



БОБЯКОВА ИРИНА ВАЛЕРЬЕВНА
КАНДИДАТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК
НЕЗАВИСИМЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ

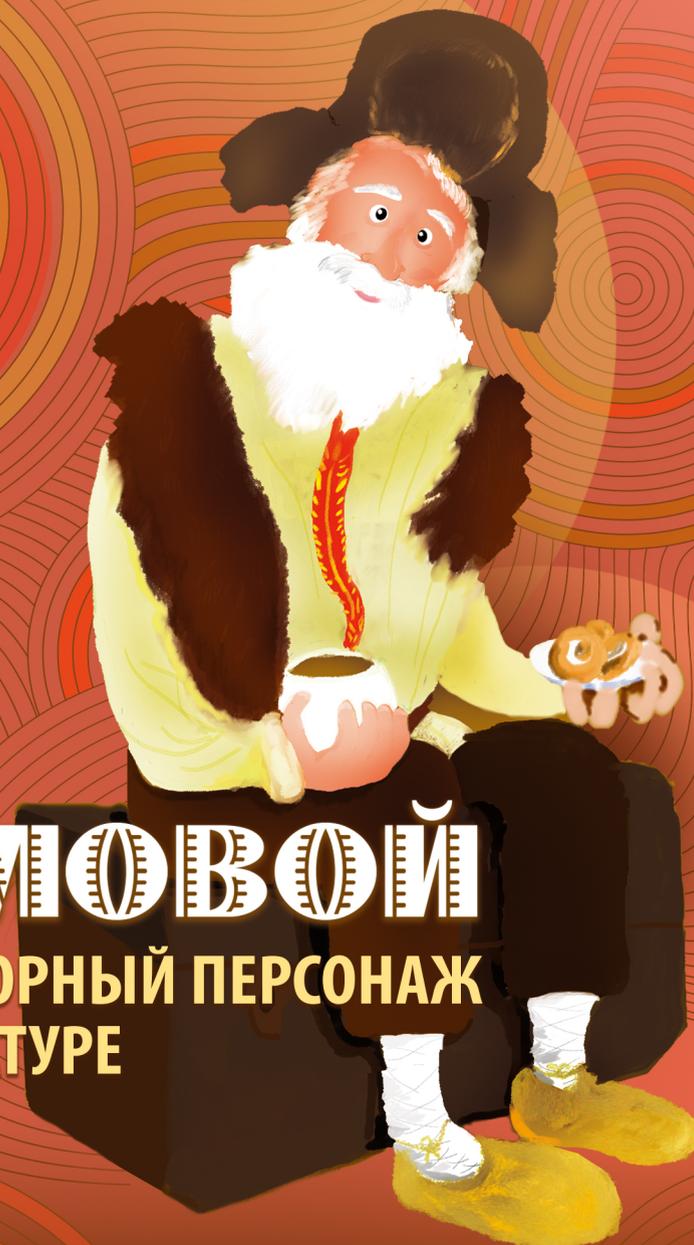


ЛАРИОНОВА МАРИНА ЧЕНГАРОВНА
ДОКТОР ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК
ЗАВЕДУЮЩАЯ ОТДЕЛОМ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ
ЮЖНОГО НАУЧНОГО ЦЕНТРА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ДОМОВОЙ: ФОЛЬКЛОРНЫЙ ПЕРСОНАЖ В ЛИТЕРАТУРЕ

И. В. БОБЯКОВА
М. Ч. ЛАРИОНОВА

ДОМОВОЙ
ФОЛЬКЛОРНЫЙ ПЕРСОНАЖ
В ЛИТЕРАТУРЕ



ФЕДЕРАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
ЮЖНЫЙ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

И.В. Бобякова, М.Ч. Ларионова

ДОМОВОЙ
ФОЛЬКЛОРНЫЙ ПЕРСОНАЖ
В ЛИТЕРАТУРЕ

Ростов-на-Дону
2024

УДК 821.161.1:398
ББК 83.3(2Рос=Рус):82
Б72

Монография подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН,
№ гр. проекта 122020100347-2

Рецензент:

Райкова Ирина Николаевна – к. филол. н.
профессор департамента филологии,
заместитель директора Института гуманитарных наук
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

**Бобякова И.В., Ларионова М.Ч. Домовой: фольклорный персонаж
Б72 в литературе.** – Ростов н/Д.: Foundation, 2024. – 216 с.
ISBN 978-5-4376-0233-1

Домовой и в наши дни остается самым популярным фольклорным персонажем. Каковы истоки этого образа, его функции, способы взаимодействия с человеком, а главное – что с ним происходит при проникновении в индивидуально-авторское творчество, рассказывает эта книга. Авторы предлагают оригинальную методику анализа фольклорных образов в литературе, создавая культурную матрицу «домовой» и накладывая ее на произведения XVIII–XXI веков. Оказывается, что наряду с персонажами под именем «домовой» в литературе есть персонажи, не связанные на первый взгляд с фольклором, но обладающие признаками и функциями домового.

Монография предназначена для филологов, культурологов и всех любителей русской литературы.

Утверждено на заседании научно-издательского совета ЮНЦ РАН,
протокол № 3 от 27.09.2024

Художник Кринко Ольга

ISBN 978-5-4376-0233-1

УДК 821.161.1:398
ББК 83.3(2Рос=Рус):82

© ЮНЦ РАН, 2024

© Бобякова И.В., Ларионова М.Ч., 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. Несколько слов о методе	5
Глава 1. Культурная матрица «домовой»	12
1.1. Происхождение образа	14
1.2. Облик	19
1.3. Места обитания	26
1.4. Время появления	28
1.5. Формы проявления	30
1.6. Функции домового	34
1.7. Способы воздействия на домового	45
Глава 2. Эксплицитный образ домового в русской литературе	54
2.1. Домовой как действующее лицо	56
2.1.1. Связь домового с семьей и людьми	56
2.1.2. Домовой – покровитель вдохновения	80
2.1.3. Домовой как средство сатиры	94
2.1.4. Домовой – хранитель памяти и культуры ...	104
2.2. Домовой как мистификация	120
2.2.1. Помощь влюбленным	120
2.2.2. Противостояние самодурам	130
2.2.3. Обличение суеверий	137
Глава 3. Имплицинтные «домовые» в русской литературе	142
3.1. Образ Захара в романе «Обломов» в свете традиционной культуры	144

3.2. Персонажи – хранители дома в пьесах А.П. Чехова	156
3.3. Персонажи – хранители дома в современных рецепциях А.П. Чехова	171
3.4. Бездомный домовый в повести В.Г. Распутина «Прощание с Матерой»	186
Заключение	197
Литература	201



ВВЕДЕНИЕ. НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МЕТОДЕ

Одним из самых устойчивых и ярких образов национальной картины мира является домовый. Его культ сложился в глубокой древности и продолжает существовать по сей день в народных мифологических рассказах. Будучи одним из самых живых персонажей фольклора, домовый вошел и в индивидуальное авторское творчество. Следовательно, существует метасистема, в которой устная и письменная, народная и индивидуально-авторская художественная словесность являются взаимодействующими подсистемами.

Именно такой взгляд на фольклор и литературу предложил Д.Н. Медриш. Объектом своего исследования он обозначил «системные связи и типологические соответствия между фольклором и литературой в области поэтики» [Медриш 1980: 6]. В предисловии к книге «Литература и фольклорная традиция» Б.Ф. Егоров еще раз кратко и метафорически сформулировал научный подход Д.Н. Медриша: «Д.Н. Медриш образовал свою метагалактику, объединив фольклор и литературу в метасистему – словесное творчество, – и рассматривает с точки зрения этой целостной системы функционирование и взаимовлияние подсистем (фольклора и литературы), каждая из которых тоже представляет собой сложную галактику, сложную систему,

но может быть по-настоящему осознана лишь извне, со стороны, как подсистема системы более высокого ранга» [Егоров 1980: 3-4].

Образ домового в фольклоре изучен достаточно хорошо. Однако специальных монографических исследований, посвященных изучению образа домового в русской литературе, до сих пор не существует. И это объяснимо. При господствовавшем долгое время в литературоведении генетическом подходе к проблеме отношений устной и письменной традиций фольклор воспринимался как «детские одежды литературы», из которых литература выросла и которые иногда использует в качестве воспоминания или украшения. Поэтому филологическая наука интересовалась главным образом способами обработки фольклорного материала, его интерпретацией, «встраиванием» в литературный текст. Очевидным при этом был факт знакомства писателя с народной традицией [Выходцев 1963, Далгат 1981, Чистов 2005 и др.]. Такой подход получил название фольклоризма литературы, то есть «определенной степени осознанности (эмоциональной, этнической, социальной, эстетической) нарочитости, стилизованности» [Чистов 2005: 131]. Подразумевалось, что «обращение того или иного автора к фольклорным средствам и образам, в том числе и к мифологическим, – всегда сознательно применяемый прием» [Далгат 1982: 47]. Как видим, даже литературоведов в этом случае больше интересует фольклорный материал и что с ним происходит, чем собственно литературный.

Однако в последние годы широкое распространение получил другой подход – системно-типологический, сформулированный Д.Н. Медришем и развитый другими исследователями. Н.И. Толстой назвал это «принципом наслаивания» [Толстой 1995: 46]. Современные исследователи пришли к выводу, что в фольклоре и литературе действуют некие общие принципы структурирования текста. А.Н. Власов говорил о единой культурной традиции, объединенной понятием словесности, о своеобразном «билинг-

визме» культурной традиции [Власов 2006: 236]. При этом фольклорные элементы «выступают по отношению к литературному процессу в роли своеобразных ферментов» [Медриш 1983: 9]. Литература в этом случае может быть понята как индивидуальное отражение и преломление существующих культурных парадигм, даже если писатель этого не осознает. Л.И. Емельянов вывел следующую формулу: «В отношениях писателя с фольклором действует, думается, своего рода закон превращения энергии: усваивая фольклор как одну из форм энергии, писатель превращает ее во многие другие, качественно отличные формы, в которых специфические признаки этой “первичной” формы исчезают, но которые тем не менее обязаны ей в какой-то мере своим происхождением» [Емельянов 1978: 176].

Фольклористы понимают это часто лучше, чем литературоведы, которые при изучении фольклоризма литературы настаивают на сознательном использовании фольклорного материала. С.Ю. Неклюдов совершенно верно заметил: «любой носитель культурной традиции гораздо в большей степени, чем это принято думать (и чем он сам это полагает), владеет “фольклорным” знанием, получая его из детского чтения, из речевого обихода, насыщенного фразеологическими и proverbialными формами, из отзвуков устных текстов, эхо которых неминуемо достигает каждого. Попадая в силовые поля религиозно-мифологической традиции или литературной фантазии, эта “семантическая пыль” при благоприятных обстоятельствах способна кристаллизоваться в семиотических текстах культуры» [Неклюдов 2009: 31].

В филологической науке существует понятие «сквозной образ». Это литературный образ, который проявляет себя в разные эпохи в творчестве разных авторов: Гамлет, Дон-Кихот, Дон Жуан и т.д. Мало кому придет в голову назвать сквозным образом русской литературы домового. Возможно, дело здесь в терминологии: образ домового берет начало в народной мифологической прозе и в качестве мифологического объекта входит

в литературу. Для обозначения таких образов существуют другие термины: архетип и мифологема. Архетип, как его понимал К.Г. Юнг, – это ментальное явление, элемент коллективного бессознательного, источник мифологических, религиозных сюжетов в искусстве [Юнг 1991: 15]. Мифологема – это своего рода инвариантная модель, которая в каждом литературном тексте обретает индивидуальную жизнь. Однако эти термины представляются нам недостаточными. Мифологемами являются, например, «море», «жизнь», «смерть», «сон» и т. д. Эти образы имеют универсальный и общий характер. Тогда как мы имеем дело с конкретным фольклорно-мифологическим явлением, с образом, имеющим индивидуальную структуру, семантику и функции. Отчасти эту совокупность признаков описывает понятие этнолингвистики «культурный термин». Этнолингвисты понимают под культурными терминами слова, которые принадлежат одновременно языку и культуре и являются «кирпичами» национального культурного языка [Толстой 2013: 7]. Культурные термины имеют как лингвистическую, так и экстралингвистическую природу – мифологическую, ритуальную. Они оказываются заглавиями определенных текстов, их словесными символами. В нашем случае мы имеем дело с текстом «домовой», если понимать под текстом «комплекс художественных парадигм либо общекультурных уровней» [Безруков 2015: 12]. М.Ч. Ларионова в работе, посвященной проблемам взаимоотношения фольклора и литературы, предложила понятие «архетипическая парадигма». Она рассмотрела ряд литературных явлений, восходящих к мифу и фольклору, и установила, что, попав в литературу, они получают специфические свойства, но в целом сохраняют структуру и семантику, образуя класс единиц, объединенных общими признаками, вызывающих одинаковые ассоциации, противопоставленных другому классу единиц [Ларионова 2006].

Все названные термины имеют самостоятельный смысл, но отчасти пересекаются между собой. При этом ни один из них не

описывает полностью того явления, которое мы рассматриваем в этой книге: разных форм функционирования фольклорного образа в литературе. Поэтому мы вводим в работу понятие «культурная матрица». Понятие «культурной матрицы» стало фигурировать в научной среде сравнительно недавно. Как правило, под ним подразумевают своего рода осевую структуру, задающую направление индивидуальному и групповому поведению людей в рамках того или иного культурного пространства. При помощи культурной матрицы удобно исследовать механизмы, влияющие на трансформацию историко-культурной памяти. Это широкое понимание явления как инструмента национальной идентичности и системы культурных предписаний [Матрица русской культуры 2012]. Философы понимают под матрицей систему культурных универсалий, сетку фундаментальных категорий [Степин 2000].

