревню, но они также и осознают закон *жизни — смерти* в космическом плане: «И как нет, казалось, конца и края бегущей воде, нет и веку деревне: *уходили на погост одни, нарождались другие*, заваливались старые постройки, рубились новые» [Там же, 263]. И герои повести, старухи Дарья и Катерина, это понимают, постоянно разговаривая о смерти: «А в том и виноватые, что *привычку к себе*, как собачонку какую, держим <...> Да нашто? Тебе господь жить дал, чтоб ты дело сделала, ребят оставила — и в землю... чтоб земля не убывала» [Там же, 353]. Таким образом, автором стирается эта грань между двумя мирами в сознании людей, приобщенных к знаниям предков, исчезает страх смерти. Неоднократно в тексте мы встретим предвидение, предчувствие смерти героем: «Че ты там за мной видишь — смерть мою? *Я про нее и без тебя знаю*» [Там же, 266]. Или опосредованно, через животный мир: «На порог заскочила курица и, вытягивая уродливую, наполовину ошипанную шею, *смотрела на старух: живые или нет?*» [Там же, 273]. Несмотря на такие подвижные типы *locus'a* — «здесь» и «там», — эта грань ощутима, видима героям старшего поколения, которые приобщены к миру предков, и читателю, который должен постичь не только внешнюю трагедию наступления города на деревню, окончательного разрыва с ней, но и важность архаической связи крестьянина с землей, о которой писал и Есенин в «Ключах Марии». Сама Матера населена очень необычными героями, начиная со старухи Дарьи, которая пребывает ни *здесь*, ни *там*, Богодула, неизвестно откуда взявшегося, и до таинственного Хозяина острова.

Четвертая часть повести, можно сказать одна из самых загадочных частей, раскрывает образ старика Богодула и *ритуальный рисунок* повествования, связанный с приходом духов-предков. С бытовой точки зрения фигура стари-

ка Богодула может показаться не особенно важной: никто не знает, откуда он пришел, историю его жизни, но с точки зрения фольклора эта фигура семантически значима. Неслучайно С. Г. Семенова отмечает, что именно с «четвертой главы <...> течение рассказа обретает новую глубину» [Семенова 1987, 111]. Функция старика Богодула раскрывается через разговор с Дарьей и некоторые важные детали. Начнем с того, что Богодул появляется в деревне как бы от «прежних людей»: «за грехи или еще за что достался он деревне в подарочек еще от тех, *прежних людей, полным строем ушедших на покой*» [Распутин 2003, 282]. Он связан со старым поколением, можно сказать с древним: «будто бог задался целью *провести хоть одного человека через несколько поколений*» [Там же, 283]. Более того, важно, как он жил и как его принимали старухи: «неделю проживет у одной старухи, неделю у другой, а то после *истопки залезет и ночует в бане...*» [Там же]; «Старухи Богодула любили. Неизвестно, чем он их привораживал, чем брал, но только заявлялся он на порог к той же Дарье, она бросала любую работу и кидалась к нему встречать, привечать» [Там же, 285].

Однако в очередной раз Богодул приходит к Дарье утром, а та как бы и не ждала его вовсе: «она не поднялась ему навстречу, *не заговорила, сиднем сидела на топчане*»; «она, не выказывая охоты ни к разговору, ни к чаю, *молчала*» [Там же, 286]. Но вот начался разговор — Дарья рассказывает о покойниках, разных смертях — родных, знакомых, просто давно умерших и передает свое метафизическое состояние: «Закружили меня звездочки... на-вроде как *обмерла*, ниче не помню, кто я, где я, че было. Али *унеслась куды-то*. Пришла в себя, а уж поглядно, светлено, звезды назад поднялись, а *мне холодно, дрожу*» [Там же, 293]. «Обмерла» — ключевое слово к пониманию всего отрывка и одно из главных во всей повести (употребляется по отношению и к людям, и к природе, к самой Матере). В повести разворачивается обряд обмирания в еще более открытой форме, нежели в поэме Есенина «Черный человек». Дарья описывает свое обморочное, полусонное состояние именно Бо-

