

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ЮЖНЫЙ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР
ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИХ
И ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ



Л.И. Горницкая, М.Ч. Ларионова

**МЕСТО, КОТОРОГО НЕТ...
ОСТРОВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Ростов-на-Дону
2013

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2)
Г69



*Программа фундаментальных исследований Президиума РАН
«Традиции и инновации в истории и культуре»*

*Проект «Художественная литература как способ сохранения,
трансляции и трансформации традиционной культуры»*

Рецензент –
доктор филологических наук Н.Е. Тропкина

Горницкая, Л.И., Ларионова, М.Ч.

Г69 Место, которого нет... Острова в русской литературе / Л.И. Горницкая, М.Ч. Ларионова. – Ростов н/Д: Изд-во ЮНЦ РАН, 2013. – 226 с. – ISBN 978-5-4358-0069-2.

В монографии предлагается оригинальный подход к анализу литературных универсалий. Рассмотрены генезис, структура и семантика мифологемы острова, ее инвариантные признаки в фольклоре и тенденции формирования литературных островных образов, их трансформация в разные эпохи, специфика их структурных элементов, а также конкретно-исторические, социокультурные, эстетические, биографические и психологические факторы их функционирования в обширном круге произведений русских писателей.

Предназначена для филологов, культурологов и всех любителей русской литературы.

**УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2)**

ISBN 978-5-4358-0069-2

© ЮНЦ РАН, 2013

© Горницкая Л.И., Ларионова М.Ч., 2013

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. Несколько слов о методе	5
Глава 1.	
Формирование мифологемы острова в фольклоре и древнерусской литературе	17
1.1. Инвариантная основа мифологемы острова в русском фольклоре	17
1.2. Художественное воплощение мифологемы острова в древнерусской литературе	39
Глава 2.	
Островной сюжет в литературе XVIII–XIX веков	67
2.1. Историко-культурный контекст образа острова в русской литературе XVIII–XIX веков	67
2.2. Остров как метафизический хронотоп в русской литературе XVIII–XIX вв.	83
2.3. Остров-рай, остров-ад и остров-инициационное пространство в литературе XVIII–XIX веков	97
2.4. Система персонажей «островного текста» русской литературы XVIII–XIX веков	112
2.5. «Петербургский текст» русской литературы как феномен «островного» текста	123
Глава 3.	
Мифологема острова в творчестве Гайто Газданова	131
3.1. Пространственная организация мира в творчестве Г. Газданова	131
3.1.1. Вода как метафора времени	136
3.1.2. Остров как метафизический хронотоп в контексте философии времени Г. Газданова	139
3.2. Искатели островов – «конквистадоры»	143

3.3. Остров-рай в творчестве Г. Газданова	150
3.4. Варианты «островного» сюжета	161
3.5. Остров-дом в творчестве Г. Газданова.....	175
Заключение	196
Литература	203

ВВЕДЕНИЕ

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МЕТОДЕ

Мифологема острова является одной из универсалий мировой культуры – способом фиксации культурного опыта, выраженного в мифологической и художественной символике. В пространственно-временных представлениях всех континентов и эпох присутствовали острова. В русской культуре мифологема острова занимает важное место. Хронологически она одна из древнейших, поскольку сложилась еще в мифологии, была представлена в дописьменной традиции, а потом последовательно воплощалась в художественных произведениях на всех этапах развития русской литературы.

На протяжении XIX–XXI вв. многие ученые обращались к отдельным островным образам. Еще А.Н. Афанасьев в статье «Языческие предания об острове-Буяне» на материале заговоров поставил вопрос о семантике в русском фольклоре образа острова Буяна как рая, страны «вечного лета», расположенной на востоке, соотнеся Буян со славянским ирием [Афанасьев 1996], а несколько позднее А.Н. Веселовский, используя фольклорный материал – русские и украинские заговоры, колядки, обрядовые песни, – указал в «Народных представлениях славян» на связь острова с библейской мифологией на примере текстов о камне-Алатыре и продемонстрировал, что семантика острова как рая в фольклоре связана с народным христианством, где слились православные

и языческие представления, трактующие Алатырь как «алтарь» на святом острове [Веселовский 2006]. В начале XX века В.Б. Шкловский в статье «Об островах отдаленных, летающих, необитаемых и о значении топа, а также о Санча Панса – губернаторе сухопутного острова» указал на необходимость рассмотрения острова как особого топоса, опираясь на произведения Сервантеса, Свифта, Рабле, Дефо, а также рассказ Б. Лавренева «Сорок первый» [Шкловский 1959]. В 1988 году в Швейцарии вышла обобщающая монография, посвященная островному сюжету в мировой литературе: «Inseln in der Weltliteratur» («Острова в мировой литературе») [Frolich 1988]. В ней отсутствуют примеры из русской художественной словесности. На русский язык монография переведена не была.

Прошло более полутора веков с постановки проблемы в отечественной фольклористике и век с аналогичного момента в истории литературоведения, но налицо очевидный парадокс: существуют разрозненные публикации, посвященные отдельным островам в русской литературе и фольклоре, однако ни одна из них не носит системно-обобщающего характера и не содержит анализа «островного теста» как семантической целостности и текста культуры. Наиболее удачные, по нашему мнению, попытки анализа мифологемы острова содержатся в исследованиях Н.М. Теребихина, Н.А. Криничной, В. Айрапетяна, Ю.С. Степанова, Т.В. Цивьян.

Сыктывкарский этнограф и мифолог Н.М. Теребихин описал северную мифологию островов как священных для христиан мест. Он отметил пограничное и одновременное центральное положение островов в системе координат сакральной географии, что определило их связь с монашеством и монастырями и характеристику как «ковчег спасения», представления об острове как «ином» мире, сохранившиеся у карел, отметил связь островов с началом космогенеза

[Теребихин 1993; Теребихин 2004]. В другой работе исследователь обращается к образу камня-Алатыря и связывает с ним основные «строительные» мифологемы исторических преданий о Петре I [Теребихин 2003].

Н.А. Криничная в монографии «Русская мифология: Мир образов фольклора», в главе, посвященной Беловодью, исследует образы «островной страны» и «острова» в русском фольклоре, привлекая при этом также древнерусские тексты: «Послание Василия Новгородского Федору Тверскому о рае», «Слово о рахманах», «Хождение игумена Даниила» и позднейшие предания казаков-некрасовцев – и соотнося их с аналогичными образами других мифологических систем, а именно кельтским Авалоном, островами в эпосе Японии и Индии. Однако вопрос о влиянии мифологемы острова в ее фольклорных версиях на последующую русскую литературную традицию не входит в задачу данного исследования. Так, упоминается, но не интерпретируется образ Беловодья в романе «В лесах», произведение цитируется наравне с фольклорными «Путешественниками», вне его литературной специфики [Криничная 2004].

В своей лингвистической работе В. Айрапетян посвящает острову разделы «Безместный остров», «На тему острова», «Остров и Буян», а также рассматривает семантику острова в литературе в разделах «Иное место и время», «Гора и корабль» и «Иная страна» [Айрапетян 2001]. Исследователь апеллирует к литературе XIX–XX вв. (произведениям А.С. Пушкина, Н.С. Лескова, Ф.М. Достоевского А.П. Чехова, А. Битова, а также к мемуарам П. Флоренского) и фольклору, преимущественно связанному с островом Буяном, а также к островам из «срамной» песни сборника Кириши Данилова, рассматривает связь древнерусской грамматической формы «отец» (остров) с семантикой образа, представляет интересные наблюдения по синонимии острова, горы и корабля

в мифологическом сознании носителя русского языка¹. Однако заметки невелики по объему и содержат постановку проблемы «островного текста» русской культуры, но не попытку ее разрешения.

Ю.С. Степанов, анализируя концепт ментального мира (воображаемого, возможного, а также вселенского универсума), рассматривает как его составную часть «идеальный мир на острове», отмечая, что «остров совмещает в себе черты реального и ментального мира» [Степанов 2001, 227]. Однако обобщение в словарной статье минимально и большую часть ее объема занимают примеры из переводного романа «Поль и Виргиния» Бернарден де Сен-Пьера.

Т.В. Цивьян в статье «Остров, островное сознание, островной сюжет» предпринимает убедительную попытку определения мифопоэтических дефиниций, связанных с образом острова. Исследователь ставит задачу изучения острова «как лексемы мифологического словаря» и «мифопоэтической универсалии» [Цивьян 2008, 151]. Цитируются воспоминания М. Бахтина, П. Флоренского, Д. Лихачева, но большая часть примеров взята из «Одиссеи» Гомера и «Второй Одиссеи» греческого поэта Константиноса Кавафиса, материал русского фольклора и мифологические примеры не привлекаются. Т.В. Цивьян пишет об острове в литературе как о специфическом пространстве, доминирующими чертами которого являются изолированность и «странность» как следствие обособленности; при этом «закрытость, изолированность острова достигается парадоксальным способом – предельной открытостью» [Цивьян 2008, 155]. Т.В. Цивьян указывает на наличие особой «островной ментальности» – психологическом состоянии островитян, выражающемся в осознании

¹ «Гора – это остров на суше, <...> а корабль – искусственный, плавающий остров» [Айрапетян 2001, 308]

уникальности их пространства и одновременно стремлении к материке. Исследователь ставит вопрос о наличии в мировой литературе «островного сюжета» (подробно анализируется сюжет путешествия к острову у Гомера), заключающегося в ситуации путешествия с материка на остров и возможном последующем путешествии между островами.

Таким образом, очевиден стабильный интерес исследователей к мифологеме острова в русской культуре, но при этом он проявляется локально и дискретно, как интерес к отдельным текстам, как попытки рассмотрения островных образов в разрыве фольклора и литературы. Все названные исследования базируются на минимальном эмпирическом материале и не ставят своей задачей его обобщение и систематизацию. Более того, фактически отсутствуют словарные и энциклопедические статьи об острове как мифологеме культуры в наиболее авторитетных научных изданиях по фольклору, этнографии и литературе. Нет статьи «Остров» ни в энциклопедии «Мифы народов мира», ни в III томе современного этнолингвистического словаря «Славянские древности», многие энциклопедии содержат только статьи, посвященные конкретным островам (Буян, острова блаженных, остров проклятых и т.п.), а не фольклорно-мифологическому образу острова как таковому. В «Словаре поэтических образов» Н.В. Павлович, составленном по материалам художественной литературы XVIII–XX вв., во II томе, в составе главы «Вода», содержится раздел «Острова на воде», но в нем рассматривается далеко не полный ряд возможных образов острова в литературе². Приведенные цитаты немногочисленны, круг авторов ограничен (Хомяков, Гончаров, Кушнер), и выявленные образы не сопровождаются комментарием либо интерпретацией автора

² «Острова на воде – корзинка с зеленью», «Острова на воде – ювелирное изделие», «Острова на воде – миска супа с крошеным хлебом» [Павлович 2007, 263–264]

словаря. Однако в литературе околонучного и ненаучного характера – многочисленных словарях символов, знаков, – как переводной, так и отечественной, статья «Остров» есть, например, в словарях символов и знаков Н. Жюльен, Х. Кирло, М. О'Конела и Р. Эйзра, Д. Трессидера, И.Л. Истомина и т.п., в которых приведены суждения о символических значениях острова без ссылок на источники как, например, «Нередко святые места назывались островами (гора Афон)» [Кирло 2007, 310], «Знаки зодиака сами по себе задуманы как двенадцать островов» [Керлот 1994, 310] и т.п.

Учитывая возросшее внимание современной гуманитарной науки к универсалиям русской культуры, их художественным воплощениям в литературе и интерес современного литературоведения к фольклорно-мифологическим и символическим компонентам литературных произведений, мы в настоящей монографии предлагаем методологию и методику анализа наиболее устойчивой мифологемы национального сознания.

Выбор произведений для анализа основан на принципе репрезентативности в них исследуемой мифологемы, ярко выраженной типичности их для «островного» текста фольклора и определенных этапов развития литературы или, наоборот, необычности авторской интерпретации, оказавшей влияние на последующие изменения структуры или семантики образа острова. Были проанализированы широкий круг фольклорных текстов и 95 литературных произведений. Проблема, положенная в основу нашего исследования, в литературоведении и фольклористике изучена слабо, поэтому нам показалось необходимым представить ее в рамках широкого хронологического пространства.

В работе используются два способа описания и анализа мифологемы острова. Первый – парадигматический, в первой и второй главах нашего исследования. Показано

формирование инвариантной для русской культуры структуры и семантики мифологема острова и ее последующее функционирование в русской литературе. То есть обнаружен ряд сходных по структуре и семантике образов, в основе которых лежит одно мифологическое явление, восходящее к одному архетипу.

Термины «архетип» и «мифологема» в современной науке многозначны. А.К. Байбурун в словаре «Народные знания. Фольклор. Народное искусство» акцентирует внимание на их терминологической неясности: «Мифологема... – термин с неустоявшимся содержанием. Используется для обозначения единицы мифологического повествования. <...> В отличие от мотива мифологема – менее дробная единица, обладающая более высоким таксонимическим рангом» [Байбурун 1991, 78]. В современной «Литературной энциклопедии терминов и понятий» определение термина «мифологема» отсутствует, только в статье «Онтологическая поэтика» упоминается понятие «мифосимвол» [ЛЭТИП 2001, 635]. Согласно «Большому толковому словарю русского языка», мифологема – «сходная, повторяющаяся тема в мифах разных народов... составной элемент мифа» [БТСРЯ 2000, 546], однако такое определение не позволяет отграничить мифологему от близких ей по значению терминов «мотив», «символ», «архетип». У.Б. Далгат в монографии «Этнопоэтика в русской прозе 20х–90х годов XX вв.» вводит близкий мифологеме термин «этнографизм» как «репрезентат культурно-национального выражения», «образно-выразительное средство художественной выразительности многих литературных произведений» [Далгат 2004, 3].

Согласно мнению Н.Д. Тамарченко, архетип – «универсальный образ или сюжетный элемент, или их устойчивое сочетание разной природы и разного масштаба, включая автоторские архетипы» [Поэтика 2008, 29]. В энциклопедическом

справочнике «Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины» мифологема отграничивается от архетипа, так как мифологема «сознательное заимствование автором мифологических мотивов», а архетип «...бессознательная их репродукция» [СЗЛ 1996, 236–237], что, по нашему мнению, является полемичным, поскольку, во-первых, далеко не всегда трансляция мифологем в культуре является осознанной, во-вторых, в таком случае невозможно применять термины «мифологема» и «архетип» к фольклору и анонимным литературным произведениям. А.Л. Топорков указывает на необходимость разграничения мифологема и мотива с акцентом на семантическом аспекте бытования мифологема: «Мифологема – единица мифологической системы, имеющая самостоятельную семантику <...> может формально совпадать с мотивом, но в отличие от мотива, который не перестает быть таковым при утрате самостоятельной семантики, мифологема существует только постольку, поскольку ее сохраняет» [Топорков 1993, 154].

Т.Г. Иванова в статье «Мифологема и мотив (к вопросу о фольклористической терминологии)» применительно к фольклору конкретизирует понятие мифологема как семантической целостности, воплощаемой в культуре посредством конкретно-поэтических средств – мотивов: «Мифологема – единица мифологической системы, характеризующаяся категорией “вера”, выраженная вербальным, вербально-музыкальным, акциональным и предметным кодом в народной традиции, выделенная на абстрактном уровне научным сознанием и воплощенная в народной культуре конкретно-образными средствами во множестве мотивов» [Иванова 2004].

Как мы видим, термины «архетип» и «мифологема» не только по-разному понимаются, но часто смешиваются. Мы

используем их в следующих значениях. Архетип мы понимаем по-юнгиански, как ментальную форму, праформу коллективного бессознательного, как источник мифологии, религии и искусства [Юнг 1991, 15]. Архетип – не образ и не мотив, но тенденция, вектор для образа или мотива [Юнг 1991, 65]. Архетип может проявлять себя в повседневном поведении человека, в различных нехудожественных явлениях, например, в рекламе или газетной публикации, либо в мифопоэтическом творчестве и его единице – мифологеме.

Но, на наш взгляд, и мифологема – это еще не образ или мотив, а модель, инвариант, структурно-семантическая единица в отвлечении от ее конкретных реализаций, а также жанра, рода, направления и т.д. Сам инвариант материальной оболочки не имеет, поэтому мифологема не существует в «чистом» виде, а только в виде культурного «слова» или сюжета, мотива и художественного образа. Более того, мифологема может реализовываться рудиментарно – в тропах [см. Толстая 1989, 220; Ларионова 2006, 25]. Термин «культурное слово» в последние годы активно проникает в исследования национальной культуры, благодаря трудам Н.И. и С.М. Толстых. Так, они показали, что такие «слова» принадлежат одновременно языку и культуре, что они отражают мифологические воззрения и что они представляют собой «свернутые тексты» – комплексы сюжетов, мотивов, присущих определенной культурной традиции [Толстой 1995, 10–22; Толстая 2007]. Нетрудно заметить, что смысловые поля терминов «культурное слово» и «мифологема» во многом пересекаются. Неслучайно К. Леви-Стросс назвал мифологемы «словами», точнее, «словами слов», поскольку они одновременно функционируют в языке и в метаязыке [Леви-Стросс 2000, 150]. Таким образом, мифологемы являются элементами языка культуры, как слова являются элементами лексической системы языка.

Художественный образ – это единичная и уникальная реализация мифологемы, причем иногда самая радикальная, вплоть до пародии, травестии, изменения отдельных элементов мифа, игры с семантикой, но при всех этих действиях инвариантная основа сохраняется, являясь базой для индивидуальных трансформаций. «Художественное развертывание праобраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни, которые иначе остались бы для него за семью замками», – утверждал К. Юнг [Юнг 1991, 284]. Художественный образ как вариант мифологемы всегда символичен, поскольку предмет или явление – в нашем случае остров – обозначают самих себя, но всегда больше, чем самих себя. Символ, по нашему убеждению, может быть опознан как символ, если к прямому его значению и даже к окказионально-символическому присоединятся традиционные для культуры символические значения, восходящие к мифу [Ларионова 2006, 95]. В нашей работе мы употребляем понятия «мифологема острова» и «образ острова» как синонимы, поскольку, говоря об образе острова, имеем в виду его фольклорно-мифологическую инвариантную природу, явленную в многочисленных фольклорных и литературных островах, образующих единый «островной текст» русской культуры и литературы.

Все образы, варианты одной мифологемы, обнаруживают структурно-семантический и функциональный изоморфизм. Эти образы формируют класс единиц, объединенных общими признаками, вызывающих одинаковые ассоциации, противопоставленных другому классу единиц, то есть парадигму. На практике все единицы такой парадигмы представляют собой варианты мифологемы-инварианта. Но инвариант может быть реконструирован только при парадигматическом

анализе явления, как писал Б.Ф. Егоров [Егоров 2001, 51]. Парадигматический подход не только выделяет класс элементов по наличию общих признаков, но и демонстрирует, что признаки закрепляются у этих элементов и всякий новый элемент наделяется такими признаками, независимо от воли писателя.

Однако вслед за К. Леви-Строссом, впервые применившим парадигматический и синтагматический подход при описании мифа [Леви-Стросс 1970], мы осознаем, что парадигматический анализ мифологемы острова грешит схематизмом. В нем на первый план выходит то общее, что объединяет все варианты инварианта. При этом индивидуальный и неповторимый смысл литературных образов может учитываться не в полной мере. Описание структуры и семантики имеет смысл, если за ним следует описание функционирования объекта. Поэтому в третьей главе мы синтагматически анализируем индивидуально-авторское воплощение устойчивой мифологемы – образы островов в художественном мире писателя.

В качестве образца мог быть избран любой русский писатель. Мы остановились на творчестве Г. Газданова, главным образом, по субъективным причинам. Но есть и объективные. Для Газданова мифологема острова является одновременно культурной универсалией и самоценной составляющей субъективного мифа. Кроме того, нам представляется логичной апелляция к литературе русского Зарубежья, для которого в равной степени важна традиционная классическая культура в силу тоски по утраченной родине и индивидуальная самобытность воплощений этой культуры. Выбор Гайто Газданова обусловлен также поликультурностью художественного мышления этого писателя и его обостренным интересом к русской традиции. Творчество Газданова в нашей работе получает, по выражению Ц. Годорова, «статус примера, а не статус высшей реальности» [цит. по: Косиков 2000, 29].

Именно так поэтику понимали структуралисты, чьих методов мы во многом придерживаемся. Однако синтагматический подход не может решить задачу анализа «исторических корней» литературных образов. Нам представляется, что только соединение двух подходов дает максимально полный и объективный результат.

Анализируя литературные произведения, мы употребляем понятие «авторский миф» или «субъективный миф». Уже А.Ф. Лосев рассматривал творческий процесс как мифотворчество: «Антиномия сознания и бытия синтезируется в творчество <...> Абсолютная мифология есть креационизм, или теория творчества» [Лосев 2008, 262]. В.М. Найдыш замечает: «Миф обладает личностной модальностью. Он индивидуально порождается и индивидуально переживается <...> Личностная модальность мифотворчества придает ему черты культурной универсалии, т.е. деятельности духа, имеющей множество ипостасей и способной к историческому развертыванию, к многообразным инкарнациям в культуре» [Найдыш 2010, 411–412]. В литературе такая личностная модальность проявляется в создании авторских мифов. Как отмечает Л.В. Ярошенко, «миф может активно работать и на подсознательном уровне, когда мифологические мотивы, их комбинации выступают в качестве архетипов, приобретают характер устойчивых психических схем, бессознательно воспроизводимых и обретающих содержание в создании... индивидуально-авторских художественных мифов» [Ярошенко 2002, 50]. С.М. Телегин выявил три способа мифологизации текста: «заимствование мифологических сюжетов и образов; создание собственной системы мифов; реконструкция мифологического сознания» [Телегин 1994, 94]. Мы рассматриваем те случаи, когда универсальная мифологема становится ценностной частью авторского художественного мира/мифа.

ГЛАВА 1

ФОРМИРОВАНИЕ МИФОЛОГЕМЫ ОСТРОВА В ФОЛЬКЛОРЕ И ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1.1. ИНВАРИАНТНАЯ ОСНОВА МИФОЛОГЕМЫ ОСТРОВА В РУССКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Все исследователи, обращающиеся к островной мифологии, соглашаются в том, что это одна из мифопоэтических универсалий мировой культуры. В частности, Т.В. Цивьян выделяет следующие черты мифологии острова: ее метафоричность, неразрывную связь с сохранением значения места, топоса; «странность» острова как особой зоны, а также его одновременную изолированность и открытость [Цивьян 2008, 152–154]. Включение мифологии острова в русскую письменную культуру как самобытной целостности и объекта транслирования письменной традиции произошло, по нашему мнению, посредством формирования и утверждения ее в мифопоэтической системе русского фольклора.

В русском фольклоре остров представлен как метафизический объект. Структура образа острова формируется как совокупность трех неразделимых смыслообразующих элементов, обозначенных нами как условность номинации, условность экзистенции и условность топика.

Условность номинации выражена в том, что одинаковыми формально-поэтическими и сюжетообразующими характеристиками в фольклорных текстах обладают все острова, независимо от их наименования и наличия/отсутствия привязанности к конкретным географическим объектам. Остров, во-первых, может быть обозначен как реально существующий объект³. Такие острова наиболее часто представлены в быличках, легендах, преданиях, где обращение к реальному названию создает эффект достоверности повествования. Указание на конкретное местоположение острова может быть дано как доказательство его действительного существования⁴. Это указание может сопровождаться топонимическим пояснением (так, например, объясняется происхождение названий островов Петуньего и Воротного [Предания земли русской 1996, 410, 510]). Однако никакие другие конкретные характеристики (бытовые, климатические и т. д.) с островами не связаны, и фактически, невзирая на наличие реального географического названия, эти острова предстают как образы абстрактные.

Во-вторых, острову может быть дано вымышленное наименование, если и связанное с реальным локусом, то только опосредованно (Буян, Яост и т.д.). Такая номинация часто обнаруживается в сказках, предполагающих неограниченную апелляцию к вымыслу, и заговорах, где не имеющее реальных аналогов название обретает функции «магического» имени. Вымышленный локус может включаться в реальную географическую топику (так, местонахождение Буяна связывается в заговорах с Хвалынским (Каспийским) и Черным морями), а может существовать вне ее – на море-Окияне, за горами – за

³ Кижские острова в «Плаче о старосте», острова Иванцов, Хажгора, Мягостров, Петуний в онежских преданиях и быличках и т.д.

⁴ «Эти острова рядом тут, за Челмужской губой, – залив Онежского озера» [Предания земли русской 1996, 580]

лесами, не имея соотнесенности с реальностью, что задает установку на абсолютную условность.

Наконец, в-третьих, остров может не иметь имени и обозначаться просто как «остров», что представлено во всех абсолютно фольклорных жанрах и демонстрирует метафизическую абстрактность данного образа⁵.

Е.А. Бондарец в исследовании «Лексико-семантическая структура мифологизмов в восточнославянском фольклоре (на материале сборников заговоров)» достаточно категорично связывает номинацию «остров» в заговорах только с Буяном: «Личное имя как индивидуальный знак выполняет функцию дифференциации, индивидуализации и, в то же время, идентификации: Алатырь – камень, Буян – остров <...> камень в эпической части заговоров – *только* Алатырь, остров – *только* Буян (здесь и далее курсив наш – Л.Г., М.Л.)» [Бондарец 2004]. Однако, как можно увидеть при анализе конкретных примеров, даже в жанре заговора достаточно часто отсутствует имя как острова, так и камня⁶, что делает полемичной концепцию исследовательницы. Сама номинация «остров» приобретает в фольклоре особую ономастику, предполагающую иномирность, что достаточно ярко проявляется в фольклорных текстах⁷. Так как во всех случаях остров имеет

⁵ «Бог находит своих людей на острове среди океана...» [Веселовский 2006, 579] – легенда Елатомского уезда Тамбовской области, «Хожу я, раб божий, кругом острова по крутым берегам» [Русский народ 1990, 383] – среднерусский заговор, «На этом озере есть остров, на это острове кустышек...» [Обрядовая поэзия 1989, 409] – южнорусская свадебная песня и т.п.

⁶ В заговоре на любовь: «Есть облако синее, под синим облаком есть море синее, на море на синем есть остров золот, на золоте острове есть камень золот» [Русский эротический фольклор 1995, 345]

⁷ Например, в сказке «Федот-стрелец» жена героя напрямую отождествляет остров с «другим» миром: «Ступайте вы за тридевять земель, в тридесятое царство – на остров...» [Сказки 1988, 461].

единое типологическое свойство абстрактности, можно сделать вывод, что само понятие номинации по отношению к острову условно и не влияет на семантическое поле образа.

Не менее условна природа материальной вещественности (или экзистенции) фольклорных островов. Мы выделяем три базовые модели островов, универсальные для всех фольклорных жанров. Во-первых, остров может представлять собой часть суши. Во-вторых, в роли острова может выступать гора (что задано бессознательно репродуцируемой в культурном сознании архетипической символикой: согласно М. Элиаде, «Гора посреди Моря символизирует Остров Счастья, нечто подобное Раю...» [Элиаде 1994, 97]) или камень (в заговорах наиболее частотно – камень Алатырь). Примечательно, что остров-гора появляется в текстах заговоров редко, а остров-камень не менее редко фигурирует в преданиях. В-третьих, островом может являться дерево, как в галицкой колядке: «А по лем было синее море //А сред моря зеленый явір /два дубойки» [Веселовский 2006, 356], или он состоит из деревьев, как в сибирском предании о плавучем острове: «Есть озеро, на нем плавучий остров из деревьев» [Предания земли русской 1996, 373].

В народной сказочной прозе формируется мотив «мнимых» островов, иллюзорность которых связана именно с древесной природой объекта. Идентифицируется с островом и лес: «Лес, как остров поднялся» [Народная проза 1992, 289], а в предании «Кижский собор» жители Кижского острова подпускают к себе плот с разбойниками только потому, что принимают его за плавучий остров: «...они приплыли к острову из Повенца на плоту, на котором были поставлены вместо парусов березки <...> Суеверному народу показалось, что к ним плывет остров...» [Предания земли русской 1996, 319]. Позже в литературной традиции данная модель трансформируется, и остров-дерево замещается островами,

поросшими деревьями – т.е. лесом (как в «Повести о Василии Кариотском», «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» Салтыкова-Щедрина и т.д.), причем тенденция к такому замещению намечается уже в фольклоре, в описаниях лесных островных чащ в заговорах: «Хожу я ... кругом острова по крутым берегам, буеракам, оврагам, смотрю чрез все леса. Дуб, березу, осину, липу, клен, ель, жимолость, орешину; по всем сучьям и ветвям, по всем листьям и цветам...» [Русский народ 1990, 383].

Вторая и третья модели острова тождественны друг другу на уровне универсальной мифологической символики. Согласно В.Н. Топорову, «гора выступает в качестве наиболее распространённого варианта трансформации древа мирового» [Топоров 1980, 311]. Остров-дерево символизирует модель мира, что совпадает с функциями мирового древа, в связи с чем в мифологическом мышлении остров-дерево и остров-гора (камень) являются, невзирая на материально-вещественные различия, носителями однородной семантики. Инвариантное семантическое ядро не зависит от экзистенции, а потому она условна – важна идентификация локуса как острова, а не его вещественная природа. Факультативные же мотивы, связанные с экзистенцией, могут определять различия в сюжетах фольклорных произведений.

Условность топики, по нашему мнению, выражена в снятии двух ключевых бинарных оппозиций восток/запад (как одинаково частотных определений местонахождения острова) и движение/статика. Это делает невозможной фиксацию местонахождения острова в фольклорной картине мира и задает полное отсутствие географической определенности, даже в случае отождествления острова с реальным локусом.

Стирание или полное снятие оппозиции восток/запад, думается, связано, во-первых, с общим свойством мифологического мышления, согласно которому все, что очень

далеко, – уже «иной» мир, и, во-вторых, с амбивалентностью национальной культурной ситуации, которая с некоторого времени оказалась ориентирована на равноправное и одновременное существование в сознании поведенческих, мировоззренческих и эстетических парадигм европейского и азиатского типа, что обусловлено географическим и социополитическим положением Руси.

Восприятие острова как рая (один из семантических уровней мифологемы острова в отечественной культуре) предполагало если не введение его в систему географических координат (неважно, реальных или вымышленных), то хотя бы идентификацию с неким направлением, устойчиво отождествлявшимся славянами с местонахождением райского локуса. Общеευропейская мифология идентифицировала рай с «крайним, недоступным людям востоком» [Веселовский 2006, 257]. Отчасти это было связано с ранней христианизацией европейской культуры и ориентацией на Библию как единственную священную книгу.

Библия однозначно давала ответ на вопрос о местонахождении рая, указывая на восток: «И насадил Господь Бог рай в Эдеме на востоке» [Бытие 2, 8]. Азиатские же культуры связывали рай с Западом, возможно, в силу его непонятности и недоступности, что было перенято близкими по территории проживания скорее к Азии, нежели к Европе народами-аборигенами севера Руси. Так, лули представляли себе загробный мир-рай как «жилища блаженных на западе в океане» [Веселовский 2006, 256–257]. Дуальная по сути русская культура интегрировала две мифологические топологии рая, что привело к такому парадоксу, как отождествление острова-рая с западом и востоком одновременно. При этом носители мифологического сознания не видели здесь логического противоречия: «Под восточной стороной есть Океан – Синее море, на том Океане, на синем море лежит

бело-латырь камень...» [Русский народ 1990, 343], «Есть в западной стороне море Черное, в том море есть остров...» [Русский народ 1990, 374] и т.п.

Усложняет положение еще и то, что в фольклорных текстах остров воспринимается как середина мира. Срединное, промежуточное, пороговое положение острова локализовано в заговорах: «За морем за синим, за морем Хвалынским, посредине Окиан-моря лежит остров Буян» [Русский народ 1990: 321]. В сказках остров связывается исключительно с понятием крайней отдаленности, само понятие которой важнее географической идентификации: «Чтобы добраться до острова, надо плыть ни много, ни мало – три года, да назад с острова – три года, итого шесть лет» [Сказки 1988, 460]. Таким образом, возникает множество вариантов местонахождения фольклорного острова, не определяемого даже приблизительно, и топика приобретает максимальную условность.

Остров может быть представлен в динамике: его географические координаты невозможно зафиксировать, так как он движется с места на место – типичны сюжеты о существовании плавучих островов. Нынешнее местонахождение острова может быть условным, так как его возникновение связано с пространственным перемещением из infernalного мира, в котором он возник чудесным образом. Так, в онежском предании о возникновении Петуньего острова остров – приданое дочери водяного и попал в здешние края из мира водяных: «Отправляя дочь к зятю, к Пречистенскому погосту, Ильинский водяной дал ей в приданое ... целый остров из своих владений» [Предания земли русской 1996, 520]. Иногда остров невозможно отыскать, поскольку он является физически недостижимым – невидимым, утонувшим и т.п. Так снимается оппозиция динамика/статика.

Острова, имеющие изначально статичное положение, обретают динамические свойства по отношению к персонажам – они

внезапно появляются, исчезают, погружают героев фольклорных произведений в измененное состояние сознания, мешающее заметить остров и насильственно отдаляющее от него. Так, в предании о непостроенном городе на Мягострове Петр I не может попасть на Мягостров (аналог которого существует в реальности и статичен), т.к. остров погружает его в сон и обретает динамику, перемещаясь прочь от нежеланного гостя, желающего изменить его исконную природу: «У нас вот есть Мягостров, остров. Да как раз ехал по Онежскому озеру Петр Великий да проспал этот остров – Мягостров. Говорят, он хотел город устроить такой знаменитый посреди Онежского озера, но проспал этот остров, когда проезжал» [Предания земли русской 1996, 417]. Таким образом, очевидно, что понятие географической конкретики к фольклорным островам неприменимо и все смыслообразующие структурные элементы парадигмы в их совокупности представляют остров в русском фольклоре как абстрактный континуум, не индивидуализированный, а типологизированный.

Абстрактная мифопоэтическая реальность острова представлена в двух моделях, условно обозначенных нами как макрокосмическая и микрокосмическая: либо весь мир воспринимается как один большой остров – универсальный макрокосм (чаще всего в преданиях), либо остров представлен как «другой», чужой мир, локализованный в пространстве островного микрокосма (часто в заговорах, обрядовой поэзии). При этом следует учитывать специфику «чужого» мира в мифологическом мышлении. Как отмечает А.К. Байбурин, с точки зрения мифа и ритуала «чужой» мир не вторичен по отношению к своему, а является его прародителем: «Чужое как бы дано изначально, его не надо придумывать, оно существовало и до появления своего» [Байбурин 1993, 183].

Макрокосмическая модель острова является частью традиционной славянской фольклорно-мифологической

картины мира. Фактически славянская модель мира сводима к острову посреди океана, что отмечалось еще А. Афанасьевым: «Земля, как рожденная синим морем, должна была представляться островом, плавающим по беспредельной массе вод» [Афанасьев 1996, 16]. По нашему мнению, именно апелляция к подобной архетипической космологии определяет в фольклорных текстах возникновение макрокосмического образа мира-острова, опирающегося на устойчивый прототип, бытующий в народном мифологическом сознании.

Микрокосмическая модель острова как другого мира включает три взаимосвязанных семантических уровня: 1) остров как рай, 2) остров как ад, 3) остров как инициационное пространство. Каждый семантический уровень структурируется комплексом мотивов. Мы рассмотрим лишь ключевые из них, формирующие смысловое ядро.

То, что одному и тому же локусу придаются антиномичные функции рая и ада, связано со спецификой мифологического мышления славян. Как отмечала Н.А. Криничная, загробное пространство в дохристианской народной культуре воспринимается как единое и может служить как раем, так и адом, а «...присущая дохристианскому мировосприятию нерасчлененность царства мертвых дает о себе знать даже в поздней нарративной традиции» [Криничная 2004, 951]. Того же мнения придерживается и Б.А. Успенский: «В славянских языческих представлениях, по-видимому, не было различения ада и рая. Слово «ирий», так же, как и слово «рай», служит вообще обозначением потустороннего мира» [Успенский 1979, 54]. По нашему мнению, эта закономерность в русской культуре действует не только в узком смысле относительно мира загробного, но более широко – применительно к любому миру, определяемому как «иной», «чужой». Остров, которому придается усиленное значение «иномирности», воплощает этот мировоззренческий пространственный универсализм.

В фольклорных текстах присутствует прямая сакрализация острова: он находится в святом море⁸, причем свойство святости, сакральности автоматически переносится на все, что находится на острове («Остров этот святой, и лес на нем святой, и кто повредит хоть одно дерево, того Бог может наказать болезнию» [Народная проза 1992, 177]).

Интерпретация острова как рая включает в структуру мифологемы образы и мотивы сада (как Эдема), изобилия, соборной церкви на острове и камня-алатыря. Мотив церкви на острове соединяет признаки христианской легенды о божьей избранности и народных суеверий о необъяснимых чудесах. Только остров как сакральное пространство может стать в русском фольклоре местом, избранным высшими силами для постройки церкви, что, например, иллюстрируется сибирской легендой о церкви на острове: «Ильинскую церковь хотели прежде построить на другом месте и привезли для этой цели лес, предназначенный для постройки церкви. Невидимая сила снесла его на остров. Лес снова привезли на место, предназначенное для постройки, но невидимая сила снова вернула лес на тот остров, где он был найден после первого раза. И так несколько раз. После этого жители решили, что сам Бог назначает место, удобное для постройки храма. И церковь во имя святого Илии была воздвигнута на том острове, где она стоит до сих пор» [Народная проза 1992, 482–483]. Следует отметить, что мотив «кочующей» церкви является составным элементом важного для русского фольклора комплекса сюжетов об исчезнувших или утонувших городах и, в частности, о граде Китеже. Анализируя сюжеты о Китеже, Н.А. Криничная выделяет мотив «переходящей»

⁸ «Есть *святое* Окиан-море, на том Окиан-море есть стоит остров, на том острове стоит дуб булатный ...» [Русский народ 1990, 368]), сам остров позиционируется как святой («...на *свят* остров от Окиан-моря...» [Русский народ 1990, 292]).

церкви: «Культовый объект “переходит”, перебегает с одного места на другое, с одного берега на другой» [Криничная 2004, 737].

Нам кажется возможным выдвинуть тезис о типологическом тождестве в русском фольклоре утонувших городов и града Китежа с мифологемой острова. Китеж – «Град Божий», под водой исчезнувший и представляющий собой изолированный локус, аналогичен другому затонувшему известному объекту из древнегреческих мифов – острову Атлантиде. В русской культуре Китеж всегда воспринимается как некая особая зона, чья отделенность от «своего» мира водной преградой – рвом, водами озера Светлояр и т.п. – всегда акцентируется при устной передаче текста, и пейзаж Китежа визуально сближается с островным. Утонувшие города, по нашему мнению, являются в русском фольклоре одной из модификаций мифологемы острова.

Семантика и генезис Алатыря является одним из самых сложных и дискуссионных вопросов современной фольклористики. Различными исследователями Алатырь ассоциируется с традиционным для европейской средневековой мифологии образом Грааля. Нам же кажется, что при анализе мотива Алатыря в русском фольклоре необходимо учитывать его взаимосвязь с мифологемой острова. А. Веселовский исследует истоки христианской легенды об Алатыре, рассказывающей об этом камне как о даре ангела Иоанну Богослову, и указывает на его взаимосвязь с островом: «... далее он очутился на острове – но это остров Божий, и на Алатыре стоит золотая апостольская церковь с золотым престолом» [Веселовский 2006, 170].

Связь камня-алатыря с Иоанном Богословом и островом в фольклоре, по нашему мнению, исходит именно из христианского генезиса данной легенды и ее трансформации в мифологическом сознании, основанной на таком явлении русской

культуры как двоеверие. Имя Иоанна Богослова у верующего христианина связано с библейским апокалиптическим пророчеством «Откровение Святого Иоанна Богослова». Эта книга Библии являлась в традиционной богословии самым спорным текстом из вошедших в канон, во внутрицерковных дискуссиях текст «Откровения» косвенно и прямо обвиняли в язычестве⁹.

Возникла парадоксальная ситуация: в каноническом библейском тексте интегрируется христианское мировоззрение и рудименты языческого мышления (это характерно в целом для устных и письменных текстов русского Средневековья), что позволяет увидеть в этой книге элементы двоеверия, понимаемого как соединение двух культурных (религиозных) парадигм – христианской и языческой [Степанов 2003, 620]. История создания Откровения (как она представлена в христианском мифе) неразделима с островным образом – Иоанну видение о конце мира является «на острове, называемом Патмос» [Откр. 1, 9]. Апокалиптическая легенда, преобразованная народным сознанием, проникает в русский фольклор и не теряет связь с островом, акцентируя функцию последнего как зоны спасения: в «Плаче о старосте», альтернативом Апокалипсису с тотальным разрушением и всеобщими страданиями, спасением является уход «в подсветну сторонку, на званы острова да эты Кижские ...» [Обрядовая поэзия 1989, 623]. Алатырь из апокрифической легенды как камень Иоанна Богослова также начинает отождествляться с островом, и все элементы ассоциативной

⁹ Интересно, что в некоторых источниках по мифологии и мифопоэтике «Откровение», входящее в канонический состав Библии, до сих пор называется апокрифом, так, Е. Левкиевская его относит к «отреченным» книгам, говоря об «апокрифическом Апокалипсисе Иоанна Богослова» и ставя его в один ряд с «Беседой трех святителей» [Левкиевская 2000, 78].

цепочки (алатырь – остров – Апокалипсис – зона спасения – рай) представлены в народном сознании, соединяющем библейский канонический текст с апокрифической легендой. Мотив же культового строения (островной церкви) на камне, присутствующий в фольклоре, мог возникнуть под влиянием внетекстуальной реальности. Острова издревле, еще задолго до христианизации Руси, служили местом культовых объектов (так, на островах находились могилы шаманов – как в известном мезолитическом могильнике на Онежском озере, «на острове, который до сих пор носит название Оленьего» [Рыбаков 1997, 84]. Позднее на них стали строить церкви (вспомним, храмовые комплексы на Соловках и Кижских островах), причем часовни иногда ставили непосредственно на культовых камнях [Макаров, Чернецов 1988, 83].

Почитание священных камней, идущее от языческих культов, было связано при этом с христианскими верованиями: «...почитание многих камней нельзя безоговорочно отнести к языческой традиции, поскольку они были тесно связаны с культом христианских святых» [Макаров, Чернецов 1988, 83]. Думается, эти представления в комплексе с обрядовыми практиками стали источником образа Алатыря. Но дуализм национального сознания не дает возможности однозначной трактовки даже образа священного камня Алатыря: на острове (теперь уже не святом, а «поганом») существует его двойник, который наделяется инфернальной семантикой, притягивая недуги: «Еще я, раб имярек, выду и выступлю далече в чистое поле к поганому морю, к поганому острову. На том острове есть красной кровавой камень, на том камени сидит лютая тяжелая болезнь красная грыжа» [Русский эротический фольклор 1995, 360]. Это проявление характерной для мифа и фольклора амбивалентности образа (вытекающей из его космогоничности и универсальности)

является связующим звеном между семантическими уровнями мифологемы.

Образ острова как загробного мира включает в свою мотивную структуру в фольклорных произведениях комплекс inferнальных мотивов, а также мотив «странного строения» с отрицательной семантикой (огненной бани, гробницы, семибашенного дома и т.п.). Пространственные ориентиры, с которыми соотносится местонахождение острова, имеют смертельную природу: «...должен был пристать к Хедострову, в пятнадцати верстах от Челмужского погоста» [Народная проза 1992, 497]. В структуру образа острова как загробного мира в фольклоре обязательно включаются мотивы смерти, остров приобретает функции последнего приюта героя: например, «Стеньке на роду было девяносто семь лет. Переправился он через море на зеленый Сиверский остров <...> и кончил Стенька жизнь свою на Сиверском зеленом острове, но дети его не знают, где отец» [Народная проза 1992, 138]. В заговорах, песнях и причитаниях, кроме того, актуализуются похоронная атрибутика и элементы похоронных обрядности: «На море, на Окияне, на острове, на Буяне, на реке Ярдань, стояла гробница, в той гробнице лежала девица» [Русский народ 1990, 305].

Иногда физическая смерть заменяется метафизической, представленной через искажения сознания персонажей (сон, транс, обморок, галлюцинирование и т.п.), возникающие при достижении острова. Эти измененные состояния сознания являются лиминальным этапом сюжетной ситуации смерти-возрождения.

Семантический уровень острова как инициационного пространства включает мотивы смерти-возрождения, промежуточности и испытания. Микрокосмическая модель острова в русском фольклоре как «другого мира» всегда представляет его как лиминальный хронотоп.

