

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»  
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)  
Филологический факультет  
Кафедра литературы

**ХРИСТИАНСКИЕ ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ В ПРОЗЕ Б.К. ЗАЙЦЕВА**

Магистерская диссертация

Допустить к защите

Зав. кафедрой литературы

\_\_\_\_\_ Н.А. Гузь  
«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

**Выполнила магистрантка**

Р-ПОЛ 081 группы

Хвостова Анастасия

Витальевна

Подпись \_\_\_\_\_

***Научный руководитель:***

К.филол.н., доцент кафедры

литературы

Кошелева И.Н.

Подпись \_\_\_\_\_

*(подпись)*

Оценка \_\_\_\_\_

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

Подпись \_\_\_\_\_

*(Председатель ГАК)*

Бийск – 2014

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b>	3
<b>ГЛАВА 1. Теория символа</b>	6
1.1. Структура символа, вопросы функционирования символа и символьного ряда .....	6
1.2. Символ и архетип .....	12
1.3. Символ и мифотворчество.....	21
1.4. Мифотворчество эпохи Серебряного века: особенности.....	31
<b>ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ</b>	38
<b>ГЛАВА 2. Эволюция образа-символа и символьного ряда в творчестве Б. Зайцева</b>	39
2.1. Образы-символы в раннем творчестве Б.Зайцева. Влияние философии Вл. Соловьева .....	39
2.2. Образы-символы во второй период творческого пути Б. Зайцева. Отражение идей русских космистов в произведениях писателя .....	51
2.3. Образы-символы в эмиграционный период творчества Б. Зайцева	63
<b>ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ</b>	74
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	75
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК</b>	78

## Введение

Серебряный век и литература русского зарубежья продолжают привлекать пристальное внимание исследователей; связано это с попытками обобщить, структурировать уже имеющиеся интерпретации, осмыслить глубинные процессы эпохи, о представителях которой выносилось много разнородных, часто противоречивых суждений.

Одной из крупнейших фигур этого времени является Б.К. Зайцев. Писатель и переводчик, он, как и многие дворяне, был вынужден эмигрировать и остаток своих дней провести вдалеке от родины.

При этом творчество Б.К. Зайцева мало исследовано и не осмыслено полностью. Несмотря на то, что писателю удалось соединить классическую традицию XIX века с новыми течениями и направлениями XX века (модернизм, импрессионизмом), имя его лишь в последние десятилетия вошло в учебники по истории русской литературы XX века. Б.Зайцев - один из немногих прозаиков, испытавших влияние, с одной стороны, символистов (А. Блока), с другой - Л.Н. Андреева, И.А. Бунина и в особенности А.П. Чехова.

**Актуальность** работы обуславливается тем, что на сегодняшний день построение картины мира художественных произведений Б.К. Зайцева на основе образов-символов и символических рядов является неизученной.

**Объектом исследования** поэтика художественного текста.

**Предметом** – христианские символы и символические ряды, встречающиеся в произведениях писателя.

**Цель исследования** – проанализировать христианские образы-символы и определить их роль в моделировании мира художественных произведений Б. Зайцева, а так же проследить процесс эволюции образов-символов на разных этапах творчества писателя.

**Задачи:**

- 1) Изучить теоретический материал по проблеме исследования (в частности, рассмотреть понятия «картина мира», «архетип», «символ», «мифотворчество»; ознакомиться с философскими и литературными тенденциями Серебряного века);
- 2) Определить место творчества Б.К. Зайцева в контексте эпохи;
- 3) Проанализировать тексты и выявить роль символа и символьных рядов в организации картины мира произведений;
- 4) Проследить закономерности процесса эволюции христианских образов-символов.

**Материалом** для анализа послужили произведения Б. Зайцева, созданные писателем в период с 1904 по 1935 годы.

**Методологическая база исследования:** в основу работы легли труды А.Ф. Лосева, Е.М. Мелетинского, Ю.В. Доманского, Ю.М. Лотмана, А.Н. Веселовского.

**Методы исследования:** мифопоэтический подход, культурно-исторический, структурный, сравнительный.

**Научная новизна** заключается в том, что в основе магистерской работе лежит попытка определить символьные ряды и их роль в моделировании мира художественных произведений Б. Зайцева, а так же процесс эволюции образов-символов на разных этапах творчества писателя.

**Практическая значимость** работы состоит в возможности использования ее результатов в таких вузовских курсах, как «История русской литературы рубежа 19-20 вв.». Так же, выводы и основные положения диссертации могут быть использованы при дальнейшем изучении творчества писателя, исследовании функционирования символьных рядов и их значимости при моделировании мира литературного произведения.

**Структура работы.** Магистерское сочинение состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка.

Во **Введении** обосновывается актуальность исследования,

обозначаются объект и предмет, формулируются цель и задачи работы, методологическая основа исследования, его новизна и практическая значимость.

**Первая глава** «Теория символа» состоит из четырех параграфов («Структура символа, вопросы функционирования символа и символьного ряда», «Символ и архетип», «Символ и мифотворчество», «Мифотворчество эпохи Серебряного века: особенности»), в которых рассматриваются значение и взаимосвязь категорий «символ», «архетип», «мифотворчество», «картина мира», «хронотоп»; описываются особенности философской мысли, литературных тенденций и мифотворчества Серебряного века.

**Второй глава** «Эволюция образа-символа и символьного ряда в творчестве Б. Зайцева» состоит из трех параграфов («Образы-символы в раннем творчестве Б.Зайцева. Влияние философии Вл. Соловьева», «Образы-символы во второй период творческого пути Б. Зайцева. Отражение идей русских космистов в произведениях писателя», «Образы-символы в эмиграционный период творчества Б. Зайцева»), в которых описываются результаты проведенного исследования в соответствии с периодизацией творчества Б. Зайцева, основанной на функционировании и трансформации символьных рядов. Подводятся итоги полученных данных, делаются выводы.

**В Заключении** формулируются основные выводы проведенного исследования.

## **Глава первая. Теория символа.**

### **1.1 Структура символа, вопросы функционирования символа и символьного ряда**

Единого толкования понятия «символ» в литературоведении до сих пор не существует. Несмотря на множественные попытки определить природу символа, он остается неоднозначным.

Одним из крупнейших ученых XX века, занимавшейся этой проблемой, был А.Ф. Лосев. Философ полагал, что в структуре символа изначально заложен принцип смыслопорождения: «это «внутренне-внешнее выражение» вещи или явления, такое диалектическое двуединство, при котором только возможно нераздельное и неслиянное существование форм внутреннего и внешнего» [45, с. 67]. Высшая реальность проявляет себя через материальную, а символ являет собой единство того и другого. Ему удается сохранить полноту бытия внутри предметного образа.

А.Ф. Лосев определяет символ следующим образом: «Символ есть принцип бесконечного становления с указанием всей той закономерности, которой подчиняются все отдельные точки данного становления. Всякий символ, во-первых, есть живое отражение действительности, во-вторых, он подвергается той или иной мыслительной обработке, и, в-третьих, он становится острейшим орудием переделывания самой действительности» [45, с. 15.].

«Функциональность и отражение действительности, обобщенность единичных явлений, закономерность соотношения общего и единичного и возможность разложения в бесконечные ряды — все это дается в символе непосредственно-интуитивно» [45, с. 149].

Для концепции Лосева важно наличие смысла символа: «Дело в том, что всякий символ указывает на некоторый предмет, выходящий за пределы его непосредственного содержания. Он всегда содержит в себе некоторого

рода *смысл*, но не просто смысл самих вещей, отражающих друг друга. Смысл всегда указывает на нечто иное. Однако здесь идет речь не просто об ином, но о том *сознании* и о том *мышлении*, в котором вещь отражается. Под символом же все языки, употребляющие такой термин, понимают известного рода отражение, но уже в сознании и мышлении, а не просто в самой же физической или физиологической действительности. Смысл вещи есть нечто более общее, чем ее символ; и чтобы стать символом, он должен быть еще определенным образом разработан и организован» [45, с. 20-22].

Основным источником концепции А.Ф. Лосева стали идеи П.А. Флоренского, который понимал символ как проявление Божественной сути в земной жизни.

Концепция Флоренского заключается в том, что символ понимается как единственная возможность для человека познать Божественную, высшую суть, первореальность. Символ выступает совокупностью высшей реальности и вещи: «В малейшей частности открывается целое, в его таинственной глубине, в его пленительном и радующем совершенстве» [73, с. 57.]. В учении П. Флоренского символы играют роль механизма, создающего мироздание, объясняют сущность человека и его связи с мирозданием, являются инструментом и способом познания мировой реальности. Символ для него - законченное в себе самое произведение искусства.

Еще одним толкованием символа с позиции философии является учение Г.-Г. Гадамера. Ученый считал, что только благодаря символу возможно человеку обрести первоначальную целостность. «Символ же, познание символического смысла предполагает, что единичное, особенное предстает как осколок бытия, способный соединиться с соответствующим ему осколком в гармоничное целое, или же, что это – давно ожидаемая частица, дополняющая до целого наш фрагмент жизни» [15, с. 299]. Суть функции символа по Гадамеру – открыть смысл произведения искусства, в котором заложено послание гармонии и блага. В произведении присутствует

идея, реализующаяся по средствам символа, но недоступная непосредственному созерцанию.

Ю.М. Лотман подходит к пониманию символа с точки зрения семиотики. В своей работе «Символ в культуре» ученый говорит о двух способах изучения символа: иррациональном и рациональном. При этом, оба подхода являются семиотическими, но в первом случае символ выступает как накопитель памяти культуры, а во втором – как знак.

Особенность такого подхода в том, что символ воспринимается как накопитель всех значений, в которых когда-либо выступал. Переходя из одной исторической эпохи в другую, он не утрачивает уже имеющихся смыслов. Таким образом, символ выступает в роли хранителя памяти культуры: «как послание других культурных эпох (других культур), как напоминание о древних (вечных) основах культуры» [47, с. 211]. Суть семиотического аспекта толкования символа понимается в следующем: каждое искусство обладает своим языком. Символы, как знаки языков культуры, образуют семантическую сеть, с помощью которой они несут сущность вещи, от древнейших ее смыслов до современных значений.

Интерпретацией символа в культурологическом аспекте занимался Э. Кассирер. Ключевой в его концепции была мысль о том, что символ – человеческое конструирование. Человеку для творческого самовыражения необходима символическая реальность, так как мир им воспринимается опосредованно и только в этой созданной реальности он может осуществить себя. С точки зрения Кассирера художественное произведение самое совершенно воплощение и выражение высот человеческого духа. Художественное произведение порождает образную реализацию, которая выявляет символическую среду, символическое звено, реальность культурных смыслов.

Еще одной особенностью символизма Кассирера является творческое осуществление и воссоздание эстетических явлений полноты бытия. Человеческое сознание, может явить свое внутреннее содержание только



через внешнюю материальную реальность. В «символической функции» открывается способность человеческого сознания существовать посредством синтеза противоположностей внешнего и внутреннего.

В целом, границы понятия символа размыты, до конца не определены и нуждаются в конкретизации. Немаловажной проблемой является то, что символ близок к тропам, в частности к метафоре и сравнению, но обладает более глубоким смысловым содержанием. Формально символ отличается от метафоры тем, что метафора создаётся как бы «на наших глазах»: мы видим, что именно сопоставляется в тексте, и может сделать вывод, какие из их значений сближаются и порождают третье, новое. Метафорическое построение для символа не обязательно, но он может входить в него. Символ всегда многозначен и несёт в себе множественность смысла в отличие от аллегии, предполагающей однозначное толкование. Смысл символа всегда зависит от контекста.

В литературоведении различают символы с понятными всем, устоявшимися значениями (например, чёрный цвет символизирует печаль, скорбь, утрату, смерть) и авторские, которые обретают свой смысл только в контексте творчества одного автора.

Наибольшее внимание среди писателей символ вызвал в эпоху Серебряного века. Е.М. Мелетинский утверждает, что «мифологизм - характерное явление литературы 20 века и как художественный прием, и как стоящее за ним мироощущение». [55]. Не случайно обращение символистов к мифу. Широкое использование мифологии символистами обусловлено тесной взаимосвязью символа и мифа.

Андрей Белый уделял большое значение определению понятия «символ». В книге «Символизм как миропонимание» [7], он выделяет три основных свойства символа:

1. Отражает действительность.
2. Образ, измененный переживанием.
3. Содержание неотделимо от формы.

Таким образом, символ Белый осмысляет как триаду «авс». При этом а - неделимое творческое единство, сочетающее в себе: в - образ природы, который воплощается в звуке, слове, краске; с - переживание, свободно располагающее материал (звуки, краски, слова), который должен его выразить.

Говоря о символе, Брюсов отмечает, что он выражает неизреченное: «Символ - намек, отправляясь от которого сознание читателя должно самостоятельно прийти к тем же «неизреченным» идеям, от которых отправлялся автор» [10, Т.1, с.432].

Таким образом, можно определить основные свойства символа в понимании его символистами:

1. Неразрывное единство формы и содержания.
2. Символ выражает нечто многозначное, неясное, относящееся к вечному и истинному, к области чувств.

Символ не статичен, он постоянно меняется, вбирая в себя новые смыслы в зависимости от контекста эпохи или личности автора. При смене эпох, когда происходит переоценка ценностей, рождается набор «ядерных» концептов, определяющих символичные ряды и семантическое поле эпохи. Такое переосмысление связано с тем, что человек оказывается в новых условиях, которые требуют переосмысления базовых значений.

В литературной энциклопедии С.С. Аверинцев определяет символ как «универсальную эстетическую категорию, раскрывающуюся через сопоставление, с одной стороны, со смежными категориями художественного образа, с другой — знака и аллегии. В широком смысле можно сказать, что символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа. Предметный образ и глубинный смысл выступают и структуре символа как два полюса, немислимые один без другого, но и разведенные между собой и порождающие символ. Переходя в символ, образ становится «прозрачным»: смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан

именно как смысловая глубина, смысловая перспектива. Принципиальное отличие символа от аллегории состоит в том, что смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, он неотделим от структуры образа, не существует в качестве некой рациональной формулы, которую можно «вложить» в образ и затем извлечь из него. Здесь же приходится искать и специфику символа по отношению к категории знака. Если для чисто утилитарной знаковой системы многозначность есть лишь помеха, вредящая рациональному функционированию знака, то символ тем содержательнее, чем более он многозначен. Сама структура символа направлена на то, чтобы дать через каждое частное явление целостный образ мира» [1, с. 976].

При анализе эволюции символа учитывается его структура: концептуальный уровень – его семантические значения; внутренний уровень – предметный образ; внешний уровень – слово (вербальная основа). Однако, взятый вне пространства того или иного текста и пространства эпохи, породившей его новые качества, символ оказывается лишенным полноты, которую он обретает в конкретном произведении. С концептами эпохи так же связаны символные ряды.

Принимая во внимание все уровни символа, можно говорить не только о символных предпочтениях, но и о принципах символизации и моделирования миров. Важным при раскрытии семантических значений символа является анализ его места в композиции произведения, пространственно-временной организации, субъект-объектной организации, языковой структуры произведения.

## 1.2. Символ и архетип

Архетипы – вневременные схемы, которые составляют основу общечеловеческой символики и включают в себя все богатство мифологических тем.

Марков в статье «Литература и миф: проблема архетипов» определяет архетипы как «первичные символы» [51, с. 133.].

Термин «архетип» был введен в научный обиход знаменитым швейцарским философом и психологом К.Г. Юнгом в начале XX века и употреблялся изначально для обозначения психологического феномена. Намного позже был воспринят литературоведами и мифологами. Однако, как писал Ю.В. Доманский в книге «Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте», это явление было известно уже в позднеантичной философии. До К.Г. Юнга представители психологии, философии, мифологии, литературоведения хотя и не использовали термин «архетип», но активно искали первоэлементы, схемы, формулы, мотивы, лежащие в основе мифопоэтических и мифологических текстов. Разные ученые называли их по-разному, но так или иначе поиск «первообразов» неизменно приводил к выводам о существовании неких универсальных априорных знаний, сверхличностных идей, бессознательных компонентов человеческой психики, то есть к тем самым вопросам, которые впоследствии были подробно рассмотрены К. Г. Юнгом в созданной им в 1913 году аналитической психологии.

Большой вклад в развитие теории архетипов внесли русские фольклористы, филологи и мыслители XIX в. В своих работах по мифологии и фольклору они часто обращались к термину «первообраз», подразумевая «мифологическое представление», «мифологический образ». По мнению А.Л. Топоркова, некоторые их утверждения звучат весьма актуально [77].

В отечественной науке фундаментальное значение для формирования теории архетипа имели работы Ф.И. Буслаева. Ученый уже в середине XIX века отмечал, что сходные фольклорные мотивы и образы у разных народов,

могут быть объяснены проявлением общих законов человеческого мышления, врожденных свойств человеческой природы, психологических механизмов. Анализируя фольклорные жанры (иконография, духовные стихи, заговоры, легенды), Буслаев выявляет взаимодействие книжных и фольклорных образов, приходя к выводу об их архетипическом происхождении, то есть восхождении к подобным образам разных культурных традиций. По мнению Буслаева, сходство мифических метафор и образов у разных народов обуславливается тем единообразием «первообразов» и «коренных» воззрений, что обнаруживаются в древних преданиях. Ученый считал, что благодаря ориентации эпоса на далекое прошлое «первообразы» обладают такой живучестью. В своих работах Буслаев говорил об этом следующее: «Однообразное течение – не внешних событий – а нравственного быта эпической старины, скованное обычаем, постоянно возводило свое начало к темной старине. В эту эпоху всякий вымысел, всякая новая мысль могли получить право гражданства не как новость, но как припоминание утраченного предания; как уяснение и развитие того, что отчасти было уже давно всем и каждому известно» [11]. Следовательно, для тех, кто создает эпическую традицию в более поздние исторические времена, прошлое оказывается вместилищем высшей религиозности, областью вечных идей, мерилom нравственности. Оно предопределяет собою будущее, оставаясь вне времени. Выдающиеся исторические личности могут принимать образы почитаемых предков, героев и богов, тем самым поддерживая память о великих прародителях. Например, в личности богатыря Ильи Муромца происходит новая «актуализация», возрождение бога-громовержца Перуна. Таким образом, Буслаев видит причину повторяемости и возрождаемости «первообразов» (архетипов) в сакральной значимости прошлого любого народа, обладающей особыми мифопорождающими свойствами.