Мы вкладываем в термин более конкретный смысл. Первоначально матрица – это форма, служащая для отливки стереотипов, исходная материнская форма. Такое значение предлагают современные толковые словари. Применительно к нашей работе мы понимаем под культурной матрицей структурированный и поддающийся описанию массив стереотипизированной культурной информации, реализующийся во множестве фольклорных и литературных текстов; систему воспроизводящихся устойчивых кодов, сеть культурных воспоминаний. Так, культурная матрица «домовой» включает максимально полный набор свойств, признаков, функций фольклорного персонажа и сюжетов, с ним связанных, причем часть из них формирует ядро матрицы, а часть – ее периферию. Культурная матрица формируется в мифологии, перекодирована в фольклоре и художественно трансформируется в литературе. Культурная матрица может проявлять себя в литературном произведении эксплицитно и имплицитно. Реконструкция культурной матрицы и анализ ее функционирования в литературном тексте позволяет не только ответить на специфические литературные

вопросы (жанр, система персонажей, система мотивов и т. д.), но и показать устойчивость традиции, ее продуктивность в индивидуально-авторском творчестве. Такую матрицу мы формируем в первой главе книги.

Во второй главе мы показываем, что в литературе образ домового сохраняется в эксплицитном виде со своим фольклорным наименованием. Отчетливо выделяются две группы художественных текстов: в одних домовый выступает как действующее лицо, а в других используется иными персонажами для мистификации и разрешения конфликтов между ними. В обеих группах литературных произведений обнаруживаются наиболее продуктивные направления развития культурной матрицы «домовой». Каждая из этих групп актуализирует свой комплекс признаков, свойств и функций фольклорного персонажа. Происходит перераспределение ядра и периферии матрицы: периферийные для фольклора мотивы, сюжеты, признаки могут стать сюжето- и смыслообразующими в литературных текстах. Как писал Д.Н. Медриш, «в фольклоре ... может быть обнаружен целый ряд признаков, которые в самом устном народном творчестве не играют сколько-нибудь заметной роли, в результате чего фольклорист может ими пренебречь как избыточными. И только литература литература выводит эти, казалось бы, несущественные элементы из состояния анабиоза, обнаруживая скрытую в них энергию и жизнеспособность. <...> В ряде случаев фольклорная традиция в определенном смысле более продуктивна в фольклоре, чем в литературе» [Медриш 1980: 11]. В литературе образ домового трансформируется, индивидуализируется, включается в художественный мир произведения и становится его органической частью.

Третья глава посвящена имплицитным проявлениям культурной матрицы «домовой» в произведениях, которые трудно заподозрить в сознательном использовании фольклорного материала. В них обнаруживаются персонажи, в структуру которых входят значимые элементы культурной матрицы «домо-

вой». Наличие таких произведений подтверждает устойчивость культурной матрицы как явления национальной культурной памяти не только в системе традиционных воззрений, но и в художественном сознании писателей.

Материалом для книги стали литературные произведения разных авторов, жанров, стилей, идейной направленности конца XVIII – начала XXI в. Выбор художественных произведений для анализа основан на ярко выраженной их типичности или, наоборот, необычности авторской интерпретации, а также на принципе репрезентативности в них исследуемого образа.

Почему наша работа кажется нам важной и полезной для читателя? Во-первых, она позволяет, хотя бы частично, удовлетворить интерес к традиционной народной культуре и ее словесной части – фольклору, помогает в поисках национально-культурной идентичности. Во-вторых, для специалистов она предлагает методику анализа фольклорных образов в литературе и шире – взаимодействия фольклора и литературы.



ГЛАВА 1

КУЛЬТУРНАЯ МАТРИЦА «ДОМОВОЙ»





В отличие от многих фольклорных явлений, ушедших в пассивный запас, мифологическая проза является действующей частью национальной культуры. Современные фольклористы, этнолингвисты, этнографы, исследователи мифологии, в том числе народной демонологии, занимаются тем, что характеризуют современное состояние традиционной картины мира. Этим вызвано появление в последнее время большого количества словарей, справочников: «Энциклопедия русский суеверий» М.Н. Власовой, «Мифы народов мира» Е.Е. Левкиевской, «Русский демонологический словарь» Т.А. Новичковой, этнолингвистический словарь «Славянские древности» и др. Наши собственные полевые наблюдения показали, что люди и в настоящее время охотно поддерживают разговоры о домовом, в то время как на вопросы о русалках, леших, водяных отвечают недоумением, удивлением и смехом. Это доказывает тот факт, что в домового многие верят и по сей день.

Народной демонологии посвящены работы А.Н. Афанасьева, В.И. Даля, С.В. Максимова, М. Забылина, современных исследователей: Э.В. Померанцевой, Е.Е. Левкиевской, А.В. Никитиной, Н.А. Криничной, В. Рябова и др. Несмотря на обилие таких работ, домовому в них отводится сравнительно немного места. Как правило, о нем сообщаются отдельные сведения. Характеристики домового сводятся к упоминанию тех или иных черт его внешнего облика, действий, совершаемых по отношению к человеку или животному, а также обрядов, которые проводятся людьми для задабривания духа. Н.А. Криничная первая изложила морфологию образа домашнего духа в своем труде «Русская

народная мифологическая проза. Истоки и полисемантизм образов» [Криничная 2004], однако в основном на материале северной традиции.

Мы предприняли попытку собрать, обобщить и систематизировать максимально полный массив культурных стереотипов в отношении домового, который мы назвали культурной матрицей, и выделить в нем ядро и периферию.

1.1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ОБРАЗА

Домовой – хозяин и покровитель дома и его жителей, домашних животных, а также хозяйственных построек. Он поддерживает мир и порядок в семье, помогает людям, заботится о животных, охраняет жилище. Этот мифологический персонаж – один из наиболее устойчивых среди всех представителей народной демонологии.

А.Н. Афанасьев, объясняя сохранность веры в домового, указывал на тесную его связь с языческим почитанием огня и умерших предков [Афанасьев 1986: 33–48]. По архаическим представлениям огонь осмыслялся как живое существо, которое требовало бережного и уважительного отношения к себе. Так, существовал целый ряд правил обращения с огнем: до него нельзя было дотрагиваться ножом или топором, в него запрещалось плевать, гасить, затаптывая ногами, и др. Огню приписывались целебные и очистительные свойства, а в домашнем очаге он был символом счастья и богатства. По общему мнению исследователей, первоначально поклонялись самому очагу, но с дальнейшим развитием язычества новые верования слились с уже существующими и олицетворились в образе домового. На связь домового и огня указывают многие сохранившиеся до сих пор обряды, например, ежегодное приношение, совершаемое 28 января: для домашнего духа

оставляют на загнетке горшок каши, который обкладывают вокруг горящими углями.

Домовой тесно связан также и с поклонением умершим предкам. Согласно традиционным представлениям, связь между живыми и умершими никогда не прекращается. Если люди помнят о своих ушедших в иной мир родителях и выполняют необходимые обряды, души предков всячески им помогают и покровительствуют. На отношение домового к предкам указывает придаваемое ему имя дедушки. Кроме того, согласно народным поверьям, домовой – это и есть умерший предок, хозяин дома и глава рода.

А.Н. Афанасьев приводит следующее верование, которое объясняет, как именно очаг сближается с душами умерших: душа человека представлена в образе огня, который бросает Дажьбог в виде молнии. С молнией связана вера в творческую и плодородную силу. Именно поэтому Дажьбог считается дедом всех людей, а душа человека после выхода из тела теплится свечкою на могилах или появляется в виде блуждающих огоньков. Так, души умерших сливались со стихией огня, а домовый, представитель очага, слился с представителем рода [Афанасьев 1986: 33–48].

Согласно наиболее распространенным народным поверьям, домашний дух живет в каждом доме, однако некоторые считают, что он обитает лишь там, где есть домашние животные или скот. Тем не менее, в существование духа-«хозяина» верят и по сей день многие жители восточнославянских деревень, сел и даже крупных городов.

По народным представлениям, в каждом доме живет один домовый. Однако встречаются былички, согласно которым у домашнего духа есть семья, состав которой повторяет состав жителей подвластного ему дома. Н.А. Криничная отмечает: «В мифологических рассказах и поверьях мара отождествляется с кикиморой (шишиморой), которая иногда именуется женой домового» [Криничная 2001: 216].

О происхождении домового существует несколько версий, изложенных в работах о народной демонологии. Наиболее часто домовый считается умершим членом семьи, главой рода, «положительным», «правильным» предком [Рябов 2024: 95]. А.В. Никитина пишет о том, что домовым становился покойный хозяин дома, чаще всего, именно тот, кто дом возводил [Никитина 2006: 16]. Иногда говорят об умершем, «который за грехи назначен Богом в услужение живым домочадцам», или об ушедшем в иной мир без покаяния мужчине [Левкиевская 2000: 121].

Н.А. Криничная в своем исследовании отмечает, что при строительстве жилища закладывалась жертва, которой «могло быть почитаемое животное, дерево или человек». При этом тело жертвы становилось плотью постройки, а душа – духом нового дома, домовым. Такая строительная жертва нужна была для того, чтобы предотвратить скорую кончину ближнего: существовало поверье, что первый вошедший в новый дом должен был вскоре умереть. Таким образом, домовый – это душа строительной жертвы. Те или иные зооморфные облики домашнего духа зависят от того, какое из священных животных было зарыто при закладке фундамента будущего строения [Криничная 2001: 153–158].

Е.Е. Левкиевская пишет о Роде и Рожаницах как о прямых предшественниках домовых: «под этими именами подразумевались души первых предков, основателей рода, ставшие его покровителями». По словам исследовательницы, эти божества почитались древними, им готовили такие же трапезы, как и душам умерших, делали возлияния в их честь, верили в их охранительные функции [Левкиевская 2000: 276–277].

С.В. Максимов рассказывает о происхождении домового следующую легенду. При сотворении мира Господь сбросил на землю «всю непокорную и злую небесную силу, которая возгордилась и подняла мятеж против своего Создателя». Среди сброшенных оказались нечистые духи, которые упали на люд-

ское жилье. Исследователь замечает: «При этом неизвестно, отобрались ли сюда те, которые были подобнее прочих, или уж так случилось, что, переселившись поближе к людям, они обжились и пообмякли, но только эти духи не сделались злыми врагами, как водяные, лешие и прочие черти, а как бы переродились: превратились в доброхотов и при этом оказались с привычками людей веселого и шутливого нрава» [Максимов 1989: 24].

М. Забылин приводит другую легенду, объясняющую появление домовых. По словам этнографа, при столпотворении Вавилонском Господь наказал людей, дерзнувших «проникнуть в тайну его величия, смешением языков, а главным из них, лишив образа и подобия своего, определил на вечные времена сторожить воды, леса, горы и пр.». Так, кто в момент наказания находился в доме, сделался домовым [Русский народ... 1996: 241].

Д.К. Зеленин пишет о том, что домовыми становились заложенные покойники, люди, умершие прежде срока несчастной или насильственной смертью, либо «проклятые люди», те, которых проклинали родители во гневе либо «проклятые Богом на неизвестный срок» [Зеленин 1995: 58–59]. Любопытна легенда, которую приводит в своем исследовании ученый: «При сотворении мира Богом диавол, подражая Богу, начал бить одним камнем о другой, и из осколков явились домовые, лешие, русалки и подобные им существа» [Зеленин 1995:149].

Таким образом, в дохристианской традиции, согласно языческим представлениям, домовым становилась душа умершего предка либо душа строительной жертвы. С принятием христианства появились легенды, которые объясняют происхождение домового от нечистых духов либо от согрешивших людей. Домашний дух как языческое божество не перестал почитаться людьми после принятия православия, что свидетельствует об особом отношении народного сознания к духу-«хозяину».

На некоторых территориях образ домового распадается на два мифологических образа: покровителя дома, жилища (собственно домовый) и покровителя двора (дворовой). Но фактиче-

ски оба этих персонажа имеют одинаковые функции и не везде различаются как самостоятельные, поэтому нам представляется возможным говорить о едином образе домового.

Многими исследователями отмечается двойственная природа домового: с одной стороны, он является защитником и покровителем дома, а с другой, его признают выходцем из потустороннего мира. Так, замечена связь духа с бесами, чертями. Е.Е. Левкиевская пишет: «Некоторые описания бесов, встречающиеся в древнерусских книгах, сильно напоминают поздние народные поверья о домовых» [Левкиевская 2000: 277]. Домовой может иметь облик, близкий к облику черта: черный, рогатый, холодный, имеет хвост. Однако, как замечает Э.В. Померанцева, в большинстве случаев близость домового к нечистой силе не акцентируется [Померанцева 1975: 99].

Само название мифологического персонажа распространилось, вероятнее всего, не раньше XVII века. Имя «домовой» указывает на место обитания духа. Однако его называют и по другим его излюбленным местам в доме: подпечник, подпольник, голбешник, запечник и др. Некоторые наименования домашнего духа указывают на его статус и отношение членов семьи к нему: хозяин, царь домовый, набольший, братанушко, дедушка. Отражают его имена и функции, духу приписываемые, а также его принадлежность к потустороннему миру: лизун, кормилец, живой черт, другая половина, лихой, бес во дворе. Часто указывают на то, что произносить имя домового нельзя, поэтому его названия табуируются: сам, он, дед. Женские ипостаси домового имеют следующие имена: домовиха, доможириха, хозяйка, домаха, домовилиха и др. На севере домового именуют суседкой, а в облике женщины – суседихой.

1.2. ОБЛИК

В традиционной картине мира дух постройки показывает людям в разных обликах. Он появляется в виде человека, животного, страшного существа, бестелесного духа, тени и т.д. При этом, даже показываясь человеком, домовый всегда выглядит по-разному: он может быть двойником хозяина дома, женщиной, бабушкой, ребенком, носить красную рубаху или белые одежды, иметь бороду или черные усы, быть седым или черным, мохнатым или как резина и даже принять вид «прыгающего мешка с кормом» [Померанцева 1975: 98]. Охарактеризуем основные облики домового.