годулу. Обмирания связаны с приходом духов-предков (как и в случае с героем есенинской поэмы). Если обратиться к текстам обмираний, связанных с поминальными днями, которые в разных славянских традициях имеют название *Деды*, то отметим, что существуют свои законы и обычаи, которые необходимо строго соблюдать, чтобы «принять» в свой дом духов-предков или хотя бы их увидеть, установить контакт с тем миром. Во-первых, «желающий их увидеть должен сидеть на печи, целый день ничего не есть и соблюдать молчание — подобные практики применялись в разных частях славянского мира для того, чтобы вступить в контакт с “иным” миром <...>» [Народная демонология 2012, 157]. Дарья сидит *молча*, не заводит сама разговор с Богодулом. «Колись казали, што як ўмре маці ці дачка, какб пабачиць, треба у *шыйцы на печы сесьці — сядзі да нічога не гавари <...>» [Там же, 192]. «Молчание соотносит человека со сферой смерти и является одним из ритуально маркированных способов поведения при вступлении в контакт с “иным миром”» [Там же, 191, Шейн 1890]. Духи-предки обычно приходят в затопленные бани, а Богодул почему-то жил в банях после истопки. Для мертвых готовят особый стол, еду, которая должна им понравиться. Обращаясь к сказке из сборника Афанасьева № 355 «Дед», видим непосредственный явный контакт героя-солдата с миром мертвых, который в сказке представляет дед: «Зашел в свою прежнюю избу, снял ранец, разделся; стал на лавку садиться, глянул, а на столе стоит штоф вина и всяких закусок вволю наготовлено <...> Вдруг лезет в избу его старый дед, который лет с десять как помер» [Сказки 1989, 417]. В сказке солдат видит перед собой еду, накрытый стол — это ритуальная еда в честь духов-предков.

О сопричастности Богодула к иному миру говорит и его описание: «ноги его, разлапистые и черные, потерявшие видимость кожи на них, настолько затвердели, что *казались окостеневшими*, будто на старую кость narосла новая» [Распутин 2003, 283—284]. Окостенелость — в первую очередь признак Бабы-Яги, к которой мы уже обращались в связи с творчеством Есенина. К. Д. Лаушкин обращается к рекон-

струируемой обрядовой реальности, где функция Бабы-Яги состояла в посредничестве между реальным миром и миром предков, а ее сущность сводилась к культу Змеи, который обосновывал две ее ипостаси — Богиню Смерти (самую первую, древнюю) и змеиную (отсюда «костяная нога» как прообраз одноногости, хромоногости, что и связано со змеиным культом [Лаушкин 1970, 183—185]). Богодул подобен Бабе-Яге, но в мужской форме, он посредник между двумя мирами, и именно ему, заметим, Дарья рассказывает о смерти и описывает свое обморочное состояние. Также в четвертой главе интересен рассказ старухи о «русалочьем муже», который тоже является духом-предком: «бросались с высокого яра в темную воду парни, и, как говорит старая молва, в какое-то давнее лето парень по имени Проня не поднялся обратно на яр и с тех пор много лет *бродит тут по ночам, как русалочий муж*, и кого-то несмело и неразборчиво кличет» [Распутин 2003, 298]. Интересно, что в традиционных представлениях славян русалка обычно красивая молодая женщина, но исследования, например, в области болгарской обрядовой культуры показывают иную традицию — русалии были связаны с мужским началом: «Русалии, или калушари, — это участники одноименного обычая, исполняемого во время Русальной недели в Северной Болгарии или от Рождества до Богоявления в Македонии. Это юноши и мужчины, одетые в новые белые одежды, в шапках, украшенных лекарственными травами» [Ковалов].

О необычности и сопричастности всей Матеры к миру мертвых говорит и топонимика — странное название острова, примыкающего к Матере, — Поднога (в тексте есть и другое его название — Подмога: вариативность топонима позволяет поразмыслить вдумчивому читателю). Откуда произошло название *Поднога*, «ни одна душа бы не объяснила, а теперь не объяснит и подавно» [Распутин 2003, 262] — здесь автор несколько «лукавит», ведь именно в четвертой части снов встречаем «подножье»: «А там — тупая оконечность Матеры, илистый берег перед подможем, или *подножьем*, и брод на Подмогу, или *Подногу*» [Там же, 299].