При этом, ученый утверждал, что мифологические образы полностью несводимы к своим первоначальным «коренным» воззрениям,

«первообразам». Однако, бывает весьма сложно отграничить первоначальное зарождение мифа от его позднейших актуализаций, так как в каждом художественном произведении мифологическое представление творится заново.

Интересна концепция и другого известного ученого XIX века А.Н. Афанасьева. Ученый полагает, что изначально человек и природа составляли единое целое, между ними не было никаких искусственных преград. Это гармоничное слияние человека и природы явилось основной причиной зарождения мифов. Исследователь полагает, что древние религии и мифологии возникли из простых наблюдений над природными явлениями, из поэтических воззрений человека на природу. Так же в представлении Астафьева, миром движут два принципа: эрос и противоборство. А общность мифологических символов и параллелизм в различных культурах объясняются сходством в восприятии природных явлений. Недостатком этой концепции является то, что сущность архетипического мотива трактуется излишне прямолинейно – только как аллегория определенного природного явления. Каждый мифологический образ или персонаж имеет прямую аналогию в мире природы. По существу, многозначная природа образа и символичность мифа игнорируется.

А.Н. Веселовский, исследуя образы общие для христианства и язычества, пришел к выводу, что архетипы – многослойные образования, в которых переплелись образы различных культур. Большое значение Веселовский придавал функционированию архетипов в поэтическом тексте. Поэт, по мнению ученого, ограничен «формулами вымысла» в своем творчестве, он не создает ничего нового, а лишь позволяет читателю извлечь из своего сознания и памяти то, что там давно хранится. Мотивы и сюжеты «представляют те же признаки *общности* и *повторяемости* от мифа к эпосу, сказке, местной саге и роману; и здесь позволено говорить о словаре типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или другого содержания» [14]. Следовательно, художник

вынужден постоянно обращаться к одним и тем же вечным образам, таким как Дон-Кихот, Гамлет, Фауст, и др. Подобные им образы и связанные с ними мотивы вызывают у читателя симпатию и доверие к произведению, так как заставляют ощутить связь с историей народа, с авторитетным прошлым, и отвечают на глобальные, вневременные, никогда не устаревающие вопросы.

Таким образом, проблема архетипа интересовала отечественных ученых задолго до появления юнговской концепции. Можно говорить о том, что в русской науке XIX века существовала своя концепция архетипов. Эта концепция рассматривает мифологические первообразы, не отождествляя их с конкретными литературными мотивами, сюжетами, образами, которые не сводились к одной архетипической базе. Ф.И. Буслаев, А.Н. Афанасьев, А.Н. Веселовский подходят к проблеме архетипов с точки зрения мифологии, фольклористики, а не психологии, в этом их основная ценность. Архетипы воспринимаются учеными живыми, осознанно востребованными народной поэзией «первообразами» литературы, фольклора и языка, а не абстрактными обитателями «коллективного бессознательного». Важным в формировании их подходов является то, что они исследуют мифологические процессы и явления на материале фольклора и этнографии, а не индивидуального литературного творчества. Представители русской филологии стремились к определению общечеловеческой основы художественного творчества, выявлению единства и преемственности в развитии мировой культуры.

К.Г. Юнг понимал архетип как некие структурные схемы, формы, модели чувствования, воззрений, поведения, которые являются отражением глубинного, многовекового объективного опыта человечества, так называемого коллективного бессознательного. Архетип описывает бессознательные душевные состояния и проявляются только тогда, когда «интенсивность сознания занижена» [54]. Архетипы, являясь изначально существующими формами, становятся сознательными лишь опосредованно и придают свою форму элементам человеческой психики.

По Юнгу, архетипы являются составляющими коллективного бессознательного. Психолог выделяет наиболее значимые архетипические мифологемы, связанные со становлением личностного самосознания, с переходом от коллективного бессознательного к индивидуальному осмысленному существованию: «мать», «тень», «дитя», «анима» и «анимус» и др.

Юнг говорит о таком свойстве архетипов как «вездесущность». Суть его в том, что архетипы бессознательно воспроизводятся и реализуют свои значения в ритуале, верованиях, мифе, символах, психической деятельности человека и в художественном творчестве. Архетипы выступают в роли интуитивных вспомогательных инструментов психологического постижения явлений.

К.Г. Юнг сводит значение архетипов к сфере психологии. Для него архетипы описывают душевные переживания человека с помощью образов внешнего мира. Т.е. мифология совпадает с психологией. Такой взгляд на архетип Е.М. Мелетинский назвал «психологическим редуционизмом» [54]. Е.М. Мелетинский полагал, что внешний мир представляет для мифа такой же интерес, что и внутренний мир души человека. И миф описывал не только те процессы, которые происходят в психике индивида, но и взаимодействие личности и социума.

Отметим, что на многих исследователей мифологии оказала влияние юнговская концепция архетипа. Среди них Дж. Кэмпбелл, Э. Нойман, Г. Циммер, И. Казенёв, М. Элиаде. Для этих ученых характерен «психологический редуционизм».

М. Элиаде хотя и подвергался влиянию юнговской концепции архетипов, отмечал, что в понятие «архетипы» он вкладывает несколько иное значение, нежели Юнг. Для него это образцы подражания, парадигмы всех видов человеческой деятельности [94], модели поведения, а не составные части коллективного бессознательного. При этом, эти модели для подражания не мешают творчеству. Наоборот, ритуалы, архетипы и мифы



раскрывают творческий потенциал человека, способствуя приданию нового смысла человеческому существованию.

Представители аналитической мифологии или, как их еще называют, фольклористы-юнгианцы Лайблин, Франк, Делашё, Леклер, Румпф и др. анализируют сказку, используя юнговские принципы исследования мифов. В результате они находят в сказках символы сознательного и бессознательного. Например, Баба Яга становится трансформированным архетипом «матери».

Представители ритуально-мифологической литературной критики Н. Фрай, М. Бодкин, Д. Уэстон не настаивают на гипотезе коллективного бессознательного, хотя испытали на себе влияние Юнга. Говоря об их теориях Е.М. Мелетинский отмечает тот же недостаток, что и аналитическая психология – редуционизм [Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994]. Не различая миф и ритуал, миф и архетип, они сводят смысл литературных произведений к обрядам.

Точного и общепринятого определения архетипа до сих пор не существует. Так, энциклопедия «Культурология. XX век» определяет архетипы как «своеобразные когнитивные образцы, на которые ориентируется инстинктивное поведение», как «когнитивную структуру, в которой в краткой форме записан родовой опыт» [68].

Важнейшей особенностью архетипа является способность видоизменяться на разных исторических этапах, сохраняя при этом свои функции и значения неизменными. Вариативностью инвариантности называет это свойство один из современных исследователей А. Большаков [9]. Архетип, даже изменяясь, сохраняет ценностно-смысловое ядро, в своей неизменности которое обеспечивает высокую устойчивость архетипической модели. Так же, архетип обладает отвлеченности от конкретного материала и свойствами первичности.

Одним из отечественных литературоведов, обратившимся к проблеме архетипов, стал В.А. Марков. Он установил связь между литературой и мифом через архетип, и обратил внимание на три особенности архетипа:

универсальность, всеобщность и репродуцирующий характер. Автор утверждает, вслед за Юнгом, что архетипы хранятся в коллективном бессознательном, как «золотые слитки человеческого опыта – нравственного, эстетического, социального». Марков подводит итог: «Общечеловеческие императивы и ценности имеют архетипическую основу. Здесь символы вечности и вечность символов. Здесь миф, искусство и человек» [51]. Следовательно, архетипы всеобщие и вневременные средоточия общечеловеческих ценностей во всех сферах жизни.

Крупнейшим исследователем проблем архетипов в современном литературоведении является Е.М. Мелетинский. Он занимается в основном изучением архетипических сюжетов и образов, а не архетипами вообще, в юнговском понимании. Мелетинский вводит свои определения архетипа и говорит об архетипических мотивах. По Мелетинскому, архетипы – это «первичные схемы образов и сюжетов, составившие некий исходный фонд литературного языка, понимаемого в самом широком смысле»; архетипический мотив – «некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса (деятеля), пациенса (объект действия) и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубинный смысл. Просто всякие перемещения и превращения персонажей, встречи их, тем более их отдельные атрибуты и характеристики мы не включаем в понятие мотива...» [53]. Неизменной характеристикой архетипического мотива является наличие действия. Архетипические образования Мелетинского всегда сюжетны, он называет их «сюжетными архетипами».

А. Большакова в статье «Литературный архетип» говорит о том, что слово «архетип» в современном литературоведении, полисеманлично. В связи с этим он выделяет следующие его значения:

1. Индивидуальность писателя в контексте ее роли в формировании литературного процесса. Например, литературоведы говорят об архетипичности Пушкина как о стороне творчества этого писателя.

2. «Вечные образы» мировой литературы (Дон-Кихот, Гамлет, Фауст, Дон-Жуан и др.).

3. Христианско-библейские темы как источники литературных сюжетов и образов.

4. «...Основная ситуация, характер или образ, который постоянно появляется в жизни и, следовательно, в литературе» [9].

5. Мифологическая традиция античности.

Ю.В. Доманский, на основе анализа ряда произведений, в своей книге «Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте» выделил типы функционирования архетипических значений в литературе:

1. «...Сохранение всего пучка сем архетипического значения мотива». Например, архетипический мотив весны в ряде произведений, рассмотренных автором (повести Пушкина, «Муму» Тургенева, «Бедные люди» Достоевского), имеет такие значения: плодородие, начало года, воскрешение умершего осенью бога, любовь, радость, жизнь, зеленый цвет, надежды на будущий урожай, победа над зимой, Восток. Таким образом, архетип весны сохраняет все свои значения, которые сводятся к позитивной оценке данного времени года.

2. «...Доминирование каких-либо сем архетипического значения». В качестве примера приводится архетипический мотив вдовства, в котором выделяются следующие семы: верность умершему мужу, избранность вдовы, беззащитность вдовы. При этом в «Студенте» Чехова актуализируется значение избранности вдовы наряду со значением беззащитности, а в «Хаджи-Мурате» Л. Толстого - только значение беззащитности.

3. «...Инверсия архетипического значения мотива как показатель неординарности персонажа». Доманский приводит в пример архетип дома, который олицетворяет некий космос, мир, где человеку уютно и спокойно, внутреннее пространство, противостоящее враждебному внешнему миру, где царит хаос. Так же дом это вековые ценности: единство рода и семьи, счастье. В связи с этим, герой чеховского рассказа «Мальчики» Чечевичин,

для которого дом не является чем-то особо значимым, его мечта – скорее попасть в Америку, становится представителем необычной системы ценностей, тем самым выделяясь среди окружающих. Здесь происходит инверсия архетипического значения.

4. «...Инверсия архетипического значения мотива как показатель отступления от универсальных нравственных ценностей». Так, герой рассказа И.С. Тургенева «Муму» Герасим весной, в пору всеобщей радости и любви, ликования природы, разлучается с Татьяной. А летом, которому присущи семы тепла, оживления, блаженства, отсутствие голода, болезней, смерти, топит Муму.

5. «...Сочетание разных сем архетипического значения в оценках одного персонажа». Так, например, автор рассматривает портретную характеристику Пугачева, для создания которой использовался мотив бороды. Борода героя – черная с проседью. В мифологии отрицательные персонажи обладают черной бородой, а седобородые персонажи воплощают амбивалентные или положительные характеристики. Таким образом, реконструируя этот архетипический мотив, можно истолковать характер пушкинского героя как причастного силам зла, но имеющего зачатки положительных устремлений.

Таким образом, архетип в литературоведении понимается как универсальный праобраз или прасюжет, зафиксированный мифом и перешедший позднее в литературу. Архетипы реализуют свои значения через различные элементы текста: сюжеты, образы, мотивы, а так же через символы. В поздних литературных исследованиях термин «архетип» используется для обозначения наиболее общих, основополагающих мифологических мотивов, и повествовательных схем, лежащих в основе различных художественных структур.

### 1.3. Символ и мифотворчество

Диалектическая взаимосвязь мифа и символа очень тесна. А.Ф. Лосев подчеркивал, что миф есть символ, в котором два плана бытия неразличимы и осуществляется, вещественное, реальное тождество идеи и вещи, а не смысловое.

Взаимосвязь мифа и символа происходит на структурном, семантическом, функциональном уровнях.

Структурная связь прослеживается в схожести строения мифа и символа. В статье «Смысл современной поэзии» Брюсов говорил о том, что многие мифы строятся по принципу символа, более того, некоторые символисты называют свои произведения мифотворчеством, то есть созданием мифов.

В символе форма и содержание, образ и значение неразрывны, то же самое можно сказать и о мифе: «...мифический образ...содержательная форма, находящаяся в органическом единстве со своим содержанием, - символ» [43].

К. Леви-Строс отмечает, что символическую функцию миф выполняет именно благодаря своей неизменной структуре. Так же, Э. Кассирер трактует миф как замкнутую символическую систему. Символическая школа воспринимала мифы как символы, в которых спрятана древняя мудрость. Говоря о литературе XX века, Е.М. Мелетинский отмечает, что мифология ей воспринимается как символическая система, что говорит об исконной символичности мифологии.

Связь мифа и символа усматривается и в их функциях: символ и миф передают то, что можно почувствовать, но нельзя сказать. Р. Барт отмечал: «...в мифическом понятии заключается лишь смутное знание, образуемое из неопределенно-рыхлых ассоциаций», что можно сказать и о символе; «...обыкновенно миф предпочитает работать с помощью скудных образов, где смысл уже достаточно обезжирен и препарирован для значения, - таковы, например, карикатуры, пародии, символы и т.д.» [2, с. 234.].

Так же, следует отметить, что символ и миф связаны не только семантически, функционально и структурно но еще и генетически. Так, Потебня говорит о символической (метафорической) природе мифа. Сарычев отмечал: «Символ неизбежно приводит к мифу, миф вырастает из символа. Символическое искусство обязательно искусство мифотворческое» [69]. С.П. Ильев говорил, что мифология символична: «Миф прорастает из символа. Символ - ядро мифа. Эмблематический ряд не только ведет читателя к символу, но и творит миф, опираясь на подсознание читателя» [29]. Настолько тесная взаимосвязь приводит к функциональной зависимости мифа и символа. Так, миф реализуется только в процессе развертывания символического ряда, однако сам символ может существовать лишь в русле мифа.

Еще одной проблемой в литературоведении является проблема связи литературы и мифа, того как миф функционирует в художественном произведении.

В отечественной науке большое внимание уделяется проблеме этой проблеме. Многие ученые предпринимали попытки выделить уровни взаимодействия литературы и мифа. Автором одной из таких классификаций является Ю.В. Доманский. Его типология выглядит следующим образом: «во-первых, осознанное обращение писателя к тем или иным известным ему мифологическим сюжетам и мотивам; во-вторых, так называемое мифотворчество, когда художник на основе мифа древнего, как бы по канве его, творит свой собственный миф; в-третьих, соотнесение литературы и мифа через архетипы» [18].

В целом, наука о мифах имеет длинную историю. Еще в античности предпринимались попытки переосмыслить мифологический материал. Мифы в разные периоды изучали: Эвгемер, Вико Джамбаттиста, Ф. Шеллинг, А.А. Потебня, Д.Д. Фрейзер, К. Леви-Строс, Л. Леви-Брюль, Э. Кассирер, З. Фрейд, К.Г. Юнг, А.Ф. Лосев, В.Н. Топоров, Е.М. Мелетинский, О.М. Фрейденберг и многие другие. Несмотря на столь пристальное изучение этой

темы, до настоящего момента не сформировалось общепринятого представления о мифе. Однако, отталкиваясь от тех точек соприкосновения, которые присутствуют в трудах исследователей этого вопроса, можно выделить основные признаки и свойства мифа.

Представители различных стран и научных школ акцентируют свое внимание на разных аспектах мифа. Так Э. Кассирер говорит об их символичности; А.Ф. Лосев указывает на совпадение в мифе общей идеи и чувственного образа; А.Н. Афанасьев называет миф древнейшей поэзией; Р. Барт – коммуникативной системой. Основные теории изложил в своей книге «Поэтика мифа» Е.М. Мелетинский.

В своей статье «Миф как философская проблема» [16, с. 275] А.В. Гулыга перечисляет признаки мифа:

1. Слияние мысли и действия, т.е. реального и идеального.
2. Использование бессознательного мышления, т.к. овладевая смыслом мифа, мы его разрушаем.
3. Синкретизм отражения, что проявляется в неразделенности субъекта и объекта, отсутствие различий между естественным и сверхъестественным.

О.М. Фрейденберг в книге «Миф и литература древности» дает мифу определение, отмечая его сущностные характеристики: «Образное представление в форме нескольких метафор, где нет нашей логической, формально-логической каузальности и где *вещь, пространство, время поняты нерасчлененно и конкретно, где человек и мир субъектно-объектно едины*, - эту особую конструктивную систему образных представлений, когда она выражена словами, мы называем мифом» [83, С. 28]. Таким образом, основные характеристики мифа обусловлены особенностями мифологического мышления. Вслед за А.Ф. Лосевым, В.А. Марков говорит о том, что мифологическое мышление не различает: вещь и ее свойства, объект и субъект, имя и предмет, слово и действие, человек и вселенная, социум и космос, естественное и сверхъестественное, а универсальный принцип

мифологического мышления – принцип партиципации или «пралогического мышления» (Такое мышление, согласно Леви-Брюлю, обнаруживает полное безразличие к логическому закону противоречия, допуская сочетание противоположностей в одном представлении). [50, с. 137]. К такому же выводу приходит Мелетинский утверждая, что мифологическое мышление проявляется в неотчетливом разделении субъекта и объекта, вещи и слова, предмета и знака, вещи и ее атрибутов, существа и его имени, единичного и множественного, происхождения и сущности, пространственных и временных отношений [51].