1. Антропоморфные

Согласно народным представлениям, в виде человека, а иногда и принимая облик жителя дома, домашний дух является людям в большинстве случаев. Вероятно, отчасти именно поэтому он так близок народному сознанию, которое не воспринимает его как враждебную нечистую силу, а любит как доброго помощника.

Описание домашнего духа зачастую дается штрихами: приводятся наиболее яркие особенности внешности, которые рассказчик запомнил. Любопытны в таких случаях бывают упоминания одежды духа. Так, например: «Ирина видела суседку во сне. Зашла будто в избушку, а он в солдатской одежде, в брючках с красными полосками. В избушке чистенько, басенько. Он ей на колени сел. Мягонький, масенький, с ребенка двух-трех годов» [Правдивые рассказы... 1993: 99–100].

а) Старик, мужчина

Наиболее часто домовый появляется в облике старика. Как правило, это маленький седой старичок с длинной бородой либо вовсе полностью мохнатый: «Маленький, говорит, такой старичок, седенький» [Легенды... 1989: 209]. Редко нет указаний на рост старика-«хозяина» [Правдивые рассказы... 1993: 104].

В статье «Борода предорогая...» Е.Е. Левкиевской читаем: «Отсутствие или недостаток волос характерны, прежде всего для представителей потустороннего мира, ведьм и колдунов, которые восполняют ее тем, что воруют жизненную силу у людей, животных и растений, отнимая молоко у коров, здоровье у людей, силу у цветущего хлеба, т. е. занимаются, по существу, вампиризмом». И далее: «... наконец, с точки зрения русской мифологической картины мира, борода, как и волосы вообще, – символ жизненной силы, присущей каждому человеку и отсутствующей у нечистой силы» [Левкиевская 2007: 117]. Таким образом, можно заключить, что домовый не воспринимается народным сознанием как враждебный представитель потустороннего мира. Он близок человеку даже физически, имея бороду или будучи полностью волосатым.

Иногда встречаются описания горящих глаз домового и упоминания каких-либо элементов его одежды: шапка, рубаха, кафтан. Такой старик домовый бывает либо седым, либо полностью черным. Но домашний дух является не только в облике старика, зачастую он бывает обычным мужчиной. Как правило, это человек небольшого роста [Правдивые рассказы... 1993: 90]. Часто в быличках говорится о том, что такого рода домашние духи носят колпаки (либо белые, либо красные). Иногда внимание обращается на то, что это молодой мужчина без бороды. Молодой мужчина-домовой, как правило, приходит на смену старику-«хозяину», принимает все его заботы по охране дома и семьи. Редко удается увидеть всю семью домового: его жену, детей. Так, например: «Ночью проснулась, открываю глаза: из-за печки выходит мужик, весь в белом, в большущем белом колпаке. Вот так махнул рукой, и вышла женщина, тоже в белом. За ней – дети, человек семь. Посреди избы дети стали водить что-то вроде хоровода, а мужик с женщиной стояли рядом» [Правдивые рассказы... 1993: 102].

О человеческих обликах домового говорится во всей исследовательской литературе о нем. При этом многие ученые

утверждают, что домовый – невидимый дух и только немногие могут на него взглянуть. В «Нечистой, неведомой и крестной силе» С.В. Максимова читаем: «Редкий может похвалиться тем, что воочию видал домового. Кто скажет так, тот либо обманулся с перепугу и добродушно вводит других в заблуждение, либо непременно лжет, чтобы похвастаться. Видеть домового нельзя: это не в силах человека (в чем совершенно согласно большинство людей сведущих, искусившихся долгим опытом жизни)» [Максимов 1989: 25].

При попытках описать человеческие облики домашнего духа исследователи приводят в пример различные былички, описывают наиболее часто встречающиеся элементы одежды духа-«хозяина» или указывают на его постоянные признаки. В.И. Даль, например, замечает, что домовый «всегда босиком и без шапки» [Даль 1996: 16]. У А.Н. Афанасьева упоминаются красная рубаха, синий кафтан, алый пояс в одежде домового, а также указано, что у духа есть жена и дети, а «дочери его так же юны и прелестны, как нимфы (= облачные девы), но любовная связь с ними гибельна для смертного» [Афанасьев 1995: II, 83].

б) Женщина

Встречаются мифологические рассказы, повествующие о женщинах-домовых. Женщины могут быть большими или маленькими, приятными или страшными, мохнатыми или одетыми в привычную одежду, могут иметь детей и показываться вместе с ними. Иногда домашний дух – женщина, вызывающая страх. Часто встречаются упоминания одежды: обычно юбка, сарафан, платок, рубаха. Женщина-соседка в народном сознании представляется матерью, поэтому является она зачастую с детьми: «Мама спала дома, выйти захотела. А ночь лунная была, она увидела: женщина, вся в голубом, волосы черные, коса длинная, прядет. Около нее мальчик лет четырех сидит, черненький, стриженный. Она шелохнулась – и в голбец, все исчезло» [Правдивые рассказы... 1993: 39–40]. Женщина – домашний дух, как правило, выполняет работу по дому: сеет

муку, прядет. Иногда ее встречают даже с утварью в руках или обвешанную продуктами. Зачастую домового в женском облике именуют кикиморой. Женский облик домового отмечается всеми исследователями.

в) Хозяин/хозяйка дома

Согласно народным представлениям домового может явиться в облике хозяина дома или любого другого члена семьи. При этом, как правило, появление домового в облике члена семьи рассматривается как плохой знак: увидеть двойника – к смерти.

Тот факт, что домового может явиться в облике хозяина/хозяйки дома, отмечен и описан во всей исследовательской литературе о нем. Так, М.Н. Власова сообщает, что в некоторых поверьях присутствуют понятия о домовом как о рождающемся вместе с человеком духе-спутнике. «Человек живет потому, что в нем живет особый дух, его двойник», – пишет исследователь. Этот дух может быть как внутри человека, так и отдельно от него. Поэтому становится возможным увидеть домового в облике хозяина/хозяйки дома или другого члена семьи. М.Н. Власова указывает и на сходство домового с тенью, отраженьем в зеркале, что подтверждает связь домового с душой человека [Власова 2008: 152].

2. Пограничные

Пограничными между антропоморфными и зооморфными обликами домового являются его обличия в виде мохнатых существ разных размеров. Интересна быличка, описывающая домашнего духа как существа с нечеловеческим лицом: «И вот как ночь, так мне страшилище казалось. Вот даже не описать. Длинные волосы, лицо какое-то страшное, страшное обязательно. Вот типа обезьяньего что-то такое. Похоже на обезьяну, но не обезьяна. Прямо видно, что бородой обросло, как борода. Как хочу столкнуть-то, оттолкнуть, так вот холодное-холодное вот чего-то. Прямо уж очень холодное» [Вятский фольклор... 1996: 13]. Встречается и такой домового: «Однажды она опять осталась одна. Видит, кто-то вышел мохнатый – и такой вер-

зила! Зыбку качает с ребенком. И хохочет, и хохочет! Лицо белое-белое, а сам весь чернущий» [Народная проза 1992: 430]. Это далеко не единственное упоминание о черном цвете духа, что позволяет предположить, что домовый в таких случаях сравнивается с другим существом – бесом. В редких случаях домового даже отождествляют с чертями, бесами, нечистью [Правдивые рассказы... 1993: 25, 66]. Дух-«хозяин» часто мохнат и покрыт шерстью, но он может быть и будто резиновым: «Я сейчас живу в мужнином доме, так меня его домовый гонит. А один раз дралась я с ним. Руки, как резина, и сам весь, как резина. Воет, топчет, стучает по ночам» [Правдивые рассказы... 1993: 86]. Домашний дух не всегда предстает целиком, во весь рост. Иногда люди видят только какую-то часть его тела: мохнатую или голую руку, голову, ноги. В. Шуклин замечает, что домовый может «подобно пенатам, появиться в виде тени на стене» [Шуклин 2001: 96].

Многими учеными отмечается, что мохнатость домашнего духа – признак благополучия семьи: «В богатом доме домовый лохматый, а в бедном – лысый» [Красных 2004: 188]. При описании признаков нечистой силы в облике домового в литературе о нем встречаются разногласия. Так, по словам М. Забылина, «домовый представляет дух бескрылый, бестелесный и безрогий» [Русский народ... 1996: 241]. С.В. Максимов же утверждает, что у домашнего духа «имеются, сверх обыкновения, рога и хвост» [Максимов 1989: 25]. Э.В. Померанцева также упоминает о близости домового к черту, о чем свидетельствует наличие у него рогов и хвоста [Померанцева 1975: 98]. Таким образом, можно заключить, что такие признаки в облике домового факультативны и, возможно, связаны с некоторыми различиями в представлении духа-«хозяина» на разных территориях.

3. Зооморфные

Разнообразны зооморфные облики домового. Так, согласно народной точке зрения, он может являться собакой, кошкой:

«К одной женщине как котенок приходил. Она его швырнет по-матерному, и он больше и не стал приходить, а то каждый день приходил» [Мифологические рассказы и поверья Нижегородского Поволжья 2007: 19]. Распространенными воплощениями «суседки» являются уж, белка, заяц, ласка, теленок, птица, жаба, крыса. Бывают случаи, когда люди видят какую-то часть существа, что позволяет нам говорить о том, что дух предстает в облике животного, которому эта часть тела принадлежит. Так, например, в облике поросенка: «Сыну не спалось. Он открыл глаза и увидел как бы поросячий нос. И он так чмокает, как поросенок» [Правдивые рассказы... 1993: 57].

В исследовательской литературе зооморфные облики домового представлены подробно. Почти все ученые говорят о собаке, кошке, ласке, уже, свинье, зайце, крысе как наиболее частотных обличиях домашнего духа. О связи медведя и домового пишет А.В. Гура: «Медведь может обнаружить и снять порчу и со скота, поэтому во многих местах он известен также в качестве охранителя скота. <...> У русских, чтобы не допустить к скоту чужого, «лихого домового», в конюшню вешали медвежью голову. Или вводили в хлев самого медведя, если домовый особенно расшалится» [Гура 1997: 165]. По словам исследователя, с лаской связаны как мотивы прядения ниток и тканья, так и заплетания грив у коней, что, несомненно, роднит зверька с домовым [Гура 1997: 224]. Кроме того, ученый пишет: «Во многих славянских зонах ласка, обитающая в доме, пользуется почитанием и рассматривается как охранительница дома» [Гура 1997: 227]. В качестве домового могут выступать и насекомые, обитающие в доме (паук, тараканы и др.) [Гура 1997: 228]. В «Энциклопедии русских суеверий» упоминаются также змея, лягушка, мышь, петух, голубь, корова, ягненок, медведь, козел, черная телушка [Власова 2008: 142]. А.В. Юдин добавляет к этому списку серого барана [Юдин 1999: 78]. Е.Е. Левкиевская пишет также о волке [Левкиевская 2000: 281]. В. Рябов приводит свидетельства его сходства с обезьяной [Рядов 2024: 100].

4. Огненный змей и гибридные существа

Огненный змей – наиболее яркий, но редкий облик домового. Представляет собой летучего змея огненно-красного цвета. Чаще всего он прилетает к одиноким женщинам или вдовам. Он приносит в дом богатство, отчего и считается одним из обликов домового: «Летучий змей, так разговор есть. Вроде летучий змей или уж. Как-то у нас в соседней деревне в Кошевой при обмолоте видели. Они видели, как огненный змей прилетел, вроде уж. По старине, слышал, здесь, в этой деревне, жила старуха, занималась колдовством. Дескать, у ней есть этот змей, и он носит ей добро» [Мифологические рассказы и легенды Русского Севера 1996: 47].

В работе Н.А. Криничной упоминается об огненном змее как о гибридном существе «с признаками птицы, змеи и огня». Появляется это существо из яйца, снесенного петухом. Проникает в дом огненный змей через дымовую трубу и поселяется за печкой – типичные локусы домашнего духа. Н.А. Криничная подробно описывает огневые признаки домового: палитру красок, которую используют для изображения образа домового и огня, огненные глаза домашнего духа, синий огонь как эмблему духа [Криничная 2001: 158–170]. Так, исследователь пишет, что в описании внешнего облика домового закодированы огневые признаки домового: «Лежит фигура, похожая на человека, черная, как уголь» [Криничная 2001: 169]. Зачастую в одежде домашнего духа присутствует те цвета, которые встречаются и при изображении огня: сочетания красного, синего, желтого и черного. Н.А. Криничная замечает, что синий огонь становится атрибутом домового в поздней традиции: дух-«хозяин» добывает его с помощью огнива и кремня. С таким огнем он обычно обходит дозором свои владения.

М.Н. Власова пишет о другом гибридном существе с чертами змеи и петуха, в облике которого появляется домовый: «Днем он показывается то как змея, то в виде змеи с петушиной головой, ночью же похож на хозяина дома» [Власова 2008: 142].

Таким образом, облики домашнего духа чрезвычайно разнообразны и могут совмещать в себе антропоморфные, звериные и пограничные признаки. Домовой не имеет единого облика, даже если является в виде животного: разным людям видится разный домовой. Это, вероятно, связано с индивидуальными особенностями рассказчика и с бытующей в данной местности традицией.

1.3. МЕСТА ОБИТАНИЯ

Исходя из названия мифологического персонажа, нетрудно предположить, что места обитания домового сводятся к дому, жилищу, постройке, двору. За пределами данных локусов домашний дух если и встречается, то не живет постоянно. Внутри же дома «хозяин» обитает в определенных местах. Народным сознанием закреплено, что домовый живет в каждом без исключения доме, при этом он не обязательно обнаруживает свое присутствие. Важно заметить при этом, что, несмотря на тесную связь с домом и конкретными локусами, «это не просто дух определенного локуса, а прежде всего опекун всего хозяйства, в определенном смысле хозяин и глава всей семьи, живущей в доме» [Виноградова 2000: 271].