Нога и эквивалент ее кость в фольклоре связаны с Осью Мира, соединяющей земное и небесное пространство. Возвращаясь к поэме Есенина «Черный человек», обратим внимание на ее начало:

Голова моя машет ушами,
Как крыльями птица,
Ей на шее ноги
Маячить больше невмочь
[Есенин 1997, т. 3, 188].

«На шее ноги» или «на шее ночи» — долго спорят литературоведы. Обращаясь к мировому фольклору, к антропокосмизму, понимаешь, что верен именно первый вариант. Ср.: «черепов златохвойный сад», о котором было сказано выше. Как в европейской, так и в русской традиции мы найдем сюжет о встрече/связи девушки, невесты с черепом, который является ее потенциальным женихом. Девушка с ним разговаривает, а череп ей улыбается в ответ — чукотский вариант нашего сюжета [Петрухин 2010, 114]. Можно провести параллель и к мифу об Ифигении, и к ипостаси Великой Богини в образе Бабы-Яги. И очень ярко — в поэзии Пушкина:

Еще страшней, еще чуднее:
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке
[Пушкин 1979, 92].

Последние две строчки вызывают много «недоумений» и споров. Так, В. А. Смирнов связывает их с «Арзамасом», приводя в качестве доказательства протокол арзамасцев, в котором упоминается «красный колпак» [Смирнов 2001, 52]. Допустим, что это может быть действительно подкреплено биографически, но если во внимание брать фольклорную действительность, да к этому приложить балагурный тон протокола, то мы сталкиваемся со скоморошьей традицией, с *миром наоборот* и с мотивом отрубленной головы. Творчество Пушкина и Есенина непосредственно связано со скоморошеством — это и влияние сборника Кириши Данилова (в случае Пушкина) и сложный синтез таких культурных явлений, как странничество, калики и скоморохи (в случае Есенина). Это же проявилось в скрытой форме и в повести Распутина «Прощание с Матерой».

Есть в повести еще один интересный с фольклорной точки зрения герой — Петруха. С одной стороны, он сжег свой дом, не подумав о матери, не подумав о жителях Матеры, которым больно расставаться со своими избами и смотреть на его старуху, оставшуюся обескровленной. С другой — он выступает в роли шута, правда, в этом случае выполняет функцию *трикстера*. Ведь Петруха стал Петрухой не сразу: его звали Никитой от рождения, однако люди «при жизни за *простоватость*, *разгильдяйство* и никчемность перекрестили в Петруху» [Распутин 2003, 307]. Внешняя простоватость, разболтанность — характерное поведение шута. Обратившись к текстам пьес народного театра Петрушки, найдем все эти качества главного героя. Итак, перед нами имплицитно выраженная скоморошья традиция. «Скоморохи XVIII века сколь угодно могли потешаться над поднебесной красотой, пародировать ее, толковать в прямо противоположном смысле и т. д. Но это была лишь форма ее бытования с “обратным” знаком, подчеркивающая ее истинное значение и действительное величие» [Кузьмичев 1990, 98]. Несмотря на поведение Петрухи, разрушительное с бытовой точки зрения, именно его избу выбирает Академия: «Петрухину избу *выделили и отметили*, люди станут платить деньги, чтобы только посмотреть, что это за изба, *какой редкой и тонкой работы кружева на ее оконных наличниках, какая интересная роспись на заборках*, как в ней полати, из каких она сложена бревен» [Распутин 2003, 307]. Распутин обращает внимание на роспись, резьбу избы, что, думается, было важно для него самого, как и для Есенина, обособившего космическое значение жилища в своем трактате «Ключи Марии».

Но и это не единственное, что сближает двух художников слова. В их поэтике важен образ Мирового Древа. Всё в той же четвертой главе старуха Дарья рассказывает о царь-дереве, много значившем для жителей Матеры: «Там же, как *царь-дерево*, громоздилась могучая, в три обхвата, вековая лиственница (листвен — на “он” знали ее старики), с прямо оттопыренными тоже могучими ветками и отсеченной в грозу верхушкой» [Там же, 297]. Царь-дерево

воплощает центр Матеры, Мировую Ось, и люди осознают это. Исследователи орнамента, севернорусской вышивки пришли к выводу, что расшитые полотенца, особенно те, на которых изображено Мировое Древо, составляют целую семиотически значимую систему, в которой запечатлен образ мира, каким он представлялся древнему человеку [Русакова 1987].