В своих исследованиях разные ученые выделили следующие характеристики мифа: М. Элиаде говорил о сакрализации мифического «времени первотворения», в котором кроется причина установившегося миропорядка; А.А. Потебня отмечал нерасчлененность образа и значения; А.Ф. Лосев акцентировал внимание на всеобщем одушевлении и персонализации и тесной связи с ритуалом; Мелетинский отводил большую роль символическому значению мифа [54].

Г. Шелогурова в статье «Об интерпретации мифа в литературе русского символизма» [92] излагает свои выводы о том, что в современной филологии понимается под мифом:

1. Миф признается плодом коллективного художественного творчества.
2. В мифе не различаются план выражения и план содержания.
3. Миф является универсальной моделью для построения символов.
4. Мифы признаются важнейшим и универсальным источником образов и сюжетов во все времена развития искусства.
5. Мифом может стать новая реальность, созданная автором «по законам художественной правды». При условии, что она моделируется согласно предполагаемым законам древнего сознания.

Однако эти выводы касаются не всех ключевых моментов в характеристике мифа. Необходимо отметить то, что миф оперирует либо



реальными образами, которые наделяются особым мифологическим значением, либо фантастическими образами, воспринимаемыми как реальность. Так же следует подчеркнуть отличия времяпространственной организации мифа: «*время* мыслится не линейным, а замкнуто повторяющимся, любой из эпизодов цикла воспринимается как многократно повторяющийся в прошлом и имеющий быть бесконечно повторяться в будущем» [47, с. 86.]. Также Ю.М. Лотман отмечает: «Циклическая структура мифического времени и многослойный изоморфизм *пространства* приводят к тому, что любая точка мифологического пространства и находящийся в ней действительный обладает тождественными им проявлениями в изоморфных им участках других уровней <...> мифологическое пространство обнаруживает топологические свойства: подобное оказывается тем же самым». Исходя из такого циклического построения, мифу оказываются не присущи понятия начала и конца и отождествление первого с жизнью, а второго со смертью. Мелетинский, говоря о мифическом времени, отмечает, что это *правремя*, время первотворения, существовавшее до начала исторического отсчета времени. Особенности мифологического образа отмечает Фрейденберг: «Для мифологического образа характерна бескачественность представлений, так называемый полисемантизм, т.е. смысловое тождество образов» [83, с. 182.]. Наконец, миф выполняет определенные функции, главными из которых, по мнению большинства ученых, являются: объяснительные и познавательная функции, утверждение природной и социальной солидарности.

Как можно заметить, мифотворчество в литературе напрямую взаимосвязано с пространственно-временной организацией художественного произведения и его моделью мира.

Мир художественного произведения представляет собой преобразованное отражение реальности. Его предметность создается при помощи вымысла и речи. При этом, мир произведения сочетает в себе две неравноправные реальности: вещную, пассивную по своей сути (природа,

детали), и личностную – человеческую, активную, живую. Таким образом, личностное начало становится центрообразующим [85].

В отечественной науке понятие «мир художественного произведения» обосновал Д.С. Лихачев. Главными качествами художественного пространства он считал: отличие от первичной реальности; использование как условных, так и жизнеподобных форм изображения; участие вымысла в создании художественного пространства. Несмотря на всю нереальность художественного мира, он существует по своим изначально установленным законам, которым подчиняются не только герои, события, вещи, пейзажи, но и автор. Из чего следует, что «структура пространства текста становится моделью структуры пространства вселенной, а внутренняя синтагматика элементов внутри текста – языком пространственного моделирования» [48].

Одним из основных средств осмысления действительности на уровне идеологического моделирования становится язык пространственных отношений. Такие амбивалентные понятия как правый-левый, открытый - закрытый, высокий - низкий, дискретный - непрерывный становятся фундаментом для создания культурных моделей с непространственным содержанием и приобретают значения: свой - чужой, хороший - плохой, смертный – бессмертный и т.д. Для человека характерно, осмысляя окружающую действительность, строить религиозные, нравственные, политические картины мира опираясь на пространственные характеристики, в основе которых лежит противопоставление: земля – небо, право – лево и т.д. Представления о «высоких» и «низменных» мыслях, отождествление «далекого» с непонятным, а «близкого» с родным и ясным образует определенную модель мира, имеющую четкие пространственные признаки [48].

Для художественных текстов характерна ситуация, когда пространственная модель мира становится организующим началом, вокруг которого строятся его непространственные характеристики. Она определяет законы существования всех компонентов художественно произведения.

Национально-языковые и исторические модели пространства становятся основой при построении «картины мира» - «целостной идеологической модели, присущей данному типу культуры» [48]. На фоне этих структур четче видны изменения происходящие в частных пространственных моделях, создаваемых текстами. Здесь можно говорить об индивидуальной интерпретации автором тех или иных концептуальных понятий, свойственных культуре, времени, социальной обстановке. Художник, таким образом, вступает в противоречие с реальностью и вносит в нее свои изменения, которые находят отражение в модели мира художественного произведения. Пространственная структура текста становится не только вариантом общей системы, но и конфликтует с ней, реализуя пространственные модели общего типа (литературное направление, региональная или национальная культура).

Одним из ключевых понятий для характеристики мира художественного произведения является «хронотоп». «Хронотоп – взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [3, с. 9].

М.М. Бахтин перенес понятие «хронотоп» в гуманистическую сферу «почти как метафору», где основным значением стало неразрывность времени и пространства – время становится четвертым измерением пространства наряду с высотой, шириной и длиной. А, применительно к литературе, хронотоп понимается как формально-содержательная категория. [3]. Соединив воедино пространство и время, хронотоп обогатил художественное пространство и показал новое поле для исследователей.

В литературном хронотопе пространственные и временные функции сливаются в конкретное осмысленное целое. Время становится художественно зримым, уплотняется и сгущается. Пространство сливается с движением времени, истории, сюжета. «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [3, с. 10].

Художественный хронотоп по природе своей метафоричен, в нем проявляются лишь некоторые уровни символической многоплановости мира. Хронотоп, являясь основой художественных образов, сам можно назвать своеобразным образом, даже праобразом.

Художественный хронотоп имеет большое жанровое значение. Более того, жанр определяется хронотопом, при этом внимание акцентируется на временном аспекте - время становится ведущим началом. Это утверждение М.М. Бахтин доказал в своей работе «Эпос и роман», в которой определил жанровые разновидности романа, основываясь на анализе хронотопов.

Историческое время в романах разных типов реализуется по-разному. Если взять для примера средневековый рыцарский роман, то здесь используется авантюрное время. Сущность этого времени заключается в том, что распадаясь на несколько отрезков-авантюр, оно организуется технически, это «время случая». И это время организует пространство подобное себе – механическое, техническое. Мир этого романа чудесен, каждая вещь здесь имеет какие-либо магические свойства. И время становится в некоторой степени волшебным, что проявляется в его гиперболизме: дни могут сжиматься до мгновений, а часы растягиваться на года. Время можно подчинить, заколдовать, или воздействовать на него через сны и видения.

Утверждение о доминировании времени в хронотопе верно лишь применительно к литературе, хотя и здесь есть исключения. Бахтин сам приводит в пример некоторые романы Ф.М. Достоевского, где время в хронотопе теряет свою ведущую роль.

Хронотоп есть «определенная форма ощущения времени и определенное отношение его к пространственному миру» [3, с.137]. Если даже для литературного хронотопа утверждение доминирования времени не является аксиомой, то лучше не противопоставлять время и пространство, а рассматривать его как связь реального времени с реальным пространством. Таким образом, хронотоп выражает типичное ощущение единства времени и пространства в конкретную историческую эпоху.

В одной из своих работ Бахтин выделяет такие хронотопы как хронотоп дороги, провинциального города, лестницы, коридора, улицы и т.д. Проблематично утверждать, что в подобных хронотопах время доминирует, а пространство является лишь зримым его воплощением временем.

По отношению к реальности художественная целостность литературного произведения определяется хронотопом. Поэтому хронотоп всегда в произведении содержит «ценностный момент», который может быть выделен только в абстрактном анализе из целого художественного хронотопа. В литературе временно-пространственные определения целостны, неотделимы и эмоционально-ценностно окрашены. «Искусство и литература пронизаны хронотопическими ценностями разных степеней и объемов» [3, с. 177]. И такой ценностью будет каждый выделенный момент, каждый мотив художественного произведения.

Определяя жанровые разновидности романа, Бахтин акцентировал внимание на больших типологически устойчивых хронотопах, однако, он отмечал, что большие хронотопы включают в себя более мелкие: «каждый мотив может иметь свой особый хронотоп» [3, с.186]. Таким образом, большие хронотопы состоят из элементов, так называемых мелких хронотопов. Кроме вышеуказанных элементарных хронотопов дороги, лестницы и т.д., Бахтин называет хронотоп природы, трудовой хронотоп, идиллический и т.д. в рамках одного произведения можно наблюдать множество хронотопов, которые связаны друг с другом сложными специфическими отношениями, при этом один из них всегда будет доминирующим, всеобъемлющим. «Хронотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях» [3, с. 186]. При этом характер этих отношений всегда будет диалогическим. Однако, диалог хронотопов не входит в изображаемую произведением реальность, а является частью мира автора, мира читателя и слушателя, которые в свою очередь так же хронотопичны.

Художественный хронотоп является преимущественно центром основных событий произведения, то есть несет в себе сюжетобразующую функцию: «В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы» [3, с. 184].

Хронотоп имеет большое изобразительное значение. Сюжетные события конкретизируются в хронотопе, а время становится чувственно-наглядным. Чтобы событие не являлось простым указанием времени и места его свершения, а стало образом, необходим хронотоп. Он конкретизирует и сгущает приметы времени (историческое время, время человеческой жизни) на ключевых участках пространства. Хронотоп необходим для развертывания сцен в произведении, он наполняет их «плотью и кровью». А те события, которые происходят вдали от хронотопа, сообщаются на информативном уровне.

Таким образом, описывая категории пространства и времени, М.М. Бахтин внедрил понятие хронотоп, изучение которого в разных моделях мира стало позднее одним из основных направлений исследования вторичных моделирующих семиотических систем. В своих работах Бахтин выводил свойства романа как жанра из изменения «временной модели мира», «переворота в иерархии времен», ориентации на незавершенное настоящее. Исследуемые Бахтиным ценностно-временные категории, определяющие значение одного времени по отношению к другому, являются одновременно семиотическими и аксиологическими. Говоря языком структурной лингвистики, соотношение времени изменяется по маркированности – немаркированности.

Однако следует оговориться, что употребление понятия «хронотоп» является обоснованным в тех случаях, когда происходит слияние временных и пространственных примет в целое, «когда речь ведется об устойчивых архитектурных контекстах присутствия человеческого «я» в «мире»» [80, с.78]. Здесь говорится о «я» героя, вокруг которого уплотняется мир, так как он становится центром этого мира. Сколько бы персонажей не было в

произведении, центр всегда один. Подразумевается художественный концепт я-в-мире. Сюжетные же персонажи оказываются или вариациями этого концепта, или элементами фона, художественного мира. Так, например, можно говорить о «человеке Достоевского» или «чеховской концепции личности».

Если рассматривать художественное восприятие текста в проекции на его субъективную данность, то «генерализация литературного произведения являет собой систему архетипов коллективного бессознательного и аналогична в этом мифу, который всегда говорит не о том, что случилось однажды с кем-то, но о том, что случается вообще имеет отношение <...> ко все без исключения. Художественная архитектура «мирового» внешнего хронотопа ... - мифогенна, восходит к мировому яйцу, мировому древу, мировой реке, мировому противостоянию космических сил и т.п. Художественный концепт личности есть неведомая архаичному мифологическому сознанию мифологизация экзистенции: это универсальное я-в-мире» [80, с.78].

Таким образом, мифотворчество в литературе напрямую связано с пространственно-временной организацией художественного произведения и его моделью мира, где одним из ключевых понятий выступает хронотоп.

#### **1.4. Мифотворчество эпохи Серебряного века**

Эпоха Серебряного Века совпала с кризисом европейской культуры, когда рационализму был противопоставлен мистицизм, а позитивизму – интуитивизм. Многие мыслители этой эпохи посвятили свои труды изучению метафизики, среди них: В.С. Соловьев, Л. Шестов, В.В. Розанов, Н.А. Бердяев, С.Л. Франк. Европа на рубеже веков переживает «мистический ренессанс» [91, с.78], которому становятся близки восточные темы. Начинается диалог Европы с Востоком. Китайская и древнеиндийская картины мира с их пониманием двуединого абсолюта, нескончаемого цикла

времени, небытия, идеями кармы оказало сильное влияние на развитие Европы, заставив ее посмотреть по-другому на такие понятия как пространство и время, материя.

Всю культуру рубежа столетий пронизывал безграничный мистицизм. В. Крейд отмечает: «Только этим обстоятельством и ничем иным объясняется глубина духовных достижений Серебряного века, остающихся в нашей современной культуре неисчерпанными, неизученными обстоятельно и, конечно, непревзойденными. Едва ли не каждый из значительных поэтов эпохи тяготеет к той или иной форме мистического поиска, Блок вдохновляется прозрениями Вл. Соловьева, А. Белый еще в ранней юности читает Упанишады, а позднее отдается антропософским штудиям и практике, Брюсов и Гумилев изучают трактаты европейских оккультистов. Волошина интересуется теософия, затем антропософия и Бхагават Гита. Вячеслава Иванова влекут самого разного рода эзотерические знания. Бальмонт увлекается то Зенд-Авестой, то Лао-цзы, то индуизмом, то буддизмом, то русским сектантством. Сколь очаровательно мишурным ни был эгофутуризм Игоря Северянина и его друзей по академии эго-поэзии, но и он получил творческий раскрепощающий импульс от теософии Блаватской более чем от стихов своих учителей Фофанова и Лохвицкой» [39, с. 11].

Внутри петербургского общества символистов формируется течение «мистических анархистов», таким образом, мистика становится литературным направлением. Н. Бердяев отмечал: «Россия стоит в центре Востока и Запада, она соединяет два мира, в ней узел всемирной истории» [8, с. 228]. По мнению философа, Россия через соборную мистику приведет весь мир к новому откровению.

На переосмысление наиважнейших вопросов построения европейской картины мира, таких как пространство, время, жизнь и смерть человека, сильно повлиял восточный мистицизм. Антропоцентризм чужд буддистскому мироощущению, в котором человек не выделяется из природы.



Человек не есть центр восточной картины мира. Западный менталитет по отношению к пространству как физической категории был готов допустить автономное существование, но относительно времени человек Запада не смог отказаться от центральной позиции. Точка зрения человека также преобладала в искусстве. Наиболее ярко принцип антропоцентризма воплотился в живописи эпохи Возрождения, когда была открыта прямая перспектива. Западные художники, безусловно, доверяли зрению, так как основывались на рационалистическом восприятии мира. Живопись Востока пошла по другому пути развития, выработав рассеянную перспективу ряда планов с перемещающейся точкой зрения, взирая оком Вселенского Абсолюта на человека в гармонии с природой. Ограниченным возможностям человека восточная живопись предпочитала космическую панораму.

В трудах Вл. Соловьева, предтечи искусства и философии Серебряного века, обнаруживается следующий подход к пониманию пространства и времени. Философ, вслед за своим «духовным наставником» Шопенгауэром, трактует пространство и время как «формы нашего представления». «Несомненно, что время есть нечто не существующее на самом деле, само себя уничтожающее». Соловьев приводит два определения, следуя логике Шопенгауэра: «Прошедшее и будущее не имеют никакого значения в отношении настоящего. Настоящее есть граница между прошедшим и будущим и само по себе есть не что иное, как нуль» [74, с. 244].

Говоря о пространстве Вл. Соловьев категорично заявляет, что эта категория понимается только по отношению к другим смежным предметам, «само по себе оно пустота, ничтожество...» [74, с. 244]. Таким образом, в данной концепции реальная действительность предстает нулем в квадрате, «мир явлений не имеет никакого содержания, есть только мир кажущихся явлений». Вл. Соловьев, говоря о действительном бытии, признает, что человек живет в призрачном мире. Человеку свойственно соотносить все явления мира со своей личностью, ставя в центр себя. На самом деле человек оказывается «существом ничтожным, зависящим и чем-то подчиненным».

Такое противоречие между реальной действительностью и внутренним ощущением ее человеком приводит к трагической невозможности обретения счастья, то есть окончательного удовлетворения его воли.

«Всякое удовлетворение воли есть воображаемая цель, при достижении которой видим, что она гораздо ничтожнее, чем нам это казалось». И даже если человеку удастся достичь призрачного счастья, знание о неминуемой смерти лишит его всякого удовольствия. Человек осознающий, что «внешняя природа существует только в его воображении», не в состоянии осознавать себя конечным существом - в этом и есть сущность «стремления к настоящей метафизике» [74. с. 245].

В своих лекциях Вл. Соловьев методично излагает такие части картины мира как призрачность реального мира вещей, относительность пространственно-временных отношений, буддийское понимание жизни неразрывной со страданием.

Культурой Серебряного века Время воспринимается как нечто живое, органическое, а не как абстрактное понятие. «Я чую, время пополам расколется», – пишет З. Гиппиус. Для Хлебникова «время цветет как черемуха» и «зачеловек в переднике плотника пилит времена на доски и как токарь обращается с своим завтра» [87].

Смерть в культуре Серебряного века воспринимается как один из этапов эволюционного развития, а не как конец жизни человека. Актуализируется «Миф о вечном возвращении» (М. Элиаде), где человек бесконечно возрождается, переживая новые этапы своего развития.

По мнению А. Белого, между реальной действительностью и мифом нет концептуальной разницы: «...по закону диалектического развития всегда будет казаться, что прошлое изживает себя в мифах, настоящее – в научных понятиях, а грядущее – в тех формах, которые являются соединением понятия и мифа, или в прошлом – субъективное фантазирование, в настоящем – трезвая ясность, в будущем – точная фантазия, или фантастика точности (объективная фантазия)» [6, с. 178].

Время в эпоху Серебряного века обнаруживает свою циклическую природу, сопричастность Космосу, утрачивая рациональные характеристики механики Ньютона. «Космогония Серебряного века разделяет идею множественности космических циклов» [91, с. 81].