Наиболее часто встречающимся в мифологической прозе местом обитания домового является печь. Так, дух может жить и за печкой, и под печкой, и у печки, и на печке, и даже внутри печи [Мифологические рассказы Архангельской области 2009: 78]. М.Н. Власова уточняет, что «на печи домовый располагается в определенном направлении – вытягиваясь вдоль нее» [Власова 2008: 149]. В другом источнике читаем, что домашний дух живет «обычно в углу за печью, куда надо было бросать мусор, чтобы «домовой не перевелся»» [Иванов, Топоров 1995: 169].

Место обитания домового связано также с шестком, голбцом: «Однажды в праздник пошла я в голбец, а там кто-то уркает,

уркает. Я его спрашиваю: “Кто это здесь?”. А он: “Это я, голбечный суседко”» [Правдивые рассказы... 1993: 93].

Домовой может обитать как в верхней части дома, так и в нижней. Так, нередко отмечается его присутствие на чердаке, на повети, в трубе. Живет домовой также в подполье, под порогом, в подвале, под домом, в погребке: «Домовой живет в подполье, под порогом, на чердаке, мохнатый, как леший, он дышит, зализывает волосы людям» [Мифологические рассказы и легенды Русского Севера 1996: 40]. В.И. Даль и С.В. Максимов упоминают также чулан как излюбленное место домового [Даль 1996: 19; Максимов 1989: 27].

Местами, связанными с домашним духом, являются и углы дома. В частности, для того, чтобы домового задобрить, в разные углы дома бросают конфеты, сладости или монеты. Так, Н.И. Толстой пишет: «Когда приводят на двор купленную на племя скотину, домовому кладут в углы куски хлеба, чтобы он любил скотину» [Толстой 2003: 270]. Исследователь также указывает на связь красного угла с домовым, описывая следующий ритуал: крестьяне закапывали горшки, из которых обмывали покойников, в разные места, при этом горшок умершего главы семьи клали под «верхний» угол, «чтобы не переводился домовой» [Толстой 2003: 279].

Домовой может обитать и за пределами дома – в хлеву, в амбаре, в овинах, в сенах, в сенном сарае. М. Забылин, А.Н. Афанасьев и Е.Е. Левкиевская пишут также о бане – постройке, в которой может жить домашний дух [Русский народ... 1996: 242; Афанасьев 1995: II, 38; Левкиевская 1999а: 121]. Местом обитания домового служит и конюшня [Власова 2008: 140; Левкиевская 1999а: 121; Левкиевская 2000: 282; Рябов 2024: 103]. В этих же исследованиях говорится о том, что домашний дух может жить во дворе возле еловой или сосновой ветви с очень густой хвоей, специально подвешиваемой для него [Власова 2008: 141; Левкиевская 1999а: 121; Левкиевская 2000: 282]. Т.А. Новичкова приводит следующие сведения: «Некоторые

считают, что жить на чердаке он стал лишь в последнее время, а раньше жил в избе, лежал на лавке-казенке, пристраиваемой вдоль печи специально для домового, до сих пор казенка – нечистое место, на нее не кладут ни хлеба, ни креста» [Новичкова 1995: 136].

Как мы видим, домовый может обитать в различных локусах, не теряя при этом контроль над всей территорией, находящейся в его поле внимания. Для нас особенно важно наблюдение Н.А. Криничной: «... домашний дух оказывается в известном смысле вездесущим, как бы наполняя и ограждая собой находящееся под его покровительством жилое пространство» [Криничная 2001: 183].

1.4. ВРЕМЯ ПОЯВЛЕНИЯ

Домовой, являясь устойчивым персонажем народной демонологии, чаще всего появляется ночью. Ночь в мифологическом представлении – переходное время, в которое представители потустороннего мира посещают этот мир. Именно поэтому домового так часто видят ночью или сразу после наступления темноты: «Вот я раз ночью выйтить хотела, встала смотрю месяц светит, а на лавки у окоска доможириха сидит и все прядет, так и слышно нитка идет: “дзи” да “дзи”, и меня видала, да не ушла» [Сказки и предания Северного края 2009: 210]. Э.В. Померанцева уточняет, что «домового можно увидеть невзначай, чаще всего ночью, подле скотины или лошадей» [Померанцева 1975: 101].

Но переходным временем в народном сознании является также полдень, поэтому увидеть домашнего духа можно и днем: «Я когда маленькая была, один раз мы с братом дома были. Слышим, как будто мыши скребутся. Вот. Вышли мы в сенки – там никого. Потом слышим, опять “оно” ведро кидает. Мы опять в

сенки вошли. Мишка говорит: “Кто тут?”. А “оно” не отвечает. Вот. А бабушка сказала вечером, что “хозяин” приходил» [Правдивые рассказы... 1993: 70].

Увидеть домового можно в любой без исключения день, но наиболее вероятно заметить его в праздничные дни. Особенно частотны проявления духа в праздник Троицы, в пасхальную неделю, на Рождество, в страстные вечера [Правдивые рассказы... 1993: 69; Мифологические рассказы Архангельской области 2009: 94]. В исследованиях, посвященных домовому, говорится о Пасхе, Чистом четверге, Рождестве – днях, в которые дух активно себя проявляет. Н.А. Криничная также утверждает, что «домовой появляется на Новый год или под Крещение» [Криничная 2001: 195]. У А.Н. Афанасьева и И.П. Сахарова читаем, что 28 января в полночь домашний дух выходит из-под печи и ужинает, а 30 марта он бесится, злится, тоскует [Сказания русского народа... 2000: 222–240; Афанасьев 1995: II, 55]. Е.Е. Левкиевская пишет о том, что дух-«хозяин» проявляет себя в ночь на Егория, на Ивана Купалу и в поминальные дни [Левкиевская 1999а: 122]. В. Шуклин отмечает, что 25 января «существовал обычай “угощать” домового» [Шуклин 1997: 217].

Домового не всегда можно заметить невзначай. Иногда для того, чтобы взглянуть на домашнего духа, необходимо произвести специальные действия, соблюсти обряд: «Отец рассказывал. Возьмите, говорит, чистую расческу, налейте ведро воды, бросьте эту расческу в ведро. Через три дня будет волос от домового. Ну, че, мы посмотрели через три дня: там волос, правильно, седой, белый волос... А этот волос, говорят, потрешь на руках, свет-то вытушится, потушится. А потрешь волос-то, он появится, сам домовой» [Правдивые рассказы... 1993: 103–104].

Различные способы увидеть духа-«хозяина» предлагают в своих исследованиях В.И. Даль, С.В. Максимов, М.Н. Власова. Наиболее простой из них – «посмотрев в печку или опустившись на третью ступень лестницы, ведущей во двор, и глянув промеж ног» [Власова 2008: 154].

Таким образом, согласно быличкам, увидеть «хозяина» при желании несложно. Важно помнить, что заметить домового нежелательно, так как его появление сулит беды, несчастья, может послужить причиной болезни или даже смерти. Как гласит пословица из сборника В.И. Даля: «Увидать домового – к беде, к смерти» [Пословицы... 1957: 926].

1.5. ФОРМЫ ПРОЯВЛЕНИЯ

Мифологическая проза представляет нам многочисленные рассказы, повествующие о тех или иных формах проявления домашнего духа.

1. Явные формы проявления

Самым недвусмысленным и однозначным проявлением домового можно считать его непосредственное явление членам семьи, когда люди видят некий дух и либо называют его домовым, либо говорят, что видением мог быть «хозяин». Но кроме таких случаев, былички знакомят нас с большим количеством примеров неявного проявления домового, которое в отдельных случаях можно рационально объяснить, но мифологическое сознание настаивает на мистической природе, объясняя такие проявления деятельностью духа-«хозяина». Рассмотрим более подробно такие случаи, систематизировав их.

2. Неявные формы проявления

а) Звуки

Чаще всего домашний дух напоминает о своем присутствии всяческими звуковыми сигналами. Как правило, ночью люди слышат какие-то звуки (стоны, свист, плач, стуки и т.д.), а иногда даже чей-то голос, и приписывают это действиям домового. Так, одна из быличек рассказывает: «Бабушка, правда, мы

слышим, у нас на дворе кто-то стонает”. – “Это хозяин. Он ходит. Он на вас обижается”» [Правдивые рассказы... 1993: 20]. Другая повествует о том, как домовый плачет. Плачет и стонет домовый обычно, если его обидели члены семьи или если он переживает, предчувствуя беду. Так проявляются в персонаже качества, характерные для человека. Иногда люди слышат, как дух ходит и стучит по воротам, что, как правило, предвещает будущее замужество. Но довольно часто домовый ходит по дому без причины, при этом бывает слышен стук сапог. Наиболее распространенным звуком, сопровождающим появление духа, является стук: «Я вот лежу дома, и ночью в доме стук. И вот именно вот тут вот стук. Я испугалась, встала, мужа разбудила. И говорят: “Тебя ведь и домовый-то дома не любит”» [Мифологические рассказы Архангельской области 2009: 83]. Интересно, что стук домового обычно предвещает какое-то несчастье. Но иногда он может быть предвестием переезда, словно так дух выживает семью из дома. Домовой может напоминать о себе и шумом, возникающим от драки с соседним духом [Правдивые рассказы... 1993: 20].

Нередко «хозяин» разговаривает с членами семьи, произносит слова, шепчет, ворчит, хохочет и даже кричит [Вятский фольклор 1996: 18; Переславское Залесье 2012: 275]. Таким образом, звуковые знаки, сопровождающие появление домового, разнообразны и многочисленны, но всегда приписываются народным сознанием действиям духа-«хозяина».

В исследовательской литературе эта форма проявления домового хорошо изучена. Во всех работах, посвященных домашнему духу, подробно освещается вопрос, связанный со звуками, которые «хозяин» издает. Книга В.И. Даля «О повериях, суевериях и предрассудках русского народа» не является исключением. К уже сказанному нами можно добавить наблюдения ученого о том, что часто домовый бранится «чисто по-русски, без зазрения совести; голос его грубый, суровый и глухой, как будто раздается вдруг с разных сторон» [Даль

1996: 18]. Т.А. Новичкова упоминает о том, что если домашний дух говорит, то его речь похожа «на шелест листьев или завывания ветра» [Новичкова 1995: 133]. С.М. Толстая замечает, что «треск в доме или скрип половиц ночью – это “речь” домового, сообщающего о своем присутствии» [Толстая 1999а: 11]. Л.Н. Виноградова обобщает представления восточных славян о звуках, раздающихся в доме: «Практически все виды ночных шумов в доме обычно приписываются домовому». Все шумы домашнего духа, по словам исследователя, так или иначе адресованы человеку [Виноградова 1999: 181].

Нередко узнать о присутствии домового помогают различные косвенные признаки: ветер, особый запах, свист, поведение животных. Интересна в этом отношении следующая быличка: «И вот появился свист! Вот как, говорит, засвистело, да так вот кругом просвистело – да ко мне! Ко мне, да на меня, говорит, – хы! – как дохнет! Но, такой запах – просто невозможный! Вот, гыт, невозможный запах. <...> Это же нужно – вот так встретить!» [Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири 1987: 65]. Часто при появлении домового лает собака или мяукает кошка, останавливаются часы, ночью появляется запах табака, хотя никто в доме не курит. Иногда беспричинно меняется настроение человека: он грустит и тоскует. Так читаем: «Вот, у меня домовый был. <...> А что за домовый, его никто никогда не видал. И вот он нагонял на людей тоску» [Мифологические рассказы Архангельской области 2009: 82].

б) Тактильный контакт

Нередко домашний дух дотрагивается до человека, прикасается к нему, вступает в физический контакт. Наиболее частотными являются случаи, когда «хозяин» наваливается на человека и давит его: «Меня домовый-то раз выдавил. Он вот так навалится, и ты не можешь дохнуть, не можешь пальцем пошевелить» [Мифологические рассказы и легенды Русского Севера 1996: 42]. При этом в быличках не всегда есть указания на то, что домовый душит, предсказывая что-либо. Иногда он

наваливается на человека без причины. Домашний дух может накрывать человека одеялом ночью, а может, напротив, сбрасывать его. Есть свидетельства и о том, как домовик стягивает человека за ноги с кровати [Правдивые рассказы... 1993: 76]. Чаще всего «хозяин» прикасается к человеку, предсказывая таким образом будущее: теплая мохнатая рука – к добру, холодная голая – к худу.

Одной из самых загадочных и интересных форм проявления домового является плетение им косичек, как правило, юной девушке, но он может плести косы и мужчинам на бороде. Заплетенные косы не принято обрезать: в противном случае это может повлечь за собой болезнь человека или даже смерть: «Жила у нас старая девка, незамужняя, звали ее Ольгой. Ну, все и ходил к ней дворовушка спать по ночам и всякий раз заплетал ей косу и наказывал: “Если ты будешь ее расплетать да чесать, то я тебя задавлю” <...> Только выдумала она выйти замуж. Начали расплетать косу и долго не могли ее расчесать: так-то круто закрепил ее дворовушко. На другое утро надо было венчаться – пришли к невесте, а она в постели лежит мертвая и вся черная: дворовушко-то ее и задавил» [Правдивые рассказы... 1993: 42].

Домовой оставляет синяки на теле спящего: «У меня здесь синяки, а это домовой, но никто его не видел» [Фольклор Сосновского района... 2012: 227]. В.И. Даль, А.Н. Афанасьев и С.В. Максимов пишут, что домовой оставляет на теле человека ночью синяки, которые, однако, не болят [Даль 1996: 16; Максимов 1989: 30; Афанасьев 1995: II, 52]. М. Забылин добавляет, что по синякам «судят о какой-нибудь неприятности, особенно если синяк болит» [Русский народ... 1996: 242]. В других источниках читаем, что домовой зализывает спящему человеку волосы, завивает ему колтун на голове [Никитина 2006: 22; Левкиевская 1999а: 122].