Лиминальность подразумевает меж- и в конечном счете – экстерриториальность, то есть само понятие территории в русской культурной традиции абстрагируется, пространство действия всегда трактуется как центральное и одновременно пороговое, переходность становится важнее конкретной топики. Роль порога в структуре мифопоэтического хронотопа обозначалась В.Н. Топоровым как «особое внимание мифопоэтического сознания к началу и концу (пределу), с одной стороны, и к переходам–границам» [Топоров 1980, 342]. Сюжет смерти-воскресения провоцирует возникновение ситуации лиминальности. Попадание на остров тождественно смерти, отплытие с него – воскресению, и таким образом мифопоэтический сюжет пути применительно к острову в фольклоре обретает значение циклического. Бытие в рамках циклического времени в межфазовом состоянии, в промежутке между смертью и воскрешением, обретает специфическую онтологию. Лиминальность порождает особый тип бытия, для которого требуется особое измерение. Согласно Ю. Шинчаниной, в циклической структуре времени, «будучи звеньями одной цепи, все переходы в другие измерения бытийны» [Шинчанина 2004, 19–20]. Таким измерением, функционирующим в особых онтологических условиях в мифологическом сознании, становится остров. Лиминальность провоцирует требуемое инициационным сюжетом включение в тексты особой группы обитателей острова, которые являются «агентами» инициации, поскольку испытание заключается в контакте с ними. Герои, попадающие на остров, – объекты инициации, осуществляемой в специально для этого предназначенном пространстве обитателями острова, и это маркирует обособленность, необычность островного локуса.

Обитатели острова в русском фольклоре могут быть условно поделены на несколько групп:

1) inferнальные – оборотни, ведьмы, колдуны, черти, сам Сатана: «На острове Буяне ... из полымя выбегала Сатанина...»

[Русский народ 1990, 302], «На море, на Океане на острове Буяне <...> эти ветви подбирали бесы и приносили их Сатане Сатановичу» [Русский народ 1990, 305]. В быличках и преданиях частично inferнальные функции передаются разбойникам, грабителям. Внешняя атрибутика острова может соотноситься с картиной, тождественной в мифологическом сознании аду, в частности, остров полон огня и дыма, среди которого, вместо мистических бесовских сил, обитают inferнализированные злодеи: «На оконечности острова промышленники увидели *дым* <...> их встретили человек десять здоровых крепких молодцов, вооруженных с ног до головы» [Народная проза 1992, 497]. Однако следует уточнить, что об inferнальной семантике персонажей-разбойников применимо к фольклорным текстам можно говорить далеко не всегда. Островные разбойники могут наделяться не только inferнальными чертами, но и свойствами другого типа персонажей – фантастических существ, как разбойник-богатырь из предания «О Добрынином острове»: «У Добрыни была шайка разбойников, которая грабила купеческие суда, идущие вниз по реке» [Народная проза 1992, 473], и ремесло грабителя в быличке не приносит в образ богатыря inferнальные черты. В былине же «Василий Буслаев молиться ездил» островные разбойники обретают функцию сакральных персонажей. Характер занятий их очевидно преступен:

На том острове на Куминском
Стоит застава крепкая,
Стоят атаманы казачия,
Не много не мало их – три тысячи;
Грабят бусы-галеры,
Разбивают червлены корабли

[Предания 1996, 286].

Тем не менее именно казаки-разбойники не только под-сказывают Василию дорогу до Иерусалима, неизвестную ему – кощунствующему грешнику, но и дают провожатого до святого города, и за этих разбойников, как и за свою безгрешную мать, Василий в Иерусалиме служит молебен. Таким образом, можно заметить, что в фольклорных текстах об островах инфернализация человеческих персонажей еще только зародилась и носит прецедентный характер, не переходя в тенденцию;

2) сакральные – святые, богоматерь, ангелы, сам Иисус: «На море, на Кияне, на острове на Буяне, на бел-горючем камне Алатырь, на храбром коне сидит Егорий Победоносец, Михаил Архангел, Илия Пророк, Николай Чудотворец побеждают змея лютого» [Русский народ 1990, 323];

3) люди в измененных состояниях сознания (под измененными состояниями сознания мы подразумеваем сон, транс, галлюцинирование)

4) фантастические персонажи – говорящие животные, заколдованные «царевны в плену» и т.п.: «...в тридесATOM царстве, за тридевять земель есть остров; на том острове ходит *олень золотые рога*» [Сказки 1988, 460].

Особенно значим для дальнейшей эволюции в русской культурной традиции архетипический образ, условно обозначенный нами как «царевна в островном плену». В заговорах стабильно присутствует образ некой девицы, пребывающей на острове. Девица наделена золотыми атрибутами, она находится внутри ограниченного пространства – «странного» строения, важными признаками которого является числовая, цветовая и огненная символика, как, например: «...шла путем-дорогою, сухим сухопутным к Окиан-мору, на свят остров... стоит там семибашенный дом, а в том семибашенном доме сидит красная девица, а сидит она на золотом стуле, угоривает недуги, на коленях держит серебряное блюдечко,

а на блюдечке лежат булатные ножички» [Русский народ 1990, 292], «Есть море Окиян; в том море Окиян есть белый камень Латырь... На том камне Латырь стоит хрустальный терем, в том хрустальном терему стоит золотой стул, на том стуле сидит красная девица, подпоясалась золотым поясом, подперлась золотым посохом» [Русский народ 1990, 370].

Наличие данного образа в структуре мифологемы острова отмечалось ранее многими исследователями, начиная с классической статьи А.Н. Афанасьева «Языческие предания об острове-Буяне»: «...княжит там царь-девица» [Афанасьев 1996, 31], однако, его семантика и функции не рассматривались. Дискуссионным нам представляется утверждение о правлении царевны на острове. Семантическое поле образа царевны в русских заговорах включает неизменно мотивы тоски, томления, печали. В континууме острова – локуса и без того замкнутого, отграниченного водной преградой, – девица заключена дополнительно в пределах своего герметичного пространства. Ее пребывание на острове идентично заключению, что вполне соответствует фольклорным представлениям об изоляции царских детей [Пропп 1998, 135–138]. Более того, плен «царевны» на острове, представленном как «иной» мир, в сказках и заговорах равнозначен физической смерти героини. Островная «царевна» русского фольклора мертва, но это смерть временная, она носит ритуально-инициационный характер, предполагающий последующее возрождение: «На море, на Окияне, на острове на Буяне... стояла гробница, в той гробнице лежала девица... Встань, пробудись, в цветно платье нарядись!» [Русский народ 1990, 292].

По нашему предположению, следует говорить не о правлении, а об инициации «царевны», причем нахождение на острове является ее кульминацией. В заговорах, где условны сами понятия сюжета и фабулы, информация о предыдущих этапах инициации редуцирована. В сказках и преданиях

«царевна» также предстает перед слушателем преимущественно на завершающей стадии инициации, а история ее перемещения в инициационное пространство острова либо отсутствует, либо упоминается кратко. В сказках «царевне» часто передаются, инфернальные функции, она может быть ведьмой, погубительницей, но при этом обязательно оставаться жертвой и пленницей. Так, в сказке «Светлана Прекрасная» томятся на острове в клетке одновременно Светлана, пленница Ворона Вороновича, – жертва, проведенная в плену, по ее словам, «триста лет» [Сказки 1988, 485], и колдунья, разрушительница запретов, ее наперсница: «Светлана была дочь одного царя, познакомилась с одной ведьмой, и та обучила ее всем колдовским делам» [Сказки 1988, 491–492]. Смерть сказочной «царевны», в отличие от «царевны» заговоров и преданий, гораздо чаще духовная, нежели физическая, и к инициационному возрождению приравнивается встреча с «героем», способным вывести ее за пределы островного локуса. Эта фольклорная модель «царевны в плену» в контексте островного сюжета позднее заимствуется авторской литературой. В заговорах функции и атрибуты островной «царевны» иногда передаются сакральным персонажам: «На море камень, на нем Богородица. Она косу чешет, волос вытирает, бросает на воду» [Кляус 1997, 53].

5) птицы, которые выполняет особую функцию, являясь медиаторами между островом и «своим» миром. Медиативная функция птицы применительно к острову, по нашему мнению, имела опору на константы мифологического сознания. Известно, что рай (ирий, вирий) – страна тепла и света, куда на зиму улетают птицы. Он представлялся садом, находящимся где-то на небесах. Таким образом, очевидна связь птиц с сакральным локусом, вербализация же этого локуса как острова связана с отождествлением в мифологическом мышлении древних славян моря и неба. Н.С. Шапарова отождествляет

с небом остров Буян: «Буян-остров...в древности был ничем иным, как олицетворением весенне-летнего неба...» [Шапарова 2001, 129], но не представляет достаточно убедительных аргументов своей точки зрения, и нам кажется более логичной интерпретация неба как моря, но не острова как неба.

Бинарная оппозиция свое/чужое являлась одной из ключевых в славянской мифопоэтической картине мира и значительно повлияла на пространственные модели русского фольклора. В частности, она определила создание особых образов «иноного» мира, характерных для русской культуры. Сакральный «другой» мир локализуется в небесных водах и обретает форму острова как единственно возможного в пространстве океана. Птицы соединяют мир «свой», земной, привычный, и «другой» – островной мир, в котором снимаются все возможные оппозиции, исчезает и противопоставление inferнального/сакрального – птицы связывают не только с «островом-раем», но и с «островом-загробным (инфернальным) миром». Птица-медиатор выбирается либо из числа изначально наделенных в народных верованиях свойством контакта с потусторонним миром (ворон, петух), которым зачастую придается для усиления образа «магическая» функция главенствования¹⁰, либо создается особый образ фантастической птицы, описываемой как исключительное существо, наделенное внешними inferнальными признаками (например, птица Гагана: «На том острове Буяне сидит птица Гагана с железным носом, с медными когтями...» [Русский народ 1990, 321]).

Острова в фольклоре являются традиционным местом ведьминских шабашей и находятся либо неподалеку от Лысой горы, либо Лысая гора располагается непосредственно в зоне

¹⁰ «Есть на море, на Океане, на острове Буяне ворон – всем воронам старший брат ... и ворон посажен злою ведьмою Киевскою» [Русский народ 1990, 300].

острова, причем ведьмы прибывают на остров, непременно превратившись в птиц. Так, в виде сорок прилетают ведьмы собирать заколдованные травы на остров Иванцов [Предания земли русской 1996: 548], только сорокой может прибыть на шабаш ведьма – жена солдата [Народная проза 1992, 384]. Такое совмещение, казалось бы, взаимоисключающих вариантов обуславливается дуалистическим синкретизмом славянского мифологического сознания. Совмещение добра и зла, сакрального и inferнального в рамках метафизического условного локуса острова – воплощенной в художественный образ мифологемы – способствовало снятию бинарных оппозиций и восприятию острова именно как «другого», «иного» мира. Все обитатели острова всех групп имеют одну общую черту – чуждость, инаковость.

«Другой» мир предполагает особую космогонию, указывающую на его необычность. Происхождение острова в русском фольклоре сводимо к трем сюжетным линиям:

1) остров либо создается птицей (лули – у сибирских маньзов, гагарой – у самоедов, уткой – у якутов и т.д.), либо божеством в обличье птицы, как в алтайской этиологической легенде, где бог в облике черного гуся творит остров – камень [Веселовский 2006: 373];

2) остров создан божеством, антагонистом божества (демоном, шайтаном и т.п.) или обоими одновременно. Сюжет базируется на снятии оппозиции inferнального/сакрального;

3) остров возникает вследствие необъяснимого чуда. Это влечет появление мотивов «невидимости» острова, его заключенности за метафизической оградой, сокровищ (как порождения чуда) и измененного состояния сознания (сна, бреда, обморока, видения, галлюцинации, тяжелой болезни), связанного либо с нахождением на острове, либо с явлением острова. Сокровища имеют скорее не материальную, а магическую ценность – это предметы, обладающие необычными

свойствами, что особенно ярко проявляется в «островных» заговорах: «...за Океан море, на остров на Буян, под меч кладенец...» [Русский народ 1990, 299]. Сокровище как материальная ценность появляется в сказках, но и оно наделено сакральными свойствами, что выражается числовой символикой. Например, Митюша в сказке «Светлана Прекрасная» находит на острове тридцать три драгоценных камня, которые их хозяин – Ворон Воронович – хранил триста лет [Сказки 1988, 485–486]. Все три сюжетные линии включают как связующий структурный элемент единую константу мифопоэтической космогонии – семантику острова как сотворенного локуса.

Таким образом, в русском фольклоре для мифологемы острова характерны одновременно цельность и смысловая многоуровневость; структурно-семантический состав обусловлен жанровой принадлежностью фольклорного произведения, причем вариативность компонентов трансформирует только внешнюю атрибутику локуса острова в фольклорных произведениях, не меняя инвариантную символику смыслового ядра.

1.2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ МИФОЛОГЕМЫ ОСТРОВА В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Инвариантная структура и семантика мифологемы острова, сформированная в мифологии и получившая художественное закрепление в фольклоре, успешно ассимилируется в древнерусскую литературу. Литература Древней Руси во многом опирается на фольклорные модели, еще, фактически, не осознаваемые как нетождественное литературе явление. Ю.М. Лотман отмечает, что для литературы периода после принятия Русью христианства характерно создание новых текстов при сохранении архаического культурного каркаса [Лотман 1977, 5]. Таким образом, древнерусская литература наследует ключевые фольклорные универсалии, в том числе и мифологему острова. Представление об острове как особом типе пространства в древнерусской литературе не только сохраняется, но и акцентируется посредством разделения понятий «остров» и «суша». Так, в «Послании-похвале Ивану Грозному» говорится, что «...верное православие всюду разширяемо цветет яко же и по *суху*, и по морю, и по *островом*» [Тексты писемовников 2003, 601], что явно указывает на выделение острова как особого пространственно-временного континуума.

Уже на первом этапе интеграции в литературу художественное воплощение мифологемы острова меняется, оставляя неизменным структурно-семантическое ядро инварианта. Древнерусское искусство опирается на канон, традицию, но

в то же время «специфическая черта традиционалистского периода – осознание и декларирование способов вариации традиционных элементов в процессе создания нового произведения» [Куделин 1994, 227].

Мы можем выделить два наиболее специфичных для данного периода типа изменений. Во-первых, отдельные структурные элементы мифологемы приобретают теперь иные способы смыслообразования и целеустановку, отличную от фольклорной. Во-вторых, внутри этих элементов меняются типы связей, что способствует одновременно как сохранению прежней семантики, так и наращиванию принципиально новых смыслов.

Для первого типа изменений характерен новый путь восприятия острова как реального объекта, существующего в реальном пространстве. В фольклоре выбор конкретного географического объекта обусловлен двумя факторами: либо сближением острова с местом проживания рассказчиков, либо, наоборот, предельным отдалением от него. Фольклорный остров с именем реального типологизирован, и его космология не зависит от реального прототипа. Даже внешняя атрибутика определяется без учета особенностей реальной географии. В древнерусской литературе выбор повествователем острова с именем реального проистекает, прежде всего, из интереса к объекту-прототипу. В средневековой словесности сильна ориентация на достоверность, удовлетворяющая гносеологическим целям автора.

Стремление к познанию и описанию малоисследованного загадочного мира актуализирует развитие жанров хождений и универсальных космографий, где наличествует попытка создания «неоспоримого» свидетельства о реальных островах (как, например, остров Ормуз в «Хождении за три моря» Афанасия Никитина), а также генерирует попытку восполнить пробелы в знании, либо обратившись

к недостаточно полным «спорным» свидетельствам переводной литературы (как сведения об острове рахман, почерпнутые Ефросином из «Слова о рахманах» Амартола), либо к объектам, свидетельств о которых нет – известно лишь об их существовании.

Остров с реальной номинацией представляется рассказчиками как объект уникальный, а не типичный – акцент переносится со сходств на различия. Но условность номинации в ее фольклорном значении не исчезает. В первую очередь этому способствует социальный контекст бытования древнерусской литературы. Путешествия в дальние страны в силу слабо развитой транспортной системы редки, многие переводные произведения, воспринимаемые переводчиками как подлинные свидетельства, недостоверны. Поэтому создать полное фактографическое описание многих реальных объектов невозможно, а древнерусская литература стремится к всеобъемлющей полноте описания. Если некие элементы выпадают из описываемой картины мира, рассказчик, не имея возможности воссоздать, начинает создавать – актуализируется мифологическое мышление, реальное дополняется вымышленным посредством апелляции к устойчивым моделям, какие даны на тот момент в фольклоре, и основой образа остается мифологическая реальность. В итоге возникает новый путь смыслообразования: конкретный объект соотносится с фольклорно-мифологическим инвариантом, не теряет при этом ни уникальной внешней атрибутики, ни географии реального прототипа, но трансформируется в литературном тексте, обретая мифопоэтические черты. Как отмечает Ю.М. Лотман, «география выступает как разновидность этического знания <...> география и географическая литература были утопическими, а всякое путешествие приобретало характер паломничества» [Лотман 1997, 113].

Второй тип изменений в древнерусской литературе проявляется в редукции отдельных образов и мотивов, а также появлении отсутствующей в фольклоре дифференциации неоднородных элементов. В древнерусской литературе с ее агиографической ориентацией образ «царевны в плену» фактически выведен за пределы культурной матрицы. Только к XVII веку он возвращается в «островной» сюжет в «Повести о Василии Кариотском и о прекрасной королеве Ираклии Флоренской земли» в образе королевны Ираклии, томящейся на острове в плену у разбойников, всеми ими желанной, но никем не тронутой, непорочной, знающей о месте, где спрятаны сокровища и спасаемой героем. Начиная с данной повести, можно проследить трансформации, претерпеваемые образом «царевны в островном плену» в литературе.

«Царевной», по аналогии со сказкой, мы условно называем литературный персонаж, который является объектом похищения или поиска. Атрибутами «царевны» являются цветы и золото, и она помещена в специфический хронотоп: «Важным средством характеристики «царевны» являются время и место действия, имеющие “пограничный” характер» [Ларионова 2006, 36]. По нашему мнению, остров соответствует такому лиминальному хронотопу.

Согласно предположению Д.Н. Медриша, многие элементы устного народного творчества, второстепенные для самого фольклора, оказываются более продуктивны в литературном тексте [Медриш 1980, 11]. Если в фольклоре образ «царевны в плену» является факультативным элементом ядра островного сюжета, то в литературе он приобретает ключевую сюжеттообразующую функцию. Литература акцентирует внимание на неразвитых фольклором потенциях образа, усиливая роль тайны, загадки, соединяя исходный мотив томления с мотивом роковой, губительной красоты. Ситуация пленения, неволи

предельно заостряется, ее фольклорная метафоричность сменяется прямыми указаниями на подневольное положение «царевны».

Получает распространение значимый для последующей литературной традиции образ «мнимого» острова. Категориальное значение «мнимости» в древнерусских текстах расширяется и основано теперь не только на визуальной иллюзии, но и на значимости островного образа как особой целостности для художественной системы произведения. Полуостров или любой иной географический объект, в реальности островом не являющийся, но в тексте выполняющий функции островной мифологемы, объявляется «островом», причем автор сам может указать на условность подобной номинации, подчеркивая, что она имеет не описательную, а смыслогенерирующую функцию: «Царьград стоит на самом берегу моря; с трех сторон вода морская облила, а с одной стороны пришло поле... А город стоит *якобы* на острове» [Проскинитарий Арсения 1988, 93].

Формируется сюжет не просто пути к острову, но странствия между разрозненными островами, причем островами измеряется любой путь к важным для рассказчика объектам. В этом случае инвариантное содержание мифологемы соединяется с реальной топографией. Так, от острова к острову меряет в XII веке путь в Иерусалим игумен Даниил: «До Петалы-острова сто верст; это первый остров на узком море...А оттуда до Крита двадцать верст... А от Крита до острова Тенедра верст тридцать. Это первый остров на великом море... А от Тенедра-острова до острова Мелетинии сто верст... А от Мелетинии до острова Ахия сто верст...» [Хождение игумена Даниила 1980, 27–29], абсолютно аналогично описывает путь к святым местам светский автор – купец Трифон Коробейников: «По ускому морю Белому до Мурманара острова день ходу... Аттоле идти до острова Миндалина день ходу... А от Миндалина

острова до Сакыза острова два дня ходу... А от Сакыза острова до острова Станкова два дня ходу...» [Хождения купца Трифона 1988, 33–34]. Как пишет Д.Н. Замятин, «формы организации мирского пространства опирались на соответствующие формы организации пространства сакрального...» [Замятин 2004, 30].

Генезис такого сюжета восходит к пространственным представлениям древнерусского человека. Уже в XII веке в апокрифе «Беседа трех святителей» представлена концепция строения земного мира как пространства, состоящего из островов, – вопрос об их количестве вынесен в число первостепенно важных, наравне со спецификой человеческой анатомии и нюансами святого Писания: «Григорий спросил: “Сколько в мире крупных островов?” Василий ответил: “Семьдесят два острова, а на тех островах живут семьдесят два разных народа”» [Беседа трех святителей 1980, 139]. Вселенная средневековья состоит из островов: «...в тревоге были все острова вселенские» [Александрия 1982, 51].

Макрокосмическая фольклорная модель мира в литературе русского Средневековья значительно усложняется и сливается с микрокосмической: мир предстает в текстах как островная система, каждый элемент которой – отдельный микрокосм, и познание всего макрокосма посредством постижения его отдельных частей мыслится как путешествие от острова к острову. Каждый остров уникален: «И осматривался по сторонам и думал, в какую страну его принесло и на какой остров. Хотя и много он времени по морям ходил, а такого острова не видел» [Древнерусская литература 2000, 378]. Таким образом, сюжет странствия по островам, помимо внешней, описательной, несет глубинную, гносеологическую, функцию.

Дифференцируется и становится ключевым для данного периода осмысление острова как земного рая. Как и в фольклоре,

остров в древнерусской литературе связан с сакральными героями, но если в фольклоре они изначально обитают на острове, то в литературе попадают на остров извне – усиливается мотив острова как зоны спасения, появившийся ранее в обрядовой поэзии и оказавшийся в литературе более продуктивным, чем в фольклоре. В древнерусской словесности такое спасение наделяется сакральными характеристиками. Так, в «Повести о взятии Царьграда турками в 1453 году» бегство знати из осажденного Константинополя в Италию связывается автором с ситуацией пострига в монашество супруги Константина (что, как отмечено комментатором, – вымысел автора, не имевший аналога в реальности [Повесть 1982, 607]), а реальная номинация – Генуя и Венеция – заменяется мифопоэтической абстрактной: «Царица в тот же час...постриглась в монахини. Оставшиеся стратиги и бояре, взяв царицу и благородных девиц, и многих молодых женщин, отправили... на острова» [Повесть о взятии Царьграда 1982, 261].

В XVII веке сюжет спасения усложняется: герой из испытаний различной степени сложности находит спасение на островах, возникает почти фольклорная ситуация повтора. Так, в «Повести о Василии Кариотском...» Василий дважды спасается на островах – впервые «Василия прибило на корабельной доске к *некоему большому острову*» [Древнерусская литература 2000, 378], повторно же «Василия в том малом судне принесло к *некоему малому острову*» [Древнерусская литература 2000, 390].

Остров может стать местом спасения людей, почитаемых как святые, и на острове их «святость» достигает сакрального пика. В «Повести об осаде Соловецкого монастыря» наиболее благостная участь уготована тем, кто попал на остров Великий: «Преподобные и знаменоснии отцы, дивнии пустынножители Павелъ, свящееноиннокъ,

Серапионъ диакон, Логинъ слуга... во время гонительного смятения, отлучившиеся обители, приехавши на *островъ, глаголемый Великий... и ту пребыши блаженнии время немало, аггельским живущи житиемъ*» [Повесть об осаде 1988, 187]. Особо ярко выражено это в раннехристианских апокрифах. На острове переживает опасные времена Михаил в «Откровении Мефодия Паттарского»: «И велит Господь Михаилу скрыться на острове морском. Михаил же войдет на корабль. И отнесет его Господь ветром на один из островов морских. И будет там [Михаил] до указанного [Господом] времени» [Апокрифы Древней Руси 1997, 18], из рая небесного в рай земной – островной изгоняется Адам в «Беседе трех святителей»: «После ослушания же [Бога] и после изгнания из рая поселился Адам на острове, называемом Афулий. И жил Адам (...) лет, и умер месяца сентября 25-го дня в месте Афули[и]. Здесь же погребены Авраам и Исаак» [Апокрифы Древней Руси 1997, 170]. Характерно, что мотив пребывания на острове, как было отмечено комментаторами, в данных текстах, являющихся свободными вариациями на тему священного писания, в иноязычном оригинале отсутствовал: «...в интерполированном варианте “Откровения” неизменно присутствует мотив пребывания победоносного царя Михаила на острове, неизвестный по греческим спискам вообще. Русский автор-составитель помещает царя-победителя на острове едва ли не под влиянием апокрифической легенды о земном рае, который, согласно апокрифическим сведениям, тоже находился на острове» [Мильков 1997, 32].

Странствия святых водным путем в Древней Руси становятся достаточно традиционным сюжетом национальной культуры, нашедшим отражение не только в словесном творчестве, что видно из сюжета путешествий праведников на корабле в русской иконописи и рисунке духовного содержания.

Как отмечает Н.А. Дмитриева, «в образах древнерусской иконописи очевиден сплав христианской мифологии с бытовыми и фольклорными традициями» [Дмитриева 1985, 185]. К XVI веку в древнерусскую иконопись проникают сюжеты древнерусской как религиозной, так и светской литературы: «...Живопись состоит здесь на службе у литературы. <...> едва ли когда-нибудь прежде могла с такой полнотой отвечать живопись витиеватой книжности..., где библейское предание и византийская легенда странно сплетались с воспоминаниями родной истории...» [Муратов 2005, 239], причем фольклорная символика сохраняется: «В иконе многое идет от русского сказочного фольклора, а может быть, было и обратное – сказочный фольклор имел одним из своих источников икону» [Дмитриева 1985, 193].

Фольклорно-литературная семантика острова переходит в древнерусскую иконопись в контексте сюжета странствия. Так, на иконе XVI вв. «Зосима и Савватий Соловецкие в житии» святые изображены на плывущем корабле, на малом судне плывут к Соловецким островам святые на иконе «Св. Зосима и Герман на пути к Соловкам» (XVI век), а на иконе XVI вв. «Зосима, Савватий и иноки Соловецкого монастыря» и религиозной миниатюре XVII вв. – иллюстрации рукописи «Жизнеописания Антония Сийского» – непосредственно изображено прибытие судна со святыми к острову-монастырю. На иконе «Богоматерь Толгская» XVII вв. корабль прибывает к острову-монастырю, где в это время идет крестный ход. На фреске XVII вв. «Чудо о злате» путники на судне плывут мимо островка-монастыря, отгороженного от водного пространства высокой скалой. В новгородской редакции Софийского списка Подлинника – письменно зафиксированного свода правил для иконописца – конца XVII вв. декларируется наличие острова-горы на дальнем (второстепенном) фоне в сюжете «Собор Богоматери»: «За ними вдали, на долу езеро и гора.

На озере корабль съ воинством» [цит. по: Бычков 1999, 98]. Мифологема острова-рая, таким образом, оказывается представленной в древнерусской культуре не только в словесности, но и в изобразительном искусстве.

С райской семантикой острова в литературе связан мотив изобилия: «Ормуз – пристань большая, со всего света люди тут бывают, всякий товар тут есть, и *что в целом свете родится, то в Ормузе все есть*» [Хождение 1982, 463], «И на том острове, по неизреченному божьему промыслу, никакие плоды никогда не оскудевают во все времена года...» [Слово о рахманах 1982, 175]. Согласно древнерусским «Космографиям», на «востоке солнца, близ блаженного рая» находятся блаженные острова Макарийские (от греч. μακαριος – блаженный), где текут медовые и молочные реки с кисельными берегами» [цит. по: Чумакова 2003, 58]. Они называются «блаженными», поскольку «...залетают в сии остров птицы райския Гомаюнь и Финиксъ и благоухание износят чудное ... тамо зимы нет» [Афанасьев, II, 135], а месторасположение их связано с сакральными библейскими топосами: «Вокруг всей земли есть река, называемая Океан <...> Источником той реки являются райские ворота» [О земном устроении 1982, 211]. В «Александрии» присутствует подробное описание Макаринских островов, где «деревья весьма высокие и красивые», «птицы красивые на деревьях», «прекрасная вода» и обитатели которого «поистину ... божественной жизнью живут» [Александрия 1982, 109]. Иногда в тексте присутствуют прямые указания на райскую природу островов: «Конец же ея достизает до восточного моря, до Макарицкого острова, еже есть блаженного рая» [цит. по: Чумакова 2003, 59]. Однако рай этот связан с загробной жизнью душ: «...и до рая дошли, и до Макаринских островов в реке Океане, где, как говорят эллинские мудрецы, души людей пребывают» [Александрия 1982, 155].

Остров-рай, как и в фольклоре, связывается с сакральными персонажами: «А Цейлон – пристань немалая на Индийском море, а там на горе высокой лежит праотец Адам» [Хождение за три моря 1982, 463]. Как верно отмечали Т.В. Чумакова [Чумакова 2003, 60], Е. Дергачева-Скоп, В. Алексеев [Е. Дергачева-Скоп, В. Алексеев 2000], Л.М. Ермакова [Ермакова 2001, 175], Н.А. Криничная [Криничная 2004, 854], земной рай в древнерусской книжности переносится не на метафизические, а преимущественно на реальные локусы – в Индию, Америку, Японию и т.п. Островной рай Беловодья соотносится с «Опоньскими» (Японскими – Л.Г., М.Л.) островами. Мы можем дополнить, что номинация «остров» присваивается в древнерусской книжности реальным континентам и полуостровам (так, Америку в древнерусском Хронографе называют «островами диких людей» [цит. по: Е. Дергачева-Скоп, В. Алексеев 2000]).

Трансформируется фольклорный мотив священного камня на острове. В древнерусской литературе он соединяется с другим фольклорным мотивом – сокровищ как порождения чуда, и вместо одного сакрального камня-Алатыря остров теперь скрывает многочисленные драгоценные камни, символизирующие райское изобилие: «А около горы добывают драгоценные камни: рубины, да фатисы, да агаты, да бинчай, да хрусталь, да сумбаду» [Хождение за три моря 1982, 463] – или камни диковинные и в силу того чудесные: «Тут...встречается камень магнит» [Слово о рахманах 1982, 175], «...минули остров Мраморное, на этом острове царградские люди добывают мрамор и мостят церкви и палаты в Царьграде» [Хождение Зосимы 1984, 304]. В литературу переходит также фольклорный мотив сокровитного либо на острове, либо в непосредственной близости от него клада, причем сохраняется ссылка на устную трансляцию мотива. Так, например, у острова Мурмара якобы затонуло

сокровище: «...туту, *сказывают*, потонула трапеза, сиречь престол сотворение царя Константина, от драгих камней и от иных вещей драгих» [Хождение купца Трифона 1988, 33], причем в отличие от фольклорных текстов материальная ценность сокровищ становится не менее важна, чем магическая, что абсолютно не исключает их сакральность и чудесность.

Наиболее последовательным воплощением островного рая в древнерусской культуре, по нашему мнению, стало Беловодье. Этот фольклорный образ проник в многочисленные варианты «Путешественника». Беловодье – страна, состоящая из множества мелких островов, что соответствует модели, обозначенной нами как интегративная: «...в пределах Окияна-моря есть острова, называемые Беловодие» [цит. по: Криничная 2004, 854], «Место называется Беловодье и озеро ... на нем 70 островов... между их горы» [Путешественник 1980, 211]. Беловодье – место обитания святых: «..на Беловодье, на море, на островах, живут святые люди; если попасть туда, то можно живым сделаться святым» [цит. по: Криничная 2004, 877], «Там антихрист не может быть и не будет» [Путешественник 1980, 211]. Это край редкого изобилия: «А земныя плоды весьма изобильны бывають» [цит. по: Криничная 2004, 884]), зона спасения участников Соловецкого бунта, край, координаты которого максимально соотнесены с реальной географией (существует детально описанный путь в Беловодье, в некоторых вариантах «Путешественника» указана принадлежность его к Японским островам) и в то же время предельно условны.

Фольклорное Беловодье как островная мифологема обрело контекстуальное поле зародившегося в древнерусской поэтике сюжетного хода включения острова с реальной номинацией в ирреальный «иной» мир. Согласно одной из

легенд, в островную страну Беловодья переносятся реальные Соловецкие острова: «... в Беловодье ушли и сами Соловки. Теперь, по легенде, это Новые Соловки» [Криничная 2004, 869]. «Иной» мир создается в данном случае авторами на базе мира «своего», но сакральный контекст порождает смысловое поле «свое как чужое» и вымысел трансформирует реальный локус вплоть до обновления – но не смены! – названия. Этот сюжет превращения островов реальных в ирреальные с сохранением указания на объект-прототип окажется продуктивен для последующей литературной традиции, где чудесный элемент будет редуцироваться.

Следует отметить и мифологическую амбивалентность Беловодья. Благословенная страна островов характеризуется не только безмятежным благополучием и красотой: «Во время свое бывают мразы необыкновенные с разселинами земными. Гром и молния бывают с страшными ударами и бывают землетрясения» [цит. по: Криничная 2004, 886]. Н. Криничная это трактует как элемент реализма в мифопоэтическом повествовании, рационализацию повествования. Но, как нам кажется, в данном случае следует говорить не о реализме, а о мифологизации – восприятию Беловодья как не только райского, но и inferнального локуса. Разверзающаяся неустойчивая земля, грохот, сверкание молний, противоестественный сильный холод – типичные признаки картины ада из народных суеверий (аналогично описанию наказания грешников в аду в духовных стихах: «Мразы им будут лютые»). Таким образом, Беловодье обретает более сложную семантику, в которой inferнальная иномирность значима не менее, нежели райская.

Inferнальная семантика острова, представленная в фольклоре, отнюдь не редуцируется в древнерусской литературе. В «Хождении за три моря» образ Ормуза амбивалентен – он одновременно рай и ад. Семантика ада выражена через

образ жара, пекла: «А Ормуз на острове и море наступает на него всякий день по два раза. Тут я провел первую Пасху <...> *Велик солнечный жар в Ормузе, человека сожжет*» [Хождение за три моря 1982, 449], «Очень жарко в Ормузе...» [Хождение за три моря 1982, 469]. В «Откровении Мефодия Паттарского» острова – не только обитель святых, но и потенциальное место разгула inferнальных сил: «Тогда станут острова для демонов селами и для гадов гнездами» [Апокрифы Древней Руси 1997, 28]. На островах обитают животные и насекомые, чьи размеры гиперболизируются, – хранители границ адского локуса, изображенные как создания жуткие, вызывающие отвращение и очень опасные: «Но и змеи тоже очень велики в этих пустынных землях, около семидесяти локтей в длину, а толщины великой и страшной. А скорпионы попадаются длиной в локоть, а муравьи длиной в пядь – вот почему эти пустынные страны непроходимы и не живет в них никто из страха перед ядовитыми зверями» [Слово о рахманах 1982, 177].

Человеческие обитатели островов могут наделяться либо кощунственными, либо противоестественными характеристиками, как внутренними: «...На том острове люди наги живут. А нравом просты – не почитают Бога никаким обычаем... А люди зело поганы, отцы детей своих ядят, будет кой сын непослушлив, а дети отцов своих ядят, кои отцы будут стары добре...» [Хронограф], так и внешними, сопоставляясь с чудовищами: «А против того носу есть два острова, а на тех островах живут чухчы, а врезываны у них зубы, прорезываны губы, кость рыбей зуб» [Отписки Семена Дежнева 1988, 410]. Реальные лица, постоянно обитающие на острове, подвергаются inferнализации, что является прямым результатом фольклорного влияния, причем в древнерусских текстах прецедентность, случайность сменяется формированием тенденции к использованию этого художественного

приема. Так, в «Повести о взятии Царьграда крестоносцами в 1204 году» при описании «злодейской» роли во взятии Константинополя венецианского дожа подчеркивается, что он – выходец с острова: «А третий – дож слепой с острова Марка, из Венеции... Этот дож постоянно замышлял козни против города, и все слушали советов его, и ему принадлежа-ли огромные корабли, с которых остров был взят» [Повесть о взятии... 1981, 113].

В описание реальности мифологическое мышление повествователя вносит элементы фантастики, трактуя события, связанные с островами, в мифопоэтическом ключе. Совершенно фольклорен по содержанию эпизод с островом Готланд в «Хождении на Флорентийский собор». Перед подходом к острову на корабль путешественников внезапно налетает жесточайшая буря, причем время действия четко определено автором как «полночь» – час, когда, по фольклорным представлениям, наступает время нечистой силы, причем такой разгул стихий рассказчик ассоциирует лишь с этим конкретным событием: «Но так продолжалось недолго, и никогда больше такой бури не бывало» [Хождение на Флорентийский... 1981, 473]. После бури корабль попадает во тьму и безветрие (неподвижность и мрак носят явный характер метафоры физической гибели). Выясняется, что «...случилась беда – наступила тьма, и прекратился ветер; а тут поблизости скалистый остров Готланд, около которого грабят пираты» [Хождение на Флорентийский... 1981, 473]. Молитва двух священников – единственно возможный способ противодействия inferнальному миру близлежащего острова – спасает команду: вновь возвращается ветер и рассеивается тьма. Эпизод, который фиксируется рассказчиком как документальный, трактуется посредством подбора художественных деталей в традициях устного предания о чудесном спасении, а мифологическое сознание ассоциирует невзгоды,

связанные с разгулом стихии, с близостью «иномирной» зоны острова-ада.

Внешняя атрибутика острова может прямо соотноситься с картиной ада, причем не только в «фантастических» апокрифах, но и в «документальных» хождениях: «Далее – остров Тилос, на этом острове мука Иродова кипит горящею серою» [Хождение игумена Даниила 1980, 29]. Остров может быть связан с мотивами тления, разложения, физической гибели: «И тут узриша на том острове много гнилых караблех и тех людцких костей и иных мертвых громады великие» [Повесть о Брунцвике 1988, 376]. На острове располагаются «странные» строения, аналогичные фольклорным. В «Александрии» остров, где обитают жены нагомудрецов, ассоциируется Александром с раем, но читателю легко декодировать адскую семантику. Островной локус связан с мотивом физической гибели: «Острова этого достигнешь... внутрь не смотри, потому что не останется человек живым, если внутрь посмотрит» [Александрия 1982, 111]. На этом грозном острове находится «сооружение из меди, подобное городу» [Александрия 1982, 111], «странное» строение, в котором, по-видимому, и заточены как «островные царевны» жены нагомудрецов.

Интересно, что в тексте остров-рай (Макаринский) отождествлен с мужским началом, а остров-ад – с женским. Пребывание на острове грозит героям древнерусских произведений бедами, от которых не могут спасти и сакральные персонажи. Так, в «Послании Василия Новгородского Феодору Тверскому о рае» описана участь моряка, пытавшегося узреть чудесный «самосветящийся» свет и лазоревый Деисус на острове-горе: «Они же страха исполнились и стали размышлять, говоря себе: “Если и смерть случится, но мы хотели бы узнать о сиянии места этого”. И послали третьего на гору, привязав веревку к его ноге... Они же сдержнули

его веревкой, и тут же оказался он мертвым» [Послание 1981, 47–49]. Фольклорные истоки эпизода очевидны – еще Ф.И. Буслаев сравнивал его с народным сказанием о гибели Василия Буслаева на Алатырь-камне на Фавор-горе и отождествлял образы островов этих произведений: «Этот райский остров на эпическом языке мог бы точно с таким же правом быть назван Алатырь-камнем, как и Фавор-гора» [Буслаев 2003, 289].

Инфернальная семантика острова определяет и мотив «закрытости», изолированности островного локуса, интерпретируемого рассказчиком и персонажами как западня, ловушка: «Пути не знаю – куда идти мне из Индостана: на Ормуз пойти – из Ормуза на Хороссан пути нет, и на Чаготай пути нет, ни в Багдад пути нет, ни на Бахрейн пути нет, ни на Йезу пути нет, ни в Аравию пути нет» [Хождение 1982, 469]. Остров-ад удерживает, не позволяя выйти за охранительные пределы границы и найти спасение. Не может покинуть остров в «Повести о Брунцвике» потерпевшая кораблекрушение команда: «И тако начаша... оттоле отъехати. И тое мастерство немало не пособило, никакие ползы от него не прияша... Скоро в мгновении ока назад, и в том же острову увидилися и не ведали, что сотворить» [Повесть о Брунцвике 1988, 376].

Существуют в древнерусской литературе и прямые указания на адскую природу острова. В «Повести о Варлааме и Иосафе», в одной из притч повествуется об участии каждого безвинного правителя некоего города, ссылаемого «на некий большой пустынный остров, на котором, не имея ни еды, ни одежды, горько страдал он, не надеясь уже на роскошь и веселье, но в скорби не было ему ни чаяния, ни надежды» [Повесть о Варлааме 1980, 209], причем в нравоучительном комментарии к притче автор называет остров «страной вечного мрака» [Повесть о Варлааме 1980, 211] – один из

средневековых эвфемизмов ада. Однако в той же притче сохраняется фольклорная амбивалентность островного образа – для одного из правителей остров из ада преобразуется в рай. Но если в фольклоре двойственная семантика – естественная данность, то в раннелитературной интерпретации мифологемы ее появление связано с развитием сюжета. Герой превращает ад в рай посредством собственных усилий, придавая острову внешние «райские» атрибуты, а в частности, переправляя туда драгоценные камни: «...взяв сколько нужно золота, серебра и драгоценных камней, велел множество их отдать верным своим рабам, послав их на тот остров, куда ему предстояло отправиться» [Повесть о Варлааме 1980, 209]. Такое развитие событий противоречит обыденной, прагматической логике – наличие драгоценностей на *необитаемом* острове не предполагает возможность покупки всего необходимого – но полностью объясняется логикой мифопоэтической: наличие драгоценных предметов делает образ дуальным, создавая корреляцию острова-ада и острова-рая в рамках единого локуса.

Адская суть не мешает островам сохранять парадоксальную внешнюю привлекательность рая, например, в «Повести о Брунцвике» остров-ад одновременно отвратителен и красив: «велми красен» [Повесть о Брунцвике 1988, 376]. Этот парадокс реализуется в фольклорных сказках, так, в сказке «Усоньша-богатырша» остров одновременно ужасен и прекрасен: «На четвертые сутки принеся их корабль к *ужасному* высокому острову... на том острове *преотличные* плоды, растенья, цветы» [Сказки 1988, 373–374]. По нашему предположению, если в фольклоре подобная ситуация отражает парадоксальную дуальность мифологического мышления, то в древнерусской литературе это связано также с семантикой соблазна, мотивом привлекательности греха. Древнерусский остров-ад может быть внешне красив, но, в отличие от

фольклорного острова-ада, эта красота всегда губительна и персонажи древнерусских произведений, такой красотой пленившиеся, не имеют, в отличие от их фольклорных предшественников, шансов на спасение или уступку – чудеса предназначены лишь праведным, грешники, замороженные адским островом, обречены на муки.

На семантическом уровне острова как ада возникает новое смысловое поле, имеющее истоки в фольклоре. Остров в фольклоре сотворен, но не человеком, что становится значимым для тяготеющей к сакральному литературе Древней Руси. В произведениях появляется сюжет творения острова не по воле вышней, а по воле человеческой, но такой остров, как бы прекрасен он не был, обречен на превращение в ад и место гибели его творцов. Так, цезарь, творя остров-Царьград искусственно, объединив семь естественных островов-гор: «...увидел на том месте семь холмов и много заливов морских...» [Повесть о взятии Царьграда 1982: 219], обрекает город на грядущие беды, предсказанные тут же небесным знаменем: «поскольку станет город меж двух морей и будут бить его волны морские, то суждено ему поколебаться» [Повесть о взятии Царьграда 1982: 219]. Деструкция сакрального начала отражена уже в числовой символической – семь гор объединяются, число-символ редуцируется; и последующая мучительная осада Константинополя с превращением его в адский хронотоп есть кара людям, дерзнувшим взять на себя роль демиургов. Заметим, что по подобию острова создается в легенде и Большой Китеж – он находится на берегу озера Светлояр и с трех других сторон отгорожен от суши рвами, что уподобляет его «мнимому» острову: «...повелел благоверный князь Георгий Всеволодович строить на берегу озера того Светлояра город, именем Большой Китеж...начали рвы копать для укрепления места этого» [Легенда о граде Китеже 1981, 215]. Судьба Китежа известна.