Как поэма Есенина «Кобыльи корабли» куда содержательнее и сложнее, нежели она казалась Клюеву [Базанов 1981, 116], так и повесть Распутина «Прощание с Матерой» сложнее по своей проблематике и связи с фольклорной традицией и национальной культурой, нежели это казалось некоторым писателям, критикам и литературоведам. Уже отмеченные нами архетип Мирового Древа, обрядовая поминальная традиция, состояния, связанные с обмиранием, имплицитно выраженная скоморошья космогония позволяют сблизить (пока хотя бы на типологическом уровне) двух разных авторов — Есенина и Распутина, а может быть, в дальнейшем, при более пристальном анализе текстов, и два явления русской культуры XX в. — «новокрестьянскую поэзию» и «деревенскую прозу». Два направления одной эпохи, разные по своей форме, зародившиеся в разных культурных локусах, могут быть сближены не просто на уровне внешних типологий, а объединены одной культурной традицией, эстетическим идеалом, обращенным к народной памяти и «сердцу народному».

Литература

Базанов 1981 — *Базанов В. Г.* Друзья — недруги (Сергей Есенин и Николай Клюев) // Север. 1981. № 9. С. 95—119.

Богуславская 1973 — *Богуславская И. Я.* Древние мотивы русской народной вышивки (к проблеме образования и развития орнаментальных форм в народном искусстве: Автореф. дисс. ... канд. иск. н. М., 1973.

Власова 2001 — *Власова З. И.* Скоморохи и фольклор. СПб., 2001.

Гачев 2007 — *Гачев Г. Д.* Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. М., 2007.

Герчиньска 1986 — *Герчиньска Д.* Современная советская «Советская проза» и традиции фольклора (В. Белов, В. Распутин,

В. Шукшин): Автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 1986.

Грейвс 1992 — *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции. М., 1992.

Дементьев 1984 — *Дементьев В. В.* Исповедь земли: Слово о российской поэзии. М., 1984.

Есенин 1997 — *Есенин С. А.* Есенин С. А. Собр. соч.: в 7 т. М., 1997.

Ковалов — *Ковалов А.* Русалии в представлениях болгар Республики Молдова // URL: <http://www.patrimoniu.asm.md/index.php?lng=md&catid=76&artid=372> (дата обращения: 17.08.2013).

Ковский 1983 — *Ковский В. Е.* Литературный процесс 60—70-х годов (Динамика развития и проблемы изучения современной советской литературы). М., 1983.

Кузьмичев 1990 — *Кузьмичев И. К.* Лада. М., 1990.

Латынин 1933 — *Латынин Б. А.* Мировое дерево — древо жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы // ИГАИМК. 1933. Вып. 69. С. 67—78.

Лаушкин 1970 — *Лаушкин К. Д.* Баба-Яга и одноногие боги (К вопросу о происхождении образа) // Фольклор и этнография. Л., 1970. С. 181—186.

Народная демонология 2012 — Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80—90-х гг. М., 2012. Т. 2: Демонологизация умерших людей.

Обрядовая поэзия 1997 — Обрядовая поэзия: Календарный фольклор. М., 1997.

Панченко, Смирнов 1971 — *Панченко А. М., Смирнов И. П.* Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // ТОДРЛ. Т. XXVI. Древнерусская литература и русская культура XVIII—XX вв. М., 1971. С. 33—49.

Панченко 1986 — *Панченко А. М.* Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986.

Петрухин 2010 — *Петрухин В. Я.* Загробный мир. Мифы о загробном мире: мифы разных народов. М., 2010.

Подорога 2006 — *Подорога В. А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. М., 2006. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский.

Пушкин 1979 — *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. Л., 1979. Т. 5.

Распутин 1976 — *Распутин В.* Интервью журналу // Вопросы литературы. 1976. № 9. С. 142—150.

Распутин 1984 — *Распутин В.* Откуда они в Иркутске? // Советская культура. 1984. 21 апреля.

Распутин 2003 — *Распутин В. Г.* Прощание с Матерой: Повести, рассказы. М., 2003.