в) Озорство

Некоторые былички повествуют о том, как домовой совершает какие-то действия, проявляя себя. Так, например, он может

кидаться кирпичами, камнями, ведрами, бросать лапоть на стол, бить посуду, перекладывать вещи с места на место: «Вот ночью он озорничат: например, если плохо ему, не угодишь, то вещи раскидывает какие-то, то еще что-то, посуда не на месте» [Фольклор Ковернинского района... 2013: 156]. Иногда он зажигает свет ночью, когда все спят, переставляет стулья, ест оставленную на столе еду, ворует ложки, женщина-домовой прядет, сеет муку.

1.6. ФУНКЦИИ ДОМОВОГО

Домовой – домашний дух, и с этим связаны основные его функции. В первую очередь, он выступает в мифологической прозе в качестве хозяина и покровителя дома, семьи, домашних животных.

I. ФУНКЦИИ, СВЯЗАННЫЕ С ЖИЛИЩЕМ

1. Позитивные (апотропейные) функции

а) Охраняет жилище

Наиболее распространены рассказы о том, как домовой стережет дом в отсутствии или присутствии хозяев, содержит избу в порядке. Об этой функции домового пишут все без исключения исследователи духа. Е.Е. Левкиевская сообщает, что в разных областях роль опекуна дома может приписываться и какому-либо животному. Обращаясь непосредственно к функциям, которые выполняет домашний дух, исследователь отмечает, что домовой осматривает хозяйство по ночам и сторожит дом от воров [Левкиевская 2000: 283]. Встречаются и указания на то, как «хозяин» обходит ночью свои владения: «Рассказывают, что домовой не любит по ночам оставаться впотьмах, высекает для себя огонь с помощью кремня и огнива и с зажженными восковыми свечами обходит дозором хлева и конюшни» [Афанасьев 1995: II, 39]. Наиболее интересны слу-

чай, когда домовик помогает семье, предупреждая о несчастье: «Спит, слышит: “Хозяин, у тебя зимовье-то горит!” Проснулся: вот беда! Все огнем занялось! “Дедушка-домовой, помог бы мне тушить-то”. И сразу дело лучше пошло, затушил скоро, ничего как-то не погорело» [Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири 1987: 79–80].

б) Оберегает человека, попросившего ночлег

Дух-«хозяин» особенно сильно связан с домом как таковым, поэтому его встречают даже там, где люди постоянно не живут. Особенно часто он дает о себе знать в зимовьях, но также является и в заброшенных или оставленных домах. При этом главное, что необходимо сделать человеку, захотевшему переночевать или прожить какое-то время в подобном жилище, – это попросить у домового приюта [Никитина 2006: 31]. Тогда «хозяин» будет всячески оберегать гостя и не позволит нечистой силе причинить человеку вред. Так, рассказывают: «Прихожу, гыт, остановился переночевать в этом зимовье. <...> Но прежде всего попросился, что, хозяин, пусти меня ночевать! <...> Подул ветер, зашумело, все и – залетает ... <...> “Ага, у тебя человек! Давить будем!” А этот говорит: “Нет, не будешь. Он у меня выпросился” – это хозяин-то, домовый» [Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири 1987: 77–78].

2. Негативные функции

а) Выгоняет человека, не попросившего о ночлеге

Если человек не подумал о «хозяине», не попросил у него ночлег, то домовый может напугать, выгнать из дома. При этом рассказы об этом сводятся часто к одному сюжету: человек решает провести ночь в зимовье или заброшенном доме, забывает попросить духа переночевать, ложится спать, затем либо слышит какие-то стуки, шорохи, шаги, либо чей-то голос, либо видит страшное существо, пугается и уходит из дома. Так дух постройки выгоняет незваного и непрошеного гостя из своих

владений. К примеру, быличка повествует: «Мужик ехал домой откуль-то. И стояла избушка в лесу. <...> Лег ночью-то, вдруг мужчина пришел и говорит: “Вы почему не попросились?”. Ну и такую страсть ему придал – он ведь убежал» [Правдивые рассказы... 1993: 85].

II. ФУНКЦИИ, СВЯЗАННЫЕ С ЛЮДЬМИ

1. Позитивные (апотропейные) функции

По словам исследователей, домашний дух охраняет семейное благополучие, заботится о хозяйском имуществе, радуется о благополучии семьи. Домовой мешает тайным грехам супругов [Максимов 1989: 30]. Он может выполнять мужские обязанности, навещая тоскующую вдову или молодую жену, чей муж находится в отлучке [Никитина 2006: 22]. Многими исследователями отмечается, что домовой следит за отношениями в семье, не допускает ссор и размолвок, наказывая провинившуюся сторону [Левкиевская 2000: 283]. Нередко встречаются и указания на то, что дух-«хозяин» стережет дом и двор от деятельности нечистой силы [Сказания русского народа 2000: 240; Афанасьев 1995: II, 39]. По словам Н.А. Криничной, именно домовому принадлежит решающая роль в выборе невесты для жениха. Как отмечает исследователь, домашний дух опекает и растит девочку до ее совершеннолетия и оставляет ее только после свадьбы. Поэтому в обряде сватовства много внимания уделяется печи и ее атрибутам [Криничная 2001: 203]. Опишем далее типичные позитивные функции духа.

а) Присматривает за ребенком

Домовой заботится о людях с малого их возраста. Так, широко известны случаи, когда домовой присматривает за ребенком, убаюкивает его, качает зыбку с младенцем: «Однажды заходят в дом смотрят: кто-то маленький, с метр всего, мохнатый, мальчика на руках держит. Их заметил, Колю-то положил

аккуратно, а сам в печку юркнул. Потом видели, как домовой мух отгонял от кровати и кошку не пускал» [Правдивые рассказы... 1993: 38–39].

Н.А. Криничная в своем исследовании сообщает, что домовой причастен к рождению каждого нового члена семьи. По мифологическим поверьям, между домовым и женщиной, ждущей или родившей ребенка, существует некая таинственная связь. Так, дух заботится о беременной женщине, не оставляет без внимания и роженицу с появившимся на свет младенцем. С этим связаны обычаи, согласно которым только что появившегося на свет младенца полагалось подержать какое-то время над огнем или обойти с ним на руках вокруг домашнего очага. Кроме того, домовой присматривает за младенцами и маленькими детьми, особенно когда они одни дома [Криничная 2001: 197–200].

б) Помогает по хозяйству

Будучи хранителем дома, «хозяин» нередко помогает его жильцам по хозяйству: выполняет домашнюю работу, возит воду. Так, он может прибраться в доме: «Мать моя частенько тоже поговаривала, мол, уйдет куда-то, вернется – а в избе-то уже все прибрано» [Правдивые рассказы... 1993: 32]. В женском облике домовой помогает хозяйкам дома, прядет или сеет муку: «Зимой темно, вижу: идет из-под голбца маленькая бабка в сарафане и рубахе, в платочке. Подходит, берет прялку и начинает прядь, потом положила и пошла. Я поползла за ней на четвереньках, она ушла в голбец» [Правдивые рассказы... 1993: 40].

Помощь домового по дому – это всегда хороший знак: «И вот вижу во сне: баба, толстая такая сеет муку и на меня смотрит. <...> На работе Таня сказала, что это к хорошему, когда тебе суседиha муку сеет, значит, в хозяйстве помогать будет. И правда, в новом доме стали лучше жить» [Правдивые рассказы... 1993: 41].

О помощи домового по хозяйству сообщается во всех исследованиях, ему посвященных. С.В. Максимов добавляет, что

домашний дух может помогать и в полевых работах [Максимов 1989: 30]. Дух-«хозяин» способствует плодородию полей, облию жатвы, присвоив себе функции полевого духа [Криничная 2001: 247].

в) Помогает в случае беды

К некоторым семьям домовый настолько привязан, что помогает им в опасных ситуациях, может даже отвести напасть или вовремя предупредить о будущем несчастье. Нередко домашний дух спасает жизнь людям: «Как-то раз полезла я в голбец, да сорвалась. Руками успела ухватиться, их крышкой придавило, вот-вот упаду. Молиться стала. Тут вдруг крышка немного поднялась, и снизу мне в ноги сила как даст, что я так и вылетела. Вот, я думаю, домовый мне помог» [Правдивые рассказы... 1993: 38]. Но непосредственно, как описывает приведенная быличка, домовик редко помогает, чаще он спасает словом [Правдивые рассказы... 1993: 37]. Интересно, что домовый как добрый дух, помогающий человеку, противопоставляется черту – нечистой силе, причиняющей вред людям.

Е.Е. Левкиевская также пишет о том, что домовый часто будит хозяев вовремя, помогая тем самым предотвратить пожар в доме [Левкиевская 2000: 288].

г) Предсказывает будущее

Не менее важной функцией домового является предсказывание будущего. Существует множество быличек, которые повествуют о том, как «хозяин» предупреждает людей о будущих несчастьях или радостях. Само появление домового и возможность человека увидеть его нередко расценивается как дурное предзнаменование, чаще как предвестие смерти жителя дома. Очень часто домашний дух душит человека, во время чего, согласно поверьям, необходимо спрашивать: «К худу или добру?». Если домовый отвечает «к худу» или продолжает давить сильнее, значит быть беде, если говорит «к добру» или прекращает душить – быть радости. Но встречаются и

вариации этого сюжета. Так, услышав какой-то шум, люди вопрошают: «К худу или к добру?», на что слышат какой-то из ответов. При этом ответы не всегда отчетливые, могут быть громкие звуки вздохов, а иногда и вовсе посторонний звук. Предупреждая о радости или несчастье, домовый часто разговаривает с людьми. Сюжет одной былички построен на разговоре людей и домового: женщины задают духу вопросы, домовый на них отвечает.

В.И. Даль отмечает, что домовый будит или толкает ночью, желая предупредить хозяина о чем-либо. Разговаривает же домовый редко, чаще предсказывает будущее своими действиями: «Он гладит мохнатой рукой к богатству, теплой к добру вообще, холодной или шершавой, как щетка, к худу» [Даль 1996: 16]. Часто люди чувствуют, как домашний дух щиплет, и спрашивают: «К добру или к худу?». На это, по словам ученого, домовик плачет или смеется, выберит или скажет ласковое слово. Перед смертью хозяина домовый надевает его шапку либо садится на его место и выполняет его работу [Даль 1996: 19]. В редких случаях домовый может отправиться в другую страну, чтобы предупредить хозяина о будущем неблагополучии [Власова 2008: 153].

По словам Н.А. Криничной, явление домового считается предвестием смерти. Особенно значимо явление домашнего духа в виде двойника какого-либо из жильцов дома. Кроме того, перед смертью человека в доме трещат углы или воеет домовый. Часто домовый душит по ночам, предсказывая будущее, при этом в качестве духа может выступать и кикимора, и даже тень домового, или постень, то есть душа. Исследователь поясняет, ссылаясь на Э. Тэйлора, что «в верованиях так называемых первобытных народов тень и душа отождествляются». Иногда домовый, как отмечает Н.А. Криничная, непосредственно предрекает судьбу, но чаще предсказание выражено в символической форме. Знаки судьбы, посылаемые домашним духом, могут передаваться разными способами. Некоторые

воспринимаются посредством осязания, например, щиплет дух-«хозяин» к беде. Предсказания могут быть представлены в звуковой форме: стук, грохот, треск. Шелест веника, например, предвещает скорое переселение, а треск в заднем углу означает, что из дому кто-то выживается. Н.А. Криничная отмечает, что распространены приметы, связанные с огнем как эмблемой домового. Так, если огонь горит весело, это хороший знак. Если из печи выскакивают горящие угли, то это предвещает прибытие гостя. Н.А. Криничная также сообщает о том, что во время святочных гаданий будущее предсказывает именно домовый и его атрибуты (огонь, угли, сажа, кочерга, ухват, сковорода и т.д.) [Криничная 2001: 212–244].

С.В. Максимов пишет о некоторых приметах, связанных с домовым и предсказанием им будущего. Так, если у трубы на крыше заиграет домовый в заслонку, то будет суд; если обмочит домовый ночью, то этот человек заболевает; если дух дергает за волосы, то жена должна остерегаться мужа; если «хозяин» гремит посудой, то нужно осторожнее обращаться с огнем; если домовый скачет, играет песни и смеется, то быть свадьбе [Максимов 1989: 29].

2. Негативные функции

Домовой заботится только о тех семьях, которые любит, которые уважительно к нему относятся и не ссорятся друг с другом. Неудобных ему людей домашний дух может долгое время выживать из дома, пугая и причиняя всякий вред, пока жители не решатся переехать и оставить дом.

Достаточно распространены сюжеты, как отмечает Н.А. Криничная, согласно которым домовый похищает ребенка, причем похищение и смерть в мифологических рассказах эквивалентны. Также домовый может подменить похищенного ребенка чуркой или поленом, обрубок дерева, голиком. Мифологические поверья указывают на то, что во власти домового не только дать людям ребенка, но и отнять его. Домо-

вой может наслать на человека болезнь [Криничная 2001: 201, 210–211].

По словам А.В. Никитиной, разгневанный домовый может покинуть дом и двор, что приводит к гибели всей живности и к развалу хозяйства. [Никитина 2006: 28]. В другом источнике замечено, что «ленивых и беспутных хозяев, которые не оказывают ему почтения, домовый не любит и может довести до разорения» [Волошина, Астапов 1996: 191].

Домовый может шалить, вредить в избе, беспричинно выживать хозяев из дома, красть детей и приносить болезни. Домовый, по словам исследователя, невидимо расхаживает по избе, и человек, попавший на его дорогу, может тяжело заболеть или даже умереть [Власова 2008: 150–151; Криничная 2001: 201, 211]. Сожжением избы он «мстит ... свои обиды и по великорусскому и литовскому поверьям» [Афанасьев 1995: II, 39].