Миф «возвращения к истокам» становится очень популярным у художественной элиты Серебряного века. Это связано с тем, что человек, в их понимании, может остановить череду своих воплощений и обрести полную свободу, лишь познав предыдущие воплощения. При этом, воскрешение и обновление мира становится неотъемлемой частью мифа возвращения к истокам.

Таким образом, «хаос извергает частицы уничтоженного мира, и происходит новое творение. Воскресшие воины готовы к мирному созиданию новой Вселенной, нового Космоса. Конец и начало Вселенских циклов плавно перетекают одно в другое, они взаимосвязаны и взаимообусловлены» [91, с. 82].

Творцы Серебряного века стремились пережить время божественного разрушения и созидания, приблизиться к сакральной энергетике мифа. Это стремление воплотилось в ритуальном воспроизведении мифа. Попытка начать с нуля строить Вселенскую историю выразилась в стремлении художников разъять мир на элементы. Одновременно с этим, для достижения той же цели, художники искали способы синтеза: «архаичный синкретизм первобытной эпохи был необходим художникам, чтобы воссоединить разъятое, достигнув Единого – отправной точки вселенской эволюции» [91, с. 83]. Поиски синтеза оказались очередной Утопией Серебряного века, стремившегося пересоздать мир средствами искусства.

Вл. Соловьев говоря о художниках и поэтах будущего называл их теургами. Вяч. Иванов считал, что «возможно говорить и о мифотворчестве, исходящем от них или через них» [27, с. 162]. Художественное сообщество Серебряного века создает новые мифы о «мистическом событии, о космическом таинстве» [27, с. 158],

предсказывает наступление того времени, когда «когда личность будет окончательно поглощена целым» [27, с. 98–100].

Искусство Серебряного века предпринимает попытку приблизиться к первоисточнику, началу начал, и тем самым выйти за пределы времени. «В процессе поисков первоисточника искусство открывает новую космогонию, прибегая к оккультному опыту распространенных на рубеже XIX–XX вв. философско-религиозных течений, таких как теософия и антропософия. Искусство этой эпохи творит свои собственные мифы, пытаясь отразить в них глобальные перемены, происходящие в культуре» [91, с. 83].

Неотъемлемой частью Серебряного века является творчество Бориса Константиновича Зайцева, для которого эпоха рубежа веков стала началом творческих поисков, временем формирования мировоззренческих ориентиров.

Ю.М. Камильянов отвечал, что «раннее творчество Б.К. Зайцева обозначено поисками на стыке реализма и модернизма, его произведения критики относили к новому сложившемуся в первые годы XX столетия течению – неореализму, соединившему в себе религиозность, пантеизм, мистику, стремление к символическим обобщениям с особенной внимательностью к явлениям земного мира. Неореализм называли ещё «новым одухотворенным реализмом»» [30].

Как уже отмечалось, Серебряный век обязан Вл. Соловьеву той мистико-гностической линии, которая определила атмосферу духовной жизни начала XX века. Не избежал влияния его философии и Б.К. Зайцев. Творческая индивидуальность и мировоззренческая позиция писателя формировались в русле философии Вл. Соловьева. Сам Зайцев называет философа своим «водителем по духовному миру». В статье «Соловьев нашей юности» он писал: «...Вечная память и благодарность Соловьеву именно за юношеский подъем... За разрушение преград, за вовлечение в христианство – разумом, поэзией, светом...» [22].

Магистральным понятием философии Вл. Соловьева была метафизика всеединства. Сущность ее заключается в том, что мир воспринимается как единство человека, природы и Бытия. Женское начало в этом учении воплотилось в Софии, Премудрости Божией, Вечной Женственности. Эти соловьевские идеи пронизывают все творчество писателя.

Рассуждая о творчестве Б.К. Зайцева, Е. Колтоновская отмечала: «Это – типичный представитель новейшей, так называемой «молодой» литературы. В нем отразились все ее особенности и ее главные искания в области как идей, так и формы. Ему в большой степени присуща свойственная молодой литературе склонность к философствованию – к уяснению жизни в свете моральных проблем. Его интересует конкретная видимость вещей, не их внешний облик, а внутренняя сущность; их отношение к коренным вопросам бытия и их взаимная связь. Отсюда недовольства старыми художественными формами, реализмом, искание новых, более соответствующих содержанию. Содержание творчества Зайцева – человеческая душа, как часть космоса и его отражение...» [41, с. 36].

Современники так же связывали творчество писателя с космизмом и пантеизмом. Так А. Чеботаревская, говорит о космизме Зайцева. По ее мнению, писатель старается уловить нечто неумиряющее, частицу самой Вселенной, которая свяжет отдельные образы со всем Космосом. Разделяет эту точку зрения и А. Горнфельд, который считает, что Зайцев соединяет людей с природой. В. Полонский-Гусин прочно связывает произведения писателя с мистическим пантеизмом и язычеством. По мнению исследователя, мистицизм Зайцева сосредоточен вокруг земли и природы.

Одним из первых отметил христианскую направленность прозы Зайцева Н. Коробка. Критик говорил, что «Зайцев, несомненно, христианин» и что «христианский Бог облегчает Зайцеву его мистическое восприятие мира». Однако, исследователь так же отмечал, что «жизнеощущение Зайцева включает в себе значительную долю мистического пантеизма». Зайцевское

христианство воспринимается им «верхним наносным пластом на почве языческого пантеизма» [35].

Таким образом, вписываясь в парадигму Серебряного века своей склонностью к мистицизму, космизму и пантеизму, творчество Б.К. Зайцев все же выделяется своей христианской, православной направленностью, которая ярче всего проявила себя в эмигрантских произведениях писателя.

### **Выводы по первой главе**

Понятия «архетип», «мифотворчество» и «символ» являются взаимосвязанными понятиями, в основе которых лежит попытка отображения картины мира. И не случайно эпохой, в которую эти понятия стали ключевыми для искусства стал Серебряный век, пытающегося постичь тайны устройства мироздания.

## **Глава вторая. Эволюция образа-символа и символьного ряда в творчестве Б. Зайцева**

### **2.1 Образы-символы в раннем творчестве Б. Зайцева. Влияние философии Вл. Соловьева**

Как было отмечено выше, в статье «Соловьев нашей юности» Б.К. Зайцев писал о влиянии философии Вл. Соловьева на образ мысли, выраженный в его раннем творчестве. В прозе Б. Зайцева ярко отразилась идея о всеединстве мира, бога и человека, связанных между собой мировой душой – Софией, Вечной Женственностью. Достичь такого уровня общности можно только через концепцию богочеловечества, то есть одухотворение человека. Влияние философия Вл. Соловьева отразилось на всем творчестве Зайева, но ярче всего проявилось на ранних этапах. Идея о всеединстве мира, чуждость антропоцентризма сохранились и в позднем творчестве автора.

Среди ранних рассказов Б. Зайцева, в которых воплощены философские идеи Вл. Соловьева: «Тихие зори» (1904), «Священник Кронид» (1905), «Черные ветры» (1906), «Миф» (1906), «Молодые» (1906). Рассказы содержат сходные символичные ряды с равным соотношением специфически христианских (церковь / часовня, трубы, крест, иконы, кафельница, матушка / лик Богородицы, ангелы, купола, голуби) и языческих символов (солнце, земля, ветер, гром, молнии, дождь, радуга, заяц / вороны / ястреб, жертвенники, лес, озеро, река), а также образы-символы актуальные как для христианского, так и для языческого культов (яйцо, дерево, пастух, небо, рыба, сад, яблоко, свет, зеленый цвет). При этом, семантические значения образов-символов в рассказе «Черные ветры» имеют отличный от остальных рассказов вектор раскрытия: в одном случае перед нами дисгармоничный, потерявший основу мир («Черные ветры»), а в другом (остальные рассказы) - стабильное, слаженно организованное бытие.

В рассказе «Тихие зори» перед нами предстает гармоничное пространство, включающее в себя город, дачу и деревню. Основные события произведения происходят в пространстве города, существующего в рамках

двух культурных парадигм: «Солнце садилось <...> ястреба реяли в воздухе. Кресты и купола горели» [23, с. 60]. Ястреб, как солярная птица, «отражает» солнечные лучи точно так же, как купола церкви и кресты. Таким образом, мир предстает единым и гармоничным в своем существовании и проявлениях.

Главной движущей силой сюжета рассказа становятся чувства главного героя, которые он испытывает по отношению к умирающему другу – Алексею. Его страдания заставляют персонажа заново пережить свою трагедию – смерть жены. Событийная линия рассказа заканчивается смертью Алексея, но развитие сюжета продолжается в описании душевного состояния героя, которое и является основой сюжетной линии произведения. Переживания главного героя заканчиваются обретением умиротворения, он спокойно принимает смерть как то, чему должно случиться. Подобное смиренное принятие неизбежного характерно для всего творчества Зайцева.

Показательными для характеристики христианского и языческого начал являются два эпизода предсказания скорой смерти сначала жене главного героя, потом и его другу. В первом отрывке описывается ночная прогулка, когда герои увидели: «тихий красный огонек... в церкви... он мигал, пустынный и жуткий... и у меня и у ней, прошло под сердцем что-то ледяное, точно мы предчувствовали нечто, точно под той тихой церковью была бездонная, черная тьма» [23, с. 60]. Второй эпизод происходит на рассвете в квартире главного героя: «Бледно-зеленый, девственный, тихий рассвет... Странное чувство охватило меня... я понял, что Алексей обречен... он был обречен, быть может, этим рассветом» [23, с.62]. Оба этих предсказания-предчувствия связаны друг с другом через образ-символ света. Причем, в первом случае свет олицетворяет христианское начало, так как связан с образом церкви, а во втором – языческое – проявляется через рассвет, но функция его - знак скорой смерти, становится единой для двух культур.



Сам мотив смерти не несет резко отрицательных значений: «То, что случилось с Алексеем, в сознании моем не была смерть», «Алексей неприступен», «я не помню отчаяния в своем доме», «его образ, омытый светлыми слезами... стоял передо мной нетленный, недосягаемый» [23, с.65]. Похороны, проявление смертности человека, никак не отражаются в природе, мира остается гармоничен и безмятежен: «тихий звон на колокольнях, ... шум ветра в липах на монастырском кладбище» [23, с. 65].

Через весь рассказ проходит мотив «сладкой боли», «благословенного горя», но наибольшей силы он достигает в пространстве деревни, когда герой оказывается наедине с миром природы, когда в его памяти возникают картины прошлого, накладывающиеся на настоящее, и он осознает безграничность жизни мира. Он смотрит на своего сына и вспоминает, как «Алексей бегал тут мальчиком» [23, с. 66]. Облик его друга «растворяется в природе», но остается узнаваемым для главного героя, воплощающего функцию хранителя воспоминаний об ушедших. Поэтому смерть в рассказе и не воспринимается, как нечто трагично безвозвратное, человек не исчезает бесследно, он остается в природе и памяти близких.

Зайцев особо выделяет зеленый цвет в этом рассказе: «Зеленеет небо, деревья, песок, - хотя они и не зелены: кто-то могучий и безымянный, чьего имени не разгадаешь, затопил все вокруг своей безмерной силой; он выдавливая из мозга мысли, он заливает все своей ответной, призрачной зеленью; небо и воды послушны ему» [23, с. 67]. Зеленый цвет в христианской традиции символизирует святой дух. При этом реализуя языческие значения – жизни, вечно зеленой природы; и христианские – надежда на спасение, озарение и ожидание Воскресения. Таким образом, бог предстает отражением мира, где слились воедино христианское и языческое (пантеистическое) начала. И человек выступает частью этого универсума.

В названии рассказа «Священник Кровид» присутствует указание на внутреннюю суть главного героя: «Мужики его уважают и зовут Кроном; а он исправно ходит на службу, возвращается домой, венчает, хоронит, звонит

в колокола..., и куда-то ведет за собой приход» [23, с. 48]. Герой Зайцева изображен частью культурного и духовного универсума, его имя указывает на разнообразные культурные модели и сопутствующие им образы-символы: языческую модель мира, выраженную в древнегреческой мифологии, где одновременно бытовали мифы о Кроносе – боге времени и Кроне – титане, который позднее был трансформирован в Хроноса (имя Крон → Кронид); христианскую модель, актуализированную через связь с именами христианских святых: святого мученика Кронида, жившего в III веке н.э., преподобномученика Кронида (Любисого), жившего на рубеже 19-20 веков).

При этом архетипические мифологемы, связанные с титаном Кроном инверсируются. Священник желает передать свое ремесло сыновьям, как ему передал отец, а отцу дед. В потомках он видит не угрозу своей власти, а поддержку, надежду на то, что его дело и дело его пращуров будет продолжено сыновьями.

В образах сыновей священника, через мотив служения, сливаются семантические значения культурных моделей языческого и христианского миров. Пять сыновей-семинаристов Кронида описываются как «хорошие дубы», «молодая армия», «пятеро начинающих басков; в церкви они хорошо пели и давали ноту силы службе» [23, с. 48]. В контексте произведения образ дуба воплощает такие значения, как: 1) прочность, сила, твердость и указывает на культ друидов, для которых дуб – атрибут их верховного божества; 2) бессмертие, связывающее все стадии существования (рождение, рост, увядание, смерть и воскрешение), а также выраженное в преемственности и связи человеческого рода.

Связь культурных парадигм язычества и православия актуализируется через образ-символ пастуха. Пастушество в произведении, с одной стороны, связано с описанием Дня Егория, скотоводческого праздника, обрядовые действия которого были направлены на защиту скота. С другой стороны, День Егория совпадает с днем памяти Святого Георгия Победоносца, избавителя

людей от змея, что актуализирует дополнительные смысловые значения образа пастуха. Два праздника, христианский и языческий, сливаются в один, также как в образе пастуха интегрируются два религиозных культа. Очевидно, что образ главного героя, «пастыря доброго» и священнослужителя, который «куда-то ведет за собой приход», связан с образом Христа, поскольку основной мотив, связывающий все грани образа – мотив защиты и покровительства [23, с. 48].

Закрепленные в христианстве, новые значения архетипических символов даны в описании пасхальной ночи. Воскресение Христа символизирует свет истинной веры, который рассеивает тьму. Описание церкви созвучно образу Иисуса Христа: «в очень черной ночи церковь видна далеко; слишком светлы окна», «светлая волна опоясывает во мраке церковь» [23, с. 49]. Свет пасхальных свечей символизируют свет Христа и явленный материализованный образ молитвы: «перед иконами блестят целые пуки» [23, с. 49]. Образы прихожан сравнимы с образами свечей: воск: «капает, и пот стекает по мужицким лицам» [23, с. 50]. Жизнь паствы, в которой «горит» свет христианской веры символически соотносится с пасхальной свечой, несущей в себе свет Христа и медленно таящей, как жизнь человека. Над прихожанами, идущими в церковь на служение, сияют звезды: они «встают от горизонта, заполняют тьму над головой» и символизируют божественное величие и духовную силу, выступившую против сил тьмы [23, с. 50].

В рассказе «Черные ветры», при сохранении символьного ряда и равного соотношения структурных элементов языческого и христианского миров, передано качественно иное состояние мира и человека-в-мире: перед нами не идиллическое пространство, хранимое священником Кронидом, а пространство города, заполненного ордой «скифских зверей», «черным потоком» его обитателей, в котором «все сливается в одних злобных, земляных духов», а «гигантская масса воет, бьет, бросает» [23, с. 89]. Если идиллическая цельность священника Кронида представляет собой

ответственность перед самой жизнью, когда герой органически сопричастен бытию как целому, то в «Черных ветрах» попы призывают: «Изводите их, православные, где можете!» [23, с. 91]. Православный люд, «темный народ», священнослужители погружаются в пучину хаоса. Христианское и языческое «Черных ветров» существуют в надломленном, гибельном мире, окутанном мраком: «сумрак все ниже; он дает хлюпающую пелену; в ней едва желтеют фонари в слезах дождя» [23, с. 92]. Природа отражает расколотое пространство обитателей города, тугие мысли которых «тихо движутся под бычьими черепами» и пространство духа: слезы дождя сливаются со слезами Богородицы [23, с. 91]. И над городом слышен сливающийся вой ветра и колоколов: «В это время на старых колокольнях города режут ветры, и мощные колокола гудят; они гудят страшным полуночным воем, как трубы бед» [23, с. 92].

Рассказ «Миф» отличается от уже рассмотренных рассказов тем, что автор создает не просто идиллическое пространство, как в «Священники Крониде» и отчасти в «Тихих зорях» (описание деревни), он создает рай на земле. Концептуально название рассказа концептуально – Зайцев создается свой мифологический мир. Все пространство рассказа словно пронизывают солнечные лучи. Солнце дарит «живоносное тепло», отражается в яблоках, его символика тесно переплетена с образом главной героини – Лисички («золотисто-рыжеватое существо»), оно олицетворяет саму жизнь, дает свет и «солнечное безумие». Солнце Зайцев называет «золотым богом», чей «огненный диск растет, разливается, заполняет небо, влечет к себе» [23, с.88]

Одним из ключевых образов этого текста является яблочный сад, «тихий рай» [23, с. 84]. При этом, символика яблока не несет в себе отрицательной коннотации, которую приобрела уже на поздних этапах развития христианства – изначально в книге Бытия нет четкого указания на то, что Древо познания добра и зла - яблоня. Наоборот, писатель связывает символ с плодородием, светом и солнцем: «Прозрачно наливаются яблоко; вот оно с краев просветлело, точно живительная сила размягчила его; и

кажется, что скоро в этих любовных лучах сверху весь этот драгоценный плод истает, обратится в светлую стихию и уплывет – радостно, кверху, как солнечный призрак» [23, с. 83].

У сада есть сторож – Клим, который ходит «в белой рубахе», «напоминает пустынножителя», в его глазах «отражается небо», он смотри вверх «будто видит что-то или рассматривает солнце» [23, с. 84]. Через образы-символы неба и солнца Зайцев наделяет образ Клина некой духовной причастностью к чему-то большему, высшему. Этот герой исполняет функцию хранителя, который следит не только за садом, но и бережет воспоминания о прошлом.