Однако наиболее значимые изменения произошли на уровне «остров как инициационное пространство». Рецепция острова как лиминального пространства провоцировала, как мы отмечали ранее, возникновение в фольклоре мотивов тоски и томления. В русской литературе, начиная с XVII вв., тоска из обобщенного условно-символического ряда переходит в конкретно-чувственный. Помимо тоски, с островом связаны мотивы ужаса, растерянности, крайнего душевного волнения, смерти, включенные в сюжет экстремальной ситуации. Так, в переводной «Повести о Василии Кариотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли» уже первое появлении островного образа наполнено мотивами смерти, ужаса, экстремальной ситуации и измененного состояния сознания: «И корабль, на котором был Василий, волнами был разбит, и люди все утонули. Только божиею помощью одного Василия прибило на корабельной доске к некоему большому острову. И Василий упал на землю как мертвый от великого ужаса» [Древнерусская литература 2000, 378]. Аналогична ситуация в «Повести о Брунцвике», где герои, потерпевшие у острова крушение, также переживают множество негативных эмоций: «...тут нет ничего...только один остров... который аки увидели Брунцвик с своими людьми, велми начали тосковать в великом смятении» [Повесть о Брунцвике 1988, 376]. В «Александрии» проявляется амбивалентность сюжета о спасении Адама на острове – остров для праотца далеко не земной рай, в отличие от «Беседы трех святителей», а персональный ад, место изгнания, где карой служат тоска и смятение: «Когда Адам, праотец наш, преступил заповедь божию и из рая изгнан был, на острове том поселился...и на рай глядя всегда плакал...Адам же, с острова этого глядя, об изгнании всегда воспоминал» [Александрия 1982, 107]. Обитатели «острова философов», посещенного героем до райского Макаринского,

представляют Александру довольно последовательную мотивацию пребывания на острове как следствия беспомощности и растерянности, а также островного бытия как попытки создать субъективное инобытие: «Мы же, не зная как во вселенную вернуться, и в царстве своем не имея возможности жить из-за тех людей, здесь поселились и питаемся плодами этого острова, философией и книгами утешаемся» [Александрия 1982, 105]. В образе острова появляются дополнительные психологические смыслы, коррелирующие со смыслами мифопоэтическими.

К XVII веку в древнерусской книжности анализируемая нами мифологема уже является устоявшейся и активно воплощается в памятниках. Рассмотрим, какой облик она приобретает в «Повести о российском моряке Василии Кариотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли». В повести представлены три острова. Первый – Англия – является кризисной точкой инициации героя и в то же время лиминальным этапом, предшествующим важным для развития сюжета испытаниям. Англия наделяется свойствами благополучия и становится местом обретения утраченного дома (недаром возникает ситуация с купцом, питающим к Василию отеческую привязанность). Англия – остров реальный, однако она лишена конкретно-географического своеобразия, местного колорита и введена в мифопоэтическое пространство повествования как топологически абстрактный локус.

Но особый интерес в мифопоэтике повести представляют образы безымянных островов, о которых говорится уже после отплытия героя из Англии. Оба острова включены в сюжет пути героя: катастрофический кризис, следующее за ним спасение персонажа, имеющее сверхъестественную чудесную природу, после спасения – ситуация смерти-воскрешения героя, краткое пребывание его в пределах

островного локуса и последующий путь, ведущий к достижению удачи. На первом – большом – острове герой находится недолго и покидает его победителем – с королевной, сокровищами, став атаманом разбойников, избегнув соблазна совершить преступление, – то есть проходит инициацию, успешно преодолев испытание. Путешествие Василия на другой остров после избиения генералом, покушавшимся на честь королевы Ираклии, такое же чудесное, как и в первом случае, прямо замещает ситуацию физической смерти (не зря команда корабля объявляет Василия умершим), и после отбытия с острова герой «воскресает» и побеждает: «Василия в том малом судне принесло к *некоему малому острову*, где он встретил мужа старого, рыболова. Услышав все случившееся с Василием, рыболов отвез его в своем судне во Флоренское государство» [Древнерусская литература 2000, 390]. Этот остров – необходимая зона его смерти-возрождения и пространство, где он обретает помощника. Важнейшие для сюжета испытания происходят на *большом* острове, но они подготовлены пребыванием на *малом* острове, причем в обоих случаях Василий проходит через символическую смерть.

Большой остров – типичный «иной» мир. Пейзажные характеристики острова подчеркивают его необычность: «Был кругом *непроходимый* лес, и *великие* трясины, и болота, и от моря никуда не было прохода» [Древнерусская литература 2000, 378]. Лес акцентирует хтоническую, «адскую» для Василия сущность острова. Как отмечает Н. Криничная, лес в русском фольклоре – атрибут адского пейзажа: «Если рай ассоциируется с возделанным садом, то ад ... с лесом, с невозделанной, некультуренной природной стихией» [Криничная 2004, 952]. Повесть транслирует эти фольклорные представления, не подвергая их каким-либо изменениям. Три острова в тексте повести фактически воплощают три

семантических уровня острова как «другого» мира: Англия тождественна острову-раю, большой остров – аду, малый – типичное инициационное пространство.

Система персонажей-островитян в «Повести» имеет фольклорно-мифологический генезис. Тождественна сказочной ситуация с атаманом разбойников, хранящим драгоценности на острове, причем в одном тайнике с девушкой, которую он пытается насильственно склонить стать его женой, подобно Змею или Кощею. Ираклия – «царевна» в островном плену. В облике сказочной царевны присутствует «какой-нибудь золотой атрибут» [Пропп 1937, 363], она обладает необычной совершенной красотой. У королевны Ираклии золотые одежды и красота ее сама порождает свет: «И увидел девицу зело прекрасную, в златом одеянии королевском одету, и такой красоты, что по всем свете не сыскать» [Древнерусская литература 2000, 382]. Роль «царевны» – королевны Ираклии – неоднозначна и соотносима с функциями «царевны» фольклорной, которая, помимо благого, может воплощать одновременно «ведьминское», inferнальное начало. Заметим, что в фольклорных произведениях «царевна» островов может быть даже вооружена – если не в буквальном смысле слова (вспомним, «булатные ножички», которые хранит «царевна» в заговоре» [Русский народ 1990, 292]), то косвенно – колдовскими способностями, например. В литературе это трансформируется в мотив рока, губительности для тех персонажей, которые вступают в знакомство с островными «царевнами». Ираклия является не только жертвой, но и роковой погубительницей: она служит косвенной причиной мученической гибели генерала, лишает сокровищ атамана разбойников, втягивает Василия в любовный треугольник, ставший причиной его символической гибели и вынудивший пройти повторный опыт «воскрешения» на малом острове.

«Царевна» уже в первых своих литературных воплощениях получает от писателей возможность выбора, недоступную островным «царевнам» фольклора. Своеобразие сюжета в случае с Ираклией состоит в том, что она сама решает, кто из персонажей выполняет по отношению к ней функцию погубителя, а кто – героя, и строит свое поведение в зависимости от избранной ей самой ситуативной логики. Характерно, что если Василий вынужден вновь попасть на остров, то Ираклия проходит ситуацию островного плена лишь однажды.

Сюжет странствий между островами, связанный с мотивом обретения сокровищ и борьбой героя за любовь прекрасной, но в то же время губительной героини-«царевны», существовал и ранее в древнерусской литературе. Необходимо отметить некоторое типологическое сходство «Повести о Василии Кариотском...» с другим переводным произведением, известном образованному читателю уже в XVI веке – «Троянской историей» Гвидо де Колумна. Подобно мнимому острову-Англии «Повести...» в «Троянской истории» возникает образ острова-Колхиды: «...будто бы на некоем острове по названию Колкос, за пределами царства Троянского, еще далее от него к востоку есть некий оив, у которого, по слухам, – золотое руно» [Троянская история 1984, 225]. Как отмечает комментатор «Истории» О.В. Творогов, в античных мифах Колхида – страна у Черного моря, но «...у Гвидо “Колкос” почему-то считается островом» [Творогов 1984, 691]. По нашему мнению, отнесение де Колумном Колхиды к островам связано со специфической топикой острова в рыцарском романе, где он является местом испытаний героя и его символической смерти-возрождения: «Золотой остров – не на земле, или не на реальной земле <...> уход на остров – временный разрыв с земной жизнью, уход в небытие, но уход, так сказать, обратимый, сулящий грядущее возвращение» [Михайлов 1976, 229–230].

Колхида с ее восточным расположением соотносится с островным образом. Колхида, где Ясон знакомится с Медеей, которую похищает у стерегущего девушку отца, лишив его также и драгоценного золотого руна, равно как Василий похищает Ираклию и сокровища у атамана разбойников с большого острова, обозначена в тексте как «большой остров»: «Ясон... входит в лодку и на веслах доплывает до большого острова» [Троянская история 1984, 265]. Так же, как и в «Повести о Василии...», в «Троянской истории» фигурирует безымянный «малый остров», откуда Ясон, как и Василий, выбирается для брака со своей «царевной» – Медеей – на лодке (Василий – в малом судне): «Возле острова Колкоса располагался некий небольшой остров... на остров тот обычно переправлялись в лодке на веслах» [Троянская история 1984, 261]. Таким образом, можно говорить о бытовании особой сюжетной схемы, порождаемой островной мифологемой, которая идентична аналогичным сюжетам иных культур, но в нее привносится специфика, которая обнаруживается не только при создании оригинальных текстов, но и при переводе-адаптации иноязычных произведений. Как можно заметить, в «Повести о Василии Кариотском...» мифологема острова является ключевой для развития сюжета и формирует особую систему персонажей. Подобные принципы функционирования «островного» сюжета переходят в последующую литературную традицию.

Таким образом, очевидно, что в фольклоре сложилась инвариантная для русской культуры структурная и семантическая основа мифологемы острова. Структура образа острова в русском фольклоре формируется как совокупность условности номинации экзистенции и топика. С островом в фольклоре связаны две пространственные модели – макрокосмическая (мир как остров) и микрокосмическая (остров – «иной» мир). Микрокосмическая модель представляет неразделимое

единство трех семантических уровней: 1) остров как рай 2) остров как ад или загробный мир 3) остров как инициационное пространство. Уровень острова как рая включает образы и мотивы сада (как Эдема), изобилия, соборной церкви и камня-Алатыря; уровень острова как загробного мира – комплекс inferнальных мотивов, а также образ «странного строения» с негативной семантикой (огненной бани, гробницы, семибашенного дома и т.п.); уровень острова как инициационного пространства – мотивы смерти-возрождения, испытания. В этом случае остров выступает как лиминальное пространство. Возникает мотив «мнимых» островов (остров-дерево, остров-лес, остров-плот). Обитатели острова: inferнальные, сакральные, люди в измененных состояниях сознания, фантастические персонажи, птицы. Особенно значим для дальнейшей эволюции в русской культурной традиции архетипический образ, условно обозначенный нами как «царевна в островном плену».

Инвариантная структура и семантика мифологемы острова успешно ассимилируется в древнерусскую литературу, во многом опирающуюся на фольклорные модели. Но, во-первых, отдельные структурные элементы мифологемы приобретают теперь иные способы смыслообразования и целеустановку, отличную от фольклорной. Во-вторых, внутри этих элементов меняются типы связей, что способствует одновременно как сохранению прежней семантики, так и наращиванию принципиально новых смыслов. Меняется природа условности номинации. Остров с реальной номинацией представляется рассказчиками, как объект уникальный, а не типичный – акцент переносится со сходств на различия. Конкретный объект соотносится с мифологемой, не теряя при этом ни уникальной внешней атрибутики, ни географии прототипа, но трансформируется в литературном тексте, обретая мифопоэтические черты.

Отдельные образы и мотивы редуцируются. Так, например образ «царевны в плену» фактически выведен за пределы культурной матрицы. Только к XVII веку он возвращается в «островной» сюжет. Получает распространение образ «мнимого» острова. Категориальное значение «мнимости» расширяется и основано теперь не только на визуальной иллюзии, но и на значимости островного образа как особой целостности для художественной системы произведения. Полуостров или любой иной географический объект, в реальности островом не являющийся, но в тексте выполняющий функции островной мифологемы, объявляется «островом». Формируется сюжет не просто пути к острову, но странствия между разрозненными островами, причем островами измеряется любой путь к важным для рассказчика объектам. Макрокосмическая фольклорная модель мира в литературе усложняется и сливается с микрокосмической: мир репрезентируется в текстах как островная система, каждый элемент которой – отдельный микрокосм, и познание всего макрокосма посредством постижения его отдельных частей вербализуется как путешествие от острова к острову. Дифференцируется и становится ключевым для данного периода семантический уровень острова как земного рая, усиливается мотив острова, как зоны спасения, появившийся ранее в обрядовой поэзии и оказавшийся в литературе более продуктивным, чем в фольклоре. Фольклорный мотив священного камня на острове в древнерусской литературе соединяется с другим фольклорным мотивом – клада.

К концу XVII вв. мифологема острова претерпевает изменения внутри отдельных уровней своей структуры по сравнению с фольклорными моделями, меняется семантика сюжетов путешествия к острову и по острову, в образы «царевны» в островном плену и стремящихся к острову персонажей вносятся зачатки психологических мотивировок,

появляется принципиально новая «смешанная» модель образа острова, интегрировавшая макрокосмическую и микрокосмическую модели, расширяется семантика образа «мнимого» острова. В целом в древнерусской литературе сформировался вариативный базис художественных воплощений мифологемы острова, впоследствии воспринятый литературой XVIII–XIX–вв.

ГЛАВА 2 ОСТРОВНОЙ СЮЖЕТ В ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XIX ВЕКОВ

2.1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ ОБРАЗА ОСТРОВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XIX ВВ.

Методология второй главы книги базируется на сочетании историко-функционального и структурного методов. Это обусловлено спецификой функционирования мифологемы острова в литературе XVIII–XIX–вв. К рассматриваемому периоду в долитературной традиции формируются семантическое ядро и структурные модели, инвариантные при воплощении мифологемы в отечественной культуре, а в литературе Древней Руси происходит адаптация их к письменной традиции и становление вариативного базиса сюжетов, связанных с островами. Применительно к XVIII веку, таким образом, можно говорить не о ряде разрозненных произведений об островах, а о возникновении постоянно эволюционирующего «островного текста» русской литературы, где островные образы имеют общую для всех произведений XVIII – рубежа XIX–XX вв. семантику и связаны с устоявшимся тематико-сюжетным комплексом, что позволяет рассматривать их как типологическое единство.

Необходимость включения в сферу анализа произведений не только художественных, а документального,

публицистического характера (как, например «Фрегат «Паллада» Гончарова, «Остров Сахалин» Чехова), а также писем и мемуаров обусловлена возможностью, по нашему мнению, приложения мифопоэтического анализа к текстам, не основанным на художественном вымысле. Художественно-публицистические произведения, мемуары и письма очень редко включаются в эмпирический материал подобных исследований. Это определяется жанровой пограничностью произведений с преобладанием документального начала над художественным, якобы исключающим всякий вымысел в силу апелляции к фактам. Но, по нашему мнению, элементы фольклоризма и мифологизма в таком тексте проявляются посредством авторской интерпретации реальных событий и осознанного выбора тех или иных сюжетных ходов и героев, которым придаются архетипические черты. Такой подход позволяет анализировать фольклорно-мифологическую семантику публицистического текста, учитывая его жанровую специфику, и делает возможной постановку проблемы его типологической и генетической связи с фольклором и мифологией и авторского воплощения культурных универсалий.

Мы находим возможным анализ «островного текста» как целостной системы на основании выделения общих структурных элементов, наиболее значимые комплексы которых анализируются в отдельных параграфах нашего исследования. Однако при анализе конкретных произведений мы в качестве причин динамических изменений «островного текста» и сквозного характера мифологемы острова в русской литературе также учитывали историко-культурный контекст эпохи, эстетические, социопсихологические и биографические факторы, повлиявшие, по нашему мнению, на писателей и генерировавшие обращение к островным образам и их мифопоэтическую интерпретацию.

Одной из причин актуализации мифологемы острова в культуре России XVIII–XIX вв. является несомненный рост уровня образования. Ю.М. Лотман отмечает рост тиражей выпускаемых книг в XVIII веке и увеличение количества выходящих произведений: «Важный аспект этой проблемы характеризуется быстрым количественным ростом. Приобретает определенность и понятие “читатель”» [Лотман 1997, 133]. В XVII веке, в петровскую эпоху, начинается активное знакомство с европейским культурным наследием. Уже к XVIII веку обязательным для привилегированных слоев населения считается знание европейских языков, в том числе «мертвых» (латыни и древнегреческого), что делает возможным чтение в оригинале памятников литературы античности и Средневековья, а также новейшей художественной и научной литературы и философских трактатов.

Островная мифологема в европейской философии становится в этот период значимой, благодаря «Утопии» Томаса Мора. Первым русским переводчиком «Утопии», переложившим ее стихами, был В.К. Тредиаковский. Уже в XVIII веке «Утопия» была дважды издана в прозаических переводах (в 1789 и 1790 годах) [Утопический роман 1971, 452]. Утопические мотивы, неотделимые от островных образов, переосмысливаются в зарубежной литературе, как, например, образ летающего острова в «Приключениях Гулливера» Дж. Свифта. Обретает популярность жанр островных «робинзонад», как «Робинзон Крузо» Даниэля Дефо, «Поль и Виржиния» Бернарден де Сен-Пьера, «Лолотта и Фанфан, или Приключения двух детей, заброшенных на необитаемый остров» Дюкре Дюмениля и т.д.), доступных теперь русскому читателю на языке оригинала.

«Пафос обыденного» [Шкловский 1959, 244] робинзонад и вымысел утопий порождает в европейской литературе новую волну популярности островного сюжета: «Традиционность

положения усиливает остроту ощущения новизны, новой конкретности сюжета» [Шкловский 1959, 247]. Европейские классицисты обращаются в своих романах к эпохе античности с ее островными образами. Та часть русских писателей, которая знакомится с произведениями об островах в переводе, часто получает недостоверные представления об оригиналах. Художественный перевод в это время еще тяготеет к неполному следованию оригиналу, адаптации и авторизации, и потому в островные образы в переводных произведениях могут быть внесены черты культуры переводчика.

К XIX веку робинзонады и утопии стали традиционными и для русской культуры, и писатели начали использовать их для выражения собственных идей и создания собственных сюжетных вариаций. Так, например, Н.Г. Чернышевский во время сибирской ссылки работал над замыслом романа о «естественном любовном треугольнике», включая эту идею в сюжет робинзонады. Он был намерен «написать роман о трех молодых людях – двух мужчинах и женщине, – заброшенных кораблекрушением на необитаемый остров» [Лотман 1994, 426]. Островные утопии в русской литературе этого периода обретают не апологетический, а полемический характер. Так, В.Ф. Одоевский создает в 1839 году рассказ «Город без имени», включенный в состав «Русских ночей», как полемический противовес этической системе английского правоведа Иеремии Бентама. На выбор Одоевским острова в качестве места действия «Города без имени» влияет не только традиция европейского утопизма, но и русифицированные переводы европейской аллегорической литературы об островах. Одоевский знаком с «Ездой на остров любви» – переводом Тальмана ТрEDIAKовским, о чем свидетельствует упоминание этой книги в написанном в 1834 году рассказе «Княжна Мими»: «...прочти даже “Поездку на остров любви” ТрEDIAKовского» [Одоевский

1988, 150]. Еще ранее он пишет «островное» произведение «Старики или остров Панхай».

Интерес к островным утопиям и робинзонадам в XIX веке столь велик, что становится объектом пародий. М.Е. Салтыков-Щедрин в «Помпадурах и помпадуршах», сатирически рисуя портрет обывателя, указывает, что «в особенности нравилась ему повесть о похождениях Робинзона Крузо на необитаемом острове <...> Потому, кто может заранее определить, на какой он остров попасть может?» [Салтыков-Щедрин 1988, II, 244].

Остается важным и влияние предшествующей литературной традиции. В частности, в этот период велик интерес к роману Мигеля де Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». Образ Дон Кихота становится одним из ключевых в публицистической полемике и литературной борьбе эпохи (достаточно вспомнить программную статью И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот»), что предполагает непосредственное знакомство с текстом-первоисточником. Между тем, «Дон Кихот» содержит образ «мнимого острова», губернатором которого является Санча Панса, считающий, что «остров...заслужил не меньше всякого другого» [Сервантес 1993, 387], чему посвящена глава I «О том, как Санчо вступил во владение своим островом и как он им управлял» и II «О дальнейшем управлении Санчо островом Бартарией и о прискорбном конце его губернаторства», где «мнимая» природа острова принимается героем за подлинную островную экзистенцию.

Рост количества читателей литературных произведений позволяет наиболее значимым «островным» произведениям стать «текстами культуры», вызывающими многочисленные подражания и генерирующими интерес не только к ним самим, но и к реальным прототипам островных образов. Так, несомненно влияние на развитие «островных» текстов XIX вв.

«Острова Борнгольм» Карамзина. В подражание «Острову Борнгольм» в 1805 году в «Московском курьере» выходят за подписью NN «Несколько писем русского путешественника из Англии в Россию» – беллетристическое произведение, стилизация реальной переписки, где возникает образ Борнгольма, тождественный литературной концепции Карамзина: «Все на этом острове наводит уныние» [цит. по: Вацура 2002, 79]. Н.И. Макаров включает в очерк «Август Адольф Фридрих Деславерт» сведения о Борнгольме. В разные годы Греч и Гоголь предпринимают путешествие с обязательным посещением острова Борнгольм и в своих письмах восторженно отзываются о нем, во многом воспринимая остров именно в контексте произведения Карамзина.

Другая причина интереса к островным образам в XIX веке связана с внелитературными обстоятельствами, а именно с тем, что это время активного освоения отечественными путешественниками, мореплавателями и миссионерами труднодоступного ранее географического пространства. Масштабные кругосветные путешествия, равно как и посещения экзотических земель, становятся материалом для документальных записок мемуарного или художественно-публицистического характера, фиксирующих детали пребывания на всевозможных отдаленных островах. Эти материалы издавались и были достаточно популярны среди образованного населения Российской империи. В качестве примера можно назвать записки «В плену у японцев» В.И. Головина, содержащие описание японских островов; «Путешествие вокруг света, совершенное по повелению государя императора Александра Первого на военном шлюпе “Предприятие” в 1823, 24, 25 и 26 годах» О.Е. Коцебу, где автор обращает пристальное внимание на остров Святой Елены; «Журнал путешествия россиян вокруг света» Ф.И. Шемелина, где среди прочих эпизодов фигурирует стоянка «Невы» и «Надежды»

у острова Нукагива с подробным рассказом о быте и топике экзотического острова; «Путешествие вокруг света» И.Ф. Крузенштерна; описывающее множество островов, и высоко ценимую Гончаровым книгу русского миссионера Иннокентия Вениаминова «Записки об уналашкинском отделе алеутских островов».

В русской живописи развивается маринистика, активно включающая островные пейзажи. Так, Айвазовским было написано большое количество островных видов в период с 1840 по 1894 годы: «Венеция» (вид Венеции как города из островов), «Венецианская лагуна. Вид на остров Сан-Джорджо», «Остров Родос», «На острове Крит», «Остров Иския», «Наполеон на острове Святая Елена» и т.д., которые многократно выставлялись им в Петербурге и были доступны для просмотра творческой интеллигенции [Чурак 2001, 39].

Многие значимые для русской культуры объекты внесли свой вклад в «островную мифологию». Так, в XIX веке на Васильевском острове Петербурга была расположена Академия художеств, чей образ неотрывен в восприятии современников от ее островного положения (Лесков в «Островитянах» называет ее «Василеостровская академия художеств» [Лесков 1957, 61]). Это вызывает у образованного населения Петербурга (и не только его) ассоциативный ряд «остров – обитель искусства», опирающуюся на частный случай. Возможно, именно эта ассоциация являлась приоритетной для субъективного мифа композитора Скрябина, мечтавшего о «храме-театре на острове» [Айрапетян 2001, 183].

В восприятии россиянина XVIII–XIX вв. географические острова имеют неоднозначную культурную семантику. С одной стороны, они связаны с экзотическим контекстом дальних земель, с другой – с негативным контекстом заключения, ссылки. Как место ссылки, например, в XIX веке используются Соловецкие острова – известно, что Александр I

в 1820 году рассматривал Соловки в качестве места возможной ссылки Пушкина [Пушкинская энциклопедия 1999, 152], что, по мнению отдельных комментаторов, послужило причиной создания островного образа в стихотворении «Когда порой вспоминаешь...» [Пушкин 1974, 626].

Причины обращения конкретных писателей исследуемого периода к мифологеме острова различны. Несомненно, социокультурный контекст эпохи и мифологическое мышление генерировали в их творчестве создание островных образов неотрывно от лично-биографических обстоятельств. Так, Тургенев посетил в 1840 г. остров Изолла Белла, а в августе 1860 г. жил на острове Уайт [Тургенев 1981, VII, 483], что явилось одной из причин включения образов этих двух островов в рассказ «Призраки». Однако, противопоставление их как острова-рая (Изолла Белла) и острова-ада (Уайт) имеет истоки не в биографии, а в романтической мифопоэтике текста.

Мы попытаемся показать многоаспектность причин обращения к образу острова и его мифопоэтического осмысления на характерных примерах разного времени – на произведениях А.С. Пушкина и А.П. Чехова.

Согласно «Словарю языка Пушкина», слово «остров» достаточно частотно в языке поэта (значение – 62), причем встречается и в прозе, и в поэзии, и в письмах; присутствует, хоть и с низкой частотностью (5), и слово «островок» [Словарь языка Пушкина 2000, III, 186–187]. Во многих произведениях А.С. Пушкина (в частности, в «Медном всаднике», «Сказке о царе Салтане...», «Уединенном домике на Васильевском», «Мстиславе», многочисленных стихотворениях) возникают мифопоэтические островные образы. Причинами обращения Пушкина к мифологеме острова являются как ее архетипическая, коллективно-бессознательная природа, так и осознанное генетическое влияние на поэта образной системы русского фольклора и предшествующей литературной традиции.

Интерес Пушкина к фольклорным произведениям на островной сюжет подтверждается его записью фольклорной сказки, послужившей основой «Сказки о царе Салтане...». Обширные знания в области античной культуры поэт получил в лицее, в частности, из курса Кошанского, увлеченного античной литературой [Томашевский 1990, 334]). Литература Греции – государства, расположенного на островах и укоренившегося в сознании европейца именно в качестве островного образования (для образованного человека XIX вв. Греция – «...целая бахрома мелких землиц...и целая гряда островов, рассеянных по синему морю» [Тэн 1996, 195]) – активно эксплуатировала «островной» сюжет. Античные «островные» романы были переведены на русский язык (так, уже в 70-е годы XVIII вв. был издан перевод «Эфиопики» Гелиодора). Пушкину была известна по меньшей мере «Одиссея», а греческая мифология знала множество островов: острова Блаженных, Делос, где родился Аполлон [UXL Encyclopedia 2009, 89], Лемнос, посещенный аргонавтами [UXL Encyclopedia 2009, 99], Крит – обитель Минотавра, Наксос, где Тесей покинул Ариадну, островная Атлантида, Итака, где ожидала Одиссея Пенелопа и т.д.

Мифологема острова в рецепции Пушкина в ее эстетической взаимосвязи с античным контекстом становится предпосылкой создания биографического мифа, где метафорическая трактовка реальных событий с опорой на культурные аллюзии создает пространство семантической игры с реальностью. Так, южное изгнание Пушкин трактует как пребывание на острове, сопоставляя его с фактом греческой истории. 7 мая 1821 года он пишет в Петербург из Кишинева А. Тургеневу: «Вы, который сближены с жителями Каменного острова, не можете ли меня вытребовать на несколько дней ... с моего острова Пафмоса?» [Пушкин 1981, IX, 29].

На типологическую модель островного сюжета античности опирались и рыцарские романы Средневековья: как,

например, «Эней» (эпизод сражения Энея с Турном на необитаемом острове), «Эрек и Энида» де Труа (Черный остров), «Прекрасный незнакомец» Рене де Боже (пребывание на Золотом острове), «Неистовый Роланд» Ариосто (пребывание Руджери на волшебном острове Альчины) и т.д. Б.В. Томашевский связывает план поэмы Пушкина «Мстислав», а именно замысел эпизода, связанного с островом, с традицией Средневековья и античности [Томашевский 1990, II, 97], нам же думается, что роль такого эстетического влияния значима не только по отношению к так и не созданному «Мстиславу», но и всему «островному» тексту Пушкина в целом.

Знаком Пушкин был и с позднейшими произведениями на античные сюжеты, в основе которых лежал островной образ. Так, эпиграф к третьей главе «Евгения Онегина» взят из поэмы французского автора Мальфилатра (год написания – 1767) «Нарцисс на острове Венеры» (по мнению Ю. Лотмана, Пушкин, вероятно, был знаком с поэмой по известной ему с лицейских лет книге Лагарпа «Лицей, или Курс старой и новой литературы» [Лотман 1995, 611]), что дало К. Кедрову основание для дискуссионного сравнения имени Лариных с островом Венеры в диссертации «Эпическая основа русского реалистического романа первой половины XIX–в.» [Кедров 1974].

Важную роль играет и биографический фактор – жизнь Пушкина в «островном» Петербурге, где, согласно воспоминаниям И.И. Пущина, поэт совершал поездки на Крестовский остров [Пущин 1999, 114]. Особое значение для поэта имел петербургский остров Голодай. В статье «Пушкин и Невское взморье» А.А. Ахматова высказала предположение, что в «Уединенном домике на Васильевском» описывается именно Голодай: «Это остров Голодай, т.е. северная оконечность Васильевского острова, отрезанная от всего массива

острова узкой речкой Смоленкой» [Ахматова 1976, 513]. Остров Голодай – место, где были похоронены казненные декабристы, что, по мнению Ахматовой, и обусловило интерес Пушкина к Голодаю и стало толчком к созданию устного рассказа¹¹, легшего в основу записи «Уединенного домика на Васильевском»: «I. Описание могилы декабристов» [Ахматова 1970, 198].

С нашей точки зрения, именно представление Пушкина об острове Голодае как могиле друзей определяет возникновение в его творчестве образа острова-ада и мотива «ухода на остров» (в данном случае не только на Голодай – на любой остров) как следствия неудачной попытки бунта против роковой судьбы в произведениях несказочного жанра. Так, Евгений в «Медном всаднике» находит смерть на острове после отчаянного обращения к статуе императора (по мнению А.Б. Перзеке «остров несет в себе семантику одиночества и смерти» [Перзеке 2008, 183]). Один из братьев-разбойников в одноименной поэме погибает на острове после побега – попытки изменить predeterminedенную участь. На острове находятся могилы не только невест, но и их матерей – самых близких людей для

¹¹ Авторство «Уединенного домика на Васильевском» является спорным. Повесть была опубликована в «Северных цветах» в 1829 году В.П. Титовым под псевдонимом «Тит Космократов». Впервые на возможное авторство А.С. Пушкина было указано в 1913 году в книге «Уединенный домик на Васильевском, рассказ А.С. Пушкина по записи В.П. Титова», где указывалось на то, что повесть – устный рассказ Пушкина, зафиксированный Титовым. В собрания сочинений А.С. Пушкина повесть долго не включалась, а в академическом собрании сочинений приведена в приложении. Однако, авторство Пушкина как создателя устного рассказа – основы произведения – на данный момент доказано исследователями (см. [Цявловская 1960], [Лотман 1995]), что позволяет нам включать в наше исследование повесть в творческое наследие А.С. Пушкина, упоминая при этом второго фактического автора – В.П. Титова.

Павла в «Уединенном домике на Васильевском» и Евгения в «Медном всаднике». И в том и в другом случае могилой служит дом – обгоревший и полузатопленный, что восходит архетипически к традиционному для славянской культуры отождествлению могилы с домом усопшего – «гроб для умершего, осмыслялся как его “новый дом”» [Славянские древности 1999, 119]. Причем уход в пространственном измерении острова в инобытие смерти является для Параши и ее матери уходом от неотвратимости разбушевавшейся стихии, а для Веры и ее матери – от inferнального погубителя Варфоломея.

Большое место среди источников пушкинских «островов» занял роман «Мельмот-скиталец». Важной составной частью романа Метьюрина является «Повесть об индийских островитянах» – история об острове, сочетающем черты рая и ада, и его «богине» – невинной прекрасной Иммали (Исидоры де Альяга), ставшей объектом любви inferнального Мельмота, погубившего девушку своей страстью, но не сумевшего завладеть ее душой. Источниками «Повести об индийских островитянах» являлись многие другие книги об островах [Алексеев 1983], в числе которых «Остров пальм» Джона Вильсона, автора драмы «Город Чумы», привлечшей внимание Пушкина и ставшей основой одной из «Маленьких трагедий», что доказывает знакомство Пушкина с творчеством Вильсона, не только опосредованное (через роман Метьюрина), но и непосредственное – «Остров пальм» был известен поэту. Влияние на Пушкина романа Ч. Метьюрина «Мельмот-скиталец» и аллюзии на него в романе «Евгений Онегин», не связанные с «островным» текстом, до нас достаточно подробно исследовались [Лотман 1995, Лотман 1980, Рейфман 2001, Алексеев 1983]. Рассматривался параллелизм сюжетов «Мельмота» и «Пиковой дамы» [Тамарченко 2008, 67].

Мы можем указать на явное сходство сюжета «Уединенного домика на Васильевском» с сюжетной коллизией произведения Метьюрина «Мельмот – Исидора (Иммали)». Исследователи соотносили ранее сюжет «Уединенного домика...» с готическим романом Казота «Влюбленный дьявол», как утверждая сходство между ними, так и опровергая. Источником такого сравнения служит апелляция к составленному Пушкиным около 1827 года списку драматических замыслов, где упоминается наименование «Влюбленный бес» [Пушкин 1981, IV, 419], однозначно отождествляемое с казотовским заглавием: «Название “Влюбленный бес” является переводом заглавия известной повести Казота» [Цявловская 1960, 111]. Однако следует учесть, что уже в 1823 году в Одессе Пушкин прочел роман Метьюрина и знал к году создания списка не только казотовскую версию любви инфернального героя.

Варфоломей и Вера, подобно Мельмоту и Иммали, встречаются на острове, «божеством» которого является женский персонаж¹², причем акцентируется внимание на младенческой простоте Веры и Имали. Демонический герой в обоих случаях наделен особым испепеляющим взглядом, таинственно-преступен и стремится завладеть душой героини, что ему в обоих случаях не удастся, но он губит ее родных (у Метьюрина – брата, у Пушкина – мать). Типологически сходны сцены, когда влюбленная героиня настаивает на свершении религиозного обряда, невозможного для героя (у Метьюрина – венчания, у Пушкина – отпевания), что происходит во время сильной непогоды в мрачном пустынном месте. В целом влияние «островного» сюжета Метьюрина на Пушкина может в перспективе явиться темой отдельного

¹² В «Уединенном домике...» девушка сравнивается с ангелом, Иммали индийские островитяне считают богиней острова и поклоняются ей.

крупного исследования, мы же ограничимся тем, что укажем на наличие такового.

Наконец, социопсихологический фактор заключается в близости Пушкина к декабристам, в авторском мифотворчестве которых актуализировалась островная мифологема. Это относится к их литературному творчеству (Пушкину известна агитационная песня «Ах, где те острова», которую он цитировал брату в письме в январе 1824 года [Декабристы 1987, 526]), и к биографии. Так, мифологизируют Сахалин братья Муравьевы: «Муравьевы, будущие декабристы, мечтают уехать на Сахалин, который им кажется необитаемым островом, и основать там идеальную республику Чока. Братья начнут на острове всю человеческую историю заново: у них не будет ни господ, ни рабов, ни денег; они станут жить ради равенства, братства и свободы» [Лотман 1994,83].

А.П. Чехов жил много позднее А.С. Пушкина, но спектр причин, повлиявших на образ острова Сахалина почти идентичен тому, что и у Пушкина. Возникновение в творчестве Чехова мифопоэтической картины реального географического острова и воплощение его в книге как универсальной мифологемы обусловлены несколькими факторами.

Первый, биографический, связан с пребыванием Чехова на реальных островах, имеющих устойчивую мифопоэтическую семантику в современной писателю литературе – а именно Цейлоне и Венеции. Посещение писателем этих островов приходится на временной промежуток между отъездом с Сахалина и написанием книги о нем, что позволяет предположить возможность включения «венецианского» и «экзотического» мифопоэтических контекстов в формирующийся замысел литературного образа Сахалина. Определенную роль сыграли также представления об острове в казачьей культуре, с которой будущий писатель познакомился в детстве и во время путешествия по Приазовскому и Донскому

краю в 1888 году: «... в казачьей «географии Рая» острову всегда отводилась особая роль. Так, для древней казачьей столицы в степях Подонья, известной под названием станицы Старочеркасской, был выбран труднодоступный остров на реке Дон, а центр Запорожского Низового войска одно время помещался на острове Базувлук, в иные времена – на острове Хортица. Главным мотивом при выборе места была не столько безопасность, сколько верность представлениям казаков об идеальном поселении, восходящем к библейскому образу Рая. Поскольку Рай, как место, где пребывает Бог, отделен от мира, на земле ему может соответствовать только обособленный удел, наподобие окруженного со всех сторон водой острова. Примечательно, что имея все видимые признаки полуострова, Таманский участок суши на момент переселения именуется запорожцами “островом”» [Овчинников 2009: 11].

Второй фактор, литературный, определяется влиянием на писателя образов острова из предшествующей литературной традиции. В частности, известен факт знакомства Чехова-переводчика с «Графом Монте-Кристо» А. Дюма [Чехов 1980, 139–140], где мифологема острова как загробного мира и одновременно рая, места смерти-возрождения главного героя является одной из ключевых. Знаком Чехов с заметками путешественников – в список, составленный писателем до поездки на Сахалин, входят книги Крузенштерна (№ 7), Лисянского (№ 9) и «Фрегат «Паллада» Гончарова [Чехов 1987, XIV–XV, 888–889].

Третий, психологический, фактор демонстрирует кризисность самоощущения Чехова в момент написания «Острова Сахалина». Впечатления писателя от утомительного путешествия и посещения каторжного острова оказываются тягостными, но в то же время Чеховым осознается несомненная значимость для него лично поездки на Сахалин. Негативный экзистенциальный опыт вступает в противоречие

с его гражданской позицией и оценкой работы на Сахалине как общественно-полезного дела. Возможно, желая сгладить впечатления от путевых лишений и удручающей сахалинской атмосферы, Чехов мифологизирует Сахалин. Противоречие субъективного восприятия сахалинского опыта как негативно-го при объективном знании о его позитивной роли для общества в мифологическом универсуме снимается (см. раздел 1.1). Тенденция к мифологизации поездки на Сахалин намечена уже в письме к Плещееву, предшествующем путешествию, где обыгрывается одержимость Сахалином: «В голове и на бумаге нет ничего кроме Сахалина. *Mania Sachalinosa*» [Переписка Чехова 1984, 388]. Творение Чеховым биографического мифа выразилось в воплощении образа Сахалина как вариации универсальной мифологемы острова.

Как можно сделать вывод на материале рассмотренных нами примеров, писатели различной творческой и личной судьбы апеллируют к интерпретации острова как мифологемы, вводя ее в свое творчество не путем произвольного немотивированного выбора, а руководствуясь предшествующей традицией различных культур и трансформируя объект универсального мифологического мышления в индивидуальную составляющую субъективного биографического мифа.

2.2. ОСТРОВ КАК МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XIX ВВ.

В XVIII–XIX вв. мифологема острова сохраняет общие свойства метафизического хронотопа, но приобретает художественную конкретику в каждом литературном произведении.

Условность экзистенции воплощается посредством создания писателями смешанного пейзажа «иногo» мира, предполагающего самые фантастические сочетания разнородных топосов, в том числе и противопоставленных в фольклорной традиции леса и сада. Подобная интеграция имела место еще в древнерусской литературе, где всякое «чужое» пространство воспринималось как потенциально чудесное, а потому алогичное, что было одинаково естественно для внерационального сознания как автора, так и читателя, следовательно, не требовало комментария:

О, прекрасная *пустыня*,
Веселая *дубравушка!* <...>
Пойду по лужайкам
Дивного твоего *сада*

[Стихи покаянные 1986, 551].

Начиная с XVIII вв., когда рационалистический тип мышления берет верх в отечественной культуре, мифологическое сознание начинает кореллировать с рассудочностью,

что порождает в литературе тенденцию к созданию принципиально новых путей мифологизации. Возникает потребность к психологической мотивации того или иного художественного явления, в том числе и изображения «чужого» пространства. В качестве объектов изображения избираются пространственные единицы, за которыми закреплена семантика «иных», «странных», что заставляет писателей обращаться к архаическим пластам образа острова.

В литературе XVIII–XIX вв. пейзаж острова как «иногo» мира тяготеет к сочетанию несочетаемого, выраженному следующими способами:

1) соединение разнородных элементов происходит исключительно в восприятии героя¹³, а потому из сферы рационального выводится в рамках текста в область эмоционального;

2) создаются образы «мнимых» островов, где условность допускает любые трансформации пейзажа, так как оговорена изначально недостоверность и иллюзорность. «Мнимые» острова окончательно теряют визуальное сходство с объектами-прототипами, еще сохранившееся в древнерусской литературе. Некоторые модификации «мнимых» островов имеют фольклорный генезис (так, остров-кит в «Коньке-Горбунке» П.П. Ершова соотносим с фольклорным островом-рыбой), но другие абсолютно оригинальны. Как острова теперь идентифицируются не только полуострова и материка, но и абсолютно любые объекты (например, в «Медном всаднике» с островом соотносится дворец императора: «Дворец казался островом печальным» [Пушкин 1981, III, 261]). На базе трансформации образа «мнимого» острова в литературе возникают

¹³ Например, во «Фрегате “Паллада”» рассказчик, описывая Ликейские острова, отмечает, что там «лес, как сад» [Гончаров 1952, VI, 164].

острова воображаемые, где алогичность визуального объясняется измененным состоянием сознания. Таков остров, пригрезившийся узнику в «Одичалом» Г.С. Батенькова: «Вода одна и нет земли...// Вон там на воздухе висит, // Как страшный остов, *камень голый*// И – дик и пуст – шумит, трещит // Вокруг трущобой лес сосновый» [Декабристы 1975, I, 400].

3) остров последовательно меняется, причем описание новых визуальных черт неразрывно связано с постоянными напоминаниями героев, рассказчика или автора о прежнем облике, пейзажи наслаиваются и создают единую алогичную картину. Так, в «Сказке о царе Салтане...» корабельщики периодически описывают прежний пустынный вид острова с одиноким деревом и нынешний «город со дворцом». Вследствие таких изменений пространственный образ может потерять островную топику и экзистенцию, после чего лишается островных семантических черт. Условность топики в таком случае может маркироваться временными несоответствиями, и неостровной объект, доступный персонажам либо повествователю, в прошлом ассоциируется с островной экзистенцией. Такова ситуация в «Городе без имени» В.Ф. Одоевского, когда рассказчик встречается на утесе, не являющемся островом и окруженном сушей, персонажа, утверждавшего, что некогда утес был островом: «В это время гора, на которой мы теперь находимся, была окружена со всех сторон морем <...> Непрístupное положение этого острова понравилось нашим путешественникам» [Одоевский 1981, I, 99]. Потеря свойств ада-рая приводит в рассказе к отчуждению островной экзистенции и демифологизации локуса.

4) остров позиционируется как «странный». В рамках «странного» пространства алогичность заложена в саму характеристику и оправдывает любые сочетания. Таков,

к примеру, у Гончарова остров Бонин-Сима: «*Странный остров*: ни долин, ни равнин; одни горы. Как съедете, идете четверть часа по песку, а там сейчас же надо подниматься в гору и продираться сквозь непроходимый лес» [Гончаров 1952, V, 263]. «Странным» может быть и отношение острова к неостровным локусам, которые он вытесняет. Так, в «Тарасе Бульбе» острова подле Хортицы вытесняют из берегов Днепр: «...он [Днепр – Л.Г., М.Л.]... шумел, как море, разлившись на воле; где брошенные в середину его острова вытесняли его еще далее из берегов» [Гоголь 1984, II, 47].

В то же время акцентируется именно островной характер объекта, проявляющийся в его характеристике как пространства, омываемого водой и просматриваемого со всех сторон. Вне зависимости от заявленных в тексте размеров острова (сколь бы он ни был велик), его можно обозреть полностью с любой точки, что делает условным само понятие пространственности. Обозримость острова, указание на его изоляцию среди воды функционально обусловлены спецификой перехода мифологемы из фольклорной или близкой к фольклорной в сугубо литературную традицию, где для создания эффекта достоверности недостаточно апелляции к «острову» как магическому имени, несущему определенный онтологический потенциал. Требуется конкретная визуализация образа, но мифопоэтическая интерпретация позволяет предпочесть логике, имитирующей обыденное мышление, алогичность, основанную на законах логики художественной. Если в «Сказке о царе Салтане...» Пушкина и «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» Салтыкова-Щедрина создание подобных пейзажей частично обусловлено жанром сказки¹⁴,

¹⁴ «Перед ними с одной стороны расстилось море, с другой стороны лежал небольшой клочок земли, за которым расстилось все то же безграничное море» [Салтыков-Щедрин 1988, II, 318]; «...Видит холм

то в балладе декабриста Г.С. Батенькова «Одичалый», не ориентированной на сказочность и основанной на реальных сложнейших психологических переживаниях автора, ожидающего смерти в тюрьме, так описывается островок против крепости Свартгольм, где хоронили заключенных: «... весной, // Земли пустой // Кусок вода струей омыла // Там глушь: полынь и мох густой – //И будет там моя могила!» [Декабристы 1975, I, 401]. Это демонстрирует интеграцию «условно-конкретного» островного пейзажа в художественную традицию эпохи и тенденцию включения его в тексты вне зависимости от жанра и стиля.