Решетникова 2008 — Решетникова А. П. Символическое поведение главных персонажей свадьбы: «умирающая» невеста, «невидимый» жених // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири. М., 2008. С. 94—102.

Русакова 1987 — Русакова Л. М. Образ мира в геометрическом орнаменте на полотенцах русских крестьянок Алтая // Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. Новосибирск, 1987. С. 99—124.

Русские писатели XX век 1998 — Русские писатели: XX век. Библиографический словарь в 2 ч. Ч. 2. М—Я / под ред. Н. Н. Скатова. М., 1998.

Рыбаков 1981 — Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981.

Сказки 1989 — Сказки: Кн. 2 / сост. Ю. Г. Круглов. М., 1989.

Семенова 1987 — Семенова С. Г. Валентин Распутин. М., 1987.

Семенова 2004 — Семенова С. Г. Метафизика русской литературы. М., 2004. Т. 1.

Смирнов 2001 — Смирнов В. А. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе 19 — начала 20 века). Иваново, 2001.

Современная советская литература 1983 — Современная советская литература. 70-е годы (актуальные проблемы). М., 1983.

Топоров 1988 — Топоров В. Н. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.

Уроженко 1999 — Уроженко О. А. Пластические искусства как способ приобщения к бытию // Искусство как способ познания. Мат. междунар. обществ.-науч. конф. 1998. М., 1999. С. 256—271.

Чехов 1977 — Чехов А. П. Собрание сочинений: в 30 т. М., 1977. Т. 7.

Шейн 1890 — Шейн П. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края: в 3 т. СПб, 1890. Т. 1. Ч. 1.

Шубникова-Гусева 2001 — Шубникова-Гусева Н. И. Поэмы Есенина: от «Пророка» до «Черного человека»: творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М., 2001.

Summary. *The article is dedicated to studying of folklore tradition in work of New Country Poets and rural prose of the 20th century. Much attention is paid to S. Yesenin's treatise "Maria's Keys" and V. Rasputin's stories "Farewell to Matyora". Besides, the article reveals the theoretical aspect of interaction between folklore and literature, and describes different types of transformation of folklore tradition in literature.*

Key words: *folklore, myth, tradition, cosmism, S. Esenin, V. Rasputin.*

УДК 39
ББК 82.3

ЛЯН ЧЖЭ
(Шаньдун; Москва)

МОРЕПЛАВАТЕЛЬ- ДИПЛОМАТ ЧЖЭН ХЭ И НЕБЕСНАЯ СУПРУГА. ЭПИГРАФИКА КАК ИСТОЧНИК ПО ИСТОРИИ, ОБРЯДОВЫМ ТРАДИЦИЯМ И ФОЛЬКЛОРУ СРЕДНЕВЕКОВОГО КИТАЯ

Аннотация. *В статье анализируется надпись на стеле, сделанной Чжэн Хэ, китайским мореплавателем и дипломатом эпохи Мин. Эпиграфический текст показывает, что хуэйц Чжэн Хэ, мусульманин по вероисповеданию, принял даосский культ Небесной супруги, богини — покровительницы китайских мореходов, и именно поэтому в надписи нашли отражение некоторые связанные с ней обрядовые и фольклорные традиции.*

Ключевые слова: *китайская эпиграфика, эпоха Мин, Чжэн Хэ, богиня Небесная супруга, китайский фольклор, даосизм.*

В г. Чанлэ провинции Фуцзянь на юго-востоке Китая стоит уникальная каменная стела, на которой сохранился эпиграфический текст под названием «Надпись в память чудесных деяний Небесной супруги (Тяньфэй лин-ин чжицзи)»¹. Стела была поставлена в 1431 г. выдающимся минским

¹ «Небесная супруга» (Тяньфэй). В древнем Китае было господствующим мужское общество, в котором статус женщин был исключительно невысок. Высочайшее место среди всех женщин занимала главная жена императора — императрица. Вторая жена императора была на следующем месте. Ввиду ограниченности данной исторической концепции древние, выражая почтение, называли Линь Мо главной, или второстепенной женой Неба (хотя она никогда не выходила замуж за кого-либо). Наиболее адекватный перевод этого «титла» был дан Я. М. Светом — Небесная супруга, который мы также используем в своей работе [Свет 1960].