В образе сада соединяются два начала: языческое, природное, связанное с плодородием, и христианское – место, где жили первые люди, жили в гармонии с миром. В отношении с миром главные герои, Миша и Лисичка, ведут себя как библейские Адам и Ева. Показательно описание их пространства, «священной, гигантской страны», «целомудренного места» [23, с. 86]: «голуби выются... над поповскими ометами», «солнце наводит свой свет на церковь», «мирные деревушки, распростершись под небом, льют кверху влажные и благовонные столбы-гимны». [23, с. 87]. В этом идиллическом пространстве две культурные парадигмы неотделимы одна от другой. Так, говоря о христианах, Миша сравнивает их с белыми березами, чья «спокойная глубокая ясность как-то просветляет мозг» [23, с. 86].

Единственный женский образ рассказа, образ Лисички, жены главного героя, тесно связан, как уже было отмечено, с символикой солнца через мотив света: «в рыжих ее волосах сразу зажигается сияние», «пушинки на ее лице отливают теперь золотом», «она кажется обаятельной светло-солнечной рыбой» и мотив тепла: «живоносное тепло» (о солнце), «живодышащее существо» (о Лисичке) [23, с. 85]. Описывая Лисичку, Зайцев использует разнообразные солярные оттенки: рыжий, золотой, коралловый, красный, желтый, что подчеркивая связь героини с солнцем – символ жизненной силы, созидательной энергии, вечной молодости.

Главная героиня «тонкая», «прозрачная», «плывет по воздуху», она неотделима от мира ее окружающего.

Лиса в славянской мифологии – воплощение Макоши, богини урожая и судьбы [71, с. 86]. через семантику прозвища писатель проводит параллель героини с изящной и красивой лисой, тем самым подчеркивая доминантность красоты в образе женщины. Изобилует поэтическими эпитетами и символическими сравнениями описание героини. Писатель сравнивает Лисичку с животными, тем самым наделяя образ женщины дополнительными значениями. «Приветливый жеребенок» – символизирует плодородие [79, с. 89], «светло-солнечная рыба» – воплощает сексуальную гармонию [79, с. 162], «милый страус» – олицетворение слабости и в то же время магической силы [79, с. 202]. Приведенные символические сравнения связывают героиню с животным миром, углубляют природный пласт образа Лисички. Автор актуализируется телесность женского образа через языческую семантику – соотнесение со всем земным, материальным, животным. Лисичка связана с образом древнегреческой богини Афродиты, рожденной из морской пены: не единожды упоминается «пенно-розовый» румянец героини, а в заключении автор прямо называет Лисичку «Пеннорожденной». Дионисийская, языческая семантика проявляется и в том, как героиня иррационально поддается инстинктам, порывам чувств: «Я устала! Я засну», «Я ничего не понимаю! Свет, свет, я пьяна светом!». Несмотря на подчеркнутость материальности героини, ее образ воздушен и легок: «большая и такая легкая, она может побежать, поплыть по воздуху» [23, с.84]. В образе Лисички земное и небесное начала достигают гармонии, лишая образ символистского конфликта телесного и духовного.

Согласно концепции «всеединства» Вл. Соловьева, мир управляется двумя началами – мужским и женским. Чувственное, женственное, пассивное и материальное обозначается им как «Душа». Осмысляющее, активное, мужское начало – «Ум». В художественно пространстве рассказа отчетливо прослеживается такое деление. В начале рассказа перед нами предстает

главный герой - Миша, показательно, что отсутствует физическое описание героя, материальные детали в его портрете - «фуражка» и «пиджачок», которые говорят о его роде занятий и социальном положении. Таким образом, перед читателем предстает интеллигент, основное занятие которого связано с умственным трудом. Действия главного героя описываются преимущественно глаголами, которые свидетельствуют о ментальной активности: «ложится и слушает, как молчит горизонт», «думает», «долго читает». Миша стремится постичь окружающий мир, рационализировать его, тем самым воплощая в себе «Ум». Лисичка, в свою очередь, олицетворяет женское, материальное начало – «Душу».

Автор, при описании героини, прибегает к описанию физических подробностей, использует цвета. При характеристике Лисички частотны глаголы, носящие конкретно-действенный и эмоциональный характер: «блаженно бормочет», «весело подхватывает юбку», «радостно захлебывается», «кружит вокруг». Лисичка живет чувствами, ее образ телесен. Согласно соловьевской концепции, противоположные начала «Ума» и «Души» объединяются с помощью Духа Любви. Лисичка и Миша дополняют друг друга: под его влиянием она задумывает о будущем, вечности, устройстве мироздания, а под ее влиянием он начинает действовать – бежать, идти. Образуя, таким образом, единое целое, они достигают гармонии.

Христианские и языческие символичные ряды этого рассказа, а так же образы героев, имеют общую векторную направленность – создать идиллическое райское пространство. Рассказ можно считать переходным от первого этапа творчества Зайцева ко второму, так как здесь ярко проявляет себя пантеистические тенденции, наиболее характерные для следующего периода творчества.

Еще один рассказ, где ярко проявляются соловьевские тенденции о понимании мужского и женского начала, - «Молодые». В рассказе, реализуясь в «телесных», языческих образах-символах и фольклорной

стилизации, выражается романтическое восприятие мира. Для описания пространства произведения и героев автор прибегает к использованию фольклорного кода, с которым связано обилие символических деталей и пантеистических образов. В рассказе описывается жизнь, ощущаемая как мифологическое целое. Описывая художественное пространство писатель использует преимущественно языческие образы-символы: поля, дубы, леса. Главные герои, представляя собой органичную часть природного пространства, занимаются общим делом – они пахут землю. Через близость к земле, происходит их связь с традициями и первоосновами жизни.

Герои рассказа оказываются вовлечены в несколько извечных мировых циклов: природный, брачно-обрядовый и сельскохозяйственный.

Глашка, девушка из крестьянской общины, изображается в соответствии с традициями фольклора: «сильная, трудолюбивая, с молодым, могучим, телом» [23, с. 105]. Как и в случае с образом Лисички, характеристики главной героини носят земной, телесный характер: «глаза пьяно блистают», «пышущее тело», «толстая», «розовая», «щеки рдеют вишней», «томная». Так же в описании Глашки Зайцев использует такие сочетания цветов как: черный и красный, вишневый, багровый, кумачный, карий, что символизирует желание, страсть, тайну и магическую притягательность. Писатель вновь подчеркивает близость женщины к природе, языческому началу, ее материальность.

Главные герои рассказа – Глашка и Гаврила, как и Миша с Лисичкой, объединены любовью. Здесь отчетливо видно влияние идей Вл. Соловьева о проявлении любви на физическом уровне, которые философ изложил в статье «Смысл любви» [74], где говорит о любви как о спасении индивидуальности через упразднение эгоизма в человеке: «Только одна сила может подорвать эгоизм, это – любовь, и главным образом физическая» [74, с.172]. Зайцев, развивая эту тему, обращается к фольклорному коду при создании образа героини, который не связан с соловьевской идиллической Вечной Женственностью.



Зайцев усиливает в характере героев общинно-родовое начало, для чего обращаясь к архаичным литературным цитатам. Гаврила и Глашка – принадлежат крестьянской жизни, законам которой подчиняются, они являются носителями традиционного опыта поколений. Удаленность героев от эгоистического начала проявляется с одной стороны в фольклорном (крестьянском) сознании, а с другой в их любви друг к другу. Главные герои лишены эгоизма, но и лишены индивидуальности. Индивидуальность они находят в любви, наделяя ей друг друга, так именно Гаврила отмечает уникальность Глашки: «мало ли с кем он ни возился на покосе, но тут серьезней» [23, с. 104]. В финале рассказа герои отделяются от крестьянской общины и создают свою семью.

Таким образом, Зайцев, обращаясь к теме любви, следовал философскому учению Вл. Соловьева.

Итак, в ранних рассказах Б.К. Зайцева сильно ощущается влияние философии Вл. Соловьева. Несмотря на то, что христианские и языческие символичные ряды равноправно функционируют в текстах, собственно религиозного в них еще мало, и автор колеблется в неопределенном мистико-пантеистическом состоянии. Хотя православное мироощущение уже начинает проявлять себя, например, через мотив смирения.

Таким образом, для раннего этапа творчества становится актуальным концепция всеединства: единство мира и человека, единство христианского и языческого, единство природы и бога, единство человека и бога. Эти тенденции остаются актуальными на протяжении всего творчества Б.К. Зайцева. Писатель тяготеет к соловьевскому «положительному всеединству». Так, он трактует согласно концепции философа идеи Истины, Красоты, Добра, образов Неба, Солнца. Природа, выступая проводником божественной гармонии и благодати, вливается в человеческую жизнь и дарует ей осмысленность.

Человек в произведениях Зайцева, как и в философии Вл. Соловьева, становится естественным посредником между материальным бытием и

Богом, ему дается возможность видеть красоту и воспринимать ее как великое счастье и благо. Человек может ощутить божественную благодать, впитать ее и раствориться в ней («Миф»).

Зайцев обращается к изображению деревенского быта, усадебной жизни. Писателя интересует не только эстетическая сторона (поля, луга, реки, пруды), но и будничная жизнь крестьян («Священник Кронид»), совершаемые православные и языческие обряды.

Особую роль для связи двух культурных парадигм играют образы-символы, реализующие в себе христианские и языческие значения, но при этом сохраняя одну общую направленность, например, сад, небо, свет, зеленый цвет, рыба, яблоко. В рассказах они реализуют как православное, так и языческое значения. Частотными для рассказов среди христианских символов стали церковь, колокольни / колокола / колокольный звон, иконы; среди языческих – солнце, ветер, дождь. Примечательно, что с образом-символом колокольного звона у Зайцева неразрывно связан образ-символ ветра, два символа часто становятся неделимы.

Характерным для этого периода является настолько сильная связь человека с миром, что он буквально сливается с ним. Всеединство господствует над индивидуальным началом. Ни один из героев не оторван от космоса, от природы. Более того, в описании внешности, характере персонажей отражается окружающий их мир. И наоборот, как это было в «Черных ветрах» природа отражает состояние людей, демонстрируя, что связь человека с миром двусторонняя. Столь же сильна и неделима связь христианской и языческой парадигм.

## **2.2 Образы-символы во второй период творческого пути**

### **Б. Зайцева. Отражение идей русских космистов в произведениях писателя.**

Для таких рассказов как «Жемчуг» (1910), «Вечерний час» (1913), «Студент Бенедиктов» (1913), «Земная печаль» (1915), «Лето» (1916), «Осенний свет» (1916) «Душа» (1917) характерно преобладание пантеистических тенденций и идей космизма, выраженных в том числе через символичный ряд произведений.

Языческие символичные ряды солнца, ветра, воды, христианские - церковь/ монастырь/ скит, колокольный звон, иконы и общие для обеих парадигм - сад, небо и звезды в картине мира, характерной для произведений Б.К. Зайцева второго этапа, выражают идеи космизма, проявившиеся в единстве мира и взаимоотражении друг в друге разнородных явлений, в соединении исторического времени с вечностью, в прямой связи эмоционального состояния персонажей с поведением и состоянием природных сил. Так же через эти образы-символы проявляется концепция патеизма, выраженная в способе познания Бога через единение с природой; в понимании Бога как силы, растворенной в природе; в единстве всего сущего.

Христианские символы: церковь, молитва, колокола, крест изображаются хрупкими, недолговечными. В них преобладает материальное выражение, а не духовное.

В рассказе «Жемчуг» Зайцев изображает немолодую красивую и одинокую женщину, близкую к среде художников. Внешние события сливаются с внутренним состоянием героини, который и становится основным в повествовании. Внешним пространством рассказа является божемная жизнь. Автор намерено лишает Надежду Николаевну социальной определенности, не уточняя кто она – сама художница или просто близка этому кругу. О героине известно, что она немолода, чувствительна и знакомая со сферой искусства.

Главной героини свойственно пребывать в эмоционально-возбужденном состоянии. Она склонна к поэтизации повседневности, обращая внимание на луну, на блеск жемчуга на своей шее, нервности: «Луна сияла так нежно! Мне захотелось слез, каких-то дивных фиалок, уткнуться в них лицо и плакать, плакать... О чем? Я не знала» [23, с. 191].

В основу сюжета рассказа легла встреча бывших влюбленных: «Восемь лет назад мы любили друг друга бурно, мучительно любили, бывали счастливы - до гибели, и были, в общем, очень несчастны. Наша любовь продолжалась год» [23, с. 190]. Для Надежды встреча с ушедшей любовью становится поводом осмыслить свою прожитую жизнь.

Образ-символ жемчуга, имеющий множество значений, вынесен в название рассказа. Так, в славянской традиции жемчуг предвещал слезы и печаль [66, с. 176]. Также жемчуг соотносится с луной, которая, воплощая в себе женское начало, не обладает созидательной силой.

«Негативность женственно-лунного состоит в пассивности восприятия, которое не является подлинным принятием и усвоением, а лишь служит для воспроизведения готового, при этом деформируя, ослабляя, запутывая» [86, с. 200]. Женский образ в рассказе, в отличие от героинь раннего периода творчества Зайцева, где ощущалось влияние Соловьева, не идеалистичен, дисгармоничен, рефлексивен, пытается осмыслить прошлое. Семантика жемчуга связана с сюжетом рассказа, т.к. жемчуг связывает неудачливых влюбленных с «лунной меланхолией», которая причиняет лишь боль.

Как во многих ранних рассказах Зайцева этого периода душевное исцеление героини происходит на фоне природы. Удалившись от богемы, Надежда сидит в парке под липовым деревом на скамейке, наблюдая сияние звезд и плача «тихими слезами». Липа у славян была священным деревом и была символом Лады, богини любви и красоты. Так же она являлась воплощением любви из-за формы своих листьев [94, с. 193]. Таким образом, автор проецирует любовную символику на нескольких уровнях: вселенском –

звезды как космическая любовь; природном – липа, символ любви; индивидуальном – история героини, которую хранило ее жемчужное ожерелье.

Название определяет и цветовые символы рассказа. Так, изображаемое художественное пространство пронизано лунными оттенками: серебристым, белым и черным. А красный цветок в петлице возлюбленного говорит о том, что он чужд для героини.

Любовь представлена в рассказе многомерной и существующей вне временных рамок: когда-то испытанное чувство остается с героиней на всю жизнь. Зайцев изображает не только пережившую любовь женщину, но и женщину способную рефлексировать, пытаться понять значение любви в своей жизни, что для ранних рассказов писателя было не свойственно.

Главная героиня «Вечернего часа» - Вера, бывшая певица, мать у которой отняли ребенка, эмигрантка, человек, потерявший свое место в этом мире: «прочно устроится я не могу... существование приняло бездомный характер» [23, с. 195]. Этот персонаж тесно связан с образами, символизирующими дорогу: поезда, вокзалы, корабли. В приморской деревушке ее дорога заканчивается, но чувство неприкаянности не исчезает: «большинство здесь, как и я, разбитые корабли». Русские обитатели этой деревушки, из тех, что оказались в эмиграции, «надломленные» люди. У них нет будущего, они доживают свой век, их жизнь осталась в России, куда они вернуться не могут. Но в этом пространстве обитают и персонажи полные жизни, надежд, будущего – это дети, молодые люди, у которых вся жизнь еще впереди, судьба которых только начинает складываться. Таким образом, Зайцев изображает два типа людей: тех, кто уже прожил свою жизнь и тех, кому это еще предстоит. Однако, на этом фоне самой живой и вечной оказывается природа: «у этих молчаливых существ есть жизнь... значительнее моей», она как бы говорит: «мы жизнь, настоящая вечная жизнь» [23, с. 197]. В символах-образах моря, солнца актуализируется значение дарующей жизни стихии: «солнце блестит в воде... волны

окачивают нас. Точно жизнь, сила входит в меня с этими волнами», «дышала солнечно-соленым воздухом» [23, с. 199].

Вера считает причиной своих несчастий – грехи: «многое в своих последующих страданиях я считаю карой». И главная кара – жизнь с мужем. Обращаясь к богу, она просит у него милости. Примечательно здесь то, что кара приходит от людей: ее разрыв с мужем, где она сравнивает его и себя с дикими зверями, расставание с сыном. И в тоже время через эти страдания Вера ощущает свою связь с другими людьми, все проходят одни испытания: «надо все пережить, измучиться и полуразбитой выйти снова... Бог дал нам страдания» [23, с. 203].

Покой героини дарует природа по пришествию некоторого времени в той самой деревушке, где она чувствовала свою неприкаянность. И в конце рассказа она обретает свое место, душевное успокоение – ее странствия заканчиваются: «я забралась в сосновый лес над развалинами монастыря... это был один светлый, солнечный дух, в котором я плыла, как в райской ладье», «я живу. Я ощущаю радость жизни... в клочке синего неба, в фиалке, глазах влюбленной девушки, в белой пене моря, в смехе ребенка» [23, с. 217]. Природа помогла героине стать единой с миром, единой с людьми, которые тоже часть универсума: «я не уеду отсюда, я стала частью этого маленького селенья и меня признали здесь» [23, с. 217].

Пространство деревушки связано с образом-символом рая: «нам здесь как в раю было». Именно в этом раю и происходит «излечение» души главной героини, там она понимает, что весь мир и есть храм: «моя церковь, мне кажется, весь этот мир», «когда звонят в шесть часов к Аве Мария, а я прогуливаюсь по берегу... я... молюсь за близких» [23, с. 217]. Христианский символичный ряд: церковь, молитва, колокольный звон становится неотделимой частью природы. Так, церковь становится весь мир, молитва произносится не в храме, а на берегу под колокольный звон и шум морского прибоя.

На раннем этапе творчества в героях Зайцева изначально воплощался принцип всеединства, теперь же им нужно его достичь, пройдя испытания и придя к душевному просветлению через взаимодействие с природой, миром. Этот путь проходит и герой рассказа «Студент Бенедиктов» - еще молодой некрасивый человек безнадежно влюбленный и решивший покончить со своими страданиями самоубийством. Он называет себя «заблудившимся путником» под «безбрежным небом», находит себя сродни «дикому зверю», неприкаянно блуждающему в ночи, в его сердце царит «смертная тоска». Его образ связан с символом-образом пламени, реализующим отрицательное, губительное значение: «в душе его вспыхнуло огромное, пожирающее пламя» [23 с. 229], «огненный вихрь пронесился в его душе» [23. с. 229]. В его душу, охваченную этим огнем, приходит понимание того, что все люди есть единое целое, которое объединяет смерть: «мы все одно. Я, и старик, и сын... - мы одно. Мы встретимся и обнимем друг друга в одном объятии. Это объятие - смерть» [23, с. 230].