Интересно, что абсолютно аналогичный «Одичалому» эпизод содержится в «Шильонском узнике» Байрона, когда единственное, что может видеть из своей тюрьмы полубезумный страдающий Боннивар – это реальный островок невдалеке от Шильона, утопающий в пространстве вод: «И я приметил островок // Прекрасен, свеж, но одинок // В пространстве был он голубом / /Цвели три дерева на нем» [Байрон 1981, I, 184]. При этом нет оснований утверждать, что находящийся в кризисной ситуации Батеньков сознательно подражал в автобиографической лирике Байрон, и сходство может быть объяснимо не заимствованием, а бессознательной апелляцией к единому межкультурному архетипу.

В аллегорической литературе XVIII вв. созданы предпосылки для развившегося гораздо позднее восприятия острова как факта сознания. Экзистенция условна, поскольку является аллегорией чувств и мыслей. В «Езде на остров любви» Тредиаковского остров – аллегория любви, имеющая при этом географические координаты и материальное воплощение:

в широком поле, //Море синее кругом // Дуб зеленый над холмом» [Пушкин 1981, III, 298].

Нас близко теперь держит при себе Африка
Около мест прекрасных моря Атлантика,
А сей остров есть любви, и так он зовется
Куда всякий человек в свое время шлется.
Стары и молоды, князья и подданы
Дабы видеть сей остров волили быть страны
[Тредиаковский 1963, 101].

Несомненна обусловленность таких представлений литературной традицией барокко и рококо, тяготеющих к аллегории и поэтике недоговоренности. Островная тема была характерна для рокайльной культуры Европы и, в частности, нашла отражение в живописи – так, тема посещения «острова любви» отражена в творчестве Ватто, одна из наиболее известных картин которого «Паломничество на остров Киферу» не включает изображение острова в визуальный ряд полотна. Следует отметить, что если в оригинале «Езда на остров любви» – прециозный роман, отражающий определенные отношения салонных прототипов, то в переводе он меняет семантику. Ю.М. Лотман комментирует: «Тредиаковский перевел книгу весьма точно. Однако, перенесенная из французского культурного контекста в русский, его «Езда в остров любви» изменила и смысл, и культурную функцию» [Лотман 1997, 173]. Изъятая из контекста, допускающего узнавание героев, книга обретает усиление дидактико-аллегорического начала, и остров из метонимии салонного мира превращается в аллегорическое отображение чувства.

В XIX веке условность островной экзистенции воплощается также через визуальную категорию прозрачности, зыбкости очертаний. Она может быть выражена через сказочную

семантику, связь с волшебством или игрой воображения¹⁵, иметь рационалистическое объяснение в виде природных явлений – мглы, тумана, завесы дождя и т.п.¹⁶ и соотноситься с категорией живописного, а именно эскизности: «*В таком бледном сочетании, как ваши эскизы, явились сначала мне Ликейские острова*» [Гончаров 1952, VI, 161].

Прозрачность становится заменой ограды. Если в литературе XVIII вв. ограда имеет преимущественно материальный характер – ею служат чаще всего скалы, отделяющие иномирное пространство острова от внешней реальности¹⁷, то в XIX веке возникает иной тип ограды нематериального характера, мифопоэтическая иррациональность возникновения которой обозначается косвенно¹⁸, а ограде материальной придаются полупрозрачные размытые черты. Прозрачность, смутность, эскизность позднее начинает соотноситься и с самим островом, максимально абстрагируя его экзистенцию и сводя к метафизике не только его материальную природу, но и понятие пространственности, так, в «Одичалом» на воображаемом узником острове отсутствуют категории мира

¹⁵ Таковы «волшебные, полупрозрачные острова» [Тургенев 1981, X, 153] в «Лазурном царстве» или Мадера у Гончарова: «Я обернулся на Мадеру в последний раз: она вся закуталась, как в мантию, в облака, как будто занавес опустился на волшебную картину...» [Гончаров 1952, V, 84].

¹⁶ Таков Сахалин у Чехова: «..впереди чуть видна *туманная полоса* – это каторжный остров» [Чехов 1978, XIV–XV, 45], безымянный остров во «Фрегате “Паллада”»: «...налево, в тумане, какой-то остров; над ним, как исполинская ширма, стоит сизая туча с полосами дождя» [Гончаров 1952, VI, 75]; остров Isola Bella у Тургенева является в сияющем паре: «...весь облитый лучезарным паром...поднимался из лона вод высокий и круглый остров» [Тургенев 1981, VII, 204].

¹⁷ «Вдали белелись каменные горы, которые, подобно зубчатой стене, окружают остров Борнгольм» [Карамзин 1984, 527].

¹⁸ «Пароходы останавливаются обыкновенно в версте от берега и редко ближе» [Чехов 1978, XIV–XV, 56].

вещественного: «Там серый свет // Пространства нет – // И время медленно ступает...» [Декабристы 1975, I, 400].

Рационалистическая составляющая органично вливается в литературную мифопоэтику и при воплощении условности номинации острова. Условность именованья выражалась по отношению к реальному острову тремя новыми способами.

Во-первых, иномирность в литературе XVIII–XIX вв. может быть аргументирована не только пространственной, но и временной отдаленностью острова, и смыслообразующая оппозиция «свое/чужое» выражается не только как «близко/далеко», но и как «сейчас/давно» с целью искусственного отчуждения «своего» мира. Так, в «Черной курице...» Погорельского последовательно разъясняется, что Васильевский остров был «иным» миром ранее: «Тогда на проспекте Васильевского острова *не было* веселых тенистых аллей... Исаакиевский мост, узкий в то время и неровный, *совсем иной представлял вид*, нежели как теперь; да и сама площадь Исаакиевская *не такова была*» [Погорельский 1992, 4]. В «Уединенном домике на Васильевском» отмечается, что «чужой» и нынче мир Васильевского острова на момент действия повести имел еще более ярко выраженные иномирные свойства: «*Несколько десятков лет тому назад*, когда сей околоток *был еще уединеннее...*» [Пушкин, Титов 1988, 125]. Таким образом, включение острова в «иной» мир и создание семантического поля «свое как чужое» получает не мистически-ирреальную (идентичную существовавшей в литературе древнерусской), а прагматико-реалистическую мотивацию.

Во-вторых, внерационалистическая условность ономастики может мотивироваться неверным коммуникативным или рецептивным актом, домысливанием или недопониманием некоего «недостовверного» свидетельства, возникновение номинации может опираться на некую историю, которую сам

автор объявляет недостоверной. Так, в «Острове Сахалине» Чехова условность номинации выражена в равноправном существовании названий Сахалин и Чоко, причем в сознании автора это отождествление недостоверно: «Лаперуз пишет, что свой остров они называли Чоко, но, вероятно, название это гиляки относили к чему-нибудь другому, и он их не понял» [Чехов 1978, XIV–XV, 46].

В-третьих, реальное наименование может отсылать к недостоверным источникам, что ставит под сомнение подлинность сведений. Например, во «Фрегате “Паллада”» Гончарова легенда о происхождении названия острова Папенберг передана не в непосредственном рассказе повествователя, а с опорой на некую историю, которую сам автор объявляет недостоверной: «В тексте скажут, что с Папенберга некогда бросали католических папских монахов, отчего и назван так остров» [Гончаров 1952, VI, 69].

Условность топики в литературе XVIII–XIX вв. сохраняет свою фольклорную инвариантную семантику, трансформации касаются лишь усиления неопределенности островного пространства. Применительно к пространственному положению острова стираются границы подлинности/мнимости и «мнимые» острова не просто обретают значение подлинных, а становится неясно, корректно ли вообще считать их мнимыми. Так, у Чехова условность топики выражена в исторической неясности статуса Сахалина, принимаемого то за остров, то за полуостров, условность экзистенции – в его положении «мнимого острова», иллюзорно-недолговечной частью которого становится зимний лед пролива: «остров оказался как бы островом, quasi insula» [Чехов 1978, XIV–XV, 342].

Условным становится понятие «топики» и внутри острова. Неустойчивый характер в его пределах обретает ключевая для мифо-фольклорной модели мира оппозиция «верх/низ». Может показаться, что в литературе пространство внутри

островных инициационных локусов, как и в фольклорно-мифологических текстах, тяготеет к противопоставлению верха и низа, где нижний мир наделяется негативными коннотациями. В отдельных произведениях это соотношение сохраняется. Особенно ярко такая дифференциация пространства представлена в эпизоде с маяком в «Острове Сахалине». По мере подъема на гору, где расположен маяк, герой, покидая нижний мир, отрешается от его сложностей: «Чем выше поднимаешься, тем свободнее дышится; море раскидывается перед глазами, приходят мало-помалу мысли ничего общего не имеющие ни с тюрьмой, ни с каторгой...» [Чехов 1978, XIV–XV, 106].

Однако семантика верхнего мира маяка не является однозначно позитивной. Вершина горы доступна не каждому, она охраняется стражем – цепным псом (вспомним адского Цербера), она связана со светом (фонарь маяка), что придает ей сакральные функции, и, наконец, она обладает властью над нижним миром, управляя им посредством зловещих сигналов (звон колокола, связанный в фольклоре с похоронным ритуалом, звук ревуна, который станет нагонять тоску на жителей Александровска). На связь между верхним и нижним миром наложен запрет, как в мифологической модели, где перемещения из верхнего мира в нижний сопряжены с опасностями и правилами, нарушение которых ведёт к гибели героя [Иванов 1980, 233]. Любая попытка восстановить связь миров приводит к предупреждению о запретности подобных действий: «Если, стоя в фонаре маяка, поглядеть вниз на море и на «Трех братьев», около которых пенятся волны, то кружится голова и становится жутко» [Чехов 1978, XIV–XV, 107].

В других произведениях возникает инверсия островных категорий «верха» и «низа». Так, в «Черной курице...» Погорельского «верхний» мир пансиона наделяется

негативной семантикой, в то время как «нижний» мир подземных жителей представляет собой пространство, наделенное внешней атрибутикой архетипического рая с его золотом (из золота сделаны не только панели, двери и кресла, но даже свечные шандалы) и бесчисленными драгоценными камнями, которыми вымощены дорожки. Этот мир населен обитателями, способными подносить чудесные дары. Такая картина отсылает к фольклорным островным образам, где может быть инвертировано положение в пространстве отдельных элементов – в частности, мирового древа («На море остров, на острове береза вниз ветвями, на ней Богородица» [Кляус 1997, 286]), а следовательно, верх и низ меняются местами. В литературе такая инверсия не трактуется как нарушение нормы, а является ее вполне допустимой вариацией. Инверсия «верха/низа» сосуществует равноправно в островном тексте с традиционной моделью, они не вытесняют друг друга и делают условной топику внутри островного локуса.

Усложняется и идентификация своего/чужого (иногo) миров. Условность топики «иногo» мира теперь объясняется неустойчивостью и отсутствием фиксированных координат мира «своегo». Так, во «Фрегате “Паллада”» в качестве «своегo» мира рассказчика представлен корабль, что оговорено Гончаровым в «Предисловии к третьему изданию «Фрегата “Паллада”»: «история плавания самого корабля, этого маленького русского мира» [Гончаров 1952, VI, 379]. «Свой» мир подвижен и постоянно перемещается с места на место, чужие «иностранные» миры островов невозможно зафиксировать по отношению к нему точно. Более того, «свой» мир корабля для рассказчика «чужой» по отношению к России и тоже имеет «островную» иномирную природу: как отмечает В. Айрапетян, «...корабль – искусственный плавающий остров» [Айрапетян 2001, 308].

Условность топики острова в литературе получает дополнительную психолого-рецептивную мотивацию. В восприятии героя расположение островов в мировом пространстве произвольно меняется в силу слабых свойств памяти персонажа или рассказчика (но не автора!), а также намеренного введения в заблуждение читателя, что создает иллюзорную зыбкость местоположения островов и соотношения их с конкретными географическими объектами. Так, во «Фрегате “Паллада”» повествователь сообщает, что не видел до приезда к Бонин-Симе необитаемых островов, что было его мечтой [Гончаров 1952, V, 262]. Возникает явное несоответствие – ранее повествователь упоминает о виденном им необитаемом острове, указав даже точную дату его появления: «13-го мая мы прошли в виду необитаемого острова Рождества, похожего немного фигурой на наш Гохланд» [Гончаров 1952, V, 211]. Это делает условным топику острова Рождества – якобы виденного в конкретном месте, но в то же время исчезнувшего из памяти рассказчика. В «Когда порой вспоминаешь...» Пушкина остров – пространство памяти, воображаемое место, и, несмотря на некоторые северные признаки («Печальный остров – берег дикой // Усеян зимнею брусникой // Увядшей тундрой покрыт...» [Пушкин 1981, I, 483]), точное определение его местоположения невозможно. В рассказе «Сон смешного человека» Ф.М. Достоевского условность островной топики имеет двойную мотивировку: во-первых, сознание повествователя изменено (он спит), что подчеркивает иллюзорную природу острова, во-вторых, остров из его сна одновременно тождествен реальному объекту (острову греческого Архипелага) и не тождественен – это остров другого мира и сходство мнимо: «Я стоял, кажется, на одном из тех островов, которые составляли на нашей земле греческий Архипелаг...» [Достоевский 1982, XII, 512].

В «островном» тексте XVIII–XIX вв. происходит окончательное оформление «чувства острова», субъективного оценочного отношения, возникающего у персонажей либо рассказчика по отношению к островам. Ключевой для художественных воплощений мифологемы острова как семантической целостности становится категория «символико-мифологического психологизма» [Колобаева 1999]. «Чувство острова» генерирует пограничные психологические состояния. В «Острове Борнгольм», согласно всем канонам преромантической поэтики, это тревожный сон героя, кошмарные видения которого задают вопрос, который повествователь не решается прямо задать себе сам наяву: «Несчастный! Как дерзнул пристать ты к нашему острову? Разве не бледнеют плователи при виде гранитных берегов его?» [Карамзин 1984: 526].

Приближение к границе между мирами, а в частности, продвижение к острову, уже в фольклорных текстах связано с тоской, непокоем. Подобное «особое» чувство овладевает рассказчиком у Чехова все сильнее по мере приближения к Сахалину. Если в черновых вариантах состояние повествователя тождественно инициационному, поскольку прямо указывается на переход в иной мир: «...у меня такое чувство, как будто я вышел уже из пределов земли и порвал навсегда с прошлым...внушает такое [особенное] чувство, как будто я [уже навсегда живу где-то на другой планете] вступаю в какой-то новый, спокойный и свободный мир» [Чехов 1978, XIV–XV, 388], то в белой редакции оставлен лишь акцент на тоске: «Но настроение духа, признаюсь, было невеселое и чем ближе к Сахалину, тем хуже. Я был непокоен» [Чехов 1978, XIV–XV, 54].

Сходная тоска охватывает Вареньку в «Бедных людях» у Достоевского при пересечении границы Васильевского острова: «Как теперь помню утро, в которое мы перебрались с Петербургской стороны на Васильевский остров

<...> мне было ужасно грустно; грудь у меня разрывалась, душу томило от какой-то неизъяснимой, страшной тоски» [Достоевский 1982, I, 59]. Но помимо тоски, дополняя предшествующую традицию, в психологический спектр «чувства острова» включается причудливое сочетание тревоги и притягательности, психологическое противоречие, основанное на одновременном тяготении к острову и отторжению его, придающее этому чувству героев индивидуальность.

Точно описана суть переживаний «островного сюжета» во «Фрегате “Паллада”» Гончарова, в рассказе об острове Манила: «И при всем при том ни за что не остался бы я жить среди этой природы! <...> в безмятежном покое природы есть что-то такое, что давит мозг, шевелит нервы, тревожит воображение. Сидя по вечерам на веранде, я чувствовал такую же тоску, как в прошлом году в Сингапуре. Наслаждаешься и страдаешь, нега и боль!» [Гончаров 1952, VI, 233]. Герой подсознательно желает вырваться из «иног» мира острова, даже семантизированного как рай. Герой «В лесах» Мельникова (Печерского) тоже стремится к «своему» миру: «Но как ни привольно было жить в том Беловодье, все-то меня в Россию тянуло» [Мельников-Печерский 1963, 153]. Такая психологическая интерпретация «чувства острова» является принципиально новой и очень продуктивной для литературы и художественной публицистики.

Таким образом, мы видим, что, не утрачивая семантику острова как метафизического хронотопа, литературная и публицистическая практика XVIII–XIX вв. создавала принципиально новые способы воплощения условности номинации, экзистенции и топики острова в силу обращения к постфольклорной рационалистической модели мышления и к формирующемуся в литературе художественному психологизму.

2.3. ОСТРОВ-РАЙ, ОСТРОВ-АД И ОСТРОВ – ИНИЦИАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО В ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XIX ВВ.

Образ острова-рая в литературе XVIII–XIX вв. имеет поликультурную и полирелигиозную семантику, на которую в равной мере повлияли предшествующий опыт русского фольклора, европейская мифология, литература Древней Руси и средневековой Европы, эстетика преромантизма, романтизма, рококо и барокко, культура христианства и народные суеверия, а также социокультурные реалии, окружавшие авторов конкретных произведений.

На первый взгляд, художественное воплощение острова-рая представляется наименее усложненным по сравнению с другими семантическими уровнями мифологемы. Поиски труднодостижимого рая по-прежнему актуальны как предмет рассказа. Например, именно мечты о рае определяют стремление к путешествию рассказчика «Фрегата “Паллада”», причем картина воображаемого рая тяготеет равно к христианской символике и фольклорным представлениям: «...хочу туда, где человек, как праотец наш, рвет несаянный плод, где рыщет лев, пресмыкается змей, *где царствует вечное лето*, – туда, в светлые чертоги божьего мира...» [Гончаров 1952, V, 7], «...ступлю ногою на те острова, где гуляет в первобытной простоте дикарь» [Гончаров 1952, V, 8]. Рай в литературе представлен в двух библейских ипостасях – Эдема и Града Божьего. Эдем полон цветов, тих и безмятежен. Именно к эдемскому архетипу тяготеет описание Острова Любви у Третьяковского:

Премногия красят цветы
Чрез себя прекрасный берег той.
И, хотя чрез многие леты,
Но всегда не увядают;
Розы, полины, жасмины
Благовонность испускают
Ольетты также и крины
*Правда, что нет во всем свете
Сих цветов лучше и краше*

[Тредиаковский 1963, 102]

Град Божий как островной рай наполнен движением и достаточно густонаселен. Таков Град в «Сказке о Царе Салтане...» Пушкина:

И, дивясь, перед собой
Видит город он большой
Стены с частыми зубцами
И забельными стенами
Блещут маковки церквей
И святых монастырей

[Пушкин 1981, III, 300].

В повести И.С. Тургенева «Яков Пасынков» островной пейзаж, который мерещится герою в предсмертном бреду, также напоминает Град Божий: «...море...все золотое, и по нем голубые острова, мраморные храмы, пальмы, фимиам» [Тургенев 1981, V, 79]. Этот эпизод, равно как и уже упомянутая нами «Сказка о царе Салтане...», иллюстрирует тенденцию «островного текста» XVIII–XIX вв. к смешению различных религиозных и мифологических представлений, иногда стадияльно разных. У Тургенева к архетипу Града

Божьего – белого города-храма – добавляется экзотический контекст, генерирующий возникновение восточной образности – фимиама, пальм и т.п.

В «Сказке о царе Салтане...» на острове присутствуют несомненно христианские образы с сакральной семантикой (недаром Гвидона и мать встречает церковный хор: К ним народ навстречу валит, // Хор церковный бога хвалит» [Пушкин 1981, III, 300]), но при этом остров имеет фольклорное название Буян, на нем расположено типичное «странное строение» острова-ада русских заговоров – хрустальный дом белочки, что объединяет фольклорную и христианскую мифопоэтику, причем мифопоэтика фольклорная тяготеет не к сказочному, а, по нашему мнению, скорее к заговорному варианту, потому что заговор, в отличие от сказки, допускает сочетание в рамках одного текста ситуации спасения на острове, наличия «царевны в плену», «странного строения» и сакрального объекта (в том числе и церкви!), а также мотива оборотничества.

Воплощение острова-рая в литературе рассматриваемого нами периода отнюдь не сводимо к автоматическому включению в текст архаических образов. Литература XVIII–XIX вв. привносит в образ острова-рая следующие особенности: 1) создание нового типа отношений между семантическими уровнями острова-ада и острова-рая посредством их объединения в синтетическую целостность «ад как рай»; 2) сакрализация бытовых реалий и включение их в описание райского локуса, что приближает райский мир к сознанию героя и читателя, делает его «своим».

Отношение семантических уровней ада и рая в «островном тексте» усложняется: теперь это не просто сосуществование различных зон в одном топосе и не только амбивалентность острова в мифологическом сознании, а взаимопроникновение смыслов, характеристик ада и рая,

как это происходит, например, в лирике Лермонтова. Невзирая на относительно низкую частотность появления образов острова в творчестве Лермонтова¹⁹, островные образы важны для поэта, поскольку являются неотъемлемым элементом «наполеоновского цикла». До Лермонтова связь образа Наполеона с островным топомосом уже была представлена в «Наполеоне» Пушкина («И знойный остров заточенья // Полнощный парус посетит» [Пушкин 1981, I, 165]) и «Ночном смотре» Жуковского – вольном переводе той же баллады Цедлица, что ляжет в основу «Воздушного корабля» («И Франция – тот их пароль, // Тот лозунг святая Елена» [Русские песни 1952, 94]). Но трактовка Лермонтова представляет собой наиболее оригинальное выражение изменений в соотношении семантических уровней островного образа.

В поэзии Лермонтова возникает оригинальный образ острова – «ад как рай». В этом случае остров как ад или загробный мир в субъективном сознании автора и персонажа наделяется свойствами и признаками рая. Сходная интерпретация ранее встречалась в древнерусской литературе в «Повести о Варлааме и Иосафе», но если там ад делала раем смена внешней атрибутики, то у Лермонтова непривлекательная атрибутика пустынного одинокого острова, сопряженная с похоронной символикой, сохраняется, а трансформация происходит благодаря психологической мотивировке. В «Последнем новоселье» умерший Наполеон тоскует о своей тюрьме – острове Святой Елены, явно предпочитая ее месту прежнего триумфа – Парижу:

¹⁹ В словаре частотности языка Лермонтова слово «остров» имеет частотность 12, а островок – 4 [Лермонтовская энциклопедия 1981, 741].

Как будет он жалеть, печалию томимый,
О знойном острове под небом дальних стран,
Где сторожил его, как он, непобедимый,
Как он, великий океан

[Лермонтов 1975, 104]

В стихотворении «Наполеон (Дума)» идеализация героем места его погребения еще более явна:

Хотя давно умерший, любит он
Сей малый остров, брошенный в морях,
Где сгнил его и червем съеден прах

[Лермонтов 1975, 158]

Нам думается, что причины обращения Лермонтова к образу «ада как рая» имеют истоки в ориентации поэта на эстетику романтизма, преломившую, помимо европейских источников, фольклорные представления. В народной культуре образ Наполеона демонизируется, что переходит из фольклора в книжную литературную традицию, где образ Наполеона неотделим от пространства острова Святой Елены, обретающего инфернальную семантику, поскольку там обитает бесовский герой. Эти народные представления воспроизводит Гоголь в «Мертвых душах»: «Наполеон есть антихрист и держится на каменной цепи, за шестью стенами и семью морями...» [Гоголь 1984, V, 206], что вполне соответствует фольклорной топике острова (как ада, так и рая) – дальней недостижимой земли. Недаром жители NN принимают «черта» Чичикова за Наполеона, сбежавшего со Святой Елены: «...они...и выпустили его с острова Елены, и вот он теперь и пробирается в Россию, будто бы Чичиков, а в самом деле вовсе не Чичиков» [Гоголь 1984, V, 205], отождествляя «нечистую силу» в человеческом обличье

с островом как единственно возможным местом обитания подобного существа. Народный Наполеон-антихрист может прийти не из Франции, а именно с острова, потому обитатели NN и ищут в газетах вести, «...не выпустили ли опять Наполеона с острова?» [Гоголь 1984, V, 206]. Это определяет характерное для эпохи восприятие Святой Елены как темного мира, которое отражает и Лермонтов:

Есть остров на том океане –
Пустынный и мрачный гранит;
На острове том есть могила,
А в ней император зарыт
[Лермонтов 1975, 71].

Но в то же время сильно влияние на Лермонтова эстетики Байрона, интерпретация которым острова как мифопоэтического хронотопа парадоксальна. В 1828 Лермонтов читает «Шильонского узника» в переводе Жуковского, летом 1830 знакомится с «Корсаром» на языке оригинала, в тот же год переводит фрагмент «Дон Жуана» [Лермонтовская энциклопедия 1981, 43–44], что доказывает знакомство с ними ко времени создания «островных» стихотворений «наполеоновского» цикла²⁰. Структура образа острова у Байрона представляет собой сложную связь семантических уровней. Если в поэме «Остров или Христиан и его товарищи» остров представляет собой рай («Прекрасный остров, изобильный мир, // Приязнь, вседневный праздник, вечный пир» [Байрон 1981, III, 273]), то в «Дон Жуане» островной образ при явном превалировании райских черт имеет характер субъективного ада.

²⁰ Год написания «Наполеона» – 1829, «Наполеон (Дума)» – 1830, «Св. Елена» – 1831, «Воздушный корабль» – 1840, «Последнее новоселье» – 1841.

С одной стороны, остров Гайде, где расцветает любовь героев, как отмечает Н.Я. Берковский, топоним эдемский, аллегория Золотого века: «Этот остров – Эдем, библейский Эдем» [Берковский 2002, 73], но пейзаж его отнюдь не отраден:

А остров был *безлюден и уныл*:
Вверху – скалистый, а внизу – песчаный.
Его конвой утесов сторожил,
И *лишь местами* пристанью желанной
Он моряка усталого манил
[Байрон 1981, I, 156].

С другой стороны, остров – ад, в котором обитает демонический отец Гайде и который служит причиной дальнейших бедствий Жуана: продажи в рабство, злключения в гареме и т.д., – поскольку предпосылкой этих бедствий является блаженство на острове Циклад, ставшего для девушки могилой:

И мирно спит она во тьме могилы
На берегу, где отдыхать любила.
И остров этот стал угрюм и тих
[Байрон 1981, I, 216].

Такая байроновская интерпретация острова в «Дон Жуане» делает его образом «рай как ад» и неотделима от любовной линии с «царевной» Гайде.

Сходную модель представляет Пиратский остров в «Корсаре», являющийся одновременно безопасной обителью – субъективным раем – Конрада («В вечерний час их остров встал из вод. // Скала, казалось, им улыбки шлет» [Байрон 1981, III, 132]), и адом для того же персонажа – здесь

умерла и похоронена Медора. Вариант острова «ад как рай» возникает у Байрона также в поэме «Шильонский узник»: «На лоне вод стоит Шильон», «Шильон Леманом окружен // И вод его со всех сторон неизмерима глубина» [Байрон 1981, III, 175, 177]. Остров-тюрьма – ад героя, но в конце поэмы он воспринимается им как рай: «Мне мрак тюрьмы отрадой был», «И подземелье стало вдруг // Мне милой кровлей» [Байрон 1981, III, 185].

В лермонтовской интерпретации образа острова любовная линия и мотив могилы любимой женщины, важные для «Корсара» и «Дон Жуана» отсутствуют, а семантика «ад как рай» не идентична варианту «Шильонского узника», что, тем не менее, не отрицает влияния Байрона. Наполеон Лермонтова не «отрицательный» персонаж-Антихрист, как в современном ему фольклоре, а романтический герой, что отнюдь не исключает некоторую inferнальность. Так, в «Воздушном корабле» «Лежит на нем камень тяжелый, // Чтoб встать он из гроба не мог» [Лермонтов 1975, 71], что соответствует народным представлениям об умерших неестественной смертью – преимущественно колдунах: «... могила не держит в себе покойника, последний выходит из могилы как живой» [Зеленин 1995, 43–44]. Это не противоречит культурному контексту эпохи, поскольку «русская народная культура XVIII–XIX вв. традиционна и... значительная часть народного творчества связана с язычеством» [Рыбаков 1997, 821]).

Наполеон у Лермонтова заключен на острове, имеющем фольклорную топику, что отражено не только в сюжете, но и поэтике текста: «И на чужой скале, за синими морями, // Забытый, он угас один» [Лермонтов 1975, 103]. Герой в островном плену, проводящий время в тоске, томлении и думах (тождественных измененному состоянию сознания), правитель, наделенный inferнальными чертами

и не теряющий при этом семантику жертвы, заточенный внутри острова в тюрьму на замкнутом пространстве скалы и физически мертвый, но в рамках текста упоминаемый как живой, – в «островной» лирике Лермонтова Наполеон парадоксально перенимает функцию фольклорной «царевны в островном плену».

Адское может также являться обратной стороной, «минус-статусом» райского. Интересен в этом смысле пример стихотворения А.В. Кольцова «Стенька Разин», где в «разбойничьем раю» острова – места, приютившего возлюбленную Разина, находится антипод Града Божьего, «минус-статус» которого акцентирован в тексте:

«В некрещеном славном городе,
На крутом высоком острове,
Живет девушка-красавица...»

[Русские песни 1952, 175].

Во многих произведениях возникает семантический парадокс: остров представлен как сакральный локус, но при этом десакрализируются его обитатели, не являясь при этом не только инфернальными, но и в принципе «иномирными» существами и соотносясь по поведению и/или внешнему облику со «своим» миром. Это можно объяснить сатирическим пафосом произведения (например, в «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» на острове обитает «громadнейший мужичина», уклоняющийся от работы), но, думается, действительная причина несколько сложнее, поскольку десакрализация обитателей острова-рая происходит и в произведениях несатирических. Так, в романе П.И. Мельникова (Печерского) «В лесах» Беловодье – сакральный островной локус, опирающийся на древнерусские представления о рае: «Дошли-таки мы до Беловодья. Стоит

там глубокое озеро, да большое, ровно море какое, а зовут то озеро Лопонским и течет него от запада река Беловодье. На том озере большие острова есть, и на тех островах живут русские люди старой веры» [Мельников-Печерский 1963, II, 152]. Островное Беловодье в концепции Мельникова воплощает мифологему Града Божьего: «Тамо в Опоньском царстве, на Беловодье, стоит сто восемьдесят церквей без одной церкви, да, кроме того, российских древлего благочестия церквей сорок» [Мельников-Печерский 1963, II, 151]. В этом сакральном месте герой – Яким Прохорович – живет точно так же, как жил бы вне его границ: нанимается в батраки к хозяину – Сидору, от которого сбегает, когда тот ведет себя самым обычным «не иномирным» образом: засыпает, опьянев от напитка, полученного из плода «райского изобилия» островов – сорочинского зерна: «Пьян он был на ту пору: чуть не полкувшина кумышки из сорочинского пшена с вечера выпил» [Мельников-Печерский 1963, II, 153].

Незначительно модифицируется по сравнению с древнерусской литературой сюжет спасения на острове, в который вносится лишь одно, но достаточно значимое дополнение. Теперь сакральность является лишь факультативной чертой спасшихся – зачастую на острове спасаются обычные люди, лишенные связи с божественным, а также персонажи отрицательные, но лишенные демонических inferнальных черт. Так, спасаются в «Ночи на корабле» А. Бестужева (Марлинского) экипаж и семья адмирала Астона [Бестужев 1988]. В «Княжне Таракановой» Г. Данилевского корабль лейтенант Концова, обычного, среднего человека, терпит крушение подле диких каменистых островов, и Концов находит спасение в монастыре, не являясь праведником: «Моряк спасся на обломке корабля у острова Генериф и некоторое время жил среди бедных прибрежных монахов» [Данилевский 1983, 593]. Более того, мотив спасения на

острове в литературе XIX вв. может снижаться, так, в стихотворении Н.А. Некрасова на острове спасаются зайцы: «Вижу один островок небольшой – // Зайцы на нем собралися гурьбой» [Некрасов 1962, I, 371].

Эти изменения имеют, на наш взгляд, эстетическую и феноменологическую подоплеку. Эпоха Просвещения, когда «художественный мир систематизируется по законам логики... и этот мир оказывается неперменным этапом для того, чтобы исторические связи вещей и явлений были вполне освоены» [Аверинцев, Андреев 1994, 31], романтизм, где «задача читателя... – через текст прорваться к контексту» [Вайнштейн 1994, 418], одновременное существование реалистических и нереалистических течений, интеграция рационалистической модели художественного мышления с сохранившейся, но не всегда осознаваемой писателями фольклорно-мифологической моделью порождают стремление писателей XVIII–XIX вв. понять и объяснить «иной» загадочный мир, обнаружив в нем черты сходства с миром привычным, «своим».

Это допускает возможность соотнесения с семантическим уровнем острова как рая самых неожиданных контекстов прагматического, злободневно-актуального характера. Яркий пример – образ райских островов в агитационной песне, приписываемой К.Ф. Рылееву и А.А. Бестужеву «Ах, где те острова». Комментаторами предпринималась попытка объяснения обращения к образу острова существованием в Петербурге кабачка «Веселые острова» [Декабристы 1975, 476], но нам думается, что имеет место и осознанная апелляция авторов к фольклорному островному образу, что подтверждается растительной символикой и мотивом недостижимости островного мира: «Ах, где те острова, // Где растет трын-трава, // Братцы» [Декабристы 1987, 237]. Острова этой сатирической песни, несомненно, райское

пространство, поскольку в его пределах достигнута идиллическая гармония, но это идиллия социальная и является отражением «от противного» бытовых реалий эпохи. Эффект иномирности достигается посредством того, что «своя» реальность обретает «минус-статус» и «чужое» есть «свое», вывернутое наизнанку.

У Чехова такой «минус-статус» на острове получает погода, невозможная для материка: «Про Сахалин же говорят, что климата тут нет и что этот остров – самое ненастное место в России» [Чехов 1978, XIV–XV, 112]. Профанные бытовые реалии в текстах об острове-рае в семантическом поле «чужое как свое» приобретают сакральный характер.

Образ острова-ада в фольклорной традиции XVIII–XIX вв. не претерпевает особых изменений. Так, в фольклоре казаков-некрасовцев остров Мада, семантизированный как ад (причиной чему послужила высокая смертность переселенцев), связан с персонификацией болезни: «Пришли, поселились наши некрасовцы на Маде и стали жить. Прошел год и пошло одно горе за другим: умирает народ да умирает <...> Подходит, бывало, холера ночью к дому, встанет под окном и гутарит: “Ты ночью умрешь”» [Тумилевич 1950, 206–207]. В литературе же образ острова – загробного мира (в том числе и ада) обретает следующие особенности:

1) часто писатели сознательно ориентируются на фольклорно-сказочную семантику, намеренно мифологизируя остров. Так, Гончаров во «Фрегате “Паллада”», наделяя острова Зеленого мыса inferнальными признаками, ссылается на сказочность пейзажа: «Человек бежит из этого царства дремоты, которая сковывает энергию, ум, чувство и обращает все живое в подобие камня. Я вспомнил сказки об окаменелом царстве» [Гончаров 1952, V, 92]. Чехов в вариантах к тексту обозначает Сахалин как фольклорно-сказочный универсум: «эти берега... которые

дома представлялись мне в воображении сказочными» [Чехов 1978, XIV–XV, 388];

2) островные «адские» образы могут выражать особое психологическое состояние персонажа: «...снилось, что я на пустом острове, выброшенный с обломком корабля, умираю с голода» [Гончаров 1952, V, 9];

3) характеристикой мертвенности, гибельности острова могут стать тишина, немота, неподвижность или, наоборот, непрерывный монотонный рев волн или иной шум воды, подобный гулу мифологического ада. Шум волн в «Острове Борнгольм» является звуковым фоном как Гревзенды: «я... смотрел на влажное пространство, на пенистые валы, которые в бесчисленных рядах из мрачной отдаленности неслись к острову с глухим ревом» [Карамзин 1984, 520], так и Борнгольма: «Уже открылись грозные скалы его, откуда с шумом и пеною свергались кипящие ручьи в глубину морскую» [Карамзин 1984, 523]. Мертвенно немы острова Зеленого мыса во «Фрегате “Паллада”»: «Все спит, все немеет... покой мертвый, непробуждающийся... Ужасно это вечное безмолвие, вечное немение, вечный сон среди незримой водяной пустыни» [Гончаров 1952, V, 92]. В «Нимфах» же И.С. Тургенева остров превращается из рая в ад благодаря смене безмолвия звуком: «...по всему протяжению берега (а остров был необитаем) разнеслись громкие рыдания, стоны протяжные, жалостные возгласы...» [Тургенев 1981, X, 158].

Новый вариант развития сюжета появляется и в представлении об острове как инициационном пространстве: инициация не пройдена или насильственно прервана, и в рамках текста герой не покидает остров. Если в фольклорных и древнерусских произведениях неудачная инициация влечет множественные попытки новых испытаний вплоть до благополучного исхода, то в литературе ситуация меняется.

Уже в XVIII веке в «Острове Борнгольм» повествователь, отметив, что «Англия была крайним пределом моего путешествия» [Карамзин 1984: 520], завершает рассказ пребыванием на Борнгольме, не включив в текст уведомление о прибытии к месту назначения. Во «Сне смешного человека» герой просыпается в момент решающего испытания, когда островитяне определяют его судьбу.

В «Острове Сахалине» смене судьбы тождественен выход из инициационного пространства Сахалина – сопряженный с многими трудностями побег каторжного: «Каторжные так и говорят: “Мертвые с погоста не возвращаются”...Если он бежит, то так про него и говорят: “Он пошел менять судьбу”» [Чехов 1978, XIV–XV, 345]. Такая трактовка пространственного перемещения за пределы острова соответствует мифо-фольклорной модели, где смена локуса означает смену статуса героя. Для повествователя инициационный сюжет пути не разрешается развязкой, финал книги очерков не содержит сцены отъезда с Сахалина, тождественного обретению повествователем нового «я». Такая интерпретация сюжета связана с внелитературными причинами, а именно с кризисной оценкой писателем поездки на Сахалин. Впечатления от утомительного путешествия и посещения каторжного острова оказались тягостными для него²¹, но в то же время Чехов осознавал несомненную значимость для него этой поездки. Это противоречие, возможно, на мифопоэтическом уровне нашло отражение в восприятии опыта повествователя как экзистенциальной неудачи пройденной инициации.

²¹ Как замечает И.Н. Потапенко: «Не было видно, чтоб он любил вспоминать об этом путешествии» [Чехов в воспоминаниях... 2005, 487]; И.Л. Леонтьеву-Щеглову писатель признавался, говоря о Сахалине: «...много чего я там посмотрелся... много чего передумал» [Чехов в воспоминаниях... 2005: 247].

Трансформации образа острова в первую очередь оказывают влияние на систему персонажей, поскольку персонажи связаны с местом и их сюжетные функции зависят от специфики островного континуума. Однако сохранение в русском «островном тексте» XVIII–XIX вв. всех семантических уровней мифологемы является причиной того, что типы персонажей остаются инвариантными – меняются их формальные характеристики, но не состав. А остров-рай, остров-ад и остров-инициационное пространство коррелируют иначе, но сохраняют синкретизм и инвариантную целостность.

2.4. СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ «ОСТРОВНОГО ТЕКСТА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XIX ВВ.

Острова представлены в литературе XVIII–XIX вв. либо как уединенные, необитаемые места, либо как населенные необычными существами. Причем реализация первого или второго варианта зависит от доминантного в данном тексте семантического уровня мифологемы. Пустынен обычно островинициационное пространство, полон жителями остров-рай, а остров-ад (загробный мир) может быть как пустынен, так и переполнен «иными» жителями либо сочетать оба варианта с четко оговоренным делением на зоны густонаселенные и те, где нет «ни души». «Иномирность» жителей иногда прямо обозначается в тексте. Так, в «Островитянах» Н.С. Лескова описываются жители Васильевского острова как особый психологический тип: «На Васильевском острове есть свои особенные островские доживающие типы... люди, кажется, нигде кроме Острова невозможные <...> Они употребляют все зависящие от них средства быть не тем, чем они созданы, изолироваться и становиться “не от мира сего”» [Лесков 1957, III, 60].

В оригинальной русской авторской «островной» литературе XVIII вв. окончательно закрепляется тенденция к замещению inferнальных персонажей народной демонологии (ведьм, колдунов и т.п.) демонизированными образами отрицательных героев. Inferнальные функции передаются разбойникам, злодеям, иноземцам, фактически играющим

роль демонических сил. Это обусловлено кристаллизацией в литературе индивидуально-авторского начала и в то же время беллетризацией литературного творчества. В поэме А.С. Пушкина «Братья-разбойники» именно на острове разбойники обретают свободу, освобождаясь от оков: «...на остров мы ступаем // Оковы камнем разбиваем» [Пушкин 1981, III, 121]. В «Уединенном домике на Васильевском» «влюбленный демон» Варфоломей имеет человеческое обличье и привычки, ведя вне пределов острова светское существование.

Однако акцент на подчеркнутой необычности тех островных жителей, чье человеческое происхождение лишь формально, не утрачивается. Их принадлежность к «иному» миру выражена в призрачности, неустойчивости внешности, размытости очертаний. Во «Фрегате “Паллада”» Гончарова если неясность облика жителей острова Манилы еще объясняется рассказчиком рациональными причинами: «Лиц не видать: темно» [Гончаров 1952, VI, 203], то уподобление людей с острова Гамильтон живым покойникам («все в белом, как в саванах» [Гончаров 1952, VI, 249]) не комментируется; наконец, обитатели Ликейских островов внерационально соотносятся с обитателями загробного мира, тенями, блуждать среди которых живым можно лишь в присутствии проводника: «Мы шли, шли в темноте, а проклятые улицы не кончались: все заборы, да сады. *Ликейцы, как тени, неслышно скользили во мраке...* если б не провожатый, мы проблуждали бы целую ночь» [Гончаров 1952, VI, 184].

Необычность островитян, их связь с миром по ту сторону жизни может иметь не только мистическую мотивировку, но и реалистическую, как, например, отшельничество и монашество – метафора физической смерти. Так, Лесков в «Павлине» описывает монахов скита Предтечи – единственных обитателей островка Серничан: «Здесь теплят свои лампы люди, умершие миру...» [Лесков 1957, V, 212]. Функциями

и свойствами «островитян» наделяются казаки у Гоголя, пока находятся в Запорожской сечи – на острове Хортица, – беглецы, возвращающиеся в Сечи в естественное состояние, где никого не интересуют имена и пришлые «выпадают» из жизни вне «иногo» мира Хортицы, метафорически «умирая»: «... хоть бы кто-нибудь спросил: откуда эти люди, кто они и как их зовут. Они приходили сюда, как будто бы возвращаясь в свой собственный дом...» [Гоголь 1984, II, 51].

Необычность обитателей острова также может обозначаться посредством антропоморфизма и зооморфизма. В «Острове Сахалине» А.П. Чехова инверсированы человеческое и природное начала, одушевленность и неодушевленность. Реальные объекты обретают фантастические черты. Антропоморфными чертами наделяются животные и насекомые Сахалина (клопы в избах перешептываются, деревья стонут и жалуются), в то время как люди зооморфны («По дороге встречаются бабы, которые укрылись от дождя большими листьями лопуха, как косынками, и оттого похожи на зеленых жуков» [Чехов 1978, XIV–XV, 125]), а маяк представлен как персонифицирующее каторгу фантастическое чудовище («ночью же он ярко светит в потемках; и кажется тогда, что каторга глядит на мир своим красным глазом. [Чехов 1978, XIV–XV, 106]). В «Островитянах» Лескова inferнальный соблазнитель Истомин напрямую отождествляется со змеем: Шульц называет его удавом. Ида же утверждает связь Истомина с потусторонним миром: «Он духов вызывает» [Лесков 1957, III, 77]. Намереваясь соблазнить Маничку Норк, Истомин «околдовывает» ее, превращая в inferнальное, нечеловеческое существо – дарит картину, где она изображена русалкой. Посетившие остров на время пребывания могут заимствовать «островные» свойства, становясь зооморфными: «... кучки негров на берегу толпились, точно мухи, собравшиеся около капли меду;

двое наших, отправившихся на маленький пустой остров, лежащий в заливе... ползали, как два муравья.» [Гончаров 1952, V, 97].

Персонажи-медиаторы, связывающие «чужой» мир острова со «своим» – неостровным, в литературе наделяются орнитоморфностью, что, по нашему мнению, восходит к традиционному мифологическому мышлению, поскольку люди-медиаторы в литературе берут на себя функцию фольклорных медиаторов – птиц. Так, в «Уединенном домике на Васильевском» Варфоломей, собираясь сделать Павла посредником между собой и обитателями острова, воспринимает его в этот момент как орнитоморфное существо: «Вчера ты скакал, как сорока, а теперь надулся как индейский петух» [Пушкин, Титов 1988, 128].