Нередко «домовые разных дворов вступают между собой в ожесточенную борьбу». Если чужой домовый при этом одерживает победу, то он начинает всячески вредить жильцам дома: «сбрасывает хозяина с саней или телеги, раздевает его во время ночи» и «мешает всякому делу, всякой работе» [Афанасьев 1995: II, 51].

а) Выгоняет из дома

Выгоняя из дома, дух может душить человека ночью: «Вдруг старик лохматый из-за печки выходит... подходит ко мне и давай душить. <...> Я наутро рассказал поварихе, она мне говорит: “Э-э, солдатик, ты здесь не удержишься. Это тебя домовый невзлюбил”. И точно – вечером меня отправили в другое место» [Легенды... 1989: 210]. Может домовый и вовсе стаскивать с кровати, проявлять свое неудовольствие стуком, в иных случаях домашний дух прямо говорит жителям дома, что им необходимо покинуть жилище.

б) Наказывает

Народное сознание наделяет домового и функцией наказывать обитателей дома за различные проступки. Так, одна быличка

повествует о том, как хозяйка уехала и оставила домового, за что он душил ее по ночам. В другой рассказывается о том, как жители не убрали мусор, после чего домовик пугал их ночью. Наказывает домашний дух и за жестокое отношение к животным: «Баба была у нас шибко вредная и скотину обижала. Корова у нее добрая была. Вот поставила она корову в хлев-то да и спать легла. Видится ей во сне, что мужик сидит подле коровы и доит ее. Утром встала, пошла к скотине, доить стала, а молока-то и нет! То, видно, суседко ее наказал. Скотина-то она ведь тоже живая – нельзя ее обижать» [Правдивые рассказы... 1993: 30].

в) Использует вещи, оставленные без присмотра

Если люди оставляют вещи без благословения, домовый может их использовать: прядет, если оставлена прялка, крадет решето, может взять хозяйскую муку, молоко, если они оставлены без молитвы и креста. Таким образом, домовый не просто так причиняет людям вред, а будто приучает их к порядку, отучает быть жестокими, учить чтить обычаи.

III. ФУНКЦИИ, СВЯЗАННЫЕ С ЖИВОТНЫМИ

Домовой тесно связан не только с домом и людьми, но также с двором и с животными, в нем обитающими. Нередко единый образ мифологического персонажа – покровителя постройки, семьи – разделяется на два самостоятельных: домового, обитающего только в доме, и дворового, присматривающего за скотом и двором. Н.А. Криничная указывает, что между животным и домовым существует неразрывная мифологическая связь, напоминающая о былом их единстве: изначально домовый имел зооморфный облик [Криничная 2001: 254].

1. Позитивные функции

Домашний дух всячески оберегает животных и помогает людям ухаживать за скотиной в том случае, если она ему по душе. Симпатии духа зависят, в первую очередь, от масти животного,

но отчасти и от нравов хозяев дома. В.И. Даль сообщает, что домовой особенно любит ухаживать за лошадьми: чистит их, заплетает гривы и хвосты, гладит [Даль 1996: 17].

а) Ухаживает за скотиной

Суседко гребет сено для лошадей, кормит скотину, заботится о ней, присматривает за ней в отсутствии хозяев. Домовой гладит скотину, плетет ей косы, расчесывает гриву, заплетает ее в косы: «Вот как-то однажды дед пошел в сарай – у лошади опять заплетены косички. Он про себя говорит: “Наверное, домовой”» [Легенды... 1989: 209]. Домовой распоряжается здоровьем и плодovitостью скота и птицы. Если он любит скотину, то он кормит и поит ее, чистит, расчесывает ..., привязывает красные ленточки [Левкиевская 2000: 284-285].

б) Помогает выбрать скотину нужной масти

Существует поверье, что масть у лошади должна быть такой же, какого цвета волосы у хозяина дома. Зачастую домовой советует хозяевам, какую именно лошадь или корову нужно завести. Домовой также помогает хозяевам выбрать масть: «Хозяин черный – держи скотину черную. Хозяин русый – держи скотину русую, а не то он (дворовый) ее защекочет» [Правдивые рассказы... 1993: 24].

Отношение домового к скоту, по словам Е.Е. Левкиевской, зависит от того, насколько ему нравится масть скотины. Поэтому домочадцы старались вызнать, какую масть предпочитает домовой, и купить скотину с удобным домашнему духу цветом шерсти [Левкиевская 2000: 284-285].

2. Негативные функции

Домашний дух не всегда добр по отношению к животным, довольно часто он причиняет им вред, иногда непоправимый. Как отмечает Н.А. Криничная, формирование образа нелюбимой скотины обусловлено преодолением изначального синкретизма. Нелюбимую скотину домовой мучит, бьет, щиплет, заталкивает под ясли, запихивает в корыто. Хромота домашнего

животного также приписывается проискам домового [Криничная 2001: 260].

а) Изводит скотину

Если животное суседке не по душе, он разными способами ее изводит: может защекотать, выщипать шерсть, отобрать корм, вплести веревки в гриву, даже загнать до смерти. Так, в быличке рассказывается: «В каждом хозяйстве есть домовый. Если не залюбит кого – запарит» [Правдивые рассказы... 1993: 26–27]. Даже кошки не удобного домовому цвета долго в домах не живут: «Говорят, вот если кошка погибает, невзлюбил дворовой твоей кошки. Не самой-то кошки не полюбил, а шерсти не полюбил. Я так рыжего кота возьму, так и помирает. Серые живут, а рыжие помирают» [Правдивые рассказы... 1993: 27].

По словам В.И. Даля, нелюбимую лошадь дух обижает: отбирает корм, путает гриву, гоняет и портит. Интересно, что каждое поверье исследователь пытается объяснить, дать логическое толкование. Так, например, он пишет, что истории о том, что домашний дух загоняет лошадей по ночам, принадлежат к числу «мошеннических» и выгодны кучерам [Даль 1996: 17–18].

Е.Е. Левкиевская сообщает, что если «хозяин» невзлюбил скотину, то он мучит ее, гоняет по двору, загоняет под ясли, сбивает в гриве колтуны, отбирает корм, а в кормушку кладет навоз [Левкиевская 2000: 285]. Нелюбимой скотине, как отмечает С.В. Максимов, домовый также может путать гриву, обрезать и общипывать хвост. Домовой, по словам исследователя, не любит ни телят, ни овец, их он непременно изломает либо задушит [Максимов 1989: 31–32]. М.Н. Власова пишет о том, что домовый может обижать, беспокоить домашнюю птицу и стричь шерсть овец [Власова 2008: 146]. Он «сбрасывает кошку с печи», если его рассердить [Левкиевская 1999а: 122].

б) Отбирает молоко у коровы

Домашний дух может отбирать молоко у коровы, чаще всего в облике ужа: «Однажды выследили: ползет ужик, обвил ногу и

висит. <...> Пришлось продать корову, раз повадился суседко ее доить» [Правдивые рассказы... 1993: 29].

в) Выгоняет кур

Часто «хозяин» выгоняет кур, выбрасывает их из-под лавки, печки, зыбки, шестка: «Суседушка куриц из шестка выбрасывает. <...> Выбрасывает их, когда, видно, что-то не по нему» [Правдивые рассказы... 1993: 69].

В быличках часто встречаются указания на то, как можно спасти скотину от домового: нужно держать козла во дворе, привязать лоскуток к шее лошади, побросать деньги в конюшню по углам либо вовсе перетащить двор на новое место.

1.7. СПОСОБЫ ВОЗДЕЙСТВИЯ НА ДОМОВОГО

Домовой в народном сознании – дух в целом добрый, благосклонный по отношению к человеку. Но он может навредить, принести беды, несчастья, если его рассердить или разгневать. Кроме того, 30 марта все домовые из добрых превращаются в лихих и злятся, шалят. Поэтому существуют различные действия, связанные с жилищем, человеком и животными, которые позволяют задобрить, умиловить домашнего духа, вымолить у него прощение, выпросить хорошее отношение к скотине.

1. Действия, связанные с жилищем

а) При постройке жилища

Мифологическим сознанием закреплено, что домовый тесно связан с домом, поэтому уже при самом начале постройки жилища духа старались всячески задобрить. Подробно все обряды, касающиеся постройки дома, описывает Н.А. Криничная. Она отмечает, что «каждый дом имеет своего духа-покровителя», духом становится строительная жертва, которую строитель закладывает в основании постройки: человека или животное.

Отсюда поверье: «первый умерший в доме становится его домовым» [Криничная 2001: 276–277].

Известно, что «когда начинают строить новый дом, то в основание дома, в его фундамент кладут монетку как своеобразный подарок домовому, который в этом доме будет жить» [Красных 2004: 188]. Это подношение домовому в тех же целях: задобрить и расположить к себе духа.

б) Новоселье/переезд

Переезд в новый дом состоит из трех этапов: необходимо позвать с собой старого домового, выгнать чужого, если он остался в доме после другой семьи, и войти в новый дом.

Забрать старого домового можно разными способами: перенести на венике, помеле или в лапте, поднести ему угощение в старом доме, а затем новом, и, наконец, просто позвать с собой. Входя в новый дом, обязательно пустить сначала кошку, собаку или петуха: «В дом заходишь – кошку вносишь, во двор – собаку. Кошку в дом несут, чтобы люди целые были. Собаку – чтобы скот сбережен» [Правдивые рассказы... 1993: 16]. Забытый домовый тоскует, жалобно воеет, плачет и просится к своему хозяину. Оставленный дух вредит новой семье, поэтому его необходимо либо задобрить, либо выгнать. Часто таким образом сталкиваются два домовых, и тогда они дерутся до тех пор, пока кто-то не одержит победу. Чтобы выгнать чужого домового необходимо также совершить определенные действия: «Есть свой домовый, а есть чужой. Он вредит в доме всем: и скотине, и птице, и людям. Нужно его прогнать лутошками со двора и приговаривать: “Чужой домовый, уходи домой, а наш к нам приходи”» [Мифологические рассказы и поверья Нижегородского Поволжья 2007: 52].

Вариации действий этого типа чрезвычайно разнообразны. Н.А. Криничная, например, замечает, что в обращении к духу-«хозяину» редко используется номинация «домовой», вместо которой употребляются «своего рода метафорические замены» [Криничная 2001: 289]. Уже в новом доме домовому

преподносят угощения: водку, закуску, хлеб, соль [Криничная 2001: 292]. Зачастую обряд переселения связан с углами дома: «Перебираясь в новый дом, должно, перекрестившись в красном углу, оборотиться к дверям и сказать: “Хозяин домово́й, по́йдем со мной в дом”» [Даль 1996: 19].

в) Ночлег

Если остаешься в чужом доме на ночь, необходимо попроситься у домового, иначе он станет душить, наваливаться, пугать: «Когда едешь ты на рыбалку, по речке поднимаешься, идешь ночевать там в избушку, всегда приходишь в избушку постучаться сперва надо: “Хозяин, пусти переночевать, извини, что без спроса”. Надо так» [Мифологические рассказы Архангельской области 2009: 86]. Этот обряд подробно представлен в научной литературе о домовом.

2. Действия, связанные с человеком

а) Попроситься у домового

Когда рождается человек или в доме поселяется новый член семьи, у домового необходимо попроситься под защиту: «Дедушко-домовеюшко, прими моих детушек, обогревай, обувай, одевай, на добры дела их наставляй» [Мифологические рассказы и легенды Русского Севера 1996: 43].

б) Задобрить духа

Задобрить домового бывает необходимо в самых разных случаях: если он шалит, проказничает без причины или если он разгневан или обижен действиями членов семьи. Как правило, в таких случаях ему подносят угощения (хлеб, соль, водку) и просят быть внимательнее к дому, семье. Часто домового поздравляют с различными праздниками: «На Пасху с дворовым христосуешь. Положу в блюдечко яичко и говорю: “Дворовой батюшка, дворовая матушка, со своими малыми детушкам, Христос воскрес!”» [Мифологические рассказы и легенды Русского Севера 1996: 40]. Некоторые оставляют домашнему духу еду на ночь: «Но я всегда ему перед сном воды ставлю

да хлеба кусочек. На столе здесь» [Мифологические рассказы Архангельской области 2009: 88].

Обряды задабривания домашнего духа описываются во всей исследовательской литературе о нем. Д.К. Зеленин пишет, что для милости домового по всему двору расставляют угощение, а борьбу с ним ведут «с помощью таких оберегов, как, например, куриный бог, мертвая сорока, медвежья шерсть и даже медведь, козья шерсть, шнурок от штанов, привязанный к очищенному от коры стволу липы, и др.» [Зеленин 1991: 414].

М.Н. Власова упоминает следующие подарки, которые преподносят духу: хлеб, цветные лоскутки, монетку с изображением святого Егория, овечью шерсть, мишуру, блески, блины, крашеные яйца. Дары относили в сени или на перекресток, где кланялись на все стороны и читали молитвы, оставляли под яслями, на печном столбе, в подпечке. В Курской губернии, по словам исследователя, после ужина оставляли на столе «харч для домового». Угощали домового на различные праздники: на Пасху, в Великий четверг, на Новый год, на Рождество [Власова 2008: 146–147].

У С.В. Максимова читаем: «Искушенные житейским опытом хозяйки-бабы ставят икону в красный угол, отрезают один сукрой от каравая хлеба и кладут под печку. Это тому незримому хозяину, который вообще зовется “домовым-доможилом”» [Максимов 1989: 23]. Описывает исследователь также способ помириться с домашним духом: «для этого стоит только положить ему под ясли нюхательного табаку, до которого он большой охотник, или вообще сделать какой-нибудь подарок, вроде разноцветных лоскутьев, старинной копейки с изображением Егорья на коне или просто горбушки хлеба, отрезанной от непчатого каравая» [Максимов 1989: 29–30].

По словам Е.Е. Левкиевской, на Русском Севере домовому варили каши, а по праздникам кормили особенно плотно: «На новый год на чердак относили борщ и кашу, в заговенье перед Великим и Рождественским постами туда же ставили

блины, кусок мяса или чашку молока – “заговориться хозяину”» [Левкиевская 2000: 293].