С мотивом смерти и обмана связан образ реки, темной воды. На пароме, когда герой вглядывается в воду, его рука сама тянется к револьверу: «как вечная фантазмагория, бегучий обман, струилась перед ним вода, и струи казались волшебным и лживым сновидением. Да... к чему страдать, бесцельно терзаться... все ложь» [23, с. 225]. Бенедиктов вспоминает, как в детстве возвращаясь домой на Пасху, видел разлив реки: «разлилась она бесконечно... и жутко смотреть в ее темень маленькому человеку» [23, с. 226]. Но вместе с тем есть в мире и то, что защитит: «в церкви... огоньки, это пасхальная заутреня. Звезды на небе чисты. Золотой свет их, золотое сияние заутрени не даст в обиду маленького человека» [23, с. 226]. Мотив света, объединяющий образы-символы церкви с пасхальными огнями и звезды, противопоставляется темной воде, смерти. В этом эпизоде христианское начало через символичный ряд церкви, пасхальных огней олицетворяет защиту для человека, в то время как языческое начало (образ-символ реки) несет в себе смерть. Однако, образ звезд, являющийся общим для

христианства и язычества, объединяет две парадигмы. Так же символ звезды является одним из ключевых, как бы освещая путь героя, его ночные блуждания – все происходит «под высшим блеском звезд» [23, с. 229].

Бенедиктов достигает гармонии с миром после неудавшейся попытки самоубийства. Раздается выстрел и мир замирает, наступает безразличие, в котором «задремал дух». Но природа вдохнула в него жизнь: «тишина звезд была... легка, и воздух был не воздух, а эфир... жаркие волны восходили уже выше сердца, и Бенедиктов, как бы поднимаемый ими, встал, и медленно, широко дышал... волна достигла горла... Бенедиктов издал вопль» [23, с. 231]. Зайцев словно описывает рождение человека – его первый вздох «нового воздуха», первый крик. И действительно, герой впервые за все повествование ощущает себя живым: «Жив. Боже мой, я жив!» [23, с. 231]. Позади осталась «смутная и страшная бездна», полная лишь смерти. Теперь Бенедиктов ощущает свою связь с окружающим пространством по-другому, это не объятия смерти, это единство с миром: «все мое, - чувствовал некрасивый человек... все ему принадлежало, и он принадлежал всему» [23, с. 231]. После своего душевного перерождения ему «открылась истина», заключающаяся во всеединстве человека и мира.

В рассказе «Земная печаль» Зайцев изображает картину постепенного разрушения усадьбы и исчезновение скита: «Ничего не осталось от этого скита; верно, лишь ручей все тот же» [23, с. 293]. Творения рук человеческих исчезают вместе с людьми, неизменной остается природа, как «вечный, таинственный круговорот вселенной» [23, с. 293]. Мысль о конечности человеческой жизни воплощает скифский курган, с которого «видны горизонты всех стран света, и вольно ходят здесь ветры севера, юга, востока и запада. Это древнейший пункт нашей земли» [23, с. 293]. Все, что остается от человека – воспоминания: «легкий ветер временами, тоже как бы с улыбкой, играет всем этим, завоевая бывшее легендой» [23, с. 296]. Мотив опустошения земли, с которой исчезает человек, мотив отчаяния проходят через «Земную печаль» Б. Зайцева.



К. Исупов в статье «Русский эрос, или философия любви к России» писал: «... На заре нового столетия оказалось немислимым, оставаясь личностью, не поставить философский вопрос об антологических границах человеческого мира» [29, с. 150]. Б. Зайцев в своем творчестве поставил вопрос о нравственном выходе из противостояния бессмертного духа и смертной плоти. Важным для решения вопроса становится путь, проложенный через образы-символы ручья, скифского кургана, разрушенного скита, сада, японской травы, засеваемой по – у – дзы, летописца и слова. Образ-символ сада предстает в «Земной печали» в трех ипостасях: 1) яблочный сад, к которому можно вновь подняться, пройдя лугом. Он может быть рассмотрен как воспоминание о райском саде; 2) образ садов, среди которых блаженствуют крошечные люди; 3) образ колоссальных фруктовых садов, которые мечтают разводить толпы чудаков, именуемых русскими помещиками [23, с. 296].

Размышления Б. Зайцева на пути создания и прохождения через образы-символы созвучны концепции П.А. Флоренского, выраженной в книге «Столп и уважение истины. Опыт православной традиции» (1914) и впоследствии окончательно оформленной в систему «конкретной метафизики», где он выстраивает картину бытия путем анализа различных его уровней и структур, а также выявляет символы горнего мира. П. Флоренский в одном из писем к В.И. Вернадскому очень лаконично и емко выразил представления о картине мира через идею о пневмосфере, особой оболочке Земли, «вовлеченной в круговорот культуры или, точнее, круговорот духа. Несводимость этого круговорота к общему круговороту жизни едва ли может подлежать сомнению» [82, с. 165].

Образ сада является типичным для произведений второго этапа творчества Зайцева. Так, в рассказе «Лето» образ-символ сада предстает в ипостаси «Божьего сада», включая в себя поля, луга, реки, деревни – весь мир предстает как «громаднейшие сады» Бога, которые даруют человеку душевное просветление: «благоухание хлебов, даль равнин, звезда... начали

для меня сливаться в одно громадно прекрасное и ясное, чему имени нет, что делает сердце чистым, добрым и молодым, что изгоняет из него бесов, и дает веру» [23, с. 237]. Мир предстает единым целым именно потому, что в нем проявляет себя Бог: «один, и безмерно велик, жив, свят и могуществен мир Бога живого» [23, с. 240].

Мотивы жизни и смерти являются ключевыми в рассказе. Мотив жизни актуализируется через связь образов-символов солнца и ветра с образом ребенка, племянницы главного героя – Лизы: «ветер – это «патрон» девочки... он любовно играет ее локонами... он кажется живым существом, добрым духом», «по ее льняным волосенкам пойдут пятна солнца» [23, с. 233]. Жизнь являет себя в природе, Боге и человеке. Но жизнь человеческая в отличие от Бога и природы, конечно, поэтому возникает мотив смерти и связанные с ним мотивы памяти, грусти, смирения. В размышлении героя о грядущем конце появляются христианские образы-символы церкви, колокольного звона: «я желала бы получить вечное упокоение в городе, с которым так тесно связаны наши жизни, где живут те, кого мы любим, где мы хоронили близких нам... приятно вспомнить о белоголовом соборе, перезвоне колоколов» [23, с. 239]. Однако, ощутив «доверчивое отношение к Богу и природе» герой понимает, что место упокоения не имеет значения, что «земля одинокого примет нас, величественно и простодушно, будем ли мы лежать в Москве, здесь или далекой степи» [23, с. 240].

Зайцев передает естественность жизни человека и его ухода. Люди радуются, страдают, гибнут, но не мечтают о чем-то большем, не причиняют боли другим. Осознание неизбежности ухода не ожесточает их, в них нет зависти к остающимся жить, они смиренно принимают свою смерть, видя в этом проявление законов природы, Бога.

Пространство рассказа это пространство деревни, характерно для Зайцева, представленное в идиллическом ключе. Устойчивый гармоничный мир, где находят себе место спокойное семейное бытие, единение человека с природой, мирный радостный труд. Время в подобных рассказах

циклическое, жизнь не меняется из года в год, из века в век: «Возвращаются со стадом овцы. Как и во времена моего детства, мальчишка хватает овцу за шерсть и тащит домой» [23, с. 235], «вековое однообразие этого бытия» [23, с. 236]. Подобное изображение мира деревни характерно и для первого этапа творчества писателя («Священник Кронид», «Миф»). Однако, если время становится линейным, как в рассказе «Душа», идиллия мира разрушается, начинается «жизнь теперешняя» с новыми законами и «голодной зимой».

В рассказе «Душа» Зайцев, размышляя о смысле человеческой жизни, поднимает вопросы греховности человека и его наказания: «много сожжено, попалено, - как в видимости, так в душе. Но мы живем. И мы за что-то заплатили: за свои неправды, за прошедшее. Меч немезиды многое сразил» [23, с. 473]. После нарушения векового однообразного течения времени, изменяется не только жизнь людей, но и их души. Примечательно в этом отношении описание деревенского батюшки, которому должно быть носителем духовных и нравственных ценностей: «Все у него есть, да все обидно, что у других больше. С горечью он вспоминает про других попов, у кого чего много, и у всех как будто изобильнее, чем у него», «Быстро моргает и говорит, что хоть то хорошо: мужиков обернут... чтобы знали... понимали жизнь теперешнюю» [23, с. 472].

Образ-символ души, ключевой в рассказе, проявляется в двух ипостасях: 1) «юная душа», маленькая девочка, дочь главного героя; 2) мировая Душа: «особенная радость за слово наше, человеческое, несущее мне душу дальнюю, живую» [23, с. 475]. «Юная душа» связана с образом-символом церкви, а Мировая Душа с образом Девы Марии. Как и в ранних рассказах, следуя философской концепции Вл. Соловьева, женские образы связаны с понятием «Души», только теперь это понятие утрачивает материальность и связь с земным и телесным, оно становится ближе к христианскому пониманию души.

Природа, Мировая Душа и Богоматерь сливаются в единый образ: «Узнать Ее, чьей ризою эфиротканой все одето, заморожено, струится... дали

светло серебряны» [23, с. 474]. Из уст ребенка раздаются слова молитвы: «Ты сойди, душа мира, Свет мира, Богоматерь в ризах серебряных, осени души страждущие» [23, с. 477].

Герой рассказа – духовный путник, смиренно и кротко принимающий наказания за свои грехи, человек, не держащийся за мирские богатства, желающий покоя и тишины: «я хотел бы плыть тихо, с сердцем некровным, в светлой дымке сентябрьской. Не хочу ни дома, ни сада. Я путник» [23, с. 476].

Сюжеты рассказов Б. К. Зайцева второго периода строятся обычно как путь героя к озарению, очищению через страдание и обретению аристотелевского катарсиса. Герои писателя стремятся постичь космос в его полноте и целостности через освоение земного пространства существования человека, погружаясь для этого в мир человеческих взаимоотношений и чувств. Зайцев изображает героя частью духовного и культурного универсума. Погружая персонажей в поток жизни, писатель выбирает для своих произведений момент наивысшего эмоционального подъёма, ощущения героями «касания мира иного», когда они в тех или иных обстоятельствах начинают сознавать важность и оправданность любого проявления бытия. Это мгновение слияния с миром и его благословения может настичь героев в радости или скорби, в воспоминании или переживании новых ощущений, при созерцании неярких русских полей или бессмертных творений итальянских мастеров эпохи Возрождения.

Как правило, жизнь героя дана не в последовательном, линейном изложении, а фрагментарно, акцентируя внимание на важнейших эпизодах, релевантных для духовного развития и достижения слияния с мировой душой. Как отмечала Е. Колтоновская: «В каждом из них запечатлён короткий этап, иногда даже момент глубоких и важных переживаний, но воспринимается он всегда как часть большого цельного, волнует своей значительностью, вызывает ощущение жизни, заставляет о ней думать. Конкретные этапы, по обыкновению у Зайцева, отравлены печалью, иногда

острой болью, но над каждым из них царит некто единый, благой, побеждающий злые случайности и утешающий, связывающий разрозненные мгновения и направляющий к определённой цели» [34, с. 72.].

В рассказах второго этапа творчества поднимаются такие духовно-нравственные проблемы, близкие православной традиции, как проблема искупления и греха, смирения. Так, герой сближается с христианским миропониманием, однако сближение это происходит за счет единения с природными силами, стихиями.

Православные понятия греха и искупления становятся ключевыми для картины мира второго периода творчества Зайцева. Осознав свою греховность и смиренно приняв ее, герои Зайцева раскаиваются и стремятся к достижению душевного спокойствия, как, например, Вера («Вечерний час»). Искупление грехов и обретение покоя происходит в тот момент, когда героиня осознает свое единство с природой, богом, мировой душой, понимает, что все в мире взаимосвязано.

Осмысливая православным сознанием понятие греха, герои Зайцева приходят к пониманию того, что достичь просветления, очищения души и покоя, которые наступают после осознания всеединства мира, можно только через страдания и смирение («Вечерний час», «Студент Бенедиктов»). Осознав и приняв свои грехи, герои обращаются в молитве к Богу, который есть весь мир, так Вера («Вечерний час») предпочитает молитву на берегу моря, походу в церковь или Бенедиктов, обращается к Богу, стоя под звездным небом.

Таким образом, идея духовного пути в рассказах Зайцева реализуется через христианское смирение, освобождение от преходящего и суетного, осознания единства мира и человека. Эволюция героя-странника связана с идеей пути и мотивом странничества. При этом, персонажи осознают себя путниками, потерявшими ориентир, заблудившимися, и только придя к цели, достигнув покоя и гармонии, понимают к чему стремились. Герой-странник осмысливается как путник на дороге земной жизни, который стремится к

обретению «своего места», душевному спокойствию. Прежде чем принять этот путь и осознать его ценность, герой испытывает тоску, чувство одиночества, скорбь, неприкаянность.

Проза Зайцева пронизана духом пантеизма. Как правило, природа олицетворяет мир непреходящего, вечного, понять который стремятся люди – «точки на гигантской ткани бытия»: «Живите, заблуждайтесь, страдайте как бы говорили они (облака), – мы плывём, над нами благоухают леса, мы даём этот сырой, туманный вечер, когда в горах жутко и сиротливей селения по склонам. Мы плывём и таем. Мы жизнь – настоящая, вечная жизнь» [23, с. 197] («Вечерний час»).

Зачастую созерцание природы выступает контрастом к малозначительным, суетным в контексте вечности делам: «Человеческие руки возводили своё дело – перила, пол; что-то страшное было в этой заботе об устройстве жизни. Сюда через несколько месяцев переберётся его мать, чтобы, наверное, тут умереть, провлача несколько тёмных и бесцветных лет... Луна же катит над ними свой загадочный, туманный лик, не то насмешливый, не то грустный, Ей видна была и его жизнь, стоящего здесь человека» [21, с. 314]. «Всё то же, всё то же. Двадцать тысяч лет пройдёт, так же будет опадать лист лип, так же будут вечно вейть, и корова такая же побредёт. Мы же всё хлопочем, женимся, родим и занимаемся жизненными делами» [21, с. 318].

Пейзажные изображения вызывают мысли о круговороте бытия, в котором жизнь людей представляется «вечными сменами», а мир природы – прочным, истинным. Такую философскую нагрузку несёт описание весны в горах в «Вечернем часе», осенний лес, овеянный поэзией увядания в «Осеннем свете».

Природа так же выступает в качестве своеобразного аккомпанемента к переживаниям героев («Вечерний час», «Осенний свет», «Студент Бенедиктов», «Земная печаль», «Душа»). Так, смутные серебристые дали, туман над глухим лесным озером, осенний сад – созвучны элегическому

настрою героя «Осеннего света», его ностальгической грусти по ушедшей юности.

В прозе Зайцева созерцание природы не только импульс к определённом душевному движению, но и сам человек, связанный с окружающим его миром незримыми, неразрывными узами, как и в первом этапе творчества писателя («Черные ветры»), способен проецировать на природу свои томления, чувства и ожидания: «Приближается весна. Больше фиалок в ущелье, в Сант-Анне зацвёл вереск, в голубоватых далях над морем появилось что-то волнующее: быть может, это мы навязываем природе свои весенние томления, - думает Вера» («Вечерний час»). Таким образом, проявляются в рассказах Зайцева идеи космизма, общности всего сущего, неразрывной связи человека, природы и божественного начала.

### **2.3 Образы-символы в эмиграционный период творчества**

#### **Б. Зайцева**

Третий период творчества Б.К. Зайцева ознаменовался окончательным оформлением идеи земного пути человека к Небесному Граду как духовного компаса для героя. Возникновение этой идеи, примиряющей вечное и бренное, небесное и земное, духовное и телесное в человеке, является взаимным развитием внешне противопоставленных друг другу философских доминант первого и второго этапов творчества Зайцева. Столь резкий перелом в мировоззрении и духовной жизни писателя обуславливается произошедшей в России революцией. Сам писатель в очерке «О себе» характеризует этот период так: «Страдания и потрясения, ею (революцией) вызванные, не во мне одном вызвали религиозный подъем. Удивительного в этом нет. Хаосу, крови и безобразию противостоит гармония и свет Евангелия, Церкви. (Само богослужение есть величайший лад, строй, облик космоса.) Как же человеку не тянуться к свету? Это из жизни души» [23, с.51].

Начало эмигрантского этапа стало для писателя временем поиска носителей идеалов, когда он обратился к образам православных священнослужителей: образу Сергия Радонежского и Авраамия. В связи с этим не случайно выбор жанра жития, его структурных особенностей при создании целого ряда произведений, среди которых житийная трилогия «Преподобный Сергий Радонежский» (1924) «Алексий Божий человек» (1925) и «Сердце Авраамия» (1934), целостность которой обуславливается системой пространственных характеристик, образных решений, устойчивых лейтмотивов.

В основе пространства произведений лежит христианское понимание миропорядка. В центре повествования конкретный духовный подвиг длиной в одну человеческую жизнь, имеющий начало (рождение) и конец (смерть). Зайцев продолжает обращаться к образу героя-странника, только теперь в конце пути его ждет не успокоение и принятие законов мироздания, а духовное просветление и православная святость.

В «Преподобном Сергии Радонежском» создается вековой, непоколебимый в духовной высоте лик России. В основе модели данного типа описание становления идеального духовно-нравственного человека. Создавая характер Сергия Радонежского, Б. Зайцев наполняет пространство святого теми образами-символами, которые сопутствовали духовному пути святого: образами-символами Пресвятой Троицы, пустыни Радонежа, Маковицы, молитвы Моисея, святой воды, креста, великого пламени и других образов-символов, ведущих к утверждению идеи Троиинства.