Нестойкость человеческих свойств медиатора вызывает ситуации оборотничества. Так, в «Сказке о царе Салтане...» Гвидону каждый раз, когда он покидает остров, требуется пройти превращение, избавившись от человеческого облика. В лебедя превращается орнитоморфная возлюбленная Гвидона, в черную курицу – министр у Погорельского. В фольклоре уже намечен сюжет плена в птичьем теле, предполагающий ситуацию превращения, но связан он в контексте островного сюжета преимущественно с персонажем «царевной», причем уже в былинах исчезают прямые указания на ее «высокое» происхождение. Так, в былине «Королевичи из Крякова»: «... две белые лебедушки: // Да на той ли как на тихой заводи, да у того ли у зеленого у острова» [Предания земли русской 1996, 257] – лебеди – это простые девушки-беглянки, заточенные в птичьи тела. В литературе оборотничество может распространяться не только на «царевен», но и на любых «островных» персонажей.

В литературной традиции архаический образ птицы-медиатора сохраняется, но приобретает новый смысл. Во

многих мифологиях птицы выступают в роли тотемных предков [Иванов, Топоров 1980, 389; Мелетинский 1980, 246]. Литература сохраняет культурную память мифа, но понимает его буквально, что делает возможным сюжет об острове, населенном птицами. Так, в «Мореходе Никитине» А. Бестужева (Марлинского) сакральный Соловецкий остров – птичий рай: «А птицы-то, птицы, что там! На заре инда стон стоит! Гусей, лебедей, словно пены; *под божьей тенью рай для них* <...> У самых ворот журавли на одной ножке стоят, дикие утята полощутся и усатые киты играют, со стен подачки дожидаются» [Бестужев 1988, 321]. Только птицы обитают на райских островах в «Лазурном царстве» Тургенева: «Одни из этих островов осыпали нас дождем белых роз и ландышей; с других внезапно поднимались радужные длиннокрылые птицы» [Тургенев 1981, X, 153]. В пушкинском переводе начала поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод» – «Сто лет минуло, как тевтон...» – птицы посещают остров, недоступный для враждующих людей: «Лишь соловьи дубрав и гор // По старине вражды не знали // И в остров, общий с давних пор, // Друг к другу в гости прилетали» [Пушкин 1981, I, 131]. В.Б. Шкловский отмечает применительно к литературе европейской то, что может быть отнесено и к отечественной традиции воплощения островного образа: «Острова предваряются птицами, которые летят от них» [Шкловский 1955, 239].

В «Острове Сахалине» Чехова птицы сохраняют свою фольклорную полифункциональность: с одной стороны, они сакральны, с другой стороны, связаны с апокалипсической семантикой и оборотничеством, что отражено в видении первопроходца Полякова: «Первая ночь, которую Поляков провел на берегу этого залива, была ясная, прохладная, и на небе сияла небольшая комета с раздвоенным хвостом <...> На другой день утром судьба наградила его неожиданным

зрелищем: в устье у входа в залив стояло темное судно с белыми бортами, с прекрасной оснасткой и резьбой; на носу сидел живой привязанный орел» [Чехов 1978, XIV–XV, 145]. В этом эпизоде архетип птицы-проводника коррелирует с образом средневековой европейской легенды о корабле-призраке, Летучем Голландце, имеющем демоническую, inferнальную природу, которая распространяется в тексте Чехова и на привязанную птицу – часть корабля. В «Острове Сахалине» птицы не медиаторы между адом и раем, а, как и другие обитатели острова, носители адского и райского начал одновременно.

Птицы в литературе рассматриваемого периода также могут иметь функцию хранителей островных границ. Так, в «Ночи на корабле» Бестужева (Марлинского) inferнальные чайки, напоминающие призраков, стерегут границы острова Овезанда: «...обозначились черные скалы недалекого берега, – и белыми полосами мелькали, будто привидения, станицы хищных чаек, которые со зловещим криком вились над нами, радуясь своей добычей» [Бестужев 1988, 7].

У обитателей острова в литературе XVIII–XIX вв. могут соединяться не только сакральные и inferнальные черты (что и ранее имело место в литературе и фольклоре), но и характеристики пола. Так, в «Черной курице...» чудесный персонаж существует в облике курицы (не петуха!) и в облике мужчины и воспринимается Алешей как два разных существа, что позволяет соотносить неустойчивость оппозиции мужского/женского в тексте с психологической мотивировкой: «*Чернушка и министр*, король и рыцари, голландки и крысы – всё это смешалось в его голове...» [Погорельский 1992, 36], но позднее это свойство персонажа воспринимается как нечто естественное и не требующее мотивации: применительно к любой ипостаси Чернушки-министра чередуются на уровне морфологии мужской и женский род, и для Алеши это теперь

уже одно существо, принадлежащее к двум полам одновременно: «Чернушка, Чернушка! – кричал *ему* вслед Алеша, но Чернушка *не отвечала*» [Погорельский 1992, 59]. Министр наделяется чертами «царевны в островном плену». Интересно, что в уже в XIX веке намечается тенденция к травестии образа «царевны в островном плену». В частности, это проявляется в том, что внешние атрибуты и сюжетные функции «царевны» переносятся писателями на мужских персонажей [Ларионова 2009]. Образ островной «царевны» мужского пола возникает не только в сказке Погорельского, но и, как мы отмечали ранее, в лирике Лермонтова (Наполеон).

В литературе XVIII–XIX вв. ситуация островного плена «царевны» превращается в генератор развития сюжета, построенного как последовательное описание попыток героя либо освободить «царевну», либо разрешить загадку о причинах ее «плена». В сюжете, связанном с «царевной в островном плену», возникает значимое изменение в развязке. Если в древнерусской литературе сюжет еще тождествен фольклорному и предусматривает непременно спасение «царевны» героем из плена, то в русской литературе XVIII вв. вводится возможность иного финала: герой встречает островную пленницу, но занимает по отношению к ней либо позицию пассивного наблюдателя, не способствуя никоим образом ее освобождению, либо погубителя, после встречи с которым «царевна» обречена оставаться «в плену» навсегда (как девушка в «Острове Борнгольм» Карамзина, Аманта в «Езде на остров любви» Третьяковского).

В XIX веке мотив плена заостряется, делая сомнительным вызволение из него. В «Черной курице или подземных жителях» Алеша спасает министра-«царевну», но этим только ухудшает его положение, приводя своими поступками к физическому ограничению свободы (на «царевну»-Чернушку надевают кандалы) и выдворению за пределы Васильевского острова.

В «Уединенном домике на Васильевском» герой – Павел – сам же способствует гибели своей «царевны» Веры, знакомя ее с inferнальным Варфоломеем, который после ввергает девушку в окончательный плен смерти. В «Преступлении и наказании» визиты на остров к «царевне» (девочке-невесте) приводят персонажа-погубителя Свидригайлова к тому, что он отправляется в плен смерти сам.

В литературе XVIII вв. появляется новый вариант метафизической смерти островной «царевны» – «смерть-сон». Обусловлено это не только архетипическим тождеством сна и смерти, не только преображением фольклорного инварианта, когда измененное состояние сознания попавшего на остров героя переходит к «царевне», но и эстетической ориентацией авторов произведений. В литературе уже Карамзин обыгрывает ситуацию «смерти-сна» островной пленницы.

Так, в «Острове Борнгольм» героиня по свойствам и функциям несомненная «царевна»: «...за железною решеткою горела лампада, привязанная ко своду, а в углу, на соломенной постели, лежала молодая бледная женщина в черном платье. Она спала; русые волосы, с которыми переплетались желтые соломинки, закрывали высокую грудь ее, едва-едва дышащую; одна рука белая, но иссохшая лежала на земле, на другой покоилась голова спящей. Если бы живописец хотел изобразить томную, бесконечную, всегдашнюю скорбь, осыпанную маковыми цветами морфея, то сия женщина могла бы служить прекрасным образцом для кисти его» [Карамзин 1984, 527].

Ситуация ее плена предельно углублена – она не просто заточена в пределах Борнгольма, но и, в буквальном смысле слова, находится в темнице, тюрьме, отгороженная ото всех решеткой. Облик ее, основанный на сочетании светлых и темных красок, резко контрастен, происхождение золотых атрибутов – соломинок в волосах – имеет помимо архетипического вполне реалистическое объяснение. Спящая

«царевна» напоминает живой труп: почти незаметно дыхание, тонкая рука иссохла, спящая бледна, точно покойница, и во внешности ее отсутствуют признаки жизни.

То, что девушка-«царевна» острова Борнгольм является рассказчику спящей, непосредственно связано с преромантическим характером повести. В преромантической готической эстетике, к которой апеллирует Карамзин, сон являлся важным сюжетобразующим элементом: «Писатели начинают сознательно использовать фантастическую образность как средство создания живописного эффекта, воздействующего на воображение читателя» [Григорьева 2008, 57–58]. Островная «царевна» Борнгольма, пребывающая в скорбном сне, напоминает ожившую картину. Отчасти это обусловлено зародившейся еще в русском барокко эстетикой экфрасиса – риторического описания памятников искусства, как реальных, так и вымышленных [Сазонова 2006, 316], унаследованной после преромантической традицией. Фантастический эффект «заороженности», инобытийности, равно как и живописный эффект экфрасиса в «Острове Борнгольме» создается посредством акцентирования того, что «царевна» – спящая и в силу визуальной иллюзии одновременно «мертвая». Так реализуется эстетическая установка предромантизма, но в то же время не возникает противоречий с традиционным образом – мотив метафизической смерти сохраняется, дополненный мотивом сна.

В XIX веке смещаются возрастные границы персонажа-«царевны». В фольклоре номинация «девица», применяемая к островной пленнице-«царевне», предполагала близость ее к брачному возрасту: фольклорная «царевна» с острова – девушка или молодая женщина, но ни в коем случае не ребенок или старуха. Древнерусская литература и литература XVIII вв. сохраняют эту возрастную стратификацию, в XIX же веке появляется иная возрастная вариация

«царевны в островном плену», введенная в литературу Ф.М. Достоевским – функциями, внешними атрибутами и судьбой «царевны» наделяется девочка-подросток.

Несомненно, «царевнами в островном плену» являются и девочка Варя в «Бедных людях» и невеста Свидригайлова в «Преступлении и наказании», однако наиболее показательным нам кажется пример Нелли в «Униженных и оскорбленных». Нелли – пленница Васильевского острова, где заточена в доме Бубновой. Путь ее к Васильевскому лежал через долгое странствие-инициацию: вместе с матерью она скиталась по разным странам, и переезд на петербургский остров и последующая жизнь на нем – ее конечное, самое тяжелое испытание. Нелли – пленница вечная, даже «герой» – рассказчик, уходя, запирает ее в комнате на ключ. Девочка-подросток оказывается в центре интриги, связанной с эротическим соблазном: пока она на острове, ее пытаются продать в содержанки. Жертвенность сочетается в ней с inferнальностью, недаром повествователь ощущает ужас при первой встрече с нею: «Холод пробежал по всем моим членам» [Достоевский 1982, IV, 55], что не удивительно – Нелли постоянно находится на грани жизни и смерти и внешне походит на живого мертвеца. Ее роль «царевны» обыгрывается в загадке происхождения – она урожденная княжна, законная дочь Валковского и знает об этом, но не исполняет посмертное материнское желание о воссоединении с отцом, таким образом преступив запрет, и предпочитает островной «плен» Васильевского.

Рассказчик играет по отношению к ней амбивалентную роль не только «спасителя», но и «погубителя»: он совершает благо, фактически похищая ее с Васильевского острова, но после вновь сам же возвращает ее на остров – к Ихменевым – после чего кратковременное улучшение ее здоровья сходит на нет, Нелли заболевает и умирает. Нелли влюблена в своего похитителя (о чем напрямую заявляет сама девочка: «Я вас

люблю... я не гордая» [Достоевский 1982, IV, 167] и что позднее замечает Наташа: «...мне кажется, она тебя любит <...> это начало любви, женской любви» [Достоевский 1982, IV, 285]), но пытается уйти из его дома, а когда смиряется с идеей жизни с ним, рассказчик возвращает ее на Васильевский остров. Характерно, что при возвращении на остров она делает все возможное, чтобы вернуться в роль «пленницы», проявляя повышенное внимание к садику Ихменевых и возвращаясь в бреду в прежнее униженно-подневольное состояние. В образе четырнадцатилетней девочки-подростка Достоевский последовательно воплощает архетипический фольклорно-литературный инвариант «царевны в островном плену». Изображение островной «царевны» как ребенка, подростка позднее будет усвоено русской литературой, а также литературой русского Зарубежья XX вв. – это в первую очередь нимфетки с «зачарованного острова времени» и Аннабелла Набокова.

Многие значимые трансформации «островных» образов непосредственно связаны с «петербургским» текстом русской литературы, занимающим особое место в рамках текста островного и требующем отдельного анализа.

2.5. «ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ» РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАК ФЕНОМЕН «ОСТРОВНОГО» ТЕКСТА

Одним из наиболее значимых открытий литературы XIX вв. в исследуемой нами области является создание принципиально новой разновидности островного топоса, а именно – города, состоящего из островов, реализующего модель «иногo» мира. Такой город, имеющий реальный прототип, мифопоэтически «отчуждается», превращается в рамках текста в особый хронотоп. В классической русской литературе это Петербург и Венеция. Два «текста» русской литературы – «венецианский» и «петербургский» анализировались до нас как семантические целостности. Особая роль в анализе «петербургского текста» принадлежит В.Н. Топорову, причем он впервые в отечественном литературоведении подробно рассматривает семантику отдельного петербургского острова не только в литературе, но и в русской культуре в целом в статье «Аптекарьский остров как городское урочище (общий взгляд)» и отмечает применительно ко всем петербургским островам в литературе, что «при реальном различии острова описываются обычно как некое единство» [Топоров 2009, 503]. Однако ни в работах Топорова, ни в последующих не представлен обобщающий взгляд на островную природу Петербурга как важный элемент «петербургского текста». Петербург является, по нашему мнению, воплощением именно модели островного города.

Уже в «петербургской повести» Пушкина «Медный всадник» акцентирована островная природа Петербурга: так,

превращение его в город происходит посредством наделения островов свойствами рая-сада: «В гранит оделася Нева ...// Темно-зелеными садами ее покрылись острова» [Пушкин 1981, III, 255] – и хаос наводнения возникает именно с затоплением островов «Перегражденная Нева // Обрато шла, гневна, бурлива, // И затопляла острова» [Пушкин 1981, III, 260]. Город из островов воплощает в себе уменьшенную копию мироздания, сложившуюся в предшествующей культурной традиции (вспомним мир, состоящий из островов, в древнерусской культуре), а потому реальные города, имеющие такую топику – Венеция и Санкт-Петербург – в мифологическом сознании русских писателей обретают семантику «миров в мире», а следовательно, потенциально «иных» пространств, синонимичных друг другу, а потому взаимозаменяемых («Петербург как Венеция»).

Решение основных онтологических проблем человеческого существования, разрешение конфликта реального и ирреального, столкновение добра и зла переносятся в островные города, потому что, согласно мифопоэтической образности, этот делает их моделью макрокосма. Амбивалентность литературной семантики Петербурга, сочетающего черты рая и ада, его лиминальный характер²² объяснимы тем, что последовательно воспризводят все семантические уровни мифологемы острова в русской культуре (рая, ада, пространства инициации).

Нам хотелось бы обратиться к культурной традиции, обусловившей негативную семантику Петербурга, ранее не учитываемую исследователями и чрезвычайно важную для понимания литературной мифопоэтики «города из островов». Как мы уже отмечали ранее, в древнерусской

²² По верному наблюдению В.Н. Топорова, «в Петербургском тексте русской литературы отражена квинтэссенция жизни в лиминальном состоянии» [Топоров 2009, 698].

литературе город-остров, созданный искусственно человеком, включался в семантическое поле острова-ада. Искусственно созданный из отдельных островов волею не божественною, но царской, Петербург в его литературном воплощении схож с Константинополем из «Повести о взятии Царьграда турками в 1453» вплоть до ономастики, где в русскоязычном названии города отражена грешная по отношению к Богу гордыня творца (Царьград – град царя, Петербург – град Петра). И, подобно древнерусскому искусственному острову, он наследует мотивы страданий и разрушений (как отмечает И.А. Балашова применительно к поэме «Медный всадник»: «...мифологеме о сотворении мира контрастен рассказ о сотворении града потому, что Божье создание – человек – не счастлив в мире того, кто входит в судьбу... грозным царем» [Балашова 2004, 483]). Таким образом, негативная семантика Петербурга генетически восходит к сложившейся еще задолго до постройки города литературной традиции и островное положение города автоматически наделяет его мифологическими смыслами.

Островные города делятся на зоны из отдельных островных локусов либо их групп, семантика которых зависит от авторского замысла и системы образов конкретного текста, что объясняет различное изображение одного и того же объекта в различных произведениях. Васильевский остров Петербурга в «Уединенном домике на Васильевском» имеет доминантную семантику загробного мира. Пейзаж его мертвен: «...печальны сии места пустынные...все погребено в серые сугробы, как будто в могилу» [Пушкин, Титов 1988, 125]; обитатели inferнальны, демон Варфоломей называет мать Веры Васильевской ведьмой, Веру Павел считает ангелом, в то время как девушка себя воспринимает иначе – «ведь я сама не ангел» [Пушкин, Титов 1988, 140] – и образ ее неотделим от мотива физической смерти; зона острова избрана

для посещения влюбленным бесом, явно считающим это пространство «своим» и имеющим тут почти безграничную власть.

Иначе выглядит Васильевский остров в «Преступлении и наказании» Достоевского. Здесь он семантически нейтрален и является лиминальным пространством между «адским» Петровским и «райскими» иными островами Петербурга. На Васильевском живут духовно неиспорченные персонажи, пытающиеся внести гармонию в мятущееся бытие героев – Разумихин и девочка-невеста Свидригайлова. В романе же «Бедные люди» Васильевский – остров-ад, куда попадает в «плен» после смерти отца «царевна» Варенька, живя в иномирном пространстве «...тихо, как будто не в городе» [Достоевский 1982, I, 60] и познавая опыт страдания и смерти (здесь заболевают и умирают ее мать и студент Покровский). В «Униженных и оскорбленных» на Васильевском страдают старшие Ихменевы, Нелли томится «в плену» в доме Бубновой, который имеет даже внешнюю погребальную атрибутику: «В одном из окон нижнего этажа.. торчал маленький красный гробик – вывеска незначительного гробовщика» [Достоевский 1982, IV, 117], на Васильевском острове умирают в долгих страданиях мать Нелли и она сама.

Острова за Васильевским в «Преступлении и наказании» – райский, эдемский локус в восприятии Раскольниковова: «зелень и свежесть.... не было ни духоты, ни вони, ни распивочных» [Достоевский 1982, V, 55], много цветов, царит беззаботная роскошь (сходно воспринимает эти острова героиня «Белых ночей», объясняя причину их привлекательности вполне рационалистически – расположением там дач, но при этом наделяя дачников, посещающих Острова, традиционными для этого типа островов привлекательными чертами: «Обитатели Каменного и Аптекарского островов ... отличались изученным

изяществом приемов... посетитель Крестовского острова отличался невозмутимо веселым видом» [Достоевский 1982, I, 163–164]).

Петровский же остров, наоборот, обретает признаки ада – именно тут Раскольников неожиданно засыпает и видит кошмар о лошади, на Петровском острове мечтает застрелиться Свидригайлов: «Выйду сейчас, пойду прямо на Петровский: там где-нибудь выберу большой куст...» [Достоевский 1982, V, 493], тот же Петровский остров мерещится Свидригайлову, истомленному кошмарной ночью. Однако образы островов амбивалентны, как амбивалентна мифологема, лежащая в их основе: недаром в «раю» островов за Васильевским у Раскольникова «новые приятные ощущения перешли в болезненные и раздражающие» [Достоевский 1982, V, 55] и inferнальный Свидригайлов стремится попасть «на целый вечер на острова» [Достоевский 1982, V, 471], навязчиво повторяя Раскольникову о своем желании, а акт самоубийства свершается отнюдь не на Петровском острове.

У Чернышевского в романе «Что делать?» все острова – инициационное пространство испытаний. Брак с Лопуховым, судьбоносное сближение с Кирсановым происходят для Веры Павловны в пространстве Васильевского острова, там же находится первая швейная мастерская, деятельность которой сопряжена с наибольшими трудностями; Лопухов заболевает именно после поездки на острова за Васильевским: «Летом они почти каждый праздник ездили на лодках, на Острова... в этот раз поехал и Дмитрий Сергеич» [Чернышевский 1980, 201], сведения об его мнимом самоубийстве приходят к Вере Павловне, когда она находится на даче на Каменном острове. Пройдя же «инициацию», обретя свою сущность и сменив судьбу в новом браке с Кирсановым, героиня удаляется из островного локуса, на что специально указывает Чернышевский: «Вера

Павловна Лопухова жила на Васильевском. Вера Павловна Кирсанова живет в Сергиевской улице...» [Чернышевский 1980, 342].

Очевидно, что семантика и функции петербургских островов могут быть различными у разных авторов и даже в разных произведениях одного автора, но при этом они всегда находятся в пределах структуры и семантики мифологеми.

Таким образом, в литературе XVIII–XIX вв. создается интегративная модель пространства «город из островов», включающая все семантические уровни традиционной для русской культуры и словесного искусства мифологеми острова.

Итак, к XVIII веку можно говорить не о ряде разрозненных произведений об островах, а о возникновении «островного текста» русской литературы, где островные образы имеют общую семантику и связаны с устоявшимся тематико-сюжетным комплексом, что позволяет рассматривать их как типологическое единство. Причинами этого являются: рост уровня образования – книжности, ориентация на утопии и робинзонады, путешествия и освоение мира.

В творчестве А.С. Пушкина и «Острове Сахалине» А.П. Чехова мифологема острова становится предпосылкой создания биографического мифа.

Трансформируются категории условности номинации, экзистенции и топикки. В литературе XVIII–XIX вв. пейзаж острова как «иногo» мира тяготеет к сочетанию несочетаемого. В аллегорической литературе XVIII вв. созданы предпосылки для интерпретации острова как факта сознания. Экзистенция условна, поскольку является аллегорией чувств и мыслей. Применительно к пространственному положению острова происходит снятие оппозиции «подлинность/мнимость», и «мнимые» острова обретают семантику подлинных. Семантическое поле «свое как чужое», возникшее еще

в древнерусской литературе, создает теперь не мистическая мотивация чуда, а психологическая мотивация измененного состояния сознания.

Преображаются семантические уровни острова как рая, ада, инициационного пространства. Появляется островной образ «ад как рай». В восприятии острова – инициационного пространства появляется новый вариант развития сюжета: инициация не пройдена или насильственно прервана и в рамках сюжета герой не покидает остров.

За хронотопом острова закрепляются особые группы персонажей: разбойники, изгнанники, странники, отшельники и т.д., обитающие в пограничном, лиминальном пространстве, закрепляется тенденция к замещению inferнальных персонажей демонизированными образами отрицательных героев, необычность обитателей острова может акцентироваться посредством антропоморфизма и зооморфизма, герои-медиаторы, связывающие «чужой» мир острова со «своим», могут обладать способностью к оборотничеству, намечается тенденция к травестии образа «царевны» в островном плену, смещаются возрастные границы персонажа-«царевны» – она теперь не только девушка брачного возраста, но и ребенок, подросток. Мотив островного плена «царевны» превращается в генератор развития сюжета, построенного как последовательное описание попыток героя либо освободить «царевну», либо разрешить загадку о причинах ее «плена».

Создается принципиально новая модификация островного локуса, а именно, города, состоящего из островов – модель «инога» мира. В русской литературе это Петербург. Город из островов воплощает в себе уменьшенную копию мироздания. Решение основных онтологических проблем человеческого существования, развязка конфликта реального и ирреального, столкновение символических

абстракций добра и зла переносится в островной город. Островной город делится на зоны из отдельных островов, либо их групп, семантика которых зависит не от инвариантной устойчивости, а от индивидуально-авторской интерпретации и системы образов конкретного текста, что объясняет различную семантику одного и того же объекта в различных произведениях.

ГЛАВА 3

МИФОЛОГЕМА ОСТРОВА В ТВОРЧЕСТВЕ ГАЙТО ГАЗДАНОВА

3.1. ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ ГАЙТО ГАЗДАНОВА

Мы показали, как складывается структура и семантика мифологемы острова в мифологии и фольклоре, какие инвариантные черты она приобретает. Мы показали, что эта мифологема лежит в основе всех «островных» образов русской литературы, несмотря на различные модификации, начиная со Средневековья и до конца XIX вв. – классического периода русской художественной словесности. Таким образом, мы парадигматически рассмотрели воплощение мифологемы острова в литературе разных эпох. Однако мы понимаем, что структурно-семантический подход, выявляющий общие и типологические явления, не учитывает в должной степени художественной индивидуальности писателя и его творения. Этот раздел монографии призван показать, насколько индивидуальным, «штучным» является использование мифологемы острова в литературном произведении, каким преломлениям она подвергается.

В настоящей главе мы обращаемся к творчеству одного писателя XX вв. – Гайто Газданова. Это позволяет, во-первых, синтагматически проанализировать индивидуально-авторское воплощение мифологемы, ее сюжетообразующую роль и,

во-вторых, показать особенности существования архаики в литературе постклассического периода.

Газданов, как мы уже отмечали, формировался как писатель в поликультурном пространстве: русском и европейском. Мифологема острова стала в его творчестве особенно актуальной, на наш взгляд, потому, что он покинул родину, которая отдалилась и мифологизировалась в его художественном и личном сознании. Таким образом, обращение к творчеству Г. Газданова имеет дополнительный смысл выявления универсалий родной культуры в литературе русского Зарубежья и культурной и национальной идентификации писателей-эмигрантов.

Мифопоэтический подход к анализу и интерпретации произведений Г. Газданова неоднократно обосновывался в работах современных исследователей. С.М. Кабалоти выделил мифологичность как одну из основополагающих черт поэтики Газданова [Кабалоти 1998, 326]. Ю.Д. Нечипоренко отмечает связь литературной традиции, на которую опирался Газданов, с архаическим типом мышления и говорит о том, что Газданов структурирует повествование «по законам мифологичного сознания» [Нечипоренко 2000, 185]. Однако большинство исследований не имеет обобщающего характера и указывает на мифопоэтическую специфику лишь отдельных романов и рассказов, так, Т.О. Семенова настаивает на намеренном мифоцентризме «Вечера у Клэр» [Семенова 2000, 33], С.М. Кабалоти указывает на архетипичность образа Татьяны Брак [Кабалоти 1998, 77].

Нам представляется, что именно выделение и описание некоторых универсальных для всего корпуса литературного творчества Газданова мифологем может способствовать постижению социально-философских и эстетических установок этого писателя. До нашей работы художественное воплощение мифологемы острова в творчестве Г. Газданова

рассматривалась только в статье Е.В. Асмоловой «Локус острова в рассказах Г.И. Газданова», где исследовательница пришла к выводу, что остров для писателя – автобиографическая мифологема, символизирующая литературное творчество [Асмолова 2004], что представляется нам недостаточно полным.

Рассматривая остров как хронотоп, мы используем понятие «модель мира» в понимании В.Н. Топорова, который полагал, что модель мира реализуется в различных семиотических воплощениях, ни одно из которых для мифопоэтического сознания не является полностью независимым, поскольку все они скоординированы между собой и образуют единую универсальную систему, которой они и подчинены [Топоров 1980, 161]. В то же время мы принимаем теорию Т.В. Цивьян, которая учитывает и феноменологический аспект мышления писателя: в его памяти как носителя культуры не только сохраняются отдельные элементы или фрагменты традиции, но и заложены некие основы, правила монтажа исходных элементов, а также опыт предшествующей литературной традиции [Цивьян 2009].

Пространственная модель произведений Газданова рассматривалась ранее в работах Ю.В. Матвеевой, вне мифопоэтического контекста. Исследовательница предлагает географически ориентированную модель «культурно-исторического космоса» Газданова, представляя его как совокупность трех топов: северного (российского), западного (европейского) и восточного [Матвеева 2005, 19]. Но такая структура, уровни которой выделены по формально-географическому критерию, неполна. Исключены значимые для картины мира Газданова Африка, Америка и Австралия. Эти географические объекты были учтены исследовательницей в другой работе, при формировании альтернативной, хронологической, модели пространства, которое по временному критерию разделено

на места прошлого, воспоминаний (Россия, Болгария, Греция, Константинополь) и места настоящего (Франция, Лондон, Италия, Америка, Индия и Австралия) [Матвеева 2001, 19]. Это тоже не бесспорно, поскольку относимые к одному уровню элементы не равнозначны. Так, Австралия, которая не является местом действия ни одного романа или рассказа Газданова, соотносится с детально описанным, предельно конкретным Парижем. Полемична характеристика Африки и Австралии как мест настоящего – герои Газданова лишь собираются побывать там или направляются туда, но никогда не находятся на территории Австралии или Африки в настоящем времени.

Как нам кажется, более полной и логичной можно считать хронотопическую модель организации художественного пространства, ориентированную на особенности восприятия писателем категорий времени и пространства. Сам Газданов указывает на специфику своего личностного юношеского их восприятия, заключающуюся в наложении и взаимозаменении этих категорий. В «Вечере у Клэр» автобиографический герой-повествователь Николай Соседов говорит о периоде жизни после знакомства с Клэр: «Я измерял тогда время расстоянием» [Газданов 1996, I, 89]. Как писал М.М. Бахтин, «в литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [Бахтин 1975, 234].

При хронотопическом структурировании мира художественных произведений Газданова мы увидим не географическую, а символическую упорядоченность, основанную не на реальной топографии, а на условном литературном воспроизведении

действительности. В центре мира художественных произведений Газданова в оппозиции располагаются Россия, которая ассоциируется с прошлым, и Франция, страна настоящего; между ними находится Константинополь, обязательный рубеж, который должен перейти герой Газданова, едущий из России во Францию. Периферия, окружающая это трехэлементное неделимое пространство, состоит из неких дальних земель – Индии, Африки, Японии, Италии, Аравийского полуострова, Англии, Америки, Австралии, Новой Зеландии. Географически все эти дальние земли представляют собой либо островные или полуостровные образования, либо континенты.

Органически неотделимый от России и Франции как соединяющий их рубеж, Константинополь наделен специфической «вневременностью». Он находится в особом временном промежутке между прошлым и настоящим, соединяя их, но не включаясь ни в один из хронотопов. Такое трехчастное построение мира имело место еще на раннем этапе творческого пути Газданова.

Дальние земли объединяют следующие типологические характеристики. Во-первых, они никогда не являются единственным местом действия произведений Газданова (даже в «Бомбее» индийским эпизодам предшествуют французские). Во-вторых, они не имеют четкой временной отнесенности и могут произвольно ассоциироваться Газдановым с действием, происходящим равно в прошлом, настоящем и будущем. В-третьих, дальние земли изображаются как некая целостность. Герои никогда не уезжают в Мельбурн, Тунис или Нью-Йорк – они уезжают в Австралию, Африку или Америку. Такая целостность, акцентируемая писателем, уравнивает крошечные острова и огромные континенты, воспринимаемые как острова большие. Повествуя о жизненной драме Павлова, стремящегося в Австралию, Газданов называет континент островом: «*Австралия <...>*

соединила в себе все желания, которые когда-либо у него появлялись, все его мечты и надежды. Мне казалось, что если бы он вложил всю силу своих чувств в один взгляд и устремил бы глаза на *этот остров*, то вокруг него закипела бы вода» [Газданов 1996, III, 141–142].

Слияние топологических и темпоральных характеристик придает всем пространственным объектам свойство взаимосвязи с вечным; макрокосм, таким образом, сливается с микрокосмом, образуются пространственно-временные оппозиции прошлого и настоящего (России/Франции), зон фиксированного времени и зон с неопределенными временными дефинициями (России и Франции/дальних земель и Константинополя). Совмещение пространства и времени определяет мифопоэтический характер модели мира у Газданова, так как именно для мифопоэтической модели мира характерен синкретизм времени и пространства в неразрывном единстве хронотопа [Топоров 1980, 341].

3.1.1. ВОДА КАК МЕТАФОРА ВРЕМЕНИ

В статье «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» писатель передает свое представление о времени как воде: «Я привык представлять себе *время как ряд водных пластов*, тяжело проплывающих над теми холмами и долинами дна, где произошли великие кораблекрушения» [Газданов 1994, 82].

Время обладает у Газданова свойствами всех состояний воды: оно не только течет («Годы переместились и *время потекло* по раскаленной зеленой равнине» [Газданов 1996, III, с. 35]), но и застывает, подобно льду, и клубится, как пар («*время за клубилось* и исчезло, унося в этом непостижимо стремительном движении долгие годы моей жизни» [Газданов 1996, II, 122]). Временная протяженность жизни обретает у Газданова водную семантику. Е. Литвинова

фиксирует, что Газданов представляет жизнь как водный путь [Литвинова 2000, 19]. О. Орлова рассматривает перемещение в текстах Газданова от земли к воде как перемещение от жизни к смерти [Орлова 2000, 198], отмечая антитетичность для писателя водного и земного и взаимосвязь этих категорий в его творчестве с категориями жизни и смерти.

Однако исследовательница связывает водное со смертью, а земное с жизнью, что представляется нам не совсем верным для художественных произведений Газданова. По нашему мнению, время отождествляется писателем с жизнью, потому что пребывание в зоне отсутствия фиксированного времени равнозначно либо физической, либо метафизической смерти. Так как времени придана водная семантика, то, следовательно, водное соотносимо с жизнью, а не со смертью. В мире Газданова время и жизнь тождественны. Отсутствие времени идентично либо смерти, либо предвестию смерти. Так, например, Лиза в «Полете» незадолго до собственной гибели и попытки самоубийства Сережи сталкивается с исчезновением времени как знаком неизбежной катастрофы: «...время исчезло из ее представления; давно, в страшной пропасти исчезнувших тысячелетий, неоднократно было то же: тот же неистовый дождевой вихрь, те же звуки, шум огромной земли и резкий крик петуха» [Газданов 1996, I, 392]. Время, характеризующее жизнь, теперь находится вне Лизы – вода вокруг, мотив надвигающейся гибели усиливается постоянными повторениями Лизы о том, что «времени нет». С. Кибальник связывает исчезновение времени в данном эпизоде с эсхатологическими мотивами [Кибальник 2008]. Мы согласны с мнением исследователя, но можем дополнить, что при мифопоэтической интерпретации данного эпизода становится очевидным, что пребывание Лизы и Сергея рядом с водой, но вне ее и отрицание

времени-воды означает отказ от реальной жизни. Время равно бытию, время представлено водой, вода семантически тождественна жизни.

Переход за кромку воды равнозначен пересечению границ жизни и выпадению из времени. В аллегорическом полусне-полубреду герой «Третьей жизни» в момент духовной смерти конца «второй» жизни, проходя своеобразную инициацию, спровоцированную Музой, преодолевает именно водный путь, и смерть-перевоплощение совпадает с достижением берега, исчезновением воды: «я вижу в нестерпимом просвете берег счастливой страны и листья деревьев над блистающей водой» [Газданов 1996, III, 328]. Берег становится специфической целью жизни-путешествия. С одной стороны, он таит возможность новой, «третьей» жизни, а потому привлекателен, ведь только «третья» жизнь – истинная. С другой стороны, берег находится за границей воды, а значит, и времени. В таком случае берег может быть связан либо с зафиксированным в художественном мышлении автора временем (так, берег России для Газданова связан с прошедшим временем, а берег Франции – с настоящим), либо может находиться вне фиксированного времени. В первом случае берег является метонимией топоса, с ним связанного, так, Соседов в «Вечере у Клэр» акцентирует память именно на берегу, вспоминая отплытие из России как выход из зоны прошлого. Во втором случае берег в мифопоэтической модели мира Газданова становится границей между водой и островом. Граница у Газданова – это пространство пути между реальным и ирреальным мирами, место деления мира на подпространства [Топоров 1983, 262–263], точка перехода между ними, что влечет возникновение сюжетной коллизии пересечения границы [Лотман 1992, 388, 391].

Это пересечение границы, имеющее характер инициации, означает проникновение в зону, оппозиционную времени/

воде/жизни, – зону острова. Острова, со всех сторон омываемые водой, но сами относящиеся к суше, находятся вне границ жизни как водного пути, на них нет времени, с которым их отождествлял бы Газданов, они являются зоной «третьей» жизни, которая, согласно Л. Сыроватко, может быть сопоставлена только с физической смертью [Сыроватко 1996, 784]. Таким образом, очевидна символическая коннотация островов как зон смерти, участков безвременья, в противоположность омывающему их водному пространству времени, тождественному жизни. Вода как мифологическая первостихия, исток рождения человека, а следовательно – жизни, встречается во многих мифологических системах [Аверинцев 1980, 240]. Оппозиция суша-море характерна для славянской мифологии [Иванов, Топоров 1980, 453]. В творчестве Газданова следует отметить соединение этих архаических представлений с восприятием писателем острова как метафизического хронотопа.

3.1.2. ОСТРОВ КАК МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФИИ ВРЕМЕНИ Г. ГАЗДАНОВА

Появление образа острова мотивируется программной концептуализацией времени, представленной в игровой форме самим писателем. В псевдоотрывке из несуществующего трактата Аскета в «Рассказах о свободном времени» Газданов описывает базовую для его произведений модель времени: «...категория времени, согласно одному из тезисов излагаемой нами теории, приобретает совершенно специфическое значение. Графически она может быть изображена рядом concentрических кругов. Пространства, заключенные между каждой парой concentрических окружностей, могут трактоваться как *пояса свободного времени*» [Газданов 1996,

III, 30]. При сопоставлении такой спиралевидной концепции времени с предложенной нами хронотопической моделью пространства можно сделать следующие выводы.

Во-первых, Газданов концептуализирует закономерность существования неких поясов свободного времени, равнофункциональных с зонами фиксированного времени. Географические острова произведений Газданова являются такими «поясами свободного времени». Во-вторых, становится очевидным метафизическое восприятие Газдановым Константинополя. Он заключен, по замыслу писателя, между двумя зонами фиксированного времени – Россией и Францией, формально определяемых, согласно теории Аскета, как две последовательные концентрические окружности, и его темпоральные характеристики объяснимы тем, что он является поясом свободного времени, изолированным от движения времени-воды, а, следовательно, метафизическим островом.

В-третьих, дальние земли являются самостоятельным типом хронотопа, что видно уже из раннего творчества Газданова, к которому относятся «Рассказы о свободном времени». Это целостный пространственный массив, однако состоит он из локальных объектов, наделенных в силу своей метафизической изолированности от времени-воды свойствами и функциями островов.

Спиральная картина времени у Газданова определяет наличие не географических, а метафизических хронотопов, как, например, «мнимые» острова. Для Газданова создание образов таких островов сопряжено с наделением их внешними чертами островов географических. Так, Константинополь мэтр Рай впервые видит с воды. Константинополь всегда вводится у Газданова с упоминанием пространственной границы (эпизоды описания берега в «Мэтре Рае», «Водяной тюрьме», «Истории одного путешествия» и т.д.). Обладающая

всеми характеристиками пояса свободного времени гимназия в Шумене превращается в метафизический остров посредством причудливой визуальной иллюзии автобиографического героя-повествователя рассказа «На острове»: «В гимназии был балкон, с которого открывался вид на поля и деревья, лежавшие перед глазами. В солнечные летние дни, в силу странного зрительного обмана, *сначала казалось, что видишь перед собой синее море*; и гимназия тогда представлялась островом или кораблем, медленно движущимся навстречу этому синему пространству» [Газданов 1996, III, 283]. Основная типологическая характеристика хронотопа острова у Газданова заключается в том, что остров всегда является поясом свободного времени, то есть находится вне водного пути времени-жизни. Именно соответствие этой характеристике позволяет отнести к метафизическим островам такие вполне реальные объекты, как континенты (Африка, Австралия, Америка), наделенные Газдановым подчеркнутой антигеографичностью.

Для персонажей Газданова географические и метафизические острова равно абстрактны и романтизированы. Это не объективная реальность, а воображаемый мир, результат романтического мышления героев. Соседов в «Вечере у Клэр» представляет Японию как «песчаный берег, на котором росли высокие пальмы...» [Газданов 1996, I, 153], и главное для него не быт, а «протяжная и вибрирующая музыка этих островов». Для Павлова Австралия, о которой он не знает ничего, кроме того, что там обитают черные лебеди, – единственная иллюзия. Острова притягивают героев Газданова, они являются местом за тем самым берегом-границей, к которой устремлен водный путь жизни.

Согласно В.Н. Топорову, в мифопоэтическом тексте точки начала и конца пути строго маркированы, даже если они не закреплены в реальном пространстве (как тридевятое

царство) [Топоров 1980, 352]. Остров для определенного типа персонажей Газданова является точкой конца пути. Острова сопряжены с доведенным почти до фантастического идеала воплощением сбывшихся мечтаний, они являются источниками моральных и материальных благ. Остров – зона «третьей жизни», место раскрытия творческих талантов (так, именно на острове публикует свою книгу Александр Вольф). Остров – пространство взаимной любви и межличностной гармонии (в Италии обретает личное счастье Саломея, в Австралии должны воссоединиться Катрин и герой-повествователь «Возвращения Будды»). Острова являются для персонажей Газданова источником средств, обретение которых не сопряжено с физическим или интеллектуальным трудом. Отец, обеспечивающий безбедное существование Эвелины, обитает в Южной Америке, герой «Ночных дорог» получает жалованье за многократное механическое изучение списка представителей фирмы из Константинополя; на островах живут все адресаты Иванова: «Его письма были адресованы разным благотворительным организациям и некоторым частным лицам, преимущественно в Америке, Австралии, Новой Зеландии, Южной Африке» [Газданов 1996, III, 644].

Привлекательность островов определяет возникновение в прозе Газданова героев, устремленных на поиск островов (чаще метафизических, нежели географических), – личностей, внутренне и внешне исключительных и зачастую не совместимых с окружающей реальностью. Нам кажется удачным данное Ю.В. Матвеевой этой категории персонажей определение «герои – конквистадоры» [Матвеева 1996, 96]. Прямое генерирование хронотопом острова пространственного сюжета и взаимосвязь его с особым типом персонажей, а также мифологемой пути маркируют генетическую взаимосвязь его с мифопоэтическим инвариантом.

3.2. ИСКАТЕЛИ ОСТРОВОВ – «КОНКВИСТАДОРЫ»

Мы считаем закономерным выделить в творчестве Газданова особый тип героев, посвящающих свое бытие поискам острова, тем более что сам писатель часто употребляет слово «конквистадор» по отношению к своим персонажам. Конквистадором, например, он именует Аркадия Савина: «...чудесная сила в двадцатом столетии сделала его конквистадором, романтиком и певцом, точно вызвав его широкоплечую тень из мрачных пространств средневековья» [Газданов 1996 I, 137]. Образ героя-конквистадора, странствующего крестоносца, выдающейся личности, ищущей лучшую реальность, пытающейся занять позицию вне водного пути окружающей обыденности, появляется уже в самом первом рассказе писателя. Это «крестоносец» Ульрих из «Гостиницы грядущего», прячущий в своем чемодане шпагу в зеленых ножнах, человек, принципиально отвергший время: «Он жил, остановившись, и календари были бессильны против его упорства» [Газданов 1996, III, 10]. Позже этот тип героя получил развитие в дальнейшем творчестве (Павлов в «Черных лебедях», Сойкин в «Товарище Брак», Савин в «Вечере у Клэр», Шувалов в «Алексее Шувалове» и т.д.), причем авторский акцент на мотиве трагического разлада с действительностью стал более отчетливым.

Герои-конквистадоры тянутся к метафизическим островам, пусть зачастую и неосознанно. Сойкин готов

«завоевывать Австралию» [Газданов 1996, III, 66], Савин поет печальную песню о водном пути жизни. Постоянный поиск метафизического (равно как и географического) острова в прозе Газданова осмыслен как скрытая тяга к самоубийству. Так, Алексей Шувалов, герой исключительный, который «необыкновенно силен и вынослив», относящийся к типу конквистадоров, отождествляет акт суицида с отъездом на метафизический остров: «Я иногда думаю: что делать? Застрелиться? Умереть? Уехать в Африку?» [Газданов 2003, 15]. Соединение образов конквистадоров с мотивом поиска смерти представляется нам осознанным авторским приемом. Газданову была известна функция реальных исторических конквистадоров – поиск новых земель в процессе продолжительных путешествий (преимущественно водных), что вполне применимо к образам героев, стремящихся к метафизическому острову.