Н.А. Криничная сообщает, что в честь домового совершались жертвоприношения «в виде зарезанного в полночь петуха, кровью которого, выпущенной на голик, окроплялись все углы в избе и во дворе». Это делалось для усиления домашнего духа как покровителя дома. Исследователь также пишет о празднике «курьи именины», который отмечался 1(14) ноября. В этот день друг другу дарили кур, которые содержались в почете и никогда не убивались, а яйца от них считались целебными. Утощения Н.А. Криничная рассматривает как ослабленную форму жертвоприношения [Криничная 2001: 296–297].

Можно предложить домовому ряд однородных предметов, например, бусы или коробок спичек, – он начнет их перебирать и не будет вредить. Так, например, одна быличка повествует, как домовый расшалился и бросал кирпичи с печки. Тогда цыган купил колоду карт и положил ее в подполье, после чего домашний дух перестал шалить [Правдивые рассказы... 1993: 72–73].

в) Унять/выгнать лихого домового

Если задобрить разгневанного домового не удавалось, прибегали к более решительным мерам вплоть до изгнания его из дома. В.И. Даль пишет, что выгнать домового из комнаты, в которой он слишком много проказит, можно с помощью зеркала, которое он не любит. Из конюшни изгнать домового можно, если подвесить убитую сороку или поселить козла [Даль 1996: 19]. А.В. Никитина приводит в пример следующие обряды от проказ домашнего духа: отслужить в доме молебен и поставить кресты мелом на притоках и потолках, воткнуть нож над дверью или позвать бабку с наговоренной водой, обмахнуть липовой палкой без коры весь двор [Никитина 2006: 30]. А.В. Юдин пишет об обереге от чужого домового: «Медвежья голова или сам медведь, которого водят по всем углам и шерстью которого окуривают дом» [Юдин 1999: 79–80]. А.Н. Афанасьев описывает похожий обряд, применяющийся в целях усмирить

лихого домового: медвежьей шерстью окуривают дом и хлевы или водят медведя вокруг дома с заклинаниями [Афанасьев 1995: I, 198]. Злого домового усмиряют также, по словам исследователя, метлою, обмоченною в деготь [Афанасьев 1995: I, 406].

г) *Увидеть домового*

Как уже было сказано, иногда, чтобы взглянуть на домашнего духа, необходимо соблюсти некий обряд. Как правило, на Пасху или в Чистый четверг необходимо прийти от Христовой заутрени с зажженной свечою, и тогда можно увидеть домового. В быличках и научной литературе предлагаются различные способы увидеть духа. Так, С.В. Максимов, например, пишет: «Надо надеть на себя, непременно в пасхальную ночь, лошадиный хомут, покрыться бороной зубьями на себя и сидеть между лошадьми, которых он особенно любит, целую ночь» [Максимов 1989: 25].

д) *Найти вещь*

Домовой любит прятать вещи членов семьи, поэтому, чтобы найти их, необходимо его попросить вернуть потерянную вещь. Так, быличке говорится: «Тут-то я и смекнула, что это домовый озорничает, и говорю: “Домовой, домовой, поиграй да отдай”. Только сказала, тут же свою гребенку увидела на том же самом месте» [Мифологические рассказы Архангельской области 2009: 96].

3. Действия, связанные с животными

а) *При покупке животного, при выборе масти*

Домовой любит скотину только определенной масти, поэтому важно выбрать именно ту масть, которая будет по нраву домашнему духу. С.В. Максимов, например, утверждает, что дух-«хозяин» сам говорит, какая масть ему нравится, нужно уметь только услышать его [Максимов 1989: 28]. Е.Е. Левкиевская пишет о том, что в Страстной четверг надо подняться на чердак и посмотреть, какой масти сам домовый, а потом уже покупать скотину [Левкиевская 2000: 286; Левкиевская

1999а: 122]. Н.А. Криничная описывает следующие действия: «На ночь в сарае, на косяке, на котором навешивается полотно ворот, кладут кусочек бумаги с хлебом-солью. К утру на нем оказывается шерстинка того цвета, который любит дух-“хозяин”»: считается, что он сам ее и кладет. Или же берут на Светлое Христово Воскресенье кусок кулича, завертывают его в тряпицу и вешают в конюшне, а через шесть недель смотрят: какого цвета завелись в куличе черви – такой масти и лошадей следует заводить» [Криничная 2001: 254].

б) Привести скотину в дом, попросить покровительства

После покупки скотины важно правильно привести ее во двор – попросить у домового покровительства: «Новый домовой, возьми мою коровушку, доченьку, ухаживай, углаживай за ей, корми, береги, ото всех бед стереги ее» [Мифологические рассказы и легенды Русского Севера 1996: 41]. В случае, если домовый изводит скотину, необходимо его задобрить: «У одной женщины корова не стала есть в яслях. <...> И кто-то ей сказал: “А ты знаешь что? Положи туды хоть десять-пятнадцать копеек и скажи: “Дедушка домовой, не мучь мою коровку, вот я тебе денюжков дам»”» [Традиционная культура Муромского края 2008: 456]. Действия этого подтипа подробно описаны в исследовательской литературе. Так, например, по словам Е.Е. Левкиевской, для того чтобы отдать под покровительство духа скотину, необходимо привести животное в хлев под центральную балку и обратиться к домовому: «Хозяюшко-батюшко, пой и корми мою животину». Или: «Дедушко-домовеюшко, вот тебе дар Божий, скотинка. Корми сладко, стели местушко гладко, сам не обижай и детям не давай» [Левкиевская 2000: 286–287].

Сюда же относятся действия, выполняя которые, люди просят у домового не мучить скотину, а любить ее и заботиться о ней. В научной литературе о домовом эти обряды подробно описаны [Толстой 2003: 269–270].

Таким образом, способы воздействия на домового чрезвычайно разнообразны и многочисленны. Они регламентируют

отношения между домашним духом и человеком, утверждают уважительное и почтительное отношение человека к духу-«хозяину» и защищают людей от проказ и бесчинств домового.

Из нашей систематизаторской работы можно сделать следующие выводы. Домовой активно присутствует в современном сознании, он остается одним из самых популярных персонажей народной демонологии. Информация о нем складывается в культурную матрицу, а она имеет ядро и периферию:

- 1) ядром культурной матрицы «домовой» становятся самые стереотипные и распространенные характеристики персонажа народной демонологии:
 - а) облик: невидимый либо в виде старика, хозяина дома, мохнатого существа или кошки;
 - б) места обитания: печь, углы, подпол, чердак, пространство под порогом;
 - в) формы проявления: издает разные звуки (стон, стук и т. д.), прикасается к человеку, душит во время сна, перекладывает вещи, бьет посуду;
 - г) время появления: ночь;
 - д) функции: охраняет семью, дом, помогает по хозяйству, предсказывает будущее, оберегает животных; в то же время наказывает неудобных ему людей, выгоняет из дома, пугает, причиняет вред скотине;
- 2) периферийными, наименее распространенными, элементами культурной матрицы «домовой» становятся следующие:
 - а) облик: молодой мужчина, женщина, огненный змей, заяц, уж, ласка и т.д.;
 - б) места обитания: хлев, амбар, сени, баня, во дворе;
 - в) формы проявления: разговаривает с членами семьи, бранится, плетет косички людям или лошадям, стягивает одеяло;
 - г) время появления: день;
 - д) функции: выполняет супружеские обязанности, приносит болезни, крадет детей, убивает кого-то из семьи.

Выявление и реконструкция культурной матрицы позволяет обнаруживать ее элементы в произведениях художественной литературы, характеризовать ее динамику, формы трансформации и интерпретировать ее присутствие в авторском тексте. Как покажет наше дальнейшее исследование, в литературе продуктивными оказываются не только явления, составляющие ядро матрицы, но и периферийные.



ГЛАВА 2

ЭКСПЛИЦИТНЫЙ ОБРАЗ ДОМОВОГО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ





Эта глава посвящена домовому, который являет себя как персонаж литературы, и даже если домашний дух не выступает действующим лицом, сравнение с ним героев произведений или простое упоминание о нем становятся смыслообразующими и важными. Произведений, в которых так или иначе упоминается домовый, в русской литературе XVIII–XX вв. насчитывается множество, поэтому мы выбрали для анализа те, которые кажутся нам наиболее характерными и репрезентативными для той или иной эпохи. Поскольку некоторые тексты, выбранные нами, малоизвестны, мы будем давать краткое изложение их содержания.

Наш анализ показал, что литературные произведения, в которых так или иначе присутствует домовый, образуют две большие группы. В одних домовый представлен как действующий персонаж, а в других он присутствует в разговорах, мыслях героев или является поводом для движения сюжета. Внутри каждой группы мы выделили основные направления развития и трансформации культурной матрицы «домовой».

В основном внутри каждого направления произведения проанализированы в хронологическом порядке. Но в некоторых случаях они объединяются по тематическому признаку. В гораздо меньшей степени нами принимались во внимание жанровая принадлежность того или иного текста или связь с литературными направлениями. Несомненно, эти обстоятельства учитывались нами при анализе текстов, но в качестве дополнительной аргументации.

2.1. ДОМОВОЙ КАК ДЕЙСТВУЮЩЕЕ ЛИЦО В ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Существует множество литературных произведений, в которых домовый выступает главным или второстепенным героем. Мы разделили их на группы по функции этого персонажа в художественном тексте.

2.1.1. Связь домового с семьей и людьми

Связь домового с семьей и людьми – одна из главных функций фольклорного персонажа – сохраняется и в литературе. Существует ряд произведений, где домовый так или иначе участвует в семейных коллизиях или высказывает свое отношение к жизни людей. При этом его вмешательство в семейную жизнь героев может оказаться как позитивным, так и негативным.

Стихотворение Л.А. Мея «Хозяин» (1849) содержит черты семейно-бытовой народной лирической песни, которая складывалась в течение веков, ее устойчивые многообразные формы и принципы построения направлены на передачу чувств и переживаний человека. Одной из самых распространенных композиционных форм русской народной лирической песни является монолог, которая представляет собой прямое выражение чувств и мыслей. Часто монологам предшествует описательно-повествовательное вступление, которое рисует обстоятельства и конкретные жизненные ситуации, вызвавшие переживания человека. Такие повествовательные или описательные картины обычно имеют «значение предварительного эмоционального фона» [Лазутин 1960: 206]. Б.М. Соколов описал постепенное (ступенчатое) сужение образов как композиционный прием в лирической песне: «Под ним мы разумеем такое сочетание (внутреннее сцепление) образов, когда образы ступенчато следуют друг за другом в нисходящем порядке, от образа с наиболее

широким объемом к образу с наиболее узким объемом содержания. Последний, наиболее “суженный”, в своем объеме образ, как раз с точки зрения художественного задания песни, является наиболее важным. На нем-то, собственно говоря, и фиксируется внимание» [Соколов 1926: 39–40]. Наибольшее же эмоциональное наполнение, ударную силу и выразительный акцент несет на себе самый конец лирической песни, который представляет собой монолог или диалог. Все эти композиционные элементы мы наблюдаем в стихотворении.

Но несмотря на сходство с народной лирической песней, тематикой своей стихотворение отсылает к народной демонологии. Оно условно делится на две части: в первой содержится описание светелки, во второй – монолог героя, которым является домовый. Причем описание светелки строится по принципу постепенного сужения образов от самой комнаты через ее содержимое к кровати, на которой спят седой старик и его молодая жена, и к печи, за которой ворчит «другой хозяин». Монолог домового и содержит основное смысловое и эмоциональное наполнение.

В первой части стихотворения сразу обращает на себя внимание подробное описание светелки. Комната представлена ночью, но в ней горит лампадка. Описание горящего огня («Слабый огонечек то совсем замрет, / То дрожащим светом стены обольет» [Мей 1972: 152]) создает особую, почти мистическую обстановку в ночном пространстве комнаты. Подчеркивается, что светелка новая, вероятно, недавно построенная, а в ее углу стоит печь. Также акцентируется богатое убранство светелки: так в стихотворение входит мотив богатства и достатка. А поскольку хозяин этого жилья – седой старик, а его жена – молодая женщина, то очевидным становится и мотив неравного брака, который получает свое описание в монологе домового.

Из речи домашнего «хозяина» мы узнаем, что он уже обошел дозором жилище и что он доволен тем домом, который находится в его власти. В его обязанности входит накормить

лошадей, заплести им гривы. Домашний дух несколько раз указывает на то, что семья, чьим предком он является, зажиточная, и что ему нравится хозяйствовать в этом доме. Однако есть один неуютный домовому фактор: ему не по нраву слишком молодая хозяйка дома. Как он говорит, она «мигом одурочит мужа-старика», а значит, домовой не сможет сплести «бороду седую с черною косою» [Мей 1972: 153]. Даже домовой, то есть даже сверхъестественная сила, оказывается неспособным предотвратить семейную трагедию.

В народной традиции широко распространен сюжет измены молодой жены старому мужу. Как правило, такие браки совершались по расчету или из иных материальных соображений и осуждались молодыми людьми, поскольку в сознании молодых закреплено, что только любовь должна соединять людей: «Насильственный брак являлся достаточно распространенным явлением в крестьянской крепостной России, поэтому целый ряд песен отражает страдания молодых людей, вступающих в брак против своей воли» [Трубицына 2013: 10]. Как пишет В.Я. Пропп: «Особенно остро переживается возрастное неравенство. В песнях девушка всегда хочет иметь “ровнюшку”, тогда как родители по материальным соображениям выдают ее либо за старого, либо за подростка, почти ребенка» [Пропп 2001: 248]. Юная жена в большинстве случаев втайне надеется выйти замуж за другого, любимого, или тоскует по прежней любви. Одним из выходов в таких случаях является смерть одного из супругов: «Жена всегда найдет средства вырваться на волю» [Пропп 2001: 248].