В основу повести легко «Житие Сергия Радонежского» Епифания Премудрого. По мнению В.В. Коротковой, «придерживаясь канонов житийного повествования, не упуская ни одного важного момента, Б. Зайцев создал *повесть-житие*, в которую включил собственные мысли, рассуждения, исторические сведения, комментарии, что определило картину мира и оказало серьезное влияние на жанрово-стилевую специфику произведения» [36, с. 136-154].



Начиная с первых глав, описывая детство и отрочество Варфоломея, Зайцев намечает начало пути будущего подвижника. Домашний быт его родителей был небогат и близок крестьянскому, они помогали бедным и принимали странников, которые олицетворяли «то начало ищущее, мечтательно-противящееся обыденности, которое и в судьбе Варфоломея роль сыграло» [24, с. 15]. В этом прослеживается изначальная верность Сергия вековому традиционному укладу жизни, духовным ценностям. Он остается послушным сыном до конца, не противясь воле родителей, несмотря на то, что его инаковость начала проявляться довольно рано: «уже к порогу юности отшельник, постник, инок явно проступили» в Варфоломее-Сергии.

Символические эпизоды из жизни героя, заключающие в себе высшие предназначения, становятся смысловыми доминантами повести. Так, юный Варфоломей встречает таинственного старца, который предсказывает ему монашеский подвиг. Через всю повесть проходит контрастное сопоставление Сергия с другими типами праведничества: «неприменима судьба бегства и разрыва», «юрродство чуждо», «он не проповедовал, как Франциск, птицам и не обращал волка из Губбио» [24, с. 25].

Б. Зайцев акцентирует внимание на том, что духовный путь Сергия индивидуализирован, спроецирован специально для него: «Его тип иной. А отвечая типу, складывалась и судьба, естественно и просто, без напора, без болезненности» [24, с. 20]. Изображая подвижнический опыт, писатель прибегает к символизации предметного мира, когда в «плотничестве русском» скрыта божественная тайна: «через столетия сохранил облик плотника-святого, неустанного строителя сеней, церквей, келий, и в благоуханье его святости так явствен аромат сосновой стружки. Поистине преподобный Сергей мог считаться покровителем этого великорусского ремесла» [24, с. 21].

Целостная картина духовного пути Сергия к претворению божьего замысла разворачивается в ключевых главах повести: «Выступление», «Отшельник», «Игумен», «Св. Сергей чудотворец и наставник»,

«Общежитие и тернии». Примечательны здесь размышления автора об аскетическом подвиге – «выглаживании, выпрямлении души к единой вертикали», борьбе святого за «организованность человеческой души, за выведение ее из пестроты и суетности в строгий канон» [24, с. 23], за обретение душой способности «ощущать Бога». Здесь слово писателя направлено на раскрытия того, как еще до принятия сана игумена, не имея священства, «из уединенного пустынника, молитвенника, созерцателя вырастал в Сергии и деятель» [24, с. 26]. Изначально герой берет на себя функцию устроителя, организуя хаотическое пространство леса, и создает свой гармоничный мир.

В ряде ключевых эпизодов, связанных с трудолюбием «мальчика и юноши Варфоломея», сохранившемся «неизменным и в игумене», прослеживаются, прежде всего, идеи духовного наставничества, а так же мотивы устройства монашеской жизни. Среди этих эпизодов: чудесно привезенный хлеб для ропчущих монахов; воскрешение ребенка; смирение перед крестьянином, не узнавшим в работающем на огороде монахе игумена; строительство дома за куски испорченного хлеба. Сергей «не прямым миссионерством ... уча самым собою... выделяет деятельность духовную, водительную от житейских отношений. Скромность – качество его всегдашнее» [24, с. 31]. В этих эпизодах раскрываются: 1) портретная детализация образа главного героя: «Негромкий голос, тихие движения, лицо спокойное, святого плотника великорусского» [24, с. 36]; 2) земная, географически обозначенная почва, из которой «выросла» святость Сергия: «всегда он в сдержанной, кристально-разреженной и прохладной атмосфере. В нем есть некоторый север духа» [24, с. 38]; 3) в видениях Сергия о райском свете и птицах, в услышанном им голосе, обещавшем «умножение стада учеников» передается надмирная, чудесная сущность происходящего. Путь святого это «непрерывное, недраматическое восхождение» к «абсолютной гармоничности и просветленности».

Во всех трех житиях Зайцев акцентирует внимание на странничестве героев, их уходе от сложившейся жизни. Таков уход Сергия из Троицкого монастыря, созданной им обители, в ответ на слова Стефана – его брата. В этом поступке автор «почтительно предполагает» мудрость Сергия, его нежелании «разжигать» человеческие страсти. В таком смиренном самоудалении проявилась созвучность подвижника общеправославному мировидению: «Действовал он тут не как начальник, как святой. И достиг высшего. Еще вознес, еще освятил облик свой, еще вознес и само православие, предпочтя внешней дисциплине — свободу и любовь» [24, с. 44].

Мотив ухода преподобного от земных дел прослеживается и в его отказе от кафедры митрополита: «свою церковную "карьеру" он пресек. Спокойно удалился от того, чего другие добивались так усердно» [24, с. 47]. Вместе с тем «плотник» и «отшельник» становится для князя Дмитрия Донского «наставником и утешителем», благословляя его на бой «за имя Христово, за веру православную».

Неоднозначность участия Сергия в земной жизни сохраняется и в заключительной части повести, рассказывающей о постепенном отстранении от земного. Святой приближается к равноангельскому бытию через движение от «креста деятельного» к «кресту созерцательному». Символичны здесь эпизоды совершения Литургии вместе с ангелами, явление Сергию Богородицы и апостолов Петра и Иоанна.

Созидательная сила героя утверждается в финале произведения: «Если считать – а это очень приятно, – что «русское» гримаса, истерия и юродство, «достоевщина», то Сергей – явное опровержение в народе, якобы лишь призванном к «ниспровержению» и разинской разнузданности, к моральному кликушеству и эпилепсии, Сергей как раз пример, любимейший самим народом, – ясности, света прозрачного и ровного» [24, с. 65].

В художественном пространстве жития-повести ключевое место занимает образ-символ Троицкого монастыря. Он становится

композиционным и смысловым центром, вокруг которого разворачивается повествование. В девяти из десяти глав повести говорится о переменах и событиях в созданной Сергием обители. Зайцев подробно описывает процесс создания и становления монастыря от небольшого куска земли, со всех сторон окруженного лесом, до Троицкой Лавры, куда за благословением едут не только простые люди, но и бояре, вельможи и князья: «До преподобного на Маковице был лес, вблизи – источник, да медведи жили в дебрях по соседству. А когда он умер, место резко выделялось из лесов и из России. На Маковице стоял монастырь – Троице-Сергиева лавра, одна из четырех лавр нашей родины. Вокруг расчистились леса, поля явились, ржи, овсы, деревни. Еще при Сергии глухой пригорок в лесах Радонежа стал светло-притягательным для тысяч» [24, с. 60].

Троицкий монастырь дает начало другим церквям и монастырям. Их создают последователи Сергия, несущие в себе видение мира своего учителя, тем самым материально подтверждая, что даже после смерти, святой продолжает влиять на земную жизнь, на людские души. Его дело, его путь продолжают в учениках.

Как и в произведениях ранних периодов для картины мира повести значимым является изображение природы.

Пантеизм доэмиграционного периода творчества Б. Зайцева трансформируется в православное отношение к природе, проявляющееся в понимании ценности мира, устроенного Богом. Отсюда изображение природы как осмысленного пространства, которое окружает и включает человека в себя. Все сущее на земле участвует в божественных делах и имеет нравственно-религиозные характеристики.

Зайцев включает в художественное пространство повести множественные описание Маковецкой пустыни. Автор, со свойственной ему образностью, фиксирует все изменения, происходящие в природе под влиянием тех действий Сергия, который преображает, структурирует пространство.

Автор включает в повествование образы животных, которые предстают в реальном и символическом планах. Так Зайцев описывает медведя, пришедшего к Маковице: «Сергий увидел раз у келий огромного медведя, слабого от голода. И пожалел. Принес из келий краюшку хлеба, подал — с детских ведь лет был, как родители, "странноприимен". Мохнатый странник мирно съел. Потом стал навещать его. Сергий подавал всегда. И медведь сделался ручным» [24, с. 25]. Писатель неоднократно упоминает об этой встрече, акцентируя внимание на дружбе святого с диким зверем («друг легкого небесного огня и радонежского медведя»), наделяя ее символическим смыслом.

Образ-символ медведя реализует в повести ряд значений: 1) изображение того, как медведь принял пищу из рук человека и мирно с ним ужился, говорить о способности Сергия гармонично сосуществовать с миром, природой. 2) тотемическая связь образа Сергия с медведем через описание внешности Преподобного: «в сосновых лесах он возрос», «Летом и зимой ходил в той же одежде, ни мороз его не брал, ни зной. Телесно, несмотря на скудную пищу (хлеб и вода), был очень крепок, "имел силу противу двух человек"» [24, с. 26]; 3) медведь выступает как символ связи небесного и земного, что сближает его с образом Сергия, который является глашатаем божьей воли на земле; 4) в христианской мифологии медведь выступает как символ темного, похотливого начала, язычников, нуждающихся в опеке церкви, что позволяет интерпретировать встречу святого со зверем как способность Сергия подавить свои низменные страсти, а так же как покорность язычников, их готовность принять новую веру.

Несмотря на преобладание православного мировидения, отголоски философии Вл. Соловьева и идеи космистов присутствуют в повести. Зайцев акцентирует внимание на связи человека, природы и Бога. Но если на ранних этапах Бог был растворен в природе, в мире, то здесь природа становится выразителем его воли, она занимает подчиненное положение, становится

подвластна божественной воли, носителем которой становится духовно богатый человек – Сергей.

Так же, Зайцев традиционно использует, описывая отрицательных персонажей, сравнения со «зверями неразумными». Подобное проявление темного звериного начала в языческой парадигме при характеристике отрицательных человеческих черт свойственно всему творчеству писателя («Черные ветры», «Вечерний час», «Студент Бенедиктов»).

Сюжетообразующей для рассказа «Алексей Божий человек» становится тема ухода от мирской жизни. Главный герой разрывает всякие связи с окружающей его с детства средой – «старым» и «развращенным» Римом. В рассказе преобладает, неразрывно связанный с Алексеем, символичный ряд христианских образов: Богородица, церковь, колокольный звон, звезды, голуби, ласточки.

За рамки повествования автор выводит историю духовного совершенствования Алексея, только немного приоткрывая ее в эпизодах посещения героем катакомб, церкви святой Пуденцианы, где «кто-то был с ним, светлый и таинственно-великий». Косвенно в Алексее будущий подвижник угадывается в его общении с природой, когда в его душе «набиралось и бродило» молитвенное сокровенное чувство, позволяющее заметить «ослепительное сияние» в воздухе.

Драматичный и выстраданный уход Алексея из «великого, взрастившего его Рима» происходит после свадебного пира и обуславливается осознанием того, «с ним и в нем Тот, Некий, Кого знал и ранее». Странствия святого, нищенское существование на паперти храма «Богородицы утешения моряков» воспринимаются другими героями диаметрально противоположно: отец недоумевает и не понимает подобных «крайностей»; Евлалия, оставленная жена, прозревает в такой жизни путь к обретению святости. Жизнеописание Алексея разворачивается на фоне ярчайших контрастов: изображения прелести природного мироздания – «солнце заливало все здесь легким трепетно-прозрачным светом... море,

смутной и дышащей синевы... на руку садился белый голубь, а потом взлетал к уступу колокольни» [24, с. 78], и царящие вокруг бесчинства: «а внизу эти же моряки торговали женщинами, и рабами, и детьми, дрались и напивались, убивали и насиловали» [24, с. 79]. Показательно расхождение во взглядах Алексея и его бывшего учителя Хариакиса, надеющегося изменить этот мир с помощью революции: «мир прогнил, надо его разрушить!.. мы оснуем новое государство» [24, с. 81], отрекаясь от Бога.

Путь Алексея другой, он борется не с внешними проявлениями греховности, а с внутренними, движется к духовной зрелости, сознательно отрекаясь от гордыни. В связи с этим примечателен эпизод с милостыней, которую герой получает от своего раба и благодарит за это Бога. Такое смиренное отношение сродни Сергиеву принятию крестьянина, не желающего признавать в нем игумена.

Решающей силой в судьбе Алексея, как и для Сергия с Авраамием, стала сила Богородицы. Она называет героя «Божьим человеком» и просит привести его в храм, на паперти которого тот просил милостыню семнадцать лет. Она же становится той силой, что вернула Алексея на родину, хотя герой собирался плыть в Тарс, где буйствовала чума: «Храм Богородицы долго виднелся на холме, казалось, благословляя плавание... к вечеру поднялась буря... на восьмые сутки, когда стихло, подобрало их судно, шедшее в Остию. Так Алексей снова попал на родину» [24, с. 83]. Дева Мария направляет духовное странничество Алексея, так же как направляла Авраамия. Именно в родном доме, не признанный отцом, герой достигает вершины смирения, занимаясь тяжелым рабским трудом и смиренно снося насмешки других рабов. Мотив божественного чуда связан со сценой смерти святого, когда в руке его обнаруживается «грамота, таинственными буквами, не человеческой рукою писанная: – Алексей Божий человек – простота, любовь, смирение и бедность» [24, с. 88].

Духовный путь Алексея, путь смиренного отречения от земных благ, в финале становится духовным наставлением для «развращенного» Рима и

продолжается в будущем служении жены святого, Евлалии: «на другую ночь перед рассветом, тою же калиткой у Тибра, где когда-то выходил Алексей, в черном плаще, в темном покрывале, незаметно, навсегда удалилась женская фигура, что в миру носила имя Алексеевой жены Евлалии» [24, с. 88].

Тема внутреннего самоочищения личности становится главной для последней части житийной трилогии Зайцева – рассказа «Сердце Авраамия». Это произведения является самым психологичным в контексте этих трех житий, так как его художественный мир сосредоточен на изображении внутреннего бытия личности, желающей очищения.

В центре рассказа «Сердце Авраамия» ученик Сергия Радонежского – Авраамий Чухломской и процесс его перерождения из человека с «волосатым сердцем», в котором преобладает темная языческая сила, в проповедника, готового нести свет истинной веры [24, с. 89].

С первых строк рассказа Авраамий – обычный человек, погруженный в мирские заботы и грешные мысли. Б. Зайцев намерено опрощает образ святого угодника, вплетая в ткань литературного апокрифа элементы, характерные для литературных (жития, повести) и фольклорных (сказки) жанров. Емкий образ-символ его волосатого сердца, продолжает миф, ранее созданный творческим сознанием А.И. Куприна в повести «Суламифь» и раскрывает изначальную темную природу Авраамия, вступившего на путь духовно-нравственного перерождения. В повести А. Куприна сердце, обросшее шерстью, принадлежит Захарии, который является, наряду со своим младшим братом Ахиором, участником спора за наследство отца. Братья должны по приказу царя Соломона выстрелить из лука в тело своего умершего отца. Захария точно исполняет приказ Соломона, в отличие от Ахиора, и Соломон разрешает спор братьев о наследстве в пользу младшего брата, приглашая Захарию стать одним из своих охранников: «Мне нужны такие сильные и жадные люди, с меткой рукой, верным взглядом и с сердцем, обросшим шерстью» [40].



Духовно-нравственное перерождение Авраамия, человека с волосатым сердцем, начинается с момента смерти его жены, когда он чувствует перед ней вину и желает ее искупить служением Богу. Ступив на путь подчинения низменного духовному, Авраамий, по словам старца (великого русского святого Преподобного Сергия Радонежского), должен «перемолоть сердце» в странствиях по земле и только после станет ему доступна роль проводника воли Богоматери [24, с. 91]. Б. Зайцев создает атмосферу напряженной внутренней жизни человека, жаждущего обрести новое просветленное сердце, освобожденное от власти гнева и недовольства. Ключевое событие пути Авраамия воплощено в форме ритуала инициации, когда герой должен в ходе испытания обрести новые качества. Проводником к обретению духовного просветления становится сказочный помощник – зайчик, который указывает путь к иконе, с момента обретения которой заканчивается мирское странничество Авраамия и начинается его духовное обновление.

Таким образом, в основу повествования ложится путь духовного совершенствования героя, поднимается тема монашества, особое место уделяется божественной силе, проявляющейся в связи с образом Богоматери. Актуализируются и преобладают христианские символы, среди которых особое место занимает церковь/ монастырь. Если на предыдущих этапах творчества она являлась лишь отражением веры или неверия людей в Бога, то теперь образ храма становится средоточием нравственно-религиозных ценностей, местом проявления божественной воли. Языческие символы (солнце, ветер, водная стихия) уходят на задний план и в художественном пространстве занимают подчинительное мест.

### **Выводы по второй главе**

Анализ символьных рядов, принципов раскрытия их семантики в пространстве произведения позволил выделить три типа моделирования мира в произведениях Б. Зайцева: 1) модель, гармонично сочетающая элементы различных культурных парадигм; 2) модель, в которой преобладают идеи пантеизма и сопутствующие им символы; 3) модель мира, в которой доминантными становятся символы, раскрывающие православную культуру.

## Заключение

Проанализировав исследования по теории символа, его связей с архетипом и мифотворчеством, структуры и строения мира художественного произведения и литературных и философских тенденций Серебряного века, мы пришли к выводу, что в контексте данной эпохи можно говорить о приемах символизации и принципах моделирования мира в произведениях Б.К. Зайцева.

В основе модели мира и человека-в-мире, воплощенных в произведениях, лежит принцип эволюции, структура образа-символа (символьного ряда) становится подвижной, создаются условия для семантического преобразования составляющих моделируемого бытия.

После анализа прозаических текстов Б.К. Зайцева, написанные с 1904 по 1935 гг., были выявлены частотные символы, объединяющиеся в рамках христианской или языческой парадигмы в символьные ряды, которые трансформировались на протяжении всего творчества писателя, разделяя его на три этапа, в соответствии с которыми выделяются типы моделирования мира художественного произведения.