Литературные образы конквистадоров в контексте русской культуры Серебряного века воспринимались писателем в романтическом ореоле. Несомненно, способствовало этому творчество Н. Гумилева, выбравшего героя-конквистадора одной из поэтических масок своей ролевой лирики и назвавшего первый гимназический сборник «Путь конквистадоров». Влияние на Газданова культуры Серебряного века ранее отмечалось Ю. Бабичевой: «Гайто Газданов – русский писатель, чье творчество расцвело в эмиграции “первой волны” и в контексте истории Серебряного века...» [Бабичева 2002, 7]. С творчеством Гумилева писатель был знаком, более того, считал его поэтом первого ряда. Иронически упоминая в «Водопаде» невежество любителя поэзии – партизана Макса, Газданов указывает, что Макс не читал лучших русских поэтов-современников: «не знает ни Анненского, ни Мандельштама, ни Пастернака, ни

Гумилева» [Газданов 1996, III, 339]. В радиопередаче «О нашей работе», подчеркивая значимость личности Адамовича, Газданов особо выделяет, что герой его радиоочерка – «современник Гумилева» [Газданов 2000, 303]. Как читатель Гумилева, Газданов мог заметить органическую связь в творчестве основателя акмеизма образа героя-конквистадора с идеей смерти. В знаменитом «Сонете» из «Романтических цветов» герой-конквистадор, будучи неспособен существовать в мире, сам призывает свою смерть:

И если в этом мире не дано
Нам расковать последнее звено
Пусть смерть приходит, я зову любую!
[Гумилев 1989, 22]

В стихотворении «Старый конквистадор» мотив ожидания героем смерти – основной. Газданов, предположительно, способен был обратить внимание на данное семантическое поле, сопутствующее конквистадорам Гумилева. Известна ему была и реальная неприглядная роль далеких от романтики исторических конквистадоров: «...я создавал королей, конквистадоров и красавиц, забывая, что иногда красавицы были кокотками, конквистадоры – убийцами и короли – глупцами...» [Газданов 1996, I, 97]. Таким образом, создание типа героя-конквистадора, искателя метафизического острова и связанной с ним смерти, можно считать сознательным приемом писателя.

Герои-конквистадоры включены как подтип в более широкую психологическую категорию – в число газдановских героев, «зачарованных смертью». Этот тип героя, по мнению Ю.В. Матвеевой, сквозной для всего творчества писателя [Матвеева 1996, 136]. «Зачарованные смертью» персонажи

могут не обладать какими-либо незаурядными личными качествами (как, например, герой «Ночных дорог» Федорченко), но смерть притягивает их. Отношение таких героев к смерти необычно, они желают не столько умереть, сколько приобщиться к иррациональному как единственно подлинному. Иррациональное начало у Газданова в свою очередь включает танатологическую составляющую. Т.О. Семенова так характеризует подобную тягу: «В окружающей действительности герой ищет неведомое, ищет разрыв, сквозь который проглядывала бы подлинная реальность – реальность смерти...» [Семенова 2003, 211].

По нашему мнению, всех «зачарованных смертью» героев (Саломею, Павлова, Вольфа и т. д.) объединяет тяготение к островам как к пространству смерти. Это герои, испытывавшие духовную и физическую смерть. «Зачарованные смертью» герои либо стремятся на острова, либо уходят туда, но дальнейшее развитие сюжета, возможность возвращения персонажей назад, в зону времени-воды, зависит от того, пережили ли они духовную смерть.

Уход на остров возможен в трех случаях: в результате физической смерти, в результате духовной смерти либо как компенсация душевных или телесных страданий, которые могут приводить или нет к физической смерти. Если герои не пережили духовную смерть, а их уход на остров является избавлением от страданий или результатом физической гибели, то они не возвращаются назад с острова в рамках сюжета. Так, «уезжает в Австралию» Павлов, отказывается покинуть Италию пережившая состояние, близкое к физической смерти, Саломея, остаётся навсегда в Венеции погибший там в результате долгого психического недомогания герой «Воспоминания», остается в Австралии потерявшая ребенка и не обретшая личного счастья Катрин, которая не только не возвращается во Францию, но и наоборот увлекает

к себе пережившего тяжелый недуг, утомленного историей со статуэткой Будды героя, уезжает в Африку лечиться от проказы Рикарди.

Иная сюжетная парадигма вводится автором для героев, переживших духовную смерть, чье нахождение на острове не обусловлено перенесенными ранее страданиями. Духовная смерть у Газданова сопряжена с полной безысходностью, отказом от прежних ценностей без обретения новых, несостоявшимся воплощением. В статье «О молодой эмигрантской литературе» Газданов метафорически обозначает такое состояние как поездку в Парагвай: «Иначе им оставалось бы бросить литературу и ехать в Парагвай» [Газданов 1993, 321]. Духовная смерть символически уподоблена путешествию в Америку – «пояс свободного времени», метафизический остров. И.В. Кондаков сравнивает Парагвай Газданова с Америкой Достоевского, указывая на то, что метафизическая поездка в Парагвай равнозначна повторяющемуся акту суицида, идентичному состоянию духовной гибели: «Герои Газданова, а вместе с ними и автор, то и дело путешествуют в Парагвай, совершая самоубийство многократно. Но из этой Америки нет возврата» [Кондаков 2005, 95]. Как мы можем заметить, духовная смерть связана не только с одним конкретным топосом, но и со всеми «островами» Газданова как особым хронотопом (Африкой, Америкой, Парагваем и т. д.).

Взаимосвязь определенной ситуации (духовной смерти) с определенным хронотопом (островом) позволяет рассматривать такие ситуации не как единичные случаи, а как некую поддающуюся морфологической схематизации сюжетную схему. Остров не принимает с первой попытки героев, переживших духовную смерть (наряду с физической или без таковой), и они возвращаются в зону фиксированного времени, возобновляют физическое существование,

приобретая при этом новые качества. Такой путь проходят Елена Николаевна, Александр Вольф и Эдгар По (персонаж рассказа «Авантюрист»), жившие в Англии, мэтр Рай, посетивший Константинополь, мадам Сильвестр, покинувшая Америку и т.д. Персонажи, вернувшиеся с островов, обретают такие общие для них психологические характеристики, как холодность, неподвижность и мертвенная искусственность поведения. Они утратили духовную связь с жизнью и стремятся назад, к островам, в пространство безвременья. «Меня отпустили на некоторое время; я не могу ни думать, ни жить так, как все, потому что я знаю, что меня ждут», – характеризует это притяжение Александр Вольф [Газданов 1996, II, 81].

Возвращение с острова актуализирует паранормальные способности персонажей, в частности дар предвидения. Эдгар По, прибывший в Россию с острова, обладает комплексом экстрасенсорных способностей. «Когда со мной говорят незнакомые люди, я знаю, что они скажут; я вижу всегда – умрет ли этот прохожий насильственной смертью или у себя дома...» [Газданов 1996, III, 152], – характеризует с горечью свой дар сам По.

Особенно ярко продемонстрирована кристаллизация специфических «островных» качеств у мэтра Рая. Отъезд в Константинополь вызывает у него «чувство непонятого раздражения и ничем не объяснимой тревоги» [Газданов 1996, III, 174], по мере приближения к Константинополю изменяются его привычки (он не может уснуть и т. д.), в Константинополе ему снится вещий сон, и он с ужасом осознает, что обрел дар предвидения событий: «Почему со мной случается то, что я уже знаю?» [Газданов 1996, III 182]. В Москве он предвидит нападение, причем напрямую связывает свое предчувствие с константинопольским озарением: «Легкий туман, похожий на туман того константинопольского утра, когда ему снился падающий дом, начал тихо звенеть

в его ушах. – Болен – привычно сказал себе мэтр, но на этот раз не удивился и не испугался» [Газданов 1996, III, 187]. Пограничным состояниям в данной сюжетной схеме придается инициационная семантика.

Таким образом, мы можем отметить очевидную связь в художественном мире Газданова мифологеми пути к острову с авторской философской концепцией смерти, наличие двух доминантных сюжетных схем, связанных с хронотопом острова и ситуацией смерти, а также обращение писателя к такому типу психологизма, как символично-мифологический психологизм [Колобаева 1999, 8].

3.3. ОСТРОВ-РАЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ГАЗДАНОВА

Нами уже отмечалась условность категории географического в творчестве Газданова по отношению к островам. На это указывает и С.М. Кабалоти, анализируя рассказ «Черные лебеди»: «Австралия для него [Павлова], как и для героя-повествователя из “Товарища Брак”, готового отправиться вместе с друзьями на ее завоевание, – понятие не географическое, ... а скорее метафизическое» [Кабалоти 1998, 127]. Онтология острова тождественна воображаемой жизни во всех ее нюансах: от наделения географического объекта чужеродными ему характеристиками до возникновения вследствие пребывания на острове психических и психологических изменений, стимулированных проявлениями бессознательного (снами, галлюцинациями, попытками персонажей самореализоваться в творчестве исповедального характера), в основе которых лежит воображаемая жизнь. В «Великом музыканте» Круговской определяет жизнь в рамках воображаемой реальности как пребывание на острове: «Мы живем на острове, – сказал мне как-то Борис Константинович... – или на корабле и ведем искусственное существование» [Газданов 2003, 35]. Идентичность острова с воображаемым миром дает основания утверждать, что все острова, в том числе и существующие на реальных географических картах, имеют в творчестве Газданова метафизическую природу.

Поскольку остров как сфера воображаемого не сопряжен с реальным миром, герои сами создают себе острова как некую

спасительную иллюзию, непременно воображаемую цель своего путешествия по водному времени. Так, придумывает для себя Австралию Павлов. Таково открытие Коли Соседова, включившего образ острова в сказку о путешествии, придуманную отцом: «За время моего детства я совершил несколько кругосветных путешествий, потом открыл новый остров, стал его правителем...» [Газданов 1996, I, 57]. Знаменательно, что остров придумывается самим мальчиком, он все время подчеркивает личную заслугу открытия острова, в то время как отец создает сказку о непрерывном плавании без причаливания к берегу (даже во время шторма он просит Колю не спускать шлюпки, отвергая возможность прекратить путешествие и оказаться на берегу). Здесь отчетливо прослеживается семантика острова как пространства смерти и водного пути как пути жизни. Отец, не желающий попасть на остров, не переносит ничего, что может напомнить ему о потенциальной возможности смерти, поэтому остров создает Коля и, пока отец жив, берет в воображаемую поездку только мать: «Я... построил через море железную дорогу и привез на свой остров маму прямо в вагоне – потому, что мама очень боится моря и даже не стыдится этого» [Газданов 1996, I, 57].

Мать, способная, по мнению ребенка, попасть на остров, не только связана в восприятии рассказчика с миром воображаемого (она так же, как и Коля, склонна к внутренней раздвоенности), но и напрямую ассоциируется с потусторонним миром. Она холодна, неподвижна, как воплотившаяся картина, противоестественно спокойна, внушает безотчетный страх домашней прислуге, произвольно ассоциируется у рассказчика с пейзажем смерти: «Так близко, над головой, горит желтый свет, и солнце, как громадный фонарь, освещает черную воду неподвижного озера и оранжевую мертвую землю. Мне стало тяжело – и я, как всегда, подумал о матери, которую я знал меньше, чем отца, и которая всегда оставалась

для меня загадочной» [Газданов 1996, I, 77]. Наконец, она косвенно сравнивается с трупом: «Бессознательное, холодное равнодушие моей матери точно отразило в себе чью-то последнюю неподвижность» [Газданов 1996, I, 77]. Ее пугает не остров, а море – водное пространство жизни. Мать незримо присутствует в тягостных галлюцинациях мальчика, последовавших после смерти отца. Упоминаются лошади обоих родителей, сначала непонятно, скачут они с всадниками или без, но, так как потом Коля вступает в диалог с находящимся на коне отцом, можно предположить, что и мать находится поблизости. Непонятно, является ли ее вмешательство в течение бреда недолгими проблесками сознания больного ребенка или продолжением кошмара: «Надо мной склоняется мать. Волосы ее распущены, сухое лицо страшно и неподвижно» [Газданов 1996, I, 59]. Мать появляется именно в тот момент, когда Коля осознает факт смерти отца, и в это время мальчик видит в бреду не море, а остров. В фантазийном восприятии Коли Соседова остров оказывается связан со сказочностью и смертью, радостью сотворения и потусторонним материнским началом одновременно. Такое сложное сочетание положительной и отрицательной семантики островов характерно в целом для всего литературного творчества Газданова.

Причину такой разнородной семантики островов мы видим в том, что в основе образа острова у Газданова лежит мифологема острова-рая. Для Газданова особенно значима ориентация на христианскую мифологию. Не сохранилось никаких свидетельств о знакомстве писателя с европейскими мифологиями, со славянской мифологией он мог быть знаком, так как интересовался древнерусской литературой, а в литературных источниках сохранился пересказ славянских мифологических сюжетов, но точных сведений по этому поводу ни сам писатель, ни его современники не оставили,

следовательно, можно говорить не о генетической связи, а о типологическом сходстве и неосознанной трансляции культурных инвариантов. Христианская же мифология Газданову известна: в текстах его произведений упоминаются как канонические библейские тексты, так и апокрифические легенды (о плясуне богоматери, об Агасфере и т. д.).

И потерянный рай (Эдем, чудесный сад из «Бытия»), и обретенный рай (апокалипсический Град Божий из «Откровения Иоанна Богослова») присутствуют в произведениях Газданова и расположены на пространстве островов. Прямое указание на семантику острова как рая Газданов оставил в аллегорической притче «Черная капля». Остров здесь имеет сотворенную природу. Это обитель молодого бога, дарованная ему для счастья и безмятежности богом-отцом: «Очень далеко отсюда, там, где нет ничего, кроме синего воздуха и солнечного света, между небом и землей, *на гигантском воздушном острове* жил самый молодой и самый счастливый бог. Его поселил туда старый бог, его отец, любивший его больше, чем всех его братьев и сестер. Он поднял руки – и вдали возник *сияющий остров*, на котором должен был жить его любимый сын» [Газданов 2000, 243]. Остров в «Черной капле» абсолютно идентичен Эдему. Эдем полон всевозможных деревьев, «приятных на вид и пригодных для пищи» [Бытие 2, 9], там обитают «все животные полевые» и «все птицы небесные» [Бытие 2, 19].

Столь же прекрасен и густонаселен остров «Черной капли»: «Там были большие деревья и озера, и луга с высокой и мягкой травой, там было множество птиц с разноцветными перьями, в озерах плавали рыбы, сверкающие радужно, в лесу рядом с деревьями росли громадные цветы, в воздухе пролетали бабочки, на деревьях были фрукты, в траве были ягоды, в дуплах был мед...» [Газданов 2000, 244]. В островной рай «Черной капли» текут три особые реки («вода была не похожа на другие воды...» [Газданов 2000, 244]), орошающие остров

и соединяющие его с реальным миром. Это воздушные реки, но воздуху в рассказе приданы водные свойства²³. Однако оговаривается, что река изначально одна и разделяется в своем течении на несколько рек: «...и горячая воздушная река, где текли и поминутно соединялись белые и розовые и черные струи и сверкающие капли нездешних озер – эта река тормозила в том месте, которое находилось под небесным озером, где жил молодой и самый счастливый бог» [Газданов 2000, 247]. Такая картина повторяет библейскую: «Из Эдема выходила река для орошения рая; и потом разделялась на четыре реки» [Бытие 2, 10]. Остров является летающим, что отражает ключевую мифопоэтическую оппозицию верха и низа [Иванов 1980, 233]: верх – летающий остров, Эдем – обитель богов, низ – пространство людей.

Эдемские черты приданы метафизическому «острову» гимназии в Шумене. В гимназии царит безмятежное спокойствие, воспитанники отдыхают в саду, наслаждаясь жизнью: «Особенно хорошо в гимназии было летом, когда можно было сколько угодно лежать в саду, есть прекрасные болгарские дыни и арбузы – кругом была болгарская тишина и зелень, все было лениво, спокойно и хорошо» [Газданов 1996, III, 283]. Пребывание в Бомбее, наделенном Газдановым также и семантикой Града Божьего, обретенного рая, вызывает у героя идиллические воспоминания, подмену истинных знаний о прожитой жизни представлением о пребывании в потерянном рае Эдема: «...и мне начинало казаться иногда, что не было ни Парижа, ни тоски, ни неудач, ни длинного ряда трагических и печальных существований, с которыми я соприкасался, ни той живой человеческой падали, с которой мне приходилось иметь дело, – а вместо этого был солнечный

²³ «... волшебным *подплыл* его остров – и тотчас двинулся назад, и было слышно, как *журчит воздух* у его невидимых краев» [Газданов 2000, 244].

день раннего детства где-то в *густом саду*, в России, в далекой и почти исчезнувшей волне моей памяти» [Газданов 1996, III, 451].

Ю.В. Матвеева называет такое состояние героя «возвращением в “Бомбее” к Эдему детства» [Матвеева 2002, 24]. Д.Л. Сапрыкин рассматривает рассказ «Бомбей» в целом как рассказ-напоминание о потерянном рае – месте, где не было смерти [Сапрыкин 2000, 190]. Исследователь не включает в смысловое поле Бомбея семантику Града Божьего, присутствующую там наравне с эдемской, поэтому игнорирует мотивы смерти в рассказе. Как и Ю.В. Матвеева, он относит эдемские ассоциации к субъективным проявлениям чувств героя-повествователя.

Однако Эдем фигурирует не только в воспоминаниях героев. Эдему подобен сад Питерсона, который с первого взгляда поражает героя – это собрание удивительных цветов и деревьев, внушающих самые благостные чувства: «Я вышел в сад, меня поразило, что почти все цветы стояли в глиняных горшках, поразили корни деревьев, свисающие вниз и начинающиеся с середины широких ноздреватых стволов. В знойном воздухе стояли непривычно густые запахи разнообразных цветов – неподвижных и похожих на восковые...» [Газданов 1996, III, 440]. Знаменательно, что герой покидает Бомбей вскоре после того, как видит змею в саду Питерсона (аллюзия к библейскому змею).

На сказочный остров, похожий на Эдем, попадает Володя в «Истории одного путешествия»: «Они прошли много километров, поднимались и спускались по течению реки; были на острове, точно занесенном сюда из немецких детских сказок – с омутом, и стрекозами, и громадными желтыми цветами; было так тихо на этом острове, что Володе казалось – слышно, как звенит раскаленный солнечный воздух от быстрого движения синевато-прозрачных крыльев стрекоз» [Газданов

1996, I, 270–271]. На остров персонажи попадают в самом конце романа, когда исчерпаны уже все сюжетные коллизии, влюбленные Николай и Вирджиния и Артур и Виктория обрели абсолютную гармонию, а Володя готовится к новому путешествию. Сюжетно никакой необходимости в появлении острова нет, он, на первый взгляд, одна из тех лишних деталей, за которые упрекали Газданова его первые критики. Но остров, Эдем, в данном случае необходим как метафора покоя и единения, достигнутого персонажами, попавшими туда лишь в финале произведения.

Образ Града Божьего может, по нашему мнению, и в мифопоэтическом, и в эстетическом смыслах считаться общим местом всей поэтики Газданова. Град Божий возникает в текстах писателя весьма часто. Обращение Газданова к апокалипсическому образу рая проистекает из той особой роли, которую сыграло в формировании его мышления «Откровение святого Иоанна Богослова». Несомненно, книга Апокалипсиса была интересна писателю. Он испытал сильное детское впечатление от прочтения, о чем рассказал в «Мифе о Розанове».

Райская семантика Града Божьего в мифопоэтической литературной традиции считается аксиомой в трудах многих отечественных литературоведов, как, например, в работе В. Топорова, посвященной женской семантике мифологем города-девы и города-блудницы [Топоров 1987, 123]. Райскую семантику придает Граду Божьему и Газданов.

Топологическая соотнесенность Града Божьего с островом и появление острова в момент пограничного состояния героя, характерные для поэтики Газданова, проявляются уже в первом романе писателя. Эпизод бреда Коли Соседова в «Вечере у Клэр» насыщен апокалипсической символикой: «Индийский океан, и желтое небо над морем, и черный корабль, медленно рассекающий воду. Я стою на мостике, розовые птицы летят над кормой, и тихо звенит

пылающий, жаркий воздух. Я плыву на своем пиратском судне, но плыву один. Где же отец? И вот корабль проходит мимо лесистого берега; в подозрную трубу я вижу, как среди ветвей мелькает крупный иноходец матери и вслед за ним, размашистой, широкой рысью, идет вороной скакун отца. Мы поднимаем паруса и долго едем наравне с лошадьми. Вдруг отец поворачивается ко мне. – Папа, куда ты едешь? – кричу я. И глухой, далекий голос его отвечает мне что-то непонятное. – Куда? – переспрашиваю я. – Капитан, – говорит мне штурман, – этого человека везут на кладбище. – Действительно, по желтой дороге медленно едет пустой катафалк, без кучера; и белый гроб блестит на солнце. – Папа умер! – кричу я» [Газданов 1996, I, 59].

Упоминаются два коня – крупных и величественных, один из которых вороной масти – прямая аллюзия к знаменитым коням Апокалипсиса: «Я взглянул, и вот конь вороной, и на нем всадник, имеющий меру в руке своей» [Откр. 6, 5]. Кони находятся на берегу острова, на границе жизни и смерти, в то время как рассказчик – на корабле, в воде, в пространстве и времени жизни²⁴. Гроб появляется на дороге и едет в глубь острова, полностью обретая пространственную соотнесенность с пространством и временем смерти. Воздух наполнен звуками, напоминающими музыку (он звенит), что соотносимо с изначальной музыкальностью «Откровения святого Иоанна Богослова». В этой книге Библии музыкальность является лейтмотивом действия. В «Откровении...» музыка предшествует беде. Звуки труб семи ангелов предваряют бедствия человечества [Откр. 8–10]. В павшем Вавилоне не будут слышны «голоса играющих на гусях, и поющих, и играющих на свирелях, и трубящих трубами» [Откр. 18, 22],

²⁴ С.А. Кибальник сравнил его с вечным странником – Одиссеем, как известно путешествующим от острова к острову [Кибальник 2011, 73].

которые прежде сопровождали порок города-блудницы. В то же время музыка в Апокалипсисе указывает на некую избранность, необычность, нестандартность. Песнь праведников похожа на голос «как бы гуслистов, играющих на гуслих своих» [Откр 14,2]. Победившие зверя стоят на стеклянном море, «держа гусли божиин» [Откр 15,2].

Существование двух по сути взаимоисключающих вариантов рая – Эдема и Града Божьего – связано во многом, на наш взгляд, и с литературой русского модернизма. Газданов не единственный представитель первой волны русской эмиграции, в творчестве которого появляется остров-Эдема. Аналогичная мифологема реализуется в позднем (американского периода) мифотворчестве Набокова в романе «Лолита». Так же, как и в мире художественных произведений Газданова, основанием для создания мифопоэтического метафизического хронотопа острова является взаимодействие пространственных и темпоральных характеристик: «Читатель заметит, что пространственные понятия я заменяю понятиями времени <...> эти пределы, 9–14, как зримые очертания (зеркальные отмели, алеющие скалы) *очарованного острова, на котором водятся эти мои нимфетки и который окружен широким туманным океаном*» [Набоков1983, 252].

Остров становится субъективным раем в восприятии Гумберта Гумберта, и в его мечтаниях пространство острова сопряжено с эдемической идиллией, носящей оттенок специфической эротичности (как в гресе о соблазнении девочки на необитаемом коралловом острове [Набоков1983, 256]), детское счастье с Аннабеллой названо «очарованным островом времени» [Набоков1983, 253].

Мифологема острова-рая как сочетание архетипических образов обретенного и потерянного рая типологически и генетически сходна у Газданова с образом земли Ойле, представленным в поэзии Ф. Сологуба. Прежде сходство поэтики

этих двух писателей рассматривалось в статье А.В. Мартынова, в контексте общности философского мышления обоих писателей (опоры на труды Шопенгауэра и Ницше), а также близости их концепций творчества. Исследователем акцентировалась однозначно типологическая природа аналогии, базирующаяся на «близости экстремальных ситуаций», вызвавших аналогичную реакцию писателей, незнакомых с творчеством друг друга [Мартынов 1999, 85]. Но мы считаем правомерным говорить о генетическом аспекте сходства, так как Газданов был знаком с творчеством Сологуба дореволюционного периода.

По воспоминаниям его одноклассника по шуменской гимназии, Газданов участвовал в дискуссиях о литературе, где обсуждались Есенин, Сологуб и Брюсов [цит. по Орлова 2003, 63]. Писатель и сам упоминает Сологуба в статье «О молодой эмигрантской литературе», относя к писателям второго ряда: «Блок также несоразмерим с Брюсовым или Сологубом, как Пушкин с Дельвигом» [Газданов 1993, 317]. Газданов имел возможность познакомиться и с мифопоэтической лирикой Сологуба, представляющей миф о земле Ойле, относящейся к дореволюционному периоду. Ойле Сологуба частично схожа с островом Газданова. Ойле – пространство мифа, таинственная земля, изолированная от внешнего мира, визуально напоминающая остров: «Земля Ойле плывет в волнах эфира...» [Сологуб 2000, 217]. Ойле в цикле «Звезда Маир» – символ рая, тяготеющий к эдемической семантике (метафизический топос Ойле – средоточие цветов, полей, где течет река Лигой, дивный сад: «Тихий берег синего Лигоя // Весь в цветах нездешней красоты...»). Однако образ Ойле в поэзии Сологуба связан не только с этим циклом, в позднейших стихотворениях он имеет более сложный вид. Если в «Звезде Маир» Ойле только загробный мир, пространство смерти, то позднее он обретает значение параллельного мира,

недостижимого пространства, к которому устремлен путь лирического героя.

Эдемическая семантика сохраняется, но при этом пространство Ойле является местом, где располагается апокалипсический Град Божий. Так в стихотворении «Когда звенят согласные напевы...» лирическому герою является град, воспеваемый девами Ойле: «Вперяю я внимательные взгляды // В их светлый град...» [Сологуб 2000, 267]. Ойле как второй мир, реализация постромантического двоимирия, в поздней лирике становится основой творческого мифа Сологуба. В «Легкокрылою мечтою...» этот миф предельно кристаллизуется: «Мир иной, но с нашим вместе // Заключен в одну черту» [Сологуб 2000, 491]. Близость визуального образа Ойле с островом и одновременное расположение на зачарованной земле Града Божьего и Эдема не исчерпывают аналогий с мифологемой острова-рая Газданова. М.И. Дикман отмечает, что стихотворение «Блаженный лик Маира...» тяготеет к жанру социальной утопии [Дикман 2000, 28], в остальных стихотворениях об Ойле социальная утопия преобразуется в личную.

И у Газданова архетипы Эдема и Града Божьего не являются взаимоисключающими. Часто они совмещаются и сосуществуют в рамках одного метафизического пространства (так происходит, например, в «Бомбее», в «Рассказах о свободном времени»). Остров – всегда у Газданова модель рая, неважно потерянного, обретенного или того и другого одновременно. Оба варианта рая являются результатом переосмысления писателем христианской мифологии. Они связаны с таким актом собственного мифотворчества Газданова, как интеграция архетипических образов в индивидуальную модель пространства и времени.

3.4. ВАРИАНТЫ «ОСТРОВНОГО» СЮЖЕТА

Мифологическое мышление определяет не только создание хронотопа острова-рая, но и диктует наличие определенных сюжетов, тяготеющих к мифу. В творчестве Газданова можно выделить три таких сюжета, происходящих из восприятия острова как рая. Это сюжет обретения рая, сюжет изгнания из рая и сюжет смерти-воскрешения.

Сюжет обретения рая разворачивается в том случае, если герой попадает на остров в результате душевных или телесных страданий, иногда физической смерти, и остров становится для героев пространством покоя и счастья. Обретение рая влечет полную гармонизацию чувств и стремлений. Герой, обретший свой метафизический рай, не покидает остров. Наиболее показательные примеры сюжета обретения рая, по нашему мнению, представлены в «Судьбе Саломеи», «Черных лебедях» и «Возвращении Будды».

Саломея ассоциируется с библейским прототипом – эротически притягательной, жестокой блудницей, не чуждой своеобразного стремления к прекрасному. В начале рассказа она не подвергается прямой авторской оценке, но психологический портрет ее косвенно подается в негативном ключе. Саломея невежественна²⁵, непоследовательна в действиях,

²⁵ «Она не знала таких вещей, как скорость света, разница между арифметической и геометрической прогрессией, логарифмы или закон притяжения» [Газданов 1996, III, 562].

с ней трудно общаться²⁶, жестока с Андреем, ведет «вздорную жизнь» [Газданов 1996, III, 565] и склонна все усложнять.

Однако во время войны Саломея вступает в партизанский отряд. Не будем забывать, что для Газданова, активно способствовавшего в годы второй мировой войны движению Сопротивления, это обстоятельство является скорее положительной, нежели отрицательной характеристикой героини. Саломея переживает состояние, близкое к смерти, она тяжело ранена и проходит своеобразную инициацию, заставившую ее полностью измениться: «все сложное исчезло. Остались самые простые вещи: голод, опасность, страх смерти, холод, боли, усталость и бессознательное понимание того, что все в жизни просто и страшно» [Газданов 1996, III, 574]. За эти мучения героиня попадает в Италию (на остров, согласно авторскому мифу Газданова), где обретает дом, любовь и тихое счастье, проходя традиционный для христианской мифологии путь многих блудниц, которые попали в рай вследствие чудесного преображения и раскаяния.

Обретает свой метафизический рай и Павлов в «Черных лебедях». Самоубийство для него равнозначно поездке в Австралию. Характерно, что смерть он воспринимает не как абсолютное небытие, а, скорее, как существование в другой реальности. По мнению М.Н. Шабуровой, Газданов в данном рассказе довлеет к архетипу, представляющему смерть как путешествие в иную, лучшую жизнь [Шабурова 2000, 165]. Брату он пишет в предсмертной записке, объясняя причину самоубийства: «Жизнь *здесь* тяжела и неинтересна» [Газданов 1996, III, 127]. Само синтаксическое построение данной фразы подразумевает скрытую антитезу полной страданий скучной жизни *здесь* некой жизни в другом месте (условно

²⁶ «Сколько-нибудь длительное пребывание с ней было утомительно, несмотря на то, что она нередко бывала интересной собеседницей» [Газданов 1996, III, 563].

обозначим его *там*). Этим *там* и является Австралия, к которой Павлов неосознанно стремится все свое эмигрантское существование: «Он ... читал все, что было о них (черных лебедях – Л.Г.) написано, проводя целые дни за переводом немецких и английских текстов, со словарем и записной книжкой в руках» [Газданов 1996, III, 141]. Любовь к черным лебедям (иронической модификации райских птиц) приводит Павлова к его острову.

Черные лебеди как обитатели метафизического рая встречаются не только в этом рассказе Газданова. Эта «райская птица» изображена на картине в комнате Клэр, вызывая у Соседова стойкую и не вполне адекватную ассоциацию с Австралией: «Я любил даже акварельную Леду с лебедем, висевшую на стене, хотя лебедь был темного цвета. – Наверное, помесь обыкновенного лебедя с австралийским, – сказал я Клэр» [Газданов 1996, I, 86]. В «Возвращении Будды» инспектор Прюнье испытывает подспудную тягу к Австралии и черных лебедям: «Он буквально впал в лирический экстаз, когда заговорил об *австралийской фауне*, в которой обнаружил удивительные познания: он описывал мне поведение ехидны, нрав утконоса, свирепость динго и *трагическую красоту – как он выразился – черного лебедя*» [Газданов 1996, II, 225].

Герой «Возвращения Будды» испытывает длительные приступы психического недуга. Неоднократно он метафорически переживает смерть: «Я умер, – я долго искал слов, которыми я мог бы описать это ... я умер в июне месяце, ночью, в одно из первых лет моего пребывания за границей» [Газданов 1996, II, 125]. После выздоровления от приступов «безумия» рассказчик отправляется в Австралию, движимый мечтой о воссоединении с любимой. Остров для него, несомненно, «обретенный рай». Движению героя к раю способствуют два персонажа – Павел Александрович Щербаков и Катрин. Именно благодаря сопричастности истории скорого взлета

и последующего убийства Щербакова рассказчик избавляется от недуга, а полученное наследство позволяет ему уехать в Мельбурн. Щербаков – фигура изначально загадочная и призрачная. Впервые герой видит его в Люксембургском парке и сразу отмечает, что Щербаков не похож на обычного нищего: «Он поклонился, сохраняя выражение идеально неуместного достоинства и сняв шляпу с какой-то такой волнообразностью движений, которой я ни у кого не видал ... и в его спине не было той испуганной настороженности или той физической несостоятельности, которые характерны для людей этой категории» [Газданов 1996, II, 132]. Каждый раз Щербаков призрачно исчезает: «И мне запомнилась эта фигура нищего именно в сумерках, которые еще не наступили. Она двигалась и *исчезала*, окруженная молочной мягкостью уходящего дня, и *в таком виде, неверном и призрачном*, напоминала мне некоторые образы моего воображения» [Газданов 1996, II, 132], «Он шел по широкому проходу между столиками и *медленно исчезал* в мягком электрическом свете» [Газданов 1996, II, 137]. Когда Щербаков погибает, после него не остается никаких бумаг, кроме паспорта, выданного в Константинополе (в семантике Газданова – на метафизическом острове), более о его жизни ничего не известно, не осталось даже никаких фотографий. Сама история отношений Щербакова и рассказчика напоминает библейскую притчу. Рассказчик за бескорыстно совершенный добрый поступок получает по прошествии времени вознаграждение.

Не менее интересны в контексте сюжета обретения рая отношения героя с Катрин. Она – австралийка, девушка, приехавшая с острова, и именно она помогает герою обрести свой рай. Муж, покинувший ее, когда она готова составить счастье рассказчика, уезжает на другой остров – в Англию, в повествовании супруг Катрин лишь упоминается, но никаких действий в рамках сюжета не совершает, и существование его

достаточно условно, почти призрачно. Катрин сопровождает рассказчика по жизни подобно ангелу-хранителю – он ощущает ее незримое присутствие, она иллюзорна и призрачна: «ее существование возникало передо мной, как единственный *воплощенный мираж*. Даже по внешности она напоминала мне иногда, особенно вечером или в сумерках, *легкий призрак, идущий рядом со мной*» [Газданов 1996, II, 251].

Сходство с ангелом усиливает подчеркнутая детскость и в то же время некоторая inferнальность ее облика: «У нее были *белые волосы, сквозь которые проходил свет*, бледное лицо и бледные губы, тусклые *синие* глаза и тело пятнадцатилетней девочки. [Газданов 1996, II, 251]. В творчестве Газданова достаточно мало женщин с белыми волосами, и все они сексуально притягательны и связаны с мотивом беды (болезни или смерти). Это Татьяна Брак, жена Дорэна в «Счастье» и Катрин. Из мужчин именно белые (а не светлые) волосы принадлежат лишь Акробату из рассказа «Освобождение» – персонифицированной смерти главного героя. Портрет Акробата крайне схож с портретом Катрин: «Это был человек лет двадцати трех – двадцати четырех, среднего роста <...>. И с этой наружностью и *белыми тугими волосами*, гладко приглаженными на голове, не вязались *большие, как у женщины, синие и голодные глаза* и глубокие круги под ними» [Газданов 1996, III, 376].

И Акробат, и Катрин – обладатели белых волос и синих глаз. Семантика синего цвета в творчестве Газданова – это семантика смерти. Газданов вкладывает в уста автобиографического героя романа «Вечер у Клэр» указание на свое негативное восприятие синего цвета: «Темно-синий цвет ... представлялся мне всегда выражением какой-то постигнутой тайны – и постижение *было мрачным* и внезапным и точно застыло, не *успев высказать все до конца*; точно это *усилие чьего-то духа вдруг остановилось и умерло* – и вместо него

возник темно-синий фон» [Газданов 1996, I, 45]. Газданов связывает синий цвет, во-первых, с явлениями тягостными, не вызывающими положительных эмоций, во-вторых, непосредственно с феноменом смерти. Синий цвет всегда присутствует в цветовой гамме комнат умирающих или умерших, так, в «Гавайских гитарах» на столе в номере покойницы стоит синяя ваза [Газданов 1996, III, 117]. Синие вещи и предметы принадлежат героям, несущим насилие или обреченным на смерть, например, в «Мэтре Рае» актриса, из-за которой мэтр Рай убивает юношу, впервые появляется как «высокая женщина в синем платье» [Газданов 1996, III, 175]. Последнее, что видит Алексей Степанович в «Освобождении» – это взгляд своего убийцы – «синие, неудержимо глядящие глаза Акробата» [Газданов 1996, III, 37].

Синие глаза Катрин акцентируют ее связь со сферой смерти. Помимо светлого ангельского начала, в Катрин присутствует инфернальность. Она устойчиво связана с мотивами смерти и болезни. Ее имя впервые вводится в текст именно в связи с намеком на опасное психическое заболевание главного героя: «Но никто вообще, ни один человек на свете, кроме Катрин, не знал о том, что я был болен этим своеобразным душевным недугом, сознание которого так неизменно угнетало меня» [Газданов 1996, II, 175]. Катрин никому не дарит жизнь, наоборот, лишь отнимает – характерен эпизод воспоминаний героя о сделанном ею аборте.

Следующее упоминание о Катрин связано с малоприятным для рассказчика эпизодом. Он находится в тюрьме по подозрению в убийстве Щербакова, и именно там ему является воспоминание о Катрин: «Далекое лицо Катрин возникло перед моими глазами и исчезло» [Газданов 1996, II, 212]. Герой вспоминает песенку о смерти, которую поет Катрин, и сожалеет, что не может соответствовать созданному ей образу: «В конце концов, неужели моего воображения

было недостаточно, чтобы создать условную и соблазнительную фикцию действительности, и неужели у меня не хватило бы силы воплотиться в тот образ, который смутно видела Катрин, который она забыла и который она звала?» [Газданов 1996, II, 222], сожалея, таким образом, о невозможности смерти и полнейшего ухода из действительности. Эту песню Катрин, а именно последний куплет с призывом воссоединиться в могиле, герой слышит в финальном вещем сне-бреду как неумолимый зов смерти, и эта песнь вырывает его из сна [Газданов 1996, III, 264]. Сразу после этого он получает письмо с призывом Катрин поехать в Австралию и уезжает – сон сбывается, и зов смерти превращается в призыв на остров. Герой «Возвращения Будды» зеркально повторяет судьбу лирического героя песенки: он запоздало возвращается к покинутой любимой, которая находится в зоне небытия, и воссоединяется с ней, но в мире смерти. От воображаемой гибели во сне или бреду, с которой начинается роман, рассказчик приходит к невозможности существования в мире настоящего (во Франции) и отъезду в Австралию (на остров). Щербаков и Катрин в рамках авторского мифа выполняют функцию проводников к острову.

Сюжет изгнания из рая подразумевает потерю героем острова, произошедшую вопреки его желанию. Изгнание с острова-рая приводит героя к поискам жизненного пути, а это путешествие принимает характер неупорядоченных скитаний. Изгнанный из рая персонаж все время обращается к образу утраченного острова, что выражается часто не в сознательном акте воспоминания, а в снах и галлюцинациях. Отношения с другими людьми у изгнанного из рая героя поверхностны, мимолетны и случайны, все попытки завязать дружеские или интимные взаимоотношения ограничены во времени. Такие герои не зачарованы смертью, а вынужденно сосуществуют с ней. Стремление к смерти отсутствует, смерть

воспринимается не как тайна, а как естественная данность, равнозначная с другими составная часть бытия. Сюжет изгнания из рая в произведениях Газданова подразумевает фабульную незавершенность, открытость финала, наличие намеков на предполагаемое дальнейшее развитие событий, которые, однако, так и остаются лишенными воплощения.

Коля Соседов ребенком теряет свой чудесный остров, который видит потом в бреду, но даже в болезненной галлюцинации он не может попасть туда и смотрит на остров с воды. После утраты острова он проводит свое детство в одиночестве, позднее у него нет друзей, и он вызывает у окружающих лишь непонимание. Его любовная связь с Клэр после первой же совместной ночи приносит Соседову разочарование. Он проводит жизнь в длительных скитаниях (характерно, что его притягивает мечущийся беспорядочно по стране бронепоезд). Е.А. Яблоков убедительно доказывает, что Николай стремится к бронепоезду даже тогда, когда само стремление бессмысленно – бронепоезда больше не существует [Яблоков 2000, 156–157]. По нашему мнению, это обусловлено тем, что смысл существования бронепоезда «Дым» состоит в непрерывных скитаниях, его движение самоценно и Соседов тянется к этой неуспокоенности. Путь к острову – конечной цели пути детства Коли – сменяется путем в никуда как синонимом бессмысленного бытия.

В «Вечере у Клэр» герой впервые постигает суть смерти в раннем детстве, над гробом отца: «В ту же секунду я вдруг понял все: ледяное чувство смерти охватило меня, и я ощутил болезненное исступление, сразу увидев где-то в бесконечной дали мою собственную кончину – такую же судьбу, как судьба моего отца» [Газданов 1996, I, 58]). Коля в этот момент впервые осознает потерю острова, связывая это именно с похоронами отца: «отец неподвижно лежит там: с ним погиб я, и мой чудесный корабль, и остров с белыми

зданиями, который я открыл в Индийском океане» [Газданов 1996, I, 58]). С тех пор герой ощущает постоянное присутствие смерти: «Я жил счастливо – если счастливо может жить человек, за плечами которого стелется в воздухе неотступная тень. Смерть никогда не была далека от меня, и пропасти, в которые повергало меня воображение, казались ее владениями» [Газданов 1996, I, 47]. Образ острова преследует Соседова, он неоднократно пытается создать новый остров, что делает в мечтаниях и полугаллюцинаторных «погружениях в себя».

Эдгар По в «Авантюристе» давно покинул родной для него остров и проводит время в странствиях, смысл которых с трудом понимает сам. «Я не очень хорошо знаю, зачем я приехал в Россию», – признается он Анне Сергеевне [Газданов 1996, I, 149]. Но сама его встреча с Анной Сергеевной мимолетна, через несколько часов он должен продолжить путешествие, которое крайне тяготит По, равно как тяготят его и паранормальные способности. В кошмарном бреду, он видит берег, но не может к нему причалить, а наоборот попадает туда, где много воды – «где река сливается с океаном» [Газданов 1996, III, 153]. По воспринимает как обыденность собственную смерть и способен спокойно говорить о ней. Умереть он не может, поскольку к берегу не причалил, однако страстно желает смерти. «Эдгар По утонул во времени» – характеризует такое состояние Газданов в статье «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» [Газданов 1994, 82]. Мотив тягостного бессмертия героя, утратившего свой рай и бесприютно скитающегося по свету в полном одиночестве, аллюзийно отсылает к христианской апокрифической легенде, превратившейся, благодаря литературе, в самоценный творческий миф. Эдгар По в «Авантюристе» во многом схож с «вечным жидом» Агасфером. Агасферу отказано в покое могилы,

он вынужден безостановочно скитаться до второго пришествия Христа. Отказав Сыну Божьему в отдыхе, он утратил свое право на рай, покой, дом, но он не только грешник, но и страдалец, которому предстоит акт обращения. Вечная жизнь – его кара, которая не может не тяготить, равно как и постоянное путешествие без определенной цели.

Сюжет смерти-воскресения повествует о том, как герой переживает духовную смерть, вследствие чего попадает на остров, где проводит некоторое время, после островом отторгается и «воскресает», возвращаясь в водную жизнь и изменившись внутренне. Инициационный характер данного сюжета воспроизводит ситуацию лиминальности – отчужденности героя от фиксированного пространства и времени, промежуточности положения [Ратиани 2008, 195–197]. Включение героев в сакральный хронотоп острова кратковременно. Остров сам по себе лиминален, так как занимает промежуточную позицию по отношению к зонам фиксированного времени.

Сюжет смерти-воскресения, единственный из выявленных нами в текстах Газданова, реализуется в рамках одного произведения по отношению к одному персонажу не один, а несколько раз вплоть до тех пор, пока персонаж не получит окончательное новое воплощение и либо станет полностью готов адаптироваться к условиям фиксированного времени (России или Франции), либо будет обречен на уход на остров без перспектив духовного преображения.

Герои, посетившие остров вследствие духовной смерти, не теряют органическую связь с ним. В отличие от героев сюжета изгнания из рая, они сохраняют образ острова в форме воспоминаний или ассоциаций, зачастую импрессионистического характера (картину покинутых островов для них формируют звуки, запахи, цветовые сочетания и т. п.). В снах, бреду им

является не островное прошлое, а водное пространство настоящего. Среди героев, прошедших смерть-воскрешение, можно выделить Александра Вольфа, Елену Николаевну, Эвелину, Мервиля и мадам Сильвестр.

Мифологема острова-рая и обусловленный ею сюжет смерти-воскресения делают логически объяснимым такой традиционный для произведений Газданова фабульный ход, как путешествие любимых героев писателя из России во Францию с обязательной остановкой в Константинополе. Константинополь располагался на востоке, поэтому Ю.В. Матвеева относит его в своей географически ориентированной модели пространства к восточному топосу [Матвеева 2005, 20]. Потерянный рай человечества – библейский Эдем, согласно Ветхому завету, располагался на востоке: «И насадил Господь Бог рай в Эдеме на востоке, и поместил там человека, которого создал» [Бытие 2, 8]. Константинополь, метафизический остров-рай, обретает, таким образом, изначально эдемскую семантику. Попав в Константинополь, любимые герои Газданова – эмигранты, оставившие за спиной российское прошлое и «умершие» для прежней жизни, – останавливаются в пути, обретая рай, но долго в Константинополе не задерживаются и уходят навстречу враждебному им настоящему, проходя путь смерти-воскресения. Эта дорога предназначена только для симпатичных автору героев: «Рассказы о свободном времени», «Ханы», «Ночные дороги» «Эвелина и ее друзья», «История одного путешествия» и т.д. Путь через Константинополь, выполняя мифологическую функцию искушения раем и смертью, становится актом своеобразной инициации героев. Сама дорога к Константинополю сопряжена у Газданова со средоточием чудес мифологического характера. Соседов отплывает к Константинополю от пылающего берега (очищающий огонь), корабль движется под колокольный звон. К городу

Соседов приближается во тьме, возникшей из-за скопления облаков²⁷. Володя в «Истории одного путешествия» плывет к Константинополю так же, как и Соседов, ночью, во тьме, на корабле, напоминающем Летучий Голландец, и в ходе плавания вода, являющаяся символом времени и жизни, кажется ему все более призрачной: «Точно на сказочном корабле, на нем не было видно ни души, ничей голос не отдавал команды, *только тьма и вода, как во сне...*» [Газданов 1996, I, 166]. Это плавание есть переход из жизни в смерть, из зоны водного пути в воспринимаемый как рай хронотоп смерти.

Путь к Константинополю у Газданова всегда предполагает наличие «проводников» – морских животных или птиц. Пароход Соседова сопровождают дельфины: «сыпался фосфорический песок на море, *прыгали в воде дельфины*, глухо вращались винты и скрипели борта корабля <...> впервые очнувшись, я заметил, что нет уже России и что мы плывем в море, окруженные синей ночной водой, под которой *мелькают спины дельфинов*, и небом, которое так близко к нам, как никогда» [Газданов 1996, I, 152], судну мэтра Рая сопутствуют «белые пятна чаек» [Газданов 1996, III, 179], корабль Володи окружен птицами: «Иногда, не очень далеко от парохода, он замечал маленький силуэт *нырка*, сидящего на воде и уносимого волнами, потом черная птичья голова быстро опускалась, мелькал в воздухе черный задок птицы, и она исчезала в глубине. <...> Затем резкий, пискливый крик над головой заставил его поднять глаза: *большая белая птица* пролетела, пересекая вкось движение парохода, и так же мерно и безошибочно, как билось ее сердце, без устали

²⁷ Возможная аллюзия к апокалипсическому предупреждению о начале гибели мира: «Се грядет с облаками» [Откр 1, 7]. Как Град божий рассматривает Константинополь в этом эпизоде и С.М. Кабалоти [Кабалоти 1998, 196].

взмахивала в светлом воздухе своими бесшумными крыльями ...» [Газданов 1996, I, 169].

Пребывание в «очень хорошем городе», как называет Константинополь герой «Рассказов о свободном времени» [Газданов 1996, III, 36], с одной стороны, безмятежно и приятно для героев, с другой же, связано с ситуацией соблазна, тяготеющего к соблазну Эдема, а в вариации Газданова соблазн обретает эротический характер. Действие разворачивается в процессе скитаний персонажей по ночному городу – путь в рамках островного хронотопа довлеет к мифу о странствиях по загробному миру, являющихся испытанием героя (как, например, странствия Орфея, Одиссея и т. п.), однако в рецепции Газданова, эрудированного писателя, хорошо знающего культуру Возрождения и с уважением отзывавшегося о «Божественной комедии», этот путь приобретает характер аллюзии на литературный сюжет, созданный Данте. Это выводит на первый план этическую проблематику. Мотив соблазна у Газданова опирается на авторскую эдемскую семантику Константинополя и апокалипсическую семантику островного хронотопа (в «Откровении...» Град Божий – город-дева, противостоящий Вавилону – городу блуднице).

Так, герой «Рассказов о свободном времени» выбирает, участвовать ли ему в оргии Сверчкова, и посвящает все свое время блужданиям по Стамбулу; мэтр Рай ночью заблудился в лабиринте константинопольских улочек и попал в ресторан, где вынужден был вступить в диалог с проституткой; Володя бродит по улицам, и все его внимание занято женщиной, которая, по мнению Володи, зарабатывает на жизнь проституцией, женщиной, похожей на роковую Дину. Любимые герои Газданова испытания выдерживают и соблазн отвергают. Они сами осознают, что необходимость пребывания «на острове» – часть испытаний, и не сомневаются, что

покинут Константинополь (так, например, Соседов уверен, что обязательно попадет во Францию [Газданов 1996, I, 153]). Герои, покидая Константинополь, проходят инициацию до конца. Инициация персонажей посредством моральных испытаний в Константинополе входит в текстах Газданова в поле сюжета смерти-воскрешения.

3.5. ОСТРОВ-ДОМ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ГАЗДАНОВА

В сюжете смерти-воскресения традиционный для писателя фабульный ход перемещения героев из России во Францию через Константинополь мотивируется и биографией писателя. Осенью 1920 года Газданов в числе солдат и офицеров врангелевской армии был эвакуирован на полуостров Галлиполи, где провел некоторое время в военном лагере, после чего оказался в Константинополе и несколько позже поступил в гимназию, переехавшую вскоре в Шумен [Цхворебов 2003, 16]. Путь Газданова из России во Францию так же, как и у его героев, пролегал через Константинополь, наделенный в романах и рассказах семантикой метафизического острова. Примечательно, что реальный остров – Галлиполи, – с которым у писателя были связаны негативные воспоминания, фигурирует только в раннем рассказе «Повесть о трех неудачах» как элемент бреда помешавшегося эмигранта Аристархова. Упоминается, что данный персонаж жил и в Константинополе («Как тысячи других, он грузил мешки в Константинополе...» [Газданов 1996, III, 24]), но Аристархову являются в кошмарных видениях Галлиполи, Париж и Россия, а не Константинополь. Появление этого города в апокалипсических кошмарах Аристархова противоречило бы двойственной природе «города, где дым оттоманских папирос поднимался к небу прямо, как дым от костра праведника Авеля...» [Газданов 1996, III, 35], города, который наделен семантикой безмятежного Эдема, чудесного Града Божьего,

а не предшествующих сотворению Града апокалипсических кошмаров.

Причина оппозиционности в творчестве Газданова Галлиполи и Константинополя связана с мифологизацией писателем собственной биографии. На Галлиполи Газданов попал вследствие событий Гражданской войны. Участие в военных действиях оказало влияние на его художественное мышление. Военные сюжеты в его прозе редки, а имеющиеся фрагментарны, калейдоскопичны и связаны с однозначно негативной оценкой войны. Наиболее определенно Газданов выражает позицию по отношению к своему военному опыту в монологе героя рассказа «Последний день»: «Я всегда испытывал отвращение к массовому убийству, которое представляет собой всякая война, и внутренне протестовал против нее всеми своими силами» [Газданов 2000, 252]. Обстоятельства отъезда Газданова на Галлиполи, связанные с бегством армии, были тягостны для писателя.

Интересным нам представляется то, что пейзаж реального Галлиполи в то время, когда там находился Газданов, напоминал картину, которую позже создаст Газданов в своих произведениях применительно к внешнему облику острова, сочетающего черты Эдема и Града Божьего. Галлиполи 1920–1921 годов – это пустынный остров, где из растительности присутствуют лишь кусты роз, среди которых ползают змеи, что дало основание местным жителям назвать его «долиной роз и смерти». Эта явно эдемская составляющая контрастировала с единственным строением – руинами огромной белой крепости, походившей на развалины средневекового города, остров изрезан небольшими речками [Орлова 2003, 41] – пейзаж, вызывающий ассоциацию с апокалипсическим Градом Божьим.

Таким образом, сходство реального Галлиполи, где Газданов пробыл длительный промежуток времени, с мифопоэтическим

островом, на наш взгляд, объясняется, помимо художественных, биографическими причинами. Парадоксально, однако, что реальный остров Галлиполи в мире художественных произведений Газданова не является островным хронотопом. Константинополь же не только наделяется свойствами метафизического острова, но и заимствует облик Галлиполи. Галлиполи и Константинополь приобретают в творчестве Газданова оппозиционный характер, который намечен, но не раскрыт Л. Диенешем [Диенеш 1995, 55], а в более поздних исследованиях игнорируется. Между тем для описания модели мира Газданова, объяснения его космогонии и отдельных хронотопов эта оппозиция имеет ключевое значение, а при раскрытии многоуровневой семантики мифологема острова, по нашему мнению, первостепенна.

Обстоятельства жизни Газданова на территории Галлиполи тяжелы: нужда, голод, антисанитария, а главное, бездомность, бесприютность и отсутствие надежд на лучшее. Константинополь связан для писателя с новыми надеждами, с обретением семьи (его находит сестра – Аврора Газданова), с продолжением образования (он поступает в гимназию), возвращения к личностным экзистенциальным ценностям. Галлиполи обретает характеристики ада – потому он и возникает лишь в бреду Аристархова как раскаленная пустыня, сгорающая под солнцем: «Тяжелое, братья, солнце над Дарданеллами. Вот я сплю и вижу во сне Галлиполи, плевки белой пены на гальку и длинный черно-желтый берег. Там, в этой голой стране ... мы были побеждены: революцией и жизнью» [Газданов 1996, III, 24–25].

Константинополь же, с которым соотносятся позитивные воспоминания, обретает характеристики рая, что в модели мира Газданова тождественно образу острова и способствует трансформации реального пространства в художественное. Происходит литературная мифологизация Константинополя

как острова и демифологизация, так сказать, «деостровизация» Галлиполи, оправдывающая смену положительного и отрицательного членов в оппозиции Галлиполи/Константинополь. Подлинная реальности тождественна у Газданова, по мнению И.Р. Кузнецова, реальности мифологической [Кузнецов 2000, 171]. И именно это, с нашей точки зрения, порождает ярко выраженную автобиографическую основу авторского мифа.

Существует значимая причина того, почему остров является одновременно пространством утопии и эсхатологии, желанным конечным пунктом мифопоэтического пути героев при его потенциальной недостижимости. Соединение личного и мифологического начал в творчестве Газданова объясняются его принадлежностью к «молодому поколению» первой волны эмиграции. Неслучайно в публицистических работах Газданов не отделяет себя от поколения – не «я», а «мы» как молодое поколение писателей-эмигрантов в статьях «Мысли о литературе», которая начинается со строки «*наше поколение* ничего нового не принесло...» [Газданов 1994, 8], «О молодой эмигрантской литературе», «Литературные признания», очерке «О Поплавском», где неотделимость Газданова от молодого поколения эмигрантов с его трагической судьбой звучит особенно отчетливо: ««И я, кажется, неправильно поступил, ставя глаголы в настоящем, а не прошедшем времени; потому что большинство тех, с кем мы начинали нашу «жизнь в искусстве» для литературы уже умерли» [Газданов 1991, 57].

Для этих писателей мифотворчество становится одним из основных способов художественного самовыражения. Многие писатели молодого поколения первой волны эмиграции актуализуют в творчестве одни и те же мифологемы, а личностное начало автора выражается в их интерпретации. Это касается мифологемы воды в «Аполлоне Безобразе» [Поплавский

2000]) и в прозе Набокова, более того, у Набокова есть и мотив водного пути, но вода у Набокова тождественна смерти, а водный путь – пути в прошлое к гибели [Манджиева 2008, 145], в то время как у Газданова вода сематизирована как жизнь.

Несколько иные функции имеет и мифотворческая память у Набокова, которая мифологизирует не прошлое, а будущее [Ухова 2003]. В творчестве Газданова мифологема воды и пути связаны с биографическими обстоятельствами (эвакуация водным путем), что имеет общий характер для мифопоэтики всего «молодого поколения» первой волны эмиграции.

Нам представляется, что сюжет путешествия-инициации с остановкой-смертью на метафизическом острове, после которой следует мучительное воскресение, в сочетании с фактами биографии Газданова определяет наделение образа острова свойствами дома. В.Б. Земсков указывает на мифологему дома как на центральную для эмигрантской литературы [Земсков 2004, 10] и анализирует ее художественное воплощение у различных авторов младшего поколения первой волны русской эмиграции. Он отмечает, что молодое поколение имело весьма мозаичные и призрачные представления о Родине. Россия для Газданова всегда память, но дому она не тождественна. Франция подчеркнута отчуждается писателем и с домом также не соотносится. В его творчестве дома нет ни в прошлом, ни в настоящем, а наличие его в период жизни-путешествия невозможно – это исключено самим метафорическим процессом движения, – Газданов творит дом вне фиксированного времени и водного пути. Земсков характеризует пространство для создания такого дома как пустоту: «попытка, контактируя с новой средой, выстроить в пустоте, *нигде*, новый *Дом с оградой*» [Земсков 2004, 13].

Эта пустота есть «пояс свободного времени» – хронотоп острова. Остров-рай обретает семантику дома, а мифологема

острова структурно усложняется. Газданов – это «изгнанник». Он воплощает маргинальный тип культуры, характеризующийся тем, что человек утратил связи с соплеменниками, сохранив при этом рефлексиию себя как представителя этноса и опору на символические традиции родной культуры. Духовный опыт «изгнанника» сопряжен с изоляцией и одиночеством [Гуревич 2003, 285].

Ситуация обостряется тем, что Газданов, одновременно ощущавший себя русским и осетином, в эмиграции теряет связь не с одной, а с двумя родными культурами, что углубляет его изоляцию и удваивает чувство изгнанничества. Разрыв всех традиционных связей и приводит к созданию собственного, альтернативного мира.

Таким образом, ситуация эмиграции в индивидуальном переживании Газданова является не менее важным, чем собственно художественные, фактором субъективного мифотворчества. В рамках мифопоэтического хронотопа происходит творческое переживание Газдановым его чувства одиночества, трагедии изоляции, попытка избыть свой статус «изгнанника» посредством создания авторского позитивного мифа, замещающего негативную действительность. Позитивное же неосознанно отыскивается в утраченном. «Райское» у Газданова проистекает из домашнего и тесно связано с понятием семьи. Так, в «островной» гимназии в Шумене обстановка подчеркнута домашняя. В «Бомбее» из беспокойной парижской квартиры рассказчик попадает в дом Питерсона, где обретает покой и «семью», состоящую из Питерсона и Грина, общество которых приятно рассказчику. Питерсон вызывает у героя ассоциации с домом и семьей: «Он точно носил с собой совершенно готовое представление о *хорошо устроенном доме, крепкой семье, глубоких креслах, хороших сигарах, диккенсовской душевной уютиности ...*» [Газданов 1996, III, 423].

Именно общение с Питерсоном и Грином способствует ощущению у рассказчика возвращения в мир детства. Более того, герой начинает осознавать явно родительскую функцию Питерсона и Грина по отношению к нему: *«детство мое, о котором я недаром все чаще вспоминал в Бомбее, проходило в той же обстановке сдержанности, полного отсутствия бурных выражений чувств, в той же холодноватой прозрачности. К тому же ни с Питерсоном, ни с Грином я не мог разговаривать на равных – оба они по возрасту годились мне в отцы»* [Газданов 1996, III, 452]. Питерсону принадлежит явно отцовская роль, поскольку рассказчик – ровесник его покойного сына: *«у него были жена и сын, умерший в Англии от дифтерита и которому было бы теперь столько же лет, сколько мне»* [Газданов 1996, III, 449].

Напрямую связывает остров с обретением рая и дома Саломея. Именно дом становится основой ее «островного» итальянского счастья, суть которого она пытается объяснить бесприютному путешественнику-повествователю: *«теперь у меня есть дом, знаешь? Раньше у меня его не было и я не знала этого понятия»* [Газданов 1996, III, 576]. Восприятие рая как дома имеет опору на христианскую мифологию. Эдем – родина первых на земле людей, их утраченный дом. Град божий – будущая обитель, потенциальный дом человечества. Рай-Эдем связан с возрастом раннего детства [Элиаде 2005, 78]. С этим, как мы уже отмечали прежде, связан и выбор писателем островной утопии сада.

Наиболее счастливым временем в жизни Газданова было именно раннее детство, потом он потерял отца, смерть которого тяжело переживал, и сестер. Потому и возникает на острове именно идиллия обретения семьи и дома. Происходит попытка возвращения к Эдему детства, но она не тождественна акту ностальгии. Ее можно сравнить, скорее, с буддистской практикой «возвращения назад», цель которой

научить медитирующего стоически принимать настоящее, уничтожить воспоминания, переживая их и отдаляясь от них. Важно держать в памяти самые незначительные детали, так как только благодаря этим воспоминаниям можно овладеть собственным прошлым и помешать ему воздействовать на настоящее. Памяти отдается ведущая роль, зависимость от прошлого излечивается воспоминанием [Элиаде 2005, 88].

Газданову, узнавшему эту психологическую практику в период увлечения культурой буддизма, удалось воплотить ее в свою мифопоэтическую модель мира. Уничтожение времени воспоминанием объясняет характеристику острова как зоны *свободного времени*, безвременья. Рай детства необходимо избыть, чтобы стоически противостоять настоящему, иного выхода нет – иначе невозможен водный путь жизни. Пространство острова недостижимо в пределах бытия. В рассказе «Третья жизнь» создается ситуация катарсического переживания амнезии, избывающей память детства – первую жизнь во имя принятия второй жизни – настоящего и обретения возможности инициационного преодоления границы и ухода на остров: «Я знал когда-то, – думал я, – такую счастливую и прекрасную жизнь: зимние сумерки, и маленькая кровать, и лицо матери, и страшные сказки <...> и все это тлеет на черном огне, и тяжелый дым, похожий на небо святого Антония, медленно стелется над этим» [Газданов 1996, III, 323]. Путь к острову изначально духовен, что в позднем творчестве Газданова приводит к почти полному тождеству с буддистской концепцией пленения человека в ловушке тела – это и провоцирует полное неприятие, например, в рассказах «Третья жизнь», «Судьба Саломеи», «Нищий», физиологического, телесного – приход к смерти-избавлению и путь на остров как стоической духовности.

Стремление к острову как к раю, являющемуся воплощенным домом, равнозначно поиску родины, которая фактически

не освоена героями Газданова, так как в рамках водного времени родины не существует. Невозможность достижения цели, вечные конквистадорские скитания, постоянные метафизические воскресения, сопряженные с выходом из непрерывного на острове процесса инициации, и возникающие как следствие недоволенность и бездомность порождают в героях дисгармонию и мучительную раздвоенность. Знание об острове, сознательное или бессознательное, вступает в противоречие с реальностью водного бытия и провоцирует на путешествие, во время которого все более явным становится конфликт воображаемого (или припоминаемого) – островного и существующего в действительности – водного.

Психологическому разладу способствует усиливающееся одиночество, так как утраченное (или никогда не обретенное прежде) островное концентрирует «домашнюю» общинность, семейную гармонию. Коля Соседов теряет остров как личный рай, теряет отца, которого любит, и эти события предшествуют воцарению в душе ребенка внутренней дисгармонии, упрощению одиночества и совпадению утраты метафизического дома с потерей дома реального (мать вынуждена отдать мальчика в корпус).

Е.Г. Фонова связывает грядущие скитания Коли со сказочным путешествием и последующим фактом смерти отца: «Странствие по жизни началось со смерти, в данном случае смерти отца» [Фонова 2000, 65], но не учитывает мифопоэтическую составляющую текста романа, выявляющую ключевую роль потери острова в последующих скитаниях Соседова и его вынужденной бездомности.

В рассказе «Превращение» Газданов блестяще воссоздает психологическое состояние героя-эмигранта, находящегося в разладе с самим собой и пытающегося достигнуть гармонии, создавая мемуары жителя острова – англичанина Томсона. Примечательна сама форма мемуаров, выбранная

рассказчиком для своего произведения. Мемуары предполагают глубоко личностное отношение к реальным событиям, участником которых являлся автор. Создание фиктивных мемуаров указывает на желание героя занять место им же придуманного мемуариста. Томсон живет на острове, он женат, уклад жизни его семьи неизбежно традиционен. Рассказчик неоднократно упоминает о своей зависти к Томсону, особо же его волнует то, что Томсон, в отличие от него, обладает домом: «Я особенно завидовал ему, когда он возвращался вечером домой...» [Газданов 1996, III, 83]. Герой остро ощущает невозможность гармонии в действительности и возможность достижения ее только на острове, совмещающем в себе райское и домашнее: «Я писал мемуары и завидовал мистеру Томсону; я старался жить как он, но *мне не хватало Англии, мадам Томсон, трубки и собственной квартиры; кроме того, мой душевный покой был многократно нарушен и не восстанавливался*» [Газданов 1996, III, 84]. Внутренний разлад героя усугубляет понимание невозможности существования лишь в мире воображаемого, тотальное одиночество, бездомность и знание о том, что островная реальность Томсонов – лишь его фантазия: «я живу здесь один, в воображаемом мире толчков и вздрагиваний – в соседстве с невозмутимой четой Томсон, которую я выдумал однажды в желтый от тумана зимний день и которой никогда не существовало на свете» [Газданов 1996, III, 85].

Рассказ «Превращение» открывает новый аспект образа острова. В реальности остров недостижим – он конечная точка путешествия, но не место, где оно непосредственно проходит. Остров не единичный всплеск фантазии персонажей Газданова, он постоянно с ними, так как стимулирует действие воображения. Остров существует в сознании как факт, потому даже в мечтах и бреде (измененных состояниях сознания) реален, осязаем, не обладает призрачной

фиктивности. Остров возникает как проявление сознания и подсознания одновременно, вводя персонажей в состояние, граничащее с безумием. Так является остров Соседову: «Я вспоминал о нем (времени – Л. Г., М.Л.), как и обо всем другом, чаще всего ночью: горела лампа над моим столом, за окном было холодно и темно; и я жил точно на далеком острове; и сейчас же за окном и за стеной теснились призраки, входившие в комнату, как только я думал о них» [Газданов 1996, I, 101].

Интересна инверсия двух планов бытия и категорий реального и воображаемого в рассказе «Водяная тюрьма». Реальный мир водной жизни – это и есть метафорическая водяная тюрьма. Она воплощена локусом, который не может заменить герою реальный дом, – номером парижской гостиницы. Водная символика бытия страшна – возникает образ запертого за решеткой умывальника водяного пленника. Е.А. Яблоков считает, что рассказ пронизан водными мотивами, связывающими мужских персонажей, и убедительно доказывает это [Яблоков 2003, 188]. Апофеоз действия – кошмарное сновидение героя, «утонувшего» в своей комнате в потоке водной жизни. Сон – проявление бессознательно-го – подчеркнуто реалистичен. Рассказчик видит людей, либо с которыми лично знаком, либо чьи поступки впечатлили его, хоть лично повествователь их и не знает (m-lle Tito, аббата Tetu, подругу m-lle, матроса), занятых обыденными делами (подруга m-lle Tito играет на рояле, матрос, как и в действительности, домогается мадам Матильды и т. д.).

Реальность вторгается в воображаемый мир и фактически замещает его. Фантазмагорична сама обстановка, царящая в гостинице. Хозяин и хозяйка ведут абсурдные диалоги, которые лишены смысла: «Хозяин ... отвечал хозяйке ее же словами, только переставив их и придав им смысл постоянного упрека и никогда не задумываясь над ответом»

[Газданов 1996, III, 155]. Столь же абсурдно их общение со старичком, автоматически повторяющим любые суждения. Общение приобретает автоматический, кукольный характер и подчинено логике, напоминающей логику сновидения. Та же кукольность свойственна разговорам в салоне m-lle Tito: сама m-lle изъясняется на странной смеси языков, зачастую весьма двусмысленно, аббат говорит подчеркнуто выпренно и аффективно, милую болтовню поэтессы никто не слушает, испанский драматург вообще не знает язык беседующих, говорить по-французски не умеет, ничего из произнесенного не понимает, и его присутствие в салоне усугубляет нелепость положения. Все сопровождает полутеатральный искусственный свет, то чрезмерно яркий, то сумрачно приглушенный, неестественно зеленоватого оттенка.

Свет сопутствует зрелищности действия: так, рассказчик после потасовки в салоне попадает с критиком на ярко освещенную иллюминацией улицу, где непостижимым образом теряет спутника. Е.А. Яблоков объясняет это двойничеством персонажей [Яблоков 2003, 189]. Нам же кажется, что подобная потеря органично вписывается в абсурдность созданной автором картины жизни. Реальная «водная» жизнь превращается в причудливую фантасмагорию, походящую на порождение чьей-то болезненной фантазии.

Из этой фантасмагории герой пытается вырваться, спастись, покинув «водную» жизнь, переместившись в островной воображаемый мир. Пространством мечты в «водяной тюрьме» жизни и призрачным спасением для героя становится метафизический остров – Константинополь. Название этого города в тексте «Водяной тюрьмы» не фигурирует, но в контексте творчества Газданова можно выявить косвенное указание. Рассказчик в «Водяной тюрьме» подробно описывает свое сладостное видение: «Я представлял себе качающийся гамак,

чудом повисший над заливом, серо-синюю поверхность *Босфора*; прекрасные виллы, выступающие прямо из воды, белые, проплывающие сквозь сон *паруса и птиц* и волнистые зеркала течений; и это сложное очарование вдруг ослабляло меня» [Газданов 1996, III, 159]. Эта картина идентична как в деталях, так и в акцентах пейзажу Константинополя в рассказе «Мэтр Рай»: «Пароход подходил к *Константинополю*. Над светлой водой *Босфора* летели бесчисленные белые пятна *чаек*, похожих издали на белые движущиеся облака, которые рассыпались при соприкосновении с морем и затем опять возникали, колеблясь в прозрачном воздухе, <...> *белые и желтые виллы выходили из воды*, блестели вышки минаретов, солнце ярко светило и было тепло» [Газданов 1996, III, 179].

Таким образом, становится явным, что в «Водяной тюрьме» герой грезит именно Константинополем. «Островное» в рассказе конкретно и реалистично, в то время как «водное» иллюзорно и фантазмагорично. Происходит инверсия реального и воображаемого. Островное существование воспринимается как единственно подлинное. Гостиница – эрзац-дом противопоставляется истинному дому – острову, воплощенному в образе Константинополя. Гостиница не единственный неполноценный заменитель дома и острова в рассказе «Водяная тюрьма». Ту же функцию, по нашему мнению, выполняет «мраморный корабль умывальника» [Газданов 1996, III, 159], где обитает за решеткой водяной пленник. Корабль в творчестве Газданова обретает устойчивую семантику псевдоострова, неспособного, однако, ни подменить, ни временно заместить его.

В «Алексее Шувалове» упоминается, что воображаемая жизнь подобна жизни на острове «или вообще на корабле» [Газданов 2003, 35], шуменская гимназия представляется рассказчику «На острове» «островом или кораблем» [Газданов 1996, III, 283]. Однако значения корабля и острова

в творчестве Газданова далеко не тождественны. Газданов изображает корабли, либо бредущие к неведомой цели, заблудившиеся во времени, подобно Летучему Голландцу, трагедия которого состоит именно в том, что он никогда не достигает берега и команда не обретет дома, либо затонувшие, а потому неспособные вырваться из водного плена жизни, так, в «Водяной тюрьме» комната гостиницы напоминает повествователю «каюту затонувшего корабля» [Газданов 1996, III, 170].

Корабль, как и поезд, у Газданова включен в семантическое поле путешествия и бездомности, вечного движения и неуспокоенности. Остров же воплощает дом и рай и связан с неподвижностью и покоем. В рассказе «Третья жизнь», в эпизоде финального путешествия в зону «третьей», подлинной, жизни, акцентируется разнородность острова и корабля: «Это похоже на кораблекрушение: вдали догорает *корабль* и плачет утопающий, вокруг ночной океан, – и впереди, за пеленой влажного морского тумана, *горячая земля почти недоступной страны* – единственной, на которой возможна моя жизнь. Не осталось ничего, кроме этого последнего путешествия, весь мир закрыт для меня, и есть только *или эта страна, или вода*, медленно заливающая легкие, и глубина океанского дна» [Газданов 1996, III, 330]. Корабль и далекая земля острова противопоставляются друг другу. Эрзац-остров непрочен и легко терпит крушение, потому что неразрывно связан с водой, символизирующей время и жизнь. Вода антитетична острову. Герой стоит перед дилеммой: или попасть на воображаемый остров-рай, или утонуть в реальной водной жизни. В «Водяной тюрьме» гостиница – псевдомом, с умывальником-кораблем – псевдоостровом, противопоставляется воображаемому метафизическому острову, причем более призрачна и фантастична, нежели последний. Иллюзорность реального усиливает непостоянство: гостиницу герой может

покинуть на долгий годичный срок, остров же постоянно присутствует в его сознании.

Так, мы видим в «Водяной тюрьме» характерный для Газданова художественный прием. Стремление к острову обуславливает попытку собственного мифотворчества, осуществляемого за счет преобразования реальности силой воображения. Островное и водное не просто инверсируются. Литературный миф формируется посредством создания острова как неотъемлемого элемента водного мира, внесения в бытие островных инобытийных черт. Такой миф требует определенной художественной условности, и писатель размывает границы хронотопов, придает иллюзорность фиксированному времени, создавая воображаемый мир на основе реальной географии. В остров способен превратиться любой объект сознания в силу сложных ассоциаций.

Жизнь и смерть в процессе мифотворчества Газданова приобретают условный характер, то и дело замещая друг друга. Такая инверсия формирует авторский миф в «Вечере у Клэр»: «и опять долгий звон дрожащей пилы, пролетев тысячи и тысячи верст, переносил меня в Петербург с замерзшей водой, которую божественная сила звука опять превращала в далекий ландшафт островов Индийского океана» [Газданов 1996, I, 153]. Силой воображения Соседов превращает пространство жизни – воду – в остров, который был им некогда утерян (не зря упоминается Индийский океан – место расположения острова его детства). География и реальное расстояние не имеют значения: звук пилы, ставший для Николая символом смерти (однажды он чуть не погиб, заслушавшись его), легко переносит юношу с Черного моря в Петербург, который тут же теряет свои реальные очертания. Бытие и небытие смешиваются воедино, остров возникает из ниоткуда, ввергая близкого к помешательству героя в зону смерти. Стабильность подобного мировосприятия и специфического

существования ранее отмечалась Т.О. Семеновой, предположившей, что в художественном мире Газданова нет границ между бытием и небытием [Семенова 2003, 223]. Следствием этого, по нашему мнению, является превращение реальности в основу для мифологического универсума. Отсутствие разрыва между бытийным и инобытийным возникает в силу наложения «отрицательных» черт мифологемы острова-рая на «положительные»: понимание рая как пространства, связанного с идеей смерти, соединяется с восприятием райского как домашнего, рая как родины.

Смерть превращается из конечной точки жизни-путешествия в ее движущий фактор. Существование, обостренное ощущением опасности, предсмертной тяжести, постоянной готовности к испытанию и преображению, формирует особое сознание персонажей, которые практикуют исключительные поведенческие модели в силу того, что не пытаются уберечься от смерти, а стремятся ей навстречу, так как небытие таит обретение рая и покоя. Затяжное существование в атмосфере предсмертного напряжения либо подталкивает к безумию, в котором самосотворенный остров приобретает над личностью довлеющую власть и гармонизирует ее внутреннюю жизнь, либо заставляет совершать провокационные поступки, подталкивающие к желанному пределу. Бытие персонажей Газданова, сумевших создать для себя сложное сочетание воображаемого и реального, островного и водного, приобретает определенную безликость, при которой индивидуальное «я» растворяется среди других – это герои-наблюдатели, сопровождающие и иногда контролируемые тех, кто отказывается принять многомерную реальность и далек еще от острова.

Такое мироощущение формирует особенность восприятия физической смерти как освобождения, кратчайшего и безотказного пути на остров. Герои, приносящие такую

смерть-освобождение, имеют особую сюжетную функцию. М.С. Новиков указывает на криминализированность героев Газданова [Новиков 2000, 143]. В.С. Березин отмечает, что смерти в романах Газданова почти ритуальны и довлеют к архаическому мировосприятию [Березин 2000, 17]. Убийство в мире художественных произведений Газданова форсирует уход на остров, и убийца служит своеобразным проводником для своей жертвы. Так, герой дважды отправляет в небытие Александра Вольфа: заставив перенести инициацию, изменившую прежнее бытие Александра, и избавив от тягостной Вольфу жизни. М.С. Новиков рассматривает «Призрак Александра Вольфа» в качестве истории становления главного героя как убийцы, концентрируя внимание на том, что повествование заканчивается именно в тот момент, когда герой становится убийцей [Новиков 2000, 138]. Мы считаем, что роман можно интерпретировать и как описание пути Вольфа как жертвы на остров. Действие начинается с попытки убийства Вольфа и заканчивается реальной гибелью этого персонажа. В финале Вольф, прошедший все стадии своей инициации, умирает. Фабула завершена со смертью Вольфа, поэтому не описываются дальнейшие перипетии судеб рассказчика и Елены Николаевны. Со смертью Вольфа исчезает само время и, как следствие, водное замещается островным, герои переходят в иную реальность. Этому предшествует реализация рассказчиком роли проводника, равнозначной предназначению убийцы.

Характерна для авторского творческого мышления и ситуация замещения. В рассказе «Освобождение» Анатолий, когда уезжает в Англию и обретает свой остров, присылает вместо себя на службу к Алексею Степановичу Акробата – персонифицированную смерть. Акробат тесно связан с островами: упоминается, что он перед финальной встречей с Алексеем Степановичем путешествует «не то в Италии, не

то в Южной Америке» [Газданов 1996, III, 378]. В итоге он, заместитель поехавшего на остров и пережившего метафизическую смерть-воскресение Анатолия, убивает свою жертву именно в тот момент и в том месте, где Алексей Степанович желает умереть сам. Персонификация смерти в мужском образе достаточно устойчива в творчестве Газданова. Филипп Аполлонович в раннем рассказе «Превращение» утверждает, что смерть – мужчина [Газданов 1996, III, 90]. Василию Николаевичу в «Воспоминании» смерть является в образе человека в белом, метателя ножей. Однако это не исключает и персонификацию смерти в женском образе, как, например, Катрин в «Возвращении Будды» или Муза в «Третьей жизни».

В мире художественных произведений Газданова неважен пол и возраст убийцы, как малозначима и персонификация смерти, так как убийство становится сакральным актом. Смерть не трагична, потому что она переход, возвращение домой (на остров, в личный рай) и семантизирована как избавление. Смерть – один из вариантов пути к острову. Отчасти такое восприятие Газдановым смерти обусловлено феноменом насильственной смерти во всей литературе XX века. В. Руднев выделяет в этой ситуации оппозицию «убийца/жертва» и отмечает, что рецепция персонажем себя как убийцы тождественна восприятию себя не-жертвой, ощущению нового призвания, связанного с идеей новой жизни и новой ответственности, отторженности от людей во имя людей [Руднев 2000, 389–392]. В контексте мифопоэтической модели мира Газданова такое призвание – функция проводника.

Танатологический путь на остров как психологическая необходимость обусловлен тем, что попытка рассказчика и других персонажей создать остров в пределах жизни сводится к мистификации. Это иллюзия, отражающая тоску

автора-эмигранта по потерянному дому и невозможность, хоть и желаемость заменить реальность мифом – пусть и оправданным художественно сном, галлюцинацией или иным измененным состоянием сознания. Единственно же возможная реальность существования острова – это реальность смерти. Такая рецепция смерти отчасти близка философии Платона. Платона Газданов прочитал еще до того, как сформировался как писатель, будучи подростком, и закономерно говорить не о прямом влиянии на писателя идей Платона, а о воскрешении их в памяти при частичной трансформации. В зрелом возрасте Газданов также ценил идеи Платона, считая его одним из своих любимых философов, и в письме к Адамовичу декларировал свою позицию: «Религия, мне кажется, не терпит ни размышлений, ни философствования и органически противоположна свободе. *Тысячу раз предпочитаю Платона*» [Газданов 2000, 298]. Согласно философии Платона смерть тождественна возвращению к первоначальному и совершенному состоянию, а философский анамнез не восстанавливает воспоминание о событиях, а воссоздает истины, структуры реальности [Элиаде 2005, 120–121].

Семантически неразрывные рай и дом становятся спасением для героев Газданова, которые тяжело переживают эмиграцию, не могут найти места даже в родной для них культурной среде. Вследствие взаимодействия философских, эстетических и психологических факторов, обусловленных богатой эрудицией писателя и апелляцией к архетипическим моделям, рай и дом соотносятся с мифопоэтическим хронотопом острова, который включается в модель мира и становится ее центром.

Творение субъективного мифа, в котором задействованы такие основополагающие категории поэтики, как время и пространство, внесение в мифопоэтический контекст микрокосма личной биографии и расширение ее до универсального

макрокосма, построение оригинальной мифопоэтической модели мира, использование аллюзий, создание мифоцентрических сюжетных схем и трансформация в авторском мифе архетипических образов и сюжетов – это характеристики воплощения мифологемы острова в творчестве Газданова.

Можно подвести итоги.

В художественном мире Г. Газданова Россия символизирует прошлое, Франция – настоящее, связующее звено между ними – Константинополь. Периферия, окружающая это трехэлементное неделимое пространство, состоит из «дальних земель». Географически все эти «дальние земли» представляют собой либо островные или полуостровные образования, либо континенты.

Вода в мире художественных произведений Газданова символизирует время и жизнь. Переход за кромку воды равнозначен пересечению границ жизни и выпадению из времени. Пересечение берега носит инициационный характер. Острова – метафизическая зона смерти, участки безвременья, посреди водного пространства жизни.

Привлекательность островов определяет существование в прозе Газданова типа «героев-конквистадоров». Герои-конквистадоры включены как подтип в более широкую психологическую категорию – в число газдановских героев, «зачарованных смертью». Уход на остров возможен в трех случаях: в результате физической смерти, в результате духовной смерти либо как компенсация душевных или телесных страданий, которые могут приводить или нет к физической смерти. Герои сами создают себе острова как некую спасительную иллюзию, непременно воображаемую цель своего путешествия по водному времени.

Образ острова у Газданова актуализует вариант мифологемы «остров-рай». Оба христианских варианта рая – потерянный рай (Эдем, чудесный сад из «Бытия») и обретенный

рай (апокалипсический Град Божий из «Откровения Иоанна Богослова») – присутствуют в произведениях Газданова и расположены на пространстве островов. Часто они совмещаются и сосуществуют в рамках одного метафизического пространства, что связано с интеграцией архетипических образов в индивидуальную модель пространства и времени писателя.

В творчестве Газданова можно выделить три сюжета, происходящих из восприятия острова как рая. Сюжет обретения рая разворачивается в том случае, если герой попадает на остров в результате душевных или телесных страданий, иногда физической смерти. Сюжет изгнания из рая подразумевает потерю героем острова, произошедшую вопреки его желанию. Сюжет смерти-воскресения повествует о том, как герой переживает духовную смерть, вследствие чего попадает на остров, где проводит некоторое время, после островом отторгается и «воскресает», возвращаясь в водную жизнь и изменившись внутренне. Инициационный характер данного сюжета воспроизводит ситуацию лиминальности – отчужденности героя от фиксированного пространства и времени.

Остров в творчестве Газданова не только рай, но и дом. В рамках мифопоэтического хронотопа происходит творческое переживание Газдановым чувства одиночества, трагедии изоляции, попытка избыть свой статус «изгнанника» посредством создания авторского позитивного мифа, замещающего негативную действительность. Стремление к острову как к раю, являющемуся воплощенным домом, равнозначно поиску родины.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитие культуры основано на непрерывном процессе сохранения и переосмысления традиционных ценностей. Словесное искусство всегда служило своеобразным хранилищем элементов традиционной картины мира, вербализуя их в мифологических сюжетах и фольклорных произведениях. Традиционное сохраняется в культурной памяти, где означивание осуществляется посредством «овеществления» смысла: «Культурная память опирается на объективации, облекающие смысл в прочные формы» [Ассман 2004, 62]. Таким элементом культурной памяти в русской культуре оказалась мифологема острова. Переход из устной традиции в письменную привел не к элиминации инварианта, а к его трансформации. Логику такого развития событий определила неотделимость островного образа как структурно-семантической целостности от культурной памяти, где «смыслы ... не “хранятся”, а растут. Тексты, образующие “общую память” культурного коллектива, не только служат средством дешифровки текстов, циркулирующих в современно-синхронном срезе культуры, но и генерируют новые» [Лотман 2001, 675].

Думается, проделанная нами работа, поможет разрушить некоторые стереотипы, сложившиеся в современном литературоведении. Один из них – устойчивое мнение, что фольклорные и литературные образы строятся по разным, присущим только фольклору или только литературе законам. Мы понимаем устную и письменную традиции как единое и нерасчленимое семиотическое пространство. Отсюда следует

наше несогласие с другим распространенным убеждением, будто всякий литературный образ единичен и уникален, а его смысловое наполнение произвольно. Мы полагаем, что в литературном образе есть традиционное инвариантное структурное и семантическое ядро и индивидуальный контекстуальный смысл, вкладываемый в него писателем в зависимости от собственных жизненных и эстетических установок. Иначе процесс культурной, исторической, национальной и пр. идентификации писателя и читателя был бы невозможен.

Позиции, одновременно вызывающие наше несогласие, являются выражением разных, часто противоположных точек зрения отечественного литературоведения. Первая из них понимает миф и фольклор как системы, противоположные литературе, а потому неспособные проявляться в ней иначе как «инородными телами» прямых цитат (исключение делается разве для заимствованных из фольклора жанров, как, например, литературной сказки). Вторая, наоборот, декларирует мифологичность всего, что существует в русской словесности, схематизируя и лишая индивидуальности литературные произведения, превращенные в скрипторские репродукции универсальных моделей.

Мы предлагаем методику, где при признании действительности триады «миф-фольклор-литература» и восприятию русской словесности как сложной метасистемы, объединяющей устную и письменную словесность, не исчезает понятие о своеобразии индивидуального творчества и эстетических тенденций эпохи. Инвариант оказывается вписан в «текст» русской культурной традиции, и залогом его существования и последующей трансляции становится именно создание вариантов, базирующихся на индивидуальной его интерпретации автором текста, конкретной личностью, носителем определенной традиции, творящим в неабстрактной культурной

и социальной ситуации. Мы предприняли попытку продемонстрировать на примере функционирования в русской словесности мифологема острова логику обогащения значимого инварианта культуры разнообразными контекстами. Такой подход в перспективе может быть повторен применительно к иным мифо-фольклорным универсалиям, которые «прижились» и оказались продуктивны как смыслопорождающие модели в русской литературе.

Соединение парадигматического анализа мифологема острова и синтагматического анализа ее бытия в творчестве писателя привело нас к следующим выводам:

- Архаика, легшая в основу фольклора и давшая ему исходные формы, сохраняется в литературе и обеспечивает возможности ее развития и преобразования.
- Мифологема острова оказалась устойчивой для отечественной культуры. В фольклоре и литературе она сохраняла инвариантную структуру и семантику и породила бесконечное количество вариаций, обогащенных в литературе новыми контекстами, но при этом сохранивших мифопоэтическую основу.
- Семантика мифологема острова в русском фольклоре базируется на категории условности. Ее формируют условность номинации, экзистенции и топика. На основе анализа этих категорий мы выявили, что остров в русском фольклоре:
 - а) «иной», «чужой» мир, а потому имеет особую космогонию и населен необычными обитателями, особо важен образ «царевны» в островном плену»;
 - б) макрокосм (модель всего мира) и микрокосм (конкретный объект) одновременно, для которого неважно, имеет ли он реальное название, вымышленное, отождествляемое с магическим именем (как Буян) или не имеет названия как такового;

- в) одновременно рай, ад и инициационное пространство, причем в фольклорной художественной системе такая ситуация воспринимается как вполне логичная;
- г) может быть как подлинным, так и «мнимым», при этом «мнимый» остров имеет ту же структуру и семантику, что и подлинный.
- На раннем этапе развития русской литературы фольклорный инвариант испытывает трансформации, связанные с переходом из устного бытования в письменное, из одной культурной парадигмы в другую – христианскую, что способствует:
 - а) появлению семантического уровня «остров, как земной рай» (Беловодье, Макаринские острова и т.д.);
 - б) возникновению мотива спасения на острове «святых» людей;
 - в) выведению в связи с агиографической направленностью древнерусской литературы образа «"царевны" в островном плену» за пределы культурной матрицы вплоть до XVII вв.;
 - г) появлению сюжета об искусственно сотворенном человеком острове-аде, как порицания попытки людей присвоить функции божества-демиурга
- Мифологема приобретает новую целеустановку, смысл и структурную организацию:
 - а) возникает «интегративная» модель мира как пространства, состоящего из островов;
 - б) усиливается значимость реальной номинации острова по причине ориентации литературы русского Средневековья на достоверность;
 - в) совмещаются мотивы священного камня на острове и сокровищ как порождения чуда;
 - г) «мнимые» острова утрачивают материальность и становятся результатом визуальной иллюзии.