Модель первого типа, отражая философское влияние Вл. Соловьева, строится на согласованном сосуществовании христианского (православного) и языческого (пантеистического) начал бытия

Символьные ряды в произведениях равноправно сочетаются, образуя гармоничный универсум. Символы-образы имеют общую векторную направленность и функционируют, дополняя друг друга. Это связано с влиянием на писателя философии всеединства Вл. Соловьева, принцип которого лежит в основе организации мира художественного произведения.

Герои этого периода не эволюционируют, они показаны в статике. При этом, они изначально являются частью мира, они буквально слиты с ним. В персонажах отражается окружающий мир, так же как природа отражает состояние людей

Модель второго типа реализовалась во втором периоде творчества писателя, ознаменовавшемся пантеистическими идеями и влиянием космистов. Христианские образы-символы стали иметь второстепенное значение, а на первый план вышла языческая символика и символы, воплощающие в себе обе парадигмы. Так образ символ сада, ставший одним из ключевых, сливается с образом библейского рая, вбирая в себя пространство всего художественного произведения, однако при этом, следуя философии космистов, Бог подается как сила, растворенная в природе, в пространстве рая-сада. В христианских символах реализуются значения, актуальные для пантеистских и космистских тенденций. Божественным храмом становится весь мир, и героиня совершает молитву на берегу моря, сознательно предпочитая природу земному строению – церкви. В образах-символах природы, актуализируются как идеи пантеизма, так и библейские идеи. А христианские символы, выраженные в материальном (церковь, икона), изображаются как нечто недолговечное и хрупкое как человеческая жизнь. Так, постепенно разрушается скит, строение рук человеческих в «Земной печали».

Герой этого периода – странник, потерявший ориентир, ищущий искупления грехов, гармонии и покоя. Они достигают цели, приняв законы природы, достигнув такого единения с миром, какое герои Зайцева первого периода получали изначально.

Модель третьего типа связана с эмигрантским, переломным, периодом творчества Б. Зайцева. Писатель обращается к образам православных священнослужителей, видя в них воплощение духовного идеала. Христианский символичный ряд ложится в основу мироустройства художественного пространства. Наибольшее значение приобретают образы-символы церкви и Богородицы. Появляются образы животных и птиц, реализующих христианскую парадигму: заяц, голуби, ласточки.

В основе пространства произведений лежит христианское понимание миропорядка. В центре повествования – путь духовного совершенствования

героя, конкретный духовный подвиг длиною в одну человеческую жизнь, имеющий начало (рождение) и конец (смерть). Б. Зайцев продолжает обращаться к образу героя-странника, только теперь в конце пути персонажа ждет не успокоение и принятие законов мироздания, а духовное просветление и православная святость.

### Библиографический список

1. *Аверинцев, С.С.* Символ [Текст] // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. Информации по общественным наукам РАН. – М., 2001. – 976-978 с.
2. *Барт, Р.* Мифологии [Текст]. - М.: Издательство им. Сабашниковых, 1996. – 459 с.
3. *Бахтин, М.М.* Эпос и роман [Текст]. – Спб.: Азбука, 2000. – 319 с.
4. *Белый, А.* Эмблематика смысла [Текст] // *А. Белый, Символизм.* – М., 1910. – с. 131-132.
5. *Белый, А.* Магия слов [Текст] // Критика русского символизма: В 2т. ТП / Сост., вступ. Статья, преамбулы и примеч.Н. А. Богомолова. – М., 2002. – с.173-198.
6. *Белый, А.* Ритм и действительность [Текст] // Красная книга культуры / Отв. ред. И.Т. Фролов; Сост. В. Рабинович. М.: Искусство, 1989. – 718 с.
7. *Белый, А.* Символизм как миропонимание [Текст]. - М.: Республика, 1994. – 528 с.
8. *Бердяев, Н.* Философия свободы. Смысл творчества [Текст]. М., 1989. – 608 с.
9. *Большакова, А.* Литературный архетип [Текст] // Литературная учеба. - 2001. №6 – С. 169-173.
10. *Брюсов, В.Я.* Смысл современной поэзии [Текст] //Сочинения в2-х томах. - М.: Художественная литература, 1987.
11. *Буслаев, Ф.И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 1: Русская народная поэзия [Текст]. - СПб.: Общественная польза, 1861. – 662 с.
12. В поисках гармонии (О творчестве Б. К. Зайцева) : межвуз. сб. научн. тр. — Орел : Изд-во ОГУ, 1998. 144 с.

13. *Вейман, Р.* История литературы и мифология [Текст]. – М., 1975. – 344 с.
14. *Веселовский, А.Н.* Историческая поэтика [Текст]. – Ленинград: Художественная литература, 1940. – 653 с.
15. *Гадамер, Г.-Г.* Актуальность прекрасного [Текст]. - М.: Искусство, 1991. – 416 с.
16. *Гулыга, А.В.* Миф как философская проблема//Античная культура и современная наука [Текст]. - М.: Наука, 1985. – 535 с.
17. Далекое, но близкое : материалы литературных чтений к 125-летию со дня рождения Бориса Зайцева : сб. докл. [Текст]. - М.: Дом-музей М. Цветаевой; Стратегия, 2007. - 80 с.
18. *Доманский, Ю.В.* Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу [Текст]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 94 с.
19. *Драгунова, Ю.А.* Проза Б.К. Зайцева 1901-1922 годов. Дис. на соиск. ст. канд. филол. наук. - Тверь, 1997.- 236 с.
20. Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв. : сб. науч. тр. Вып 2. Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 1998. - 551 с.
21. *Зайцев, Б.К.* Осенний свет: Повести, рассказы [Текст]. – М.: Советский писатель, 1990. – 544 с.
22. *Зайцев, Б.К.* Соловьев нашей юности [Текст] / Б.К. Зайцев // Зайцев Б.К. Собрание сочинений: Т. 9. Дни. Мемуарные очерки. Статьи. Заметки. Рецензии. – М.: Русская книга, 2000. - 320 с.
23. *Зайцев, Б.К.* Сочинения [Текст] // Собр. соч.: в 3 т. – М.: Худож. лит.; ТЕРРА, 1993. – Т. 1. – 527с.
24. *Зайцев, Б.К.* Сочинения [Текст] // Собр. соч.: в 3 т. – М.: Худож. лит.; ТЕРРА, 1993. – Т. 2. – 588с.
25. *Зайцев, Б.К.:* Библиография [Текст] // Сост. Р. Герра. - Париж, 1982. - 167с.

26. *Зеньковский, В.В.* Религиозные темы в творчестве Б.К. Зайцева (К пятидесятилетию [Текст] // Вестник РСХД,-1952.-№1.-С. 18-24.
27. *Иванов, Вяч.* Родное и вселенское [Текст]. М.: Республика, 1994. – 428 с.
28. *Ильев, С.П.* Русский символистский роман [Текст]. – Киев: Лыбидь, 1991. – 172 с.
29. *Исупов, К.Г.* Русский Эрос, или Философия любви в России [Текст] // Вопросы философии. – 1992. – №12.
30. *Камильянова, Ю.М.* Творчество Б.К. Зайцева в контексте русской литературной традиции. - Вестник ВЭГУ. - Уфа, 2009. №3 - [Электронный ресурс] / Ю.М. Камильянова. - Режим доступа: <http://ru.kantiana.ru/entries/1/6559>
31. *Келдыш, В. А.* Русский реализм начала XX века [Текст] / В.А. Келдыш. — М. : Наука, 1975.-280 с.
32. *Керлот, Х.Э.* Словарь символов [Текст] / Х.Э. Керлот – М.: «REFL-book», 1994. – 608 с.
33. *Коган, П.С.* Борис Зайцев [Текст] // Критический альманах.- М., 1910.- кн.2.- 17-24 с.
34. *Колтоновская, Е.А.* Борис Зайцев [Текст] // Русская литература XX века 1890-1910.под ред. проф. С.А. Венгерова. Кн.8.-М., 1916.-С.67-80.
35. *Конорева, В.* Жанр романа в творческом наследии Б. К. Зайцева: Автореф. дис. канд. филол. наук. Владивосток, 2001.
36. *Короткова, В.В.* Картина мира Б.Зайцева «Преподобный Сергей Радонежский» [Текст]. // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. III. — М.: НБГУ, 2004. — С.136-154.
37. *Кошемчук, Т. А.* Русская литература в православном контексте [Текст] / Т. А. Кошемчук. СПб. : Наука, 2009. - 278 с.
38. *Краснова, Л.В.* Соловьевские мотивы в творчестве Бориса Зайцева [Текст] // В поисках гармонии (О творчестве Б.К. Зайцева). Орел, 1998.- С.100-108.



39. *Крейд, В.* Встречи с Серебряным веком [Текст]. – Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993. – 560 с.
40. *Куприн, А.И.* Повести и рассказы [Текст]. – М.: Художественная литература, 1987.
41. Литература русского зарубежья, 1920-1940 [Текст] / Отв. ред. О.Н. Михайлов. – Вып. 2.- М.: ИМЛИ, «Наследие», 2000.- 328с.
42. Литературный энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.pandia.ru/category/slova>.
43. *Лихачев, Д. С.* Концептосфера русского языка [Текст] / Д. С. Лихачев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. — М. : Academia, 1997. С. 280-287.
44. *Лосев, А.Ф.* Проблема становления символа и реалистическое искусство [Текст]. - М.: Искусство, 1976. – 367 с.
45. *Лосев, А.Ф.* Миф – Число – Сущность/ Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
46. *Лотман, Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства [Текст]. - СПб.: Академический проспект, 2002. – 544 с.
47. *Лотман, Ю.М.* О мифологическом коде сюжетных текстов//Сборник статей по вторичным моделирующим системам [Текст]. - Тарту, 1973.
48. *Лотман, Ю.М.* Структура художественного текста [Текст]. – СПб.: Искусство, 1998. – 202 с.
49. *Лукьянцева, И. И.* Идея святости в творчестве Б.К.Зайцева периода эмиграции : автореф. дис. . канд. филол. наук : 10.01.01 / И. И. Лукьянцева. Ставрополь, 2006. - 20 с.
50. *Марков, В.А.* Литература и миф: проблема архетипов//Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. [Текст]. - Рига, 1990.
51. *Мелетинский, Е.М.* Мифологический словарь [Текст]. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 709 с.
52. *Мелетинский, Е.М.* О литературных архетипах [Текст]. - М.: РГГУ, 1994. – 136 с.

53. *Мелетинский, Е.М.* От мифа к литературе. Учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров» [Текст]. - М.: РГГУ, 2000. – 170 с.
54. *Мелетинский, Е.М.* Поэтика мифа [Текст]. - М.: Наука, 1976. – 406 с.
55. *Милюгина, Е.Г.* О мифотворчестве романтиков: к вопросу об универсализме романтического художественного мышления [Текст] / Е.Г. Милюгина // Романтизм в литературном движении: Сб. научных трудов. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1997. – 1 57 с. – с. 33-44.
56. *Минералова, И. Г.* Русская литература серебряного века. Поэтика символизма : учеб. пособие [Текст] / И. Г. Минералова. М. : Флинта ; Наука, 2003.-269 с.
57. *Михайлов, О. Н.* Литература русского зарубежья [Текст] / О. Н. Михайлов. — М. : Просвещение, 1995. 429 с.
58. *Михайлов, О.Н.* О Борисе Константиновиче Зайцеве [Текст] // Подъем.- 1989.-№6.-С.151-167.
59. *Михеева, И. Н.* Художественная модель мира в цикле Н. С. Лескова «Праведники» : аксиология и поэтика автореф. дис. . канд. филол. наук / И. Н. Михеева. Киров, 2010.
60. *Михеичева, Е. А.* Жанр литературного портрета в творчестве Б. К. Зайцева [Текст] / Е. А. Михеичева // В поисках гармонии (О творчестве Б. К. Зайцева): межвуз. сб. науч. тр. Орел : Изд-во ОГУ, 1998. - С. 49-54.
61. *Наследие Б. К. Зайцева : проблематика, поэтика, творческие связи : материалы Всерос. науч. конф., поев. 125-летию со дня рождения Б. К. Зайцева [Текст]. - Калуга : ПФ «Картуш», 2006. - 204 с.*
62. *Панченко, А.А.* Исследования в области народного православия. Деревенские святыни Северо-Запада России [Текст]. - СПб., Алетейя, 1998. – 320 с.

63. Полная энциклопедия символов и знаков [Текст] / авт.-сост. В.В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2008. – 607 с.
64. Православная энциклопедия. Т. XII : Гомельская и Жлобинская епархия - Григорий Пакуриан [Текст] / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2006. - 752 с.
65. *Прокопов, Т.Ф.* Борис Зайцев в эмиграции [Текст] // Зайцев Б.К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2.- М.: Русская книга, 1999.-С.3-26.
66. Русский фольклор: учебник для высших учебных заведений / под ред. В. И. Коровина, Т. А. Зуевой, Б. П. Кирдан [Текст]. - М.: Флинта Наука, 2002. - 400с.
67. *Руткевич, А.М.* Архетип [Текст] // Культурология. XX век: Энциклопедия / Сост. Левит С.Я. - СПб., 1998. Т. 1: А–Л.
68. *Сарычев, В.А.* Эстетика русского модернизма [Текст]. - Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1991. – 320 с.
69. *Светлов, Р.Р.* Древняя языческая религиозность [Текст]. - СПб.: РХГИ, 1993. - 136 с.
70. *Скиба, В.А., Чернец Л.В.* Знак и образ [Текст] // Введение в литературоведение / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.; под ред. Л.В. Чернец. – М., 2006. – с. 46-52.
71. Славянская мифология. Энциклопедический словарь [Текст]. – М.: Эллис Лак, 1995. - 416 с.
72. *Созина, Е.К.* Символа / Е.К. Созина Теория символа и практика анализа [Электронный ресурс]. – Электрон. Текстовые, граф., зв. дан. и прикладная прогр. – Екатеринбург, 1998. – Режим доступа <http://poetica1.narod.ru/stati-s/SYMBOL2>
73. *Соколов, А.Г.* История русской литературы конца XIX-начала XX века: Учеб.-4-е изд., доп. и перераб,- М.: Высш. шк.; Изд. центр Академия, 1999.-432 с.

74. *Соловьев*, Вл. Лекция на Высших женских курсах (Москва) 14-го и 28-го января 1875 г. [Текст] // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. - М.: Наука, 2000.
75. *Толмачев*, В.М. Зайцев Б.К. [Текст] // Русское Зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклоп. биограф. словарь. М., 1997.-С.240-243.
76. *Топорков*, А.Л. Предвосхищение понятия «архетип» в русской науке XIX века [Текст] // Литературные архетипы и универсалии / под ред. Е. М. Мелетинского. - М.: Рос. гос. гуманитар, ун-т, 2001. – 382с.
77. *Топоров*, В.Л. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического [Текст]. М. : Прогресс : Культура, 1995.- 621 с.
78. *Топоров*, В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре Тт. 1-2 [Текст]. - М.: Гнозис – Школа Языки русской культуры, 1995-1998.
79. Тресидер, Дж. Словарь символов/ Пер. с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 620 с.
80. *Тюпа*, В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) [Текст]. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. = 192 с.
81. *Федякин*, С. Оживающее предание (О прозе А.М. Ремизова и Б.К. Зайцева) [Текст] // Ремизов А.М., Зайцев Б.К. Проза.- М.: Олимп, 1997.- С.5-14.
82. *Флоренский*, П.А. – В.И. Вернадскому [Текст] // Русский космизм: Антология философской мысли / Сост. С.Г. Семенова, А.Г. Гачева. – М.: Педагогика-Пресс, 1993. – с. 162-165.
83. *Фрейденберг*, О.М. Миф и литература древности [Текст]. - М.: Наука, 1978. - 606 с.
84. *Фрейденберг*, О.М. Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н В.Брагинской [Текст]. – М., 1997. – 448 с.

85. *Хализев, В.Е.* Теория литературы [Текст]. – М.: Высшая школа, 2002. – 438 с.
86. *Ханзен-Лёве, А.* Русский символизм [Текст]. - СПб.: Академический проект, 1999. - 512с.
87. *Хлебников, В.* Творения. [Текст]. - М.: Советский писатель, 1987. – 736 с.
88. *Холл, Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве [Текст] / Д. Холл ; пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. М. : АСТ ; Транзиткнига, 2004. - 655 с.
89. Христианство : словарь [Текст] / под общ ред. Л. Н. Митрохина и др.. М. : Республика, 1994. - 559 с.
90. *Шайкин, А.А.* Сергей Радонежский и его жизнеописатели Епифаний Премудрый и Борис Зайцев [Текст] // В поисках гармонии (О творчестве Б.К. Зайцева). Орел, 1998.-С.59-64.
91. *Шахматова, Е.В.* Мифотворчество серебряного века [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.lib.tsu.ru/mminfo/000063105/322/image/322-078.pdf>
92. *Шелогурова, Г.* Об интерпретации мифа в литературе русского символизма//Из истории русского реализма конца 19 - начала 20 веков под ред. Соколова А.Г. [Текст]. - Издательство Московского университета, 1986.
93. *Элиаде, М.* Аспекты мифа [Текст]. – М.: Академический проспект, 2010. – 256 с.
94. Энциклопедический словарь. Славянская мифология [Текст]. - М.: Эллис Лак, 1995. - 416 с.
95. *Юнг, К. Г.,* Человек и его символы [Текст] / Под общ. редакцией С.Н.Сиренко. – М.: Серебряные нити, 1997. – 368 с.
96. *Юнг, К.Г.* Архетип и символ [Электронный ресурс]. – Электрон. Текстовые, граф., зв. дан. и прикладная прогр. – М., 1991. – Режим доступа <http://www.koob.ru>.

97. *Юрьева, Т. В.* Православная картина мира: мировосприятие и художественный образ : курс лекций [Текст] / Т. В. Юрьева. — Ярославль : Изд-во ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2006. 169 с.
98. *Яркова, А. В.* Жанровое своеобразие творчества 1922-1972 годов : литературно-критические и художественно-документальные жанры [Текст] / А. В. Яркова. СПб. : ЛГОУ, 2002. - 211 с.