- В XVIII–XIX–вв. в русской литературе начинает складываться «островной текст» как одна из составляющих текста всей русской культуры. «Островной текст» опирается на мифо-фольклорную архаику, и эта опора снимает логические парадоксы и позволяет смыслу сохраняться независимо от формы. «Островной текст» имеет следующие особенности:

1. На уровне системы персонажей

- а) за хронотопом острова закрепляются особые группы персонажей: разбойники, изгнанники, странники, отшельники и т.д., inferнальные персонажи замещаются демонизированными отрицательными героями;
- б) необычность обитателей острова может акцентироваться посредством антропоморфизма и зооморфизма, герои-медиаторы, связывающие «чужой» мир острова со «своим», могут обладать способностью к оборотничеству;
- в) намечается тенденция к снижению образа «царевны» в островном плену, смещаются возрастные границы персонажа-«царевны».

2. На уровне семантики:

- а) пейзаж острова тяготеет к сочетанию несочетаемого;
 - б) в аллегорической литературе XVIII вв. созданы предпосылки для интерпретации острова как метафоры чувства;
 - в) «мнимые» острова обретают семантику подлинных;
 - г) появляется островной образ «ад как рай».
- В XIX веке «островной текст» с его культурным универсализмом порождает внутри себя «петербургский текст», имеющий следующие особенности:
 - а) Петербург – город из островов и уменьшенная модель мироздания. В связи с этим туда переносится решение основных онтологических проблем;

- б) негативная семантика Петербурга связана с его «искусственной сотворенностью»,
 - в) островной город делится на зоны из отдельных островов либо их групп, семантика которых зависит от индивидуально-авторской интерпретации и системы образов конкретного текста.
- На протяжении рассмотренного нами периода мифологема острова становится для носителей русской культуры неотъемлемой частью картины мира. Особенно показателен в данном случае пример Г. Газданова, который, находясь большую часть жизни вне России и не проявляя специального интереса к русскому фольклору, воспроизводит в своих произведениях культурный инвариант мифологеми острова, не только сохраняя его традиционную семантику и структуру, но и обогащая их. Мифологема острова становится для творчества писателя сюжетообразующей:
- а) «островными» характеристиками наделяется большинство пространственных образов, что создает временные оппозиции прошлого и настоящего, зон фиксированного времени и зон с неопределенными временными дефинициями;
 - б) временная протяженность жизни обретает у Газданова водную семантику; водное соотносимо с жизнью, а достижение берега – со смертью-перевоплощением;
 - в) острова – это «пояса свободного времени», то есть находятся вне водного пути времени-жизни;
 - г) пересечение границы воды и острова приобретает в произведениях Газданова характер инициации;
 - д) все острова в индивидуальном мире писателя, даже если они имеют физическую природу, – метафизические, это воображаемый мир, результат романтического мышления героев;

- е) мифологема острова вызывает к жизни тип героев-«конквистадоров», «зачарованных смертью»;
- ж) наиболее активны в творчестве Газданова варианты мифологеми «остров-рай (Эдем и Град Божий)» и «остров-дом», утраченный и обретенный рай.

Мифологема острова и созданные на ее основе литературные образы стали частью языка культуры, залогом сохранения и трансляции культурной памяти. Анализ только одной мифологеми позволяет делать выводы о механизмах структуро- и смыслопорождения в фольклоре и литературе, а также о дальнейшем развитии принципов интерпретации художественного текста в культурно-историческом и фольклорно-мифологическом аспектах.

ЛИТЕРАТУРА

Материалы и источники

1. Александрия // Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XV вв. / Вступит. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общ. Ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1982. С. 22–174.
2. Апокрифы Древней Руси: Тексты и исследования / Отв. ред. и составитель В.В. Мильков. М.: Наука, 1997. 256 с.
3. Байрон Д.Г. Дон Жуан // Байрон Д.Г. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. и общ. ред. Р.Ф. Усмановой. Т. 1. М.: Правда, 1981. С. 51–76.
4. Байрон Д.Г. Корсар // Байрон Д.Г. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. и общ. ред. Р.Ф. Усмановой. Т. 3. М.: Правда, 1981. С. 85–137.
5. Байрон Д.Г. Остров или Христиан и его товарищи // Байрон Д.Г. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. и общ. ред. Р.Ф. Усмановой. Т. 3. М.: Правда, 1981. С. 270–311.
6. Байрон Д.Г. Шильонский узник // Байрон Д.Г. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. и общ. ред. Р.Ф. Усмановой. Т. 1. М.: Правда, 1981. С. 311–334.
7. Беседа трех святителей / Подгот. текста, перевод и коммент. М.В. Рождественской // Памятники литературы Древней Руси. XII век / Вступит. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1980. С. 137–149.
8. Бестужев (Марлинский) А.А. Мореход Никитин // Бестужев (Марлинский) А.А. Ночь на корабле: Повести и рассказы / Сост.,

- подгот., послеслов. и примеч. Л.А. Осповата. М.: Художественная литература, 1988. С. 306–339.
9. Бестужев (Марлинский) А.А. Ночь на корабле // Бестужев (Марлинский) А.А. Ночь на корабле: Повести и рассказы / Сост., подгот., послеслов. и примеч. Л.А. Осповата. М.: Художественная литература, 1988. С. 3–13.
 10. Газданов Г. Алексей Шувалов / Предисл. и публикация О.М. Орловой // Дарьял. 2003. № 3. С. 4–54.
 11. Газданов Г. Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане / Подгот. текста и примеч. М.А. Васильевой // Литературное обозрение. 1994. № 9–10. С. 78–83.
 12. Газданов Г. Мифо Розанове / Публикация и примеч. Ф. Хадоновой // Литературное обозрение. 1994. № 9–10. С. 73–78.
 13. Газданов Г. Мысли о литературе // Независимая газета. 1994. 26 января.
 14. Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе / Публикация, вступит. ст. и коммент. Ст. Никоненко // Вопросы литературы. 1993. Вып. 3. С. 316–321.
 15. Газданов Г. О нашей работе № 2. Из серии передач на радио «Свобода» // Возвращение Гайто Газданова. М.: Русский путь, 2000. С. 300–302.
 16. Газданов Г. О Поплавском // Юность. 1991. № 10. С. 56–57.
 17. Газданов Г. Письмо Г.В. Адамовичу // Возвращение Гайто Газданова М.: Русский путь, 2000. С. 296–300.
 18. Газданов Г. Последний день // Возвращение Гайто Газданова. М.: Русский путь, 2000. С. 251–271.
 19. Газданов Г. Собание сочинений: В 3 т. / Сост., подгот. текстов Л. Диенеша, С.С. Никоненко, Ф.Х. Хадоновой; Коммент. Л.В. Сыроватко, С.С. Никоненко, Л. Диенеша. М.: Согласие, 1996.
 20. Газданов Г. Черная капля // Возвращение Гайто Газданова. М.: Русский путь, 2000. С. 243–248.
 21. Гоголь Н.В. Мертвые души: Поэма. // Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. Т. 6. М.: Правда, 1984.
 22. Гоголь Н.В. Тарас Бульба // Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2. М.: Правда, 1984. С. 29–147.

23. Гончаров И.А. Фрегат «Паллада». Очерки путешествия: В 2 т. // Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Правда, 1952. Т. 5–6.
24. Гумилев Н. Огненный столп. Ростов н/Д: Ростовское книжное издательство, 1989. 352 с.
25. Данилевский Г.П. Княжна Тараканова // Данилевский Г.П. Беглые в Малороссии. Воля. Княжна Тараканова / Послесл. Э. Виленской. М.: Правда, 1983. С. 481–597.
26. Данте А. Божественная комедия / Перев. с итальянского М. Лозинского, вступит. ст. К. Державина. М.: Правда, 1982. 640 с.
27. Декабристы. Антология: В 2 т. / Сост., вступит. ст., коммент. Вл. Орлова Л.: Художественная литература, 1975.
28. Декабристы. Избранные сочинения: В 2 т. / Сост. и примеч. А.С. Немзера и О.С. Проскурина; Вступит. ст. А.С. Немзера. М.: Правда, 1987.
29. Достоевский Ф.М. Бедные люди // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 12 т. / Под ред. Г.М. Фридлендера и М.Б. Храпченко. Т. 1. М.: Правда, 1982. С. 39–161.
30. Достоевский Ф.М. Белые ночи // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 12 т. / Под ред. Г.М. Фридлендера и М.Б. Храпченко. Т. 1. М.: Правда, 1982. С. 161–213.
31. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 12 т. / Под ред. Г.М. Фридлендера и М.Б. Храпченко. Т. 5. М.: Правда, 1982. С. 5–534.
32. Достоевский Ф.М. Сон смешного человека // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 12 т. / Под ред. Г.М. Фридлендера и М.Б. Храпченко. Т. 12. М.: Правда, 1982. С. 502–522.
33. Достоевский Ф.М. Униженные и оскорбленные. // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 12 т. / Под ред. Г.М. Фридлендера и М.Б. Храпченко. Т. 4. М.: Правда, 1982. С. 3–363.
34. Из «Троянской истории» / Подгот. текста, перевод, коммент. О.В. Творогова // Памятники литературы Древней Руси. Конец XV–первая половина XVI вв. / Вступит. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1984. С. 222–268.

35. Карамзин Н.М. Остров Борнгольм // Карамзин Н.М. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. Л.: Художественная литература, 1984. С. 519–530.
36. Легенда о граде Китеже / Подгот. текста, перевод, комментарии Н.В. Поньрко/ // Памятники литературы Древней Руси. XIII век / Вступит. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1981. С. 204–210.
37. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. / Вступит. ст. и примеч. И.А. Андроникова. М.: Художественная литература, 1975.
38. Лесков Н.С. Островитяне // Лесков Н.С. Собрание сочинений: В 11 т. Т. 3. М.: ГИХЛ, 1957. С. 5–193.
39. Лесков Н.С. Павлин // Лесков Н.С. Собрание сочинений: В 11 т. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1957. С. 212–279.
40. Мельников П.И. (Андрей Печерский). В лесах // Собрание сочинений: В 6 т. Тт. 2–3 / Под ред. М.П. Еремина. М.: Правда, 1963.
41. Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец. М.: Наука, 1983. 435с.
42. Набоков В.В. Машенька. Камера-обскура. Лолита. Ростов н/Д: Ростовское книжное издательство, 1990. 576 с.
43. Народная проза / Сост., вступит. ст., подгот. текстов и коммент. С.Н. Азбелева. М.: Русская книга, 1992. 608 с.
44. Народный театр / Сост., вступит. ст., подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. М.: Советская Россия, 1991. 544 с.
45. Некрасов Н.А. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. / Предисл, сост. А.И. Груздева, примеч. О.В. Ломан. Л.: Лениздат, 1962. 588с.
46. Одоевский В.Ф. Город без имени // Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. / Вступит. ст., сост. и коммент. В.И. Сахарова. М.: Художественная литература, 1981. С. 96–115.
47. О земном устройении / Подгот. текста, перевод и коммент. Г.М. Прохорова // Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XV вв. / Вступит. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1982. С. 192–216.

48. Обрядовая поэзия / Сост., предисл, примеч. подгот. текстов В.И. Жекулиной, А.Н. Розова. М.: Современник, 1989. 735 с.
49. Отписки Семена Дежнева о походе на Анадырь // Записки русских путешественников XVI–XVII–вв. Сост., подгот. текстов, коммент. Н.И. Прокофьева, Л.И. Алехиной; Вступ. ст. Н.И. Прокофьева. М.: Советская Россия, 1988. С. 393–411.
50. Повесть об осаде Соловецкого монастыря / Подгот. текста и коммент. Н.В. Понырко и Е.М. Юхименко // Памятники литературы Древней Руси. Конец XIII–в. / Вступит. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1988. С. 155–192.
51. Повесть о Брунцвике / Подгот. текста и коммент. Е.М. Панченко // Памятники литературы Древней Руси. Конец XIII–в. / Вступит. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1988. С. 374–389.
52. Повесть о Варлааме и Иосафе / Подгот. текста, перевод и коммент. И.Н. Лебедевой // Памятники литературы Древней Руси. XII–в. / Вступит. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1980. С. 197–227.
53. Повесть о Василии Кариотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли // Древнерусская литература. М.: ООО «Издательский дом АСТ», «Олимп», 2000. С. 370–392.
54. Повесть о взятии Царьграда крестоносцами в 1204 году / Подгот. текста, перевод, коммент. О.В. Творогова // Памятники литературы Древней Руси. Конец XIII–в. / Вступит. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1988. С. 106–114.
55. Повесть о взятии Царьграда турками в 1453 году / Подгот. текста, перевод и коммент. О.В. Творогова // Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XV–в. / Вступит. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1982. С. 216–268.
56. Погорельский А.А. Черная курица, или подземные жители / Примеч. В. Аникина. М.: Русская книга, 1992. 64 с.

57. Поплавский Б.Ю. Аполлон Безобразов // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. М.: Согласие, 2000. С. 125–280.
58. Послание Василия Новгородского Федору Тверскому о рае / Подгот. текста, перевод и коммент. Н.С. Демковой // Памятники литературы Древней Руси. XIV–середина XV–в. / Вступит. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1981. С. 42–50.
59. Предания земли русской. Ростов н/Д: Феникс, 1996. 608 с.
60. Проскинитарий Арсения Суханова // Записки русских путешественников XVI–XVII–вв. / Сост., подгот. текстов, коммент. Н.И. Прокофьева, Л.И. Алехиной; Вступ. ст. Н.И. Прокофьева. М.: Советская Россия, 1988. С. 88–133.
61. Пушкин А.С. Братья-разбойники // Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. М.: Правда, 1981. С. 117–123.
62. Пушкин А.С. Медный всадник // Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. М.: Правда, 1981. С. 260–274
63. Пушкин А.С. Мстислав // Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. М.: Правда, 1981. С. 277–278.
64. Пушкин А.С. Сказка о царе Салтане, о сыне его славном могучем богатыре князе Гвидоне и о прекрасной царевне Лебеди // Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. М.: Правда, 1981. С. 259–320.
65. Пушкин А.С., Титов В.П. Уединенный домик на Васильевском // Сказки о кладах: литературные фантазии русских писателей XIX вв. / Сост. В.В. Безбожного. Ростов н/Д: Ростовское книжное издательство, 1988. С. 125–149.
66. Пуцин И.И. Записки о Пушкине // Пушкинская энциклопедия. 1799–1999. М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999. С. 111–141.
67. Русские песни / Сост. Ив.Н. Розанова. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. 404 с.
68. Русские народные сказки казаков-некрасовцев / Вступит. ст., биографии и коммент. Ф.В. Тумилевича. Ростов н/Д: Ростовское книжное издательство, 1950. 272 с.
69. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / Собр. М. Забылиным. М.: «Книга принтшоп», 1990. 616 с.

70. Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки / Сост., научн. ред. А.Л. Топоркова. М.: Ладомир, 1995. 640 с.
71. Салтыков-Щедрин М.Е. Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 8 / Под общ. ред. С.А. Макашина, К.И. Тюнькина. М.: Правда, 1988. С. 317–324.
72. Салтыков-Щедрин М.Е. Помпадурсы и помпадурши // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 8 / Под общ. ред. С.А. Макашина, К.И. Тюнькина. М.: Правда, 1988. С. 5–293.
73. Сервантес М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский / Примеч. Б.М. Энгельгардта. СПб: ИНАПРЕСС, 1993. 544с.
74. Сказки: Книга 1 / Сост., вступит. ст., подгот. текстов и коммент. Ю.Г. Круглова. М.: Советская Россия, 1988. 544 с.
75. Сказки: Книга 3 / Сост., вступит. ст., подгот. текстов и коммент. Ю.Г. Круглова. М.: Советская Россия, 1989. 624 с.
76. Сказки и предания казаков-некрасовцев / Сост. Ф.В. Тумилевич. Ростов н/Д: Ростовское книжное издательство, 1961. 272 с.
77. Слово о рахманах / Подгот. текста, перевод и коммент. Я.С. Лурье // Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XV–в. / Вступит. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1982. С. 174–178.
78. Сологуб Ф.К. Стихотворения / Вступит. ст., сост., подгот. текста и примеч. М.И. Дикман. СПб.: Академический проект, 2000. 680 с.
79. Стихи покаянные // Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XVI–в. / Вступит. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общая редакция Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1986. С. 550–565.
80. Тексты письмовников // Демин А.С. Древнерусская литература: опыт типологии с XI по середину XVIII–вв. от Иллариона до Ломоносова / Отв. ред. В.П. Гребенюк. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 569–571.
81. Тургенев И.С. Призраки // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: В 30 т. Сочинения: В 12 т. Т. 7. М.: Наука, 1981. С. 191–220.

82. Тургенев И.С. Стихотворения в прозе // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: В 30 т. Сочинения: В 12 т. Т. 10. М.: Наука, 1981. С. 125–193.
83. Тургенев И.С. Яков Пасынков // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: В 30 т. Сочинения: В 12 т. Т. 5. М.: Наука, 1981. С. 49–90.
84. «Хождение за три моря» Афанасия Никитина / Подгот. текста М.Д. Каган-Тарковской и Я.С. Лурье, перевод Л.С. Семенова, коммент. Я.С. Лурье и Л.С. Семенова // Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XV–в. / Вступит. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1982. С. 444–478.
85. Хождение игумена Даниила / Подгот. текста, перевод и коммент. Г.М. Прохорова // Памятники литературы Древней Руси. XII–в. / Вступит. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1980. С. 25–117.
86. Хождение Зосимы в Царьград, Афон и Палестину // Книга хождений. Записки русских путешественников XI–XV–в. / Сост., подгот. текста, перевод, вступит. ст. и коммент. Н.И. Прокофьева. М.: Советская Россия, 1984. С. 298–316.
87. «Хождение» на Флорентийский собор / Подгот. текста, перевод и коммент. Н.А. Казаковой // Памятники литературы Древней Руси. XIV–середина XV–в. / Вступит. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1981. С. 468–494.
88. Хождение купца Трифона Коробейникова по святым местам Востока // Записки русских путешественников XVI–XVII–вв. / Сост., подгот. текстов, коммент. Н.И. Прокофьева, Л.И. Алехиной; Вступит. ст. Н.И. Прокофьева. М.: Советская Россия, 1988. С. 33–68.
89. Чернышевский Н.Г. Что делать? Из рассказов о новых людях / Вступит. ст. Ю. Мелентьева. М.: Художественная литература, 1980. 478 с.
90. Чехов А.П. Остров Сахалин (текст и варианты) // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 томах. Сочинения: в 18 т. Т. 14–15. М.: Наука, 1978. С. 39–739.

Критика и литературоведение

91. Аверинцев С.С. Вода // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 240.
92. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 3–39.
93. Айрапетян В. Толкуя слово: опыт герменевтики по-русски. М.: Языки славянской культуры, 2001. 484 с.
94. Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: «Языки славянской культуры», 2004. 368 с.
95. Асмолова Е.В. Локус острова в рассказах Г.И. Газданова // Художественный текст и культура V. Маг-лы междунар. науч. конф. Владимир: ВГПУ, 2004. С. 342–345.
96. Ахматова А.А. Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине // Вопросы литературы. 1970. № 1 С. 158–207.
97. Ахматова А.А. Пушкин и Невское взморье // Ахматова А.А. Стихи и проза. Л.: Лениздат, 1976. С. 513–523.
98. Афанасьев А.Н. Языческие предания об острове-Буяне // Афанасьев А.Н. Происхождение мифа. Статьи по фольклору, этнографии и мифологии / Сост., подгот. текста, статья, коммент. Н.Л. Топоркова. М.: Индрик, 1996. С. 16–32.
99. Бабичева Ю.В. Гайто Газданов и творческие искания серебряного века. Вологда: «Русь», 2002. 86 с.
100. Байбурун А.К. Мифологема // Народные знания. Фольклор. Народное искусство / Отв. ред. Б.Н. Путилов, Г. Штробах. М.: Наука, 1991. С. 78.
101. Байбурун А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб: Наука, 1993. 240 с.
102. Балашова И.А. Романтическая мифология А.С. Пушкина. Ростов н/Д: Донской издательский дом, 2004. 528 с.
103. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.

104. Березин В.С. Газданов и массовая литература // Газданов и мировая культура. Калининград: ГП «КГТ», 2000. С. 12–18.
105. Берковский Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. 480 с.
106. Буслаев Ф.И. Народный эпос и мифология / Сост., вступит. ст., коммент. С.Н. Азбелева. М.: Высшая школа, 2003. 400с.
107. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*: В 2 т. Т. 2. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 527 с.
108. Вайнштейн О.Б. Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 392–431.
109. Вацуро В.Э. Готический роман в России. М.: «Новое литературное обозрение», 2002. 544 с.
110. Веселовский А.Н. Народные представления славян. М: АСТ, 2006. 667 с.
111. Григорьева Е.В. Топос сна в романе М.Г. Льюиса «Монах» // Литература в диалоге культур–6: мат-лы междунар. науч. конф. Ростов н/Д: НМЦ Логос, 2008. С. 56–59.
112. Гуревич П.С. Культурология. М.: Гардарики, 2003. 336 с.
113. Далгат У.Б. Этнопоэтика в русской прозе 20х–90х гг. XX вв. (экскурсы). М.: ИМЛИ РАН, 2004. 212 с.
114. Демин А.С. Древнерусская литература: опыт типологии с XI по середину XVIII–вв. от Иллариона до Ломоносова / Отв. ред. В.П. Гребенюк. М.: Языки славянской культуры, 2003. 760 с.
115. Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ: Сев-Осет. Ин-т гуманист. исслед., 1995. 304 с.
116. Диенеш Л. Писатель со странным именем // Газданов Г. Собрание сочинений: В 3 т. / Сост., подгот. текстов Л. Диенеша, С.С. Никоненко, Ф.Х. Хадоновой; Коммент. Л.В. Сыроватко, С.С. Никоненко, Л. Диенеша. М.: Согласие, 1996. С. 5–12.
117. Дикман М.И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Федор Сологуб. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2000. С. 5–77.
118. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 1: От древнейших времен по XVI–в. Очерки. М.: Искусство, 1985. 319 с.

119. Дю Бюи М. Библия и мифология // Символ. № 15. 1986. С. 62–64.
120. Егоров Б.Ф. Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания / Б.Ф. Егоров. Томск: Водолей, 2001. 512 с.
121. Замятин Д.Н. Метагеография: Пространство образов и образы пространства. М.: Аграф, 2004. 512 с.
122. Зверев А.М. Парижский топос Газданова // Возвращение Гайто Газданова. М.: Русский путь, 2000. С. 58–67.
123. Звонарева Л.У. Зооморфный код в прозе Газданова // Русское зарубежье: приглашение к диалогу. Калининград: Издательство Калининградского государственного университета, 2004. С. 128–137.
124. Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: умершие неестественной смертью и русалки / Вступит. ст. Н.И. Толстого, подгот. текста, коммент., указат. Е.Е. Левкиевской. М.: «Индрик», 1995. 432 с.
125. Земсков В.Б. Экстerrиториальность, как фактор творческого сознания // Русское зарубежье: приглашение к диалогу. Калининград: Издательство Калининградского государственного университета, 2004. С. 7–14.
126. Иванов Вяч. Вс. Верх и низ // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1. М.: Рос. энциклопедия, 1980. С. 233–234.
127. Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Птицы // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1. М.: Рос. энциклопедия, 1980. С. 389–406.
128. Иванов Вяч. Вс. Цикличность // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 2. М.: Рос. энциклопедия, 1980. С. 620–621.
129. Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Славянская мифология // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 2. М.: Рос. энциклопедия, 1980. С. 450–456.
130. Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М.: Наука, 1965. 365 с.
131. Иванова Т.Г. Мифологема и мотив (к вопросу о фольклористической терминологии) // Комплексное собрание, систематика, экспериментальная текстология. Выпуск 2: Мат-лы VI Междунар. школы молодого фольклориста (22–24 ноября

- 2003 года) / Отв. ред. В.М. Гацак, Н.В. Дранникова. Архангельск: АГУ, 2004. С. 5–14.
132. Кабалоти С.М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х годов. СПб.: Петербургский писатель, 1998. 336 с.
133. Кибальник С.А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб.: ИД «Петрополис», 2011. 412 с.
134. Кляус В.Л. Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян. М.: Наследие, 1997. 464 с.
135. Колобаева Л. «Никакой психологии» или фантастика психологии? (о перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 3–20.
136. Кондаков И.В. «Сквозь туман и расстояния...» Гайто Газданов у истоков русского постмодернизма в изгнании // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. М.: ИНИОН РАН: Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. (отдел литературоведения). Б-ка фонда «Русское зарубежье», 2005. С. 74–96.
137. Косиков Г.К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму; Пер. с фр. и вступит. ст. Г.К. Косикова. М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. С. 3–48.
138. Красавченко Т.Н. Газданов и масонство // Возвращение Гайто Газданова. М.: Русский путь, 2000. С. 144–152.
139. Красавченко Т.Н. Экзистенциальный и утопический векторы художественного сознания Г. Газданова // Вестник института цивилизации. Владикавказ. 1999. Вып. 2. С. 13–18.
140. Криничная Н.А. Русская мифология: Мир образов фольклора. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2004. 1008 с.
141. Куделин А.Б. Автор и традиционалистский канон // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 222–267.
142. Кузнецов И.Р. Подлинная реальность Гайто Газданова и Мирче Элиаде // Возвращение Гайто Газданова. М.: Русский путь, 2000. С. 169–179.
143. Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX–вв. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 2006. 256 с.

144. Ларионова М.Ч. Трансформация одной сказочной модели в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Тургеневские чтения: Сборник статей: вып. 4 / Сост., науч. ред. Е.Г. Петраш М.: Русский путь, 2009. –С. 106–114.
145. Левкиевская Е. Мифы русского народа. М.: ООО «Издательство «Астрель»; ООО «Издательство «АСТ», 2000. 528 с.
146. Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии. 1970. № 7. С. 152–164.
147. Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму; Пер. с фр. и вступит. ст. Г.К. Косикова. М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. С. 121 – 152.
148. Литвинова Е.Б. Символика воды в романе Газданова «Вечер у Клэр» // Газданов и мировая культура. Калининград: ГП «КГТ», 2000. С. 18–26.
149. Литовская М.А. Матвеева Ю.В. Незамеченный контекст «незамеченного поколения»: Г. Газданов и А. Гайдар // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. М.: ИНИОН РАН: Центр гуманит. науч.-информ. исслед. (отдел литературоведения). Б-ка фонда «Русское зарубежье», 2005. С. 103–130.
150. Лобинев В.Ф. Новый список «Путешественника» инокa Михаила // Сибирское источниковедение и археография. Новосибирск.: Наука, 1980. С. 208–211.
151. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Академический Проект, 2008. 303с.
152. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб: «Искусство–СПб», 1994. 712 с.
153. Лотман Ю.М. «Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII вв. // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб: «Искусство–СПБ», 1997. С. 168–176.
154. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: «Искусство–СПБ» 2002. 765с.
155. Лотман Ю.М. Литература в контексте русской культуры XVIII вв. // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб: «Искусство–СПБ», 1997. С. 118–168.

156. Лотман Ю.М, Минц З.Г, Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1. М.: Рос. энциклопедия, 1980. С. 220–226.
157. Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Избранные статьи: В 3-х т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 386–392.
158. Лотман Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // О русской литературе. СПб.: «Искусство–СПБ», 1997. С. 107–112.
159. Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство, 1995. 847 с.
160. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: «Искусство–СПБ», 2001. 704 с.
161. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф–имя–культура // Избранные статьи: В 3 т. Т. I. Таллин: Александра, 1992. С. 58–75.
162. Макаров И.А., Чернецов А.В. К изучению культовых камней // Советская археология. 1988. № 3. С. 79–91.
163. Манджиева Б.В. Категория начала творения в космосе В.В. Набокова // Литература в диалоге культур – 6. Ростов н/Д: НМЦ «Логос», 2008. С. 145–148.
164. Манн Ю.В. Русская литература XIX–вв. Эпоха романтизма. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2007. 518 с.
165. Мартынов А.В. Федор Сологуб и Гайто Газданов // Вестник института цивилизации. Владикавказ. 1999. Вып. 2. С. 81–91.
166. Матвеева Ю.В. Восток и Запад в творчестве Гайто Газданова // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. М.: ИНИОН РАН: Центр гуманит. науч.–информ. исслед. (отдел литературоведения). Б-ка фонда «Русское зарубежье», 2005. С. 16–27.
167. Матвеева Ю.В. «Превращение в любимое». Художественное мышление Гайто Газданова. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 2001. 100 с.
168. Матвеева Ю.В. Художественное мышление Гайто Газданова. Дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1996. 218 с.
169. Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов: Издательство Саратовского ун-та, 1980. 296 с.

170. Медриш Д.Н. Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура. Волгоград: Перемена, ВГПИУ, 1992. 144 с.
171. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Бессознательное: многообразие видения, Новочеркасск: Агентство «САГУНА», 1994. С. 159–167.
172. Мелетинский Е.М. Возникновение и ранние формы словесного искусства // История всемирной литературы: В 8 т. Т. 1. М.: Наука, 1983. С. 23–52.
173. Мелетинский Е.М. Ворон // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1. М.: Рос. энциклопедия, 1980. С. 245–247.
174. Мелетинский Е.М. Время мифическое // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1. М.: Рос. энциклопедия, 1980. С. 252–253.
175. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: «Восточная литература» РАН, 1995. 407 с.
176. Муратов П.П. Древнерусская живопись. История открытия и исследования. / Сост, предисл. А.М. Хитрова. М.: Айрис-пресс, Лагуна-Арт, 2005. 432 с.
177. Найдыш В.М. Мифология: учебное пособие. М.: КНОРУС, 2010. 432 с.
178. Неклюдов С.Ю. Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России / Под ред. К. Аймермахера, Ф. Бомсдорфа, Г. Бордюкова. М.: АИРО-XX, 2000. С. 17–38.
179. Нечипоренко Ю.Д. Литература свидетельства: случай Газданова // Русское зарубежье: приглашение к диалогу. Калининград: Издательство Калининградского государственного университета, 2004 С. 98–108.
180. Нечипоренко Ю.Д. Таинство Газданова // Возвращение Гайто Газданова. М.: Русский путь, 2000. С. 179–186.
181. Новиков М.С. A view to a kill: от Родиона Раскольникова к Винсенту Веге. Криминальный герой у Газданова // Возвращение Гайто Газданова М.: Русский путь, 2000. С. 137–144.
182. Орлова О.М. Газданов. М.: Молодая гвардия, 2003. 275 с.
183. Орлова О.М. «От «Алексея Шувалова» к «Призраку Александра Вольфа» (по материалам исследований архива Г. Газданова в Хотонской библиотеке Гарвардского университета (США)) //

- Возвращение Гайто Газданова. М.: Русский путь, 2000. С. 90–102.
184. Орлова О.М. Чужой писатель // Газданов и мировая культура. Калининград: ГП «КГТ», 2000. С. 194–201.
185. Павлович И.В. Словарь поэтических образов. На материале художественной литературы XVIII–XX вв.: В 2 т. Т. 2. М.: Эдиториал, УРСС, 2007. 896 с.
186. Паранук К.Н. Мифопоэтика и структура художественного текста в современном адыгском романе (Ю. Чуяко, Н. Кук, Д. Кошубаев) // Мир науки, культуры, образования. № 3 (6). 2007. С. 217–223.
187. Паункович З. О восприятии творчества Газданова в Югославии // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. М.: ИНИОН РАН: Центр гуманитар. науч.–информ. исслед. (отдел литературоведения). Б-ка фонда «Русское зарубежье», 2005. С. 214–226.
188. Переписка А.П. Чехова: В 2 т. Т. 1 / Вступит. ст. М. Громова; коммент. М. Громова и др. М.: Художественная литература, 1984. 447 с.
189. Перзекке А.Б. Евгений как герой традиционного сюжета о влюбленных в поэме А.С. Пушкина «Медный всадник». Литература в диалоге культур – 6. Ростов н/Д: НМЦ «Логос», 2008. С. 182–185.
190. Погребная Я.В. К вопросу о неомифологизме В.В. Набокова // Вестник Ставропольского государственного университета. № 41. 2005. С. 184–191.
191. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 510 с.
192. Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 152 с.
193. Ратиани И.Ш. Теория лиминальности // Литература в диалоге культур – 6. Ростов н/Д: НМЦ «Логос», 2008. С. 195–198.
194. Рейфман П. Кто такой Мельмот? // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV. (Новая серия). Тарту, 2001. С. 126–155.
195. Руднева Е.Г. К вопросу об интеграции литературных жанров // Литература в диалоге культур – 6. Ростов н/Д.: НМЦ «Логос», 2008. С. 198–199.

196. Русаков Б.Г. Концепт счастья в романах «Машенька» Набокова и «Вечер у Клэр» Газданова // Газданов и мировая культура. Калининград: ГП «КГТ», 2000. С. 117–135.
197. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М.: Русское слово, 1997. 824 с.
198. Сапрыкин Г.Л. Рассказ Газданова «Панихида» и религиозные корни творчества // Возвращение Гайто Газданова. М.: Русский путь, 2000. С. 187–194.
199. Сазонова Л.И. Литературная культура Руси. Раннее новое время М.: Языки славянских культур, 2006. 896 с.
200. Семенова Т.О. К вопросу о мифологизме в романе Газданова «Вечер у Клэр» // Газданов и мировая культура. Калининград: ГП «КГТ», 2000. С. 33–53.
201. Семенова Т.О. Лирический герой Газданова // Дарьял. 2003. № 3. С. 208–236.
202. Сивкова А.В. Особенности двоемирия Э. По и Газданова // Газданов и мировая культура. Калининград: ГП «КГТ», 2000. С. 53–63.
203. Смирнов И.П. От сказки к роману // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 27. Л., 1972. С. 284–320.
204. Сосланд А.И. Миф: чем он нас завораживает? // Труды «РАШ». Вып. 4 (Часть 2). М.: РГГУ, 2007. С. 194–214.
205. Старыгина Н.Н. Проблемы изучения литературных универсалий // Литература в диалоге культур – 6. Ростов н/Д: НМЦ «Логос», 2008. С. 214–216.
206. Степанов Ю.С. В перламутровом свете парижского утра... Об атмосфере газдановского мира // Возвращение Гайто Газданова. М.: Русский путь, 2000. С. 25–40.
207. Степанова Т.М., Алентьева М.А. О мифологической составляющей фольклора и литературы // Мир науки, культуры, образования. № 3 (6). 2007. С. 224–226.
208. Сыроватко Л.В. Газданов – новеллист // Газданов Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1996. С. 775–784.
209. Сыроватко Л.В. Принцип «Speculum speculorum» в романе Газданова «Призрак Александра Вольфа» // Возвращение Гайто Газданова. М.: Русский путь, 2000. С. 81–90.

210. Сыроватко Л.В. Молитва о нелюбви (Газданов – читатель «Записок Мальте Лауридса Бриге») // Газданов и мировая культура. Калининград: ГП «КГТ», 2000. С. 85–103.
211. Тамарченко Н.Д. Жанровый подтекст «Пиковой дамы» // Готическая традиция в русской литературе / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: РГГУ, 2008. С. 67–79.
212. Телегин С.М. Философия мифа. Введение в метод мифореставрации. М.: Община, 1994.
213. Терехин Н.М. Сакральная география русского севера. Архангельск: ПГУ, 1993. 223 с.
214. Терехин Н.М. Метафизика Севера. Архангельск: ПГУ, 2004. 275 с.
215. Толстая С.М. Терминология обрядов и верований как источник реконструкции древней духовной культуры // Славянский и балканский фольклор: Реконструкции древней славянской духовной культуры: Источники и методы. М.: Наука, 1989. С. 215–229.
216. Толстая С.М. К понятию культурных кодов // АБ 60. Сборник статей к 60-летию А.К. Байбурина. – СПб, Изд-во Европейского ун-та, 2007. С. 23–31. (Studia Ethnologica; Вып. 4)
217. Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. 512 с.
218. Томашевский Б.В. Пушкин: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990.
219. Топорков А.Л. Мифологема // Восточно-славянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Минск: Навука і тэхніка, 1993. С. 154.
220. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Прогресс – «Культура», 1995. 624 с.
221. Топоров В.Н. Модель мира // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Рос. энциклопедия, 1980. Т. 2. С. 161–166.
222. Топоров В.Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. 820 с.
223. Топоров В.Н. Поэт // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Рос. энциклопедия, 1980. Т. 2. С. 327–328.
224. Топоров В.Н. Пространство // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Рос. энциклопедия, 1980. Т. 2. С. 341–342.

225. Топоров, В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука 1983. С. 227–284.
226. Топоров В.Н. Путь // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Рос. энциклопедия, 1980. Т. 2. С. 352–353.
227. Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 121–132.
228. Тэн И. Философия искусства / Подгот. к изд., общ. ред и послесл. А.М. Микиши; вступит. ст. П.С. Гуревич. М.: Республика, 1996. 351с.
229. Успенский Б.А. К проблеме христианско-языческого синкретизма в истории русской культуры // Вторичные моделирующие семиотические системы. Тарту: Изд-во Тарт. Госун-та, 1979. С. 54–63.
230. Утопический роман XVI–XVII–вв. М.: Художественная литература, 1971. 496 с.
231. Фонова Е.Г. Мотив путешествия в творчестве Бодлера и Газданова // Газданов и мировая культура. Калининград: ГП «КГТ», 2000. С. 63–75.
232. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1999. 448 с.
233. Цивьян Т.В. Остров, островное сознание, островной сюжет // Цивьян Т.В. Язык: тема и вариации: избранное: В 2 кн. Кн. 2: Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор. Поэтика. М.: Наука, 2008. С. 151–160.
234. Цховребов Н.Д. Гайто Газданов. Владикавказ: ИР, 2003. 272 с.
235. Цявловская Т.Г. Влюбленный бес (неосуществленный замысел Пушкина) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 3. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1960. С. 101–131.
236. Черчесов А. Формула прозрачности. Об одном романе и некоторых особенностях творческого метода Гайто Газданова // Владикавказ. 1995. № 2. С. 67–81.
237. Чехов в воспоминаниях современников. М.: «Захаров», 2005. 720 с.
238. Чехов М.П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М.: Московский рабочий, 1980. 256 с.
239. Чурак Г. Иван Айвазовский. М.: Белый город, 2001. 64с.

240. Шабурова М.Н. Тема смерти в ранних рассказах Газданова // Возвращение Гайто Газданова. М.: Русский путь, 2000. С. 164–168.
241. Шкловский В.Б. Об островах отдаленных, летающих, необитаемых и о значении топа, а также о Санча Панса – губернаторе сухопутного острова // Шкловский В.Б. Художественная проза: Размышления и разборы. М.: Советский писатель, 1959. С. 238–248.
242. Элиаде М. Аспекты мифа М.: Академический проект; Парадигма, 2005. 224 с.
243. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Издательство МГУ, 1994. 144 с.
244. Юнг К.Г. Архетип и символ / Сост. и вступит. ст. А.М. Руткевича. М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
245. Юнг К.Г. Концепция коллективного бессознательного // Юнг К.Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж.Л. и др. Человек и его символы / Под общ. ред. С.Н. Сидоренко. М.: Серебряные нити, 1997. С. 337–346.
246. Яблоков Е.А. Ночь после Клэр. Система персонажей рассказа Гайто Газданова «Водяная тюрьма» // Дарьял. 2003. № 3. С. 184–194.
247. Яблоков Е.А. Железный путь к площади Согласия («железнодорожные» мотивы в романе «Вечеру Клэр» и в произведениях Булгакова) // Газданов и мировая культура. Калининград: ГП «КГТ», 2000. С. 148–175.
248. Ярошенко Л.В. Неомифологизм в литературе XX века. Учебно-методическое пособие. Гродно: Типография «Гродненского государственного университета имени Янки Купалы», 2002. 104 с.
249. Frolich Anne Marie. Inseln in der Weltliteratur. Zurich, 1988.

Словари, справочники, энциклопедии

250. Большой толковый словарь русского языка [БТСРЯ] / Сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб. «Норинт», 2000.
251. Керлот Х. Словарь символов. М.: «REFL-book», 1994. 608 с.

252. Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории / Пер. с англ. Ф.С. Капицы, Т.П. Коляды. М.: ЗАО «Центрполиграф», 2007. 525 с.
253. Кляус В.Л. Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян. М.: Наследие, 1997. 464 с.
254. Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В.А. Мануйлов. М.: «Советская энциклопедия», Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом), 1981. 784 с.
255. Литературная энциклопедия терминов и понятий [ЛЭТИП] / Под ред. А.Н. Николюкина, Институт науч. информации по общественным наукам РАН. М.: ИПК «Интелвак», 2001, 1600 стб.
256. Павлович И.В. Словарь поэтических образов. На материале художественной литературы XVIII–XX вв.: в 2 т. Т. 2. М.: Эдиториал, УРСС, 2007. 896 с.
257. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий [Поэтика...] / Гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. 358 с.
258. Пушкинская энциклопедия. 1799–1999. М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999. 808 с.
259. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1998. 384 с.
260. Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 1995 (т. I), 1999 (т. II), 2004 (т. III), 2009 (т. IV), 2012 (т. V).
261. Словарь языка Пушкина: в 4 т. / Отв. ред. акад. АН СССР В.В. Виноградов. 2е изд, доп. М.: Азбуковник, 2000.
262. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник [СЗЛ] / Отв. ред. А.Е. Махов. М.: Интрада – ИНИОН, 1996. 320 с.
263. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры: Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический проект, 2001. 990 с.
264. Шапарова Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. М.: ООО «Издательство «АСТ»: ООО «Издательство «Астрель»: ООО «Русские словари», 2001. 624 с.

265. UXL Encyclopedia of World Mythology. Volumes 1–5 (VOLUME 1: A–B, VOLUME 2: C–F, VOLUME 3: G–L, VOLUME 4: M–P, VOLUME 5: Q–Z). Detroit; New York; San Francisco; New Haven, Conn; Waterville, Maine; London: Gale Gengage Learning, 2009. 1190 p.

Электронные ресурсы

266. Алексеев В., Дергачева-Скоп Е. «Острова диких людей». Сибирь... и Эдем». URL: <http://www-sbras.nsc.ru/HBC/2000/p20-21/f7.html>, дата обращения – 07.09.2010.
267. Асмолова Е.В. Мифологема «Внутренней вселенной» героя в творчестве Г.И. Газданова. URL: www.hrono.ru/text/ru/asm0204.html, дата обращения – 05.01.2008.
268. Бондарец Е.А. Лексико-семантическая структура мифологизмов в восточнославянском фольклоре (на материале сборников заговоров) автореф. дисс. на соискание степени к.ф.н. Тюмень, 2004. URL: <http://dissertation2.narod.ru/Diss2006/24-9.htm>, дата обращения – 18.02.2011.
269. Кедров К. «Эпическая основа русского реалистического романа 1-й половины XIX–в.» Дисс. ... канд. филолог. наук. URL: <http://metapoetry.narod.ru/liter/lit18.htm>, дата обращения – 05.08.2009.
270. Кибальник С. Газданов и Лев Шестов. URL: www.hrono.ru/text/2008/kib0208.html, дата обращения – 03.08.2008.
271. Протоиерей Сергей Овчинников. Взыскующие Божьего града. URL: <http://slavakubani.ru/read.php?id=1357&page=8>, дата обращения – 02.06.2011.
272. Попов И. Ремизов и Газданов: мифологическое сознание. URL: www.hrono.ru/text/2008/porov0212.html, дата обращения – 20.06.2008.
273. Семенова Т.О. Гайто Газданов сегодня: «помимо слов, содержания, сюжета и всего, что, в сущности, так неважно...». URL: <http://www.spbumag.nw.ru/97-98/no19-98/15.html>, дата обращения – 16.04.2009.

274. Терехин Н.М. На синем белом море бел камень... // Альманах «Соловецкое море». № 2. 2003. URL: <http://solovki.info/?action=archive&id=271>, дата обращения – 08.04.2011.
275. Ухова Е. Призма памяти в романах Владимира Набокова. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/4/uhov-pr.html>, дата обращения – 05.05.2009.
276. Цивьян Т.В. Модель мира и ее роль в создании авантекста. URL: www.ruthenia/folklore/tscivian2.htm, дата обращения – 03.06.2009.
277. Чумакова Т.В. «Странник я на земле». Человек в поисках рая (по материалам древнерусской книжности). URL: http://palomnic.org/bibl_lit/drev/chumakova/, дата обращения – 26.01.2010.

Научное издание

Горницкая Л.И., Ларионова М.Ч.

**МЕСТО, КОТОРОГО НЕТ...
ОСТРОВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Верстка *И. Кубеш*
Рисунок обложки *Л.И. Горницкая*

Издательство ЮНЦ РАН
344006, г. Ростов-на-Дону, пр. Чехова, 41
Тел. (863) 250-98-21

Сдано в набор 27.08.13. Подписано в печать 10.09.13.
Формат 60x84/16. Бумага офсетная. Гарнитура Petersburg.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 13,18.
Тираж 500 экз. Заказ № 62/13.



Подготовлено и отпечатано DSM.
ИП Лункина Н.В. Св-во № 002418081.
г. Ростов-на-Дону, ул. Седова, 9, тел. 263-57-66
E-mail: dsmgroup@mail.ru