Интересно, что в стихотворении Мея ситуация неравного брака представлена с точки зрения домового. Брак молодой красавицы со стариком противоестественен, поэтому функции домашнего духа в произведении переосмысляются. С одной стороны, он, казалось бы, стоит на страже семьи, а с другой – невольно становится хранителем порочной социально-бытовой практики Домовой грозитя проучить и даже убить неверную

жену, хотя и видит ее несчастье. Являясь предком той семьи, к которой домовый принадлежит, он заинтересован в продолжении рода и в сохранении семьи. Следовательно, ему важно, чтобы жена была верной супругой. Поэтому, как принято в народной традиции, домовый наказывает за семейные ссоры и супружескую неверность. В стихотворении дух-«хозяин» предупреждает, что сначала он напугает молодую хозяйку в случае измены и отгонит ее грезу: положит лапу на плечо, поймает за косу или сдернет простыню. В традиционной народной культуре эти действия домового являются самыми распространенными формами проявления духа. Зачастую не показываясь членам семьи, «хозяин» дотрагивается до них, осуществляет тактильный контакт, чтобы напугать, предсказать будущее или просто дать о себе знать. В конце стихотворения домовый предупреждает, что задушит молодую хозяйку, если она не перестанет изменять мужу. Эти действия домашнего духа встречают подтверждения и в традиционной культуре. У Максимова в его исследовании, посвященном домовому, читаем: «Заботы и любовь свою к семьям иной доможил простирает до такой степени, что мешает тайным грехам супругов и, куда не поспеет вовремя, наказывает виноватого тем, что наваливается на него и каждую ночь душил» [Максимов 1989: 30].

С точки зрения человека, измена молодой жены мужу-старичку вполне понятна и объяснима, поскольку брак юной девушки и старого мужчины, как правило, насильственен. Но домовый как представитель другого мира, хранитель семейных устоев не может принять такую ситуацию. Для домашнего духа любое искажение в семейном укладе – признак постепенного разрушения семьи, чего он как предок рода не может допустить и чему всячески противодействует. Именно поэтому он негативно настроен по отношению к хозяйке.

Благодаря образу домового в стихотворении сталкиваются несчастье конкретного человека и традиционный взгляд на семейные ценности. Мотив насильственного замужества

чрезвычайно распространен в народной песне и литературе, однако в стихотворении Мея он представлен с позиции мифологического хранителя семьи – домового, который не может принять сторону молодой жены, поскольку он связан многолетними узами именно с домом седого старика, чьим предком и является. В таких условиях положение жены оказывается еще более несчастным, поскольку в этом доме ее ждет наказание со стороны сверхъестественных сил. В стихотворении Мея в ситуации неравного брака порицаемой оказывается молодая жена, а не старик-муж, как это обычно бывает в фольклоре и литературе. Так, традиционный семейный конфликт обретает новую окраску.

Рассказ Надежды Тэффи «Домовой» относится к циклу «мистических» рассказов, которые печатались в 1931 г. и впоследствии вошли в книгу «Ведьма». В основе сюжета лежат события, разворачивающиеся в доме после приезда жены «какого-то дальнего родственника» Алевтины Павловны и ее «крошечной» дочери Люси. Рассказ представляет собой воспоминание рассказчицы о событиях своего детства. Глазами ребенка представлены и мир народных суеверий, и реальный мир сложной взрослой жизни. Дом, в котором происходят события, наполнен обитателями. Но, кроме людей, в нем, как верят рассказчица и ее нянюшка, живет и домовый. Няня – один из ключевых персонажей рассказа, поскольку именно она является человеком с народным мифологическим сознанием, с позиций которого объясняются действия и мотивы домового и дается оценка поступкам героев. Няня безоговорочно верит в домового, для нее он такой же житель дома, как и остальные члены семьи. Она неграмотная, из народной среды, поэтому народные представления являются для нее живыми верованиями. Ее мир – это мир традиционной культуры. Алевтина говорит няне, характеризуя ее: «Нянюшка, в вас много народной мудрости» [Тэффи 1997: 227].

В начале рассказа домовый назван «внутренним врагом» нянюшки: то очки спрячет, то нитки запутает. Есть у няни и

«внешний враг» – бонна детей Эльвира Карловна. Эльвира Карловна обучала детей азбуке и «начаткам Закона Божия», она «терзала науками и шлепала», за что няня ее не любила. Во внешнем облике и поведении гувернантки подчеркиваются «чужие» черты: безбровая, курносая и белоглазая, она звалась за глаза «чертом чухонским». Враждебное отношение няни к бонне объяснимо: «К ней в нашей семье переходили дети лет пяти прямо из детской от нянюшки для изучения наук» [Тэффи 1997: 223]. Эльвира Карловна в глазах нянюшки приобретает явные демонологические свойства.

Люся и ее мать Алевтина Павловна появились в доме родственников после какой-то семейной истории, сути которой дети не понимают, но читателю ясно: муж не без оснований заподозрил Алевтину Павловну в неверности и выгнал с дочерью из дома. Особое внимание уделяется описанию жизни Люси и ее матери в доме, отмечается, что Люся была тихая, испуганная и старательная, а ее мать совсем не занималась дочерью. Рассказчица дает свою оценку этим персонажам: «Странная была девочка», «странная была дама». Акцент делается также и на отношении домового и всех домочадцев к Люсе. Няня говорит: «Ее “хозяин” любит!» [Тэффи 1997: 228]. Рассказчица замечает: «Девочку все любили особой жалостью» [Тэффи 1997: 228]. Однако отец семейства, отставной гусар Коля, забрал дочь. После чего и Алевтина Павловна вынуждена была вернуться домой.

Следует заметить, что дом в рассказе не только место действия, он является также метафорой человеческих отношений. В доме рассказчицы царят теплые семейные отношения: нянюшка любит детей, заботится о них. Нет никаких указаний на ссоры или разлады. Няня и домовая выполняют охранительные функции и группируют вокруг себя остальных членов семьи. В то же время семья Алевтины, Люси и Коли представляет собой «антидом», который разрушается из-за измены жены. В «антидоме» разорваны связи между членами семьи, все сосредоточено только на себе: отец семьи выгоняет жену и дочь

на улицу, Алевтина Павловна думает только о своей любовной истории и забывает про дочь. Кроме того, «антидом» не отмечен наличием какой-либо оберегающей силы.

Домовой в рассказе выступает как самостоятельный персонаж, он является олицетворением дома. И хотя «хозяин» не появляется сам, о нем и его действиях рассказывают другие персонажи рассказа, так что можно утверждать, что он является активным действующим лицом в произведении. Все «чуждачества» домового, представленные в рассказе, могут рационально объясняться старостью и плохим зрением няни. Однако никто из персонажей не сомневается в том, что действия совершал именно домовой.

Любопытно в этой связи воспоминание рассказчицы о том, как она попросила бонну объяснить, что значит «пророк простерся над младенцем». Когда Эльвира Карловна ей объясняет, девочка говорит: «Да как же так? Ведь пророк был большой, а ребеночек маленький!» [Тэффи 1997: 223]. Очевидно, что даже в детстве она была склонна к рационализации в осмыслении непонятных событий, явлений. Однако в существовании домового и в его проявлениях девочка так же уверена, как и нянюшка, как и остальные члены семьи. Уже с позиции взрослого человека рассказчица иронизирует над Эльвирой, над Алевтиной, но домового она описывает серьезно, без тени сомнения или иронии. Говоря о доме, домовом и няне, рассказчица употребляет местоимения «наш, наша», что указывает на определенную связь между ними: и няня, и дом, и домовой представляются родными, близкими и общими для всех членов семьи.

В системе персонажей рассказа можно выделить две группы в зависимости от их отношения к дому/«антидому». К первой группе относятся обитатели дома: рассказчица, ее семья, няня и домовый. Ко второй – обитатели «антидома» – Алевтина Павловна, Люся и Коля. Интересен в этом смысле образ бонны Эльвиры Карловны. Формально она относится к дому рассказчицы, но няня считает ее врагом. Именно с бонной Алевтина

Павловна завязывает хорошие отношения. Однако в конце рассказа Эльвира Карловна не одобряет действий Коли – обитателя «антидома», зато дает деньги Алевтине, которая называет ее за это «доброй». Таким образом, можно утверждать, что дом «перетянул» на свою сторону и бонну.

Рассказ условно можно разделить на две части: до приезда Коли и после. Впервые читатель знакомится с Люсей в тот момент, когда она вместе с мамой заходит в дом рассказчицы. Тэффи пишет про нее: «Девочка с трудом передвигала тонкими заплетающимися ногами. Мы заметили, что у нее разорван чулок и щечка повязана грязным белым платочком» [Тэффи 1997: 225]. Мать уделяет дочери мало внимания. Девочка растет закрытой, испуганной и застенчивой, в недостатке любви и заботы. Бросается в глаза несоответствие поведения матери и ее слов. Она периодически забывает, что с ней ее дочь, однако говорит при этом: «И я не отдам ее никому, ни за что на свете!». Далее читаем: «Люся! Детка! – продолжала декламировать дама. – Никому, никогда, помни это! Мы умрем вместе!» [Тэффи 1997: 226].

Страшно звучат слова «мы умрем вместе», которые противоречат народным представлениям о роли матери в жизни ребенка. Женщина в народном сознании всегда осмыслялась как хранительница очага, семьи, оплот мира и согласия в семье, символ прочного и гарантированного существования, благополучного будущего своих детей как продолжателей рода и национальной традиции. Мать представлялась защитницей своих детей, недаром пословица говорит, что материнская молитва со дна моря вынимает. Первоочередная задача любой женщины в народной традиции – родить ребенка, вырастить его и воспитать. Женщина прежде всего заботится о продолжении своего рода. Поэтому искусственные, мелодраматические слова Алевтины Павловны «мы умрем вместе» свидетельствуют о ее искаженном понимании роли матери в жизни ребенка и, вероятно, о потере связи с родом.

С самого начала рассказа Люся изображается как терпеливая, молчаливая, несчастная девочка. Рассказчица пишет об ее отношении к матери: «Девочка, кажется, очень любила ее и все как-то за нее мучилась» [Тэффи 1997: 228]. Далее читаем: «Все эти дни девочка все ходила за ней и мучилась» [Тэффи 1997: 229]. Люся мучается от нехватки заботы и внимания со стороны матери, от того, что чувствует ее неправильное поведение, от того, что Алевтина Павловна разрушает их семью. Возможно, девочка предчувствует гнев отца и волнуется о матери, будучи привязанной к ней. Ей, как ребенку, вероятно, хочется воссоединения матери с отцом.

По словам няни, Люсю полюбил домовый, что для мифологического сознания немаловажно. Интересно, что Люсю полюбили также все домочадцы и прислуга, в то время как ее мама сдружилась только с «внешним врагом» няни – Эльвирой Карловной. Домовой завивал девочке колечки, что свидетельствует об особом отношении к ней домашнего духа. При появлении Люси, по словам ключницы, «в комнате теплее делается», что, несомненно, свидетельствует о приятии девочки простыми людьми, о любви к ней со стороны обитателей дома.

Рубежом между первой и второй частью рассказа является ночь, в которую домовый активно себя проявляет. Сначала Алевтина Павловна замечает: «Мне сегодня так грустно, так страшно... Отчего так воеет в трубе?» [Тэффи 1997: 230]. Затем читаем слова рассказчицы: «Ночь наступила странная, беспокойная. Я почему-то не могла спать. Кто-то все выел в трубе, ходил вокруг дома, стучал в ставни» [Тэффи 1997: 230]. Люся также спала беспокойно: «Няня! Кто там стоит в углу? Няня! На меня кто-то в окошечко смотрит... Мне страшно!...» [Тэффи 1997: 230]. Ночью Алевтина Павловна пришла к няне: «Няня, мне страшно, – лепетала Алевтина. – Там всю ночь кто-то ходит и вздыхает. Можно мне у вас посидеть?» [Тэффи 1997: 230].

Интересно, что защиты все ищут именно у няни. Наутро рассказчица услышала разговоры взрослых: «Домовой-то домовый!

За ночь всех лошадей загонял. Гривы взбил, хвосты закрутил, все лошади в мыле! Прямо беда! Конюх говорит, непременно надо козла в конюшню, а то, что же это такое...» [Тэффи 1997: 231]. Все интерпретируют действия домового как предвестие беды. По народным поверьям, домовый может «внушать безотчетный страх» [Власова 2008: 154]. Поведение домового, описанное в рассказе, характерно для домашнего духа. Но в рассказе делается акцент на то, что домовый стал столь активно проявлять себя, предчувствуя беду. Он пугал обитателей дома и представителей «антидома», которые искали защиты у няни, поскольку она теснее остальных связана с «хозяином».

Действительно, на следующий день в дом ворвался муж Алевтины Павловны, стал ругаться и оскорблять домочадцев, обвинил жену в измене, а затем забрал Люсю и уехал. Об этом повествуется во второй части рассказа.

Домовой всячески старался удержать девочку у себя в доме: он якобы сломал замок, из-за чего невозможно было достать коляски, уронил на отставного гусара раму, испугал лошадей так, что они «неслись как уторелые». Няня поняла, в чем дело: «Не пускает “хозяин” девочку. Жалеет, – бормотала нянька. – Против него не пойдешь. Били бы друг друга по темени, а чего девочку-то мучить? Вот он один за нее и вступается» [Тэффи 1997: 233–234].

Во всех этих случаях домовый проявляет себя настолько явно, что ни у кого не остается сомнений, что в этом замешана потусторонняя сила. Народным сознанием закреплено, что в опасных ситуациях домашний дух может спасти человека. Былички демонстрируют примеры того, как домовый вовремя будит жильцов дома, чтобы спасти от пожара, или сигнализирует о приближении воров и т.д. Поэтому этот эпизод с отчаянными попытками «хозяина» спасти девочку вполне соответствует мифологическим представлениям о домашнем духе.

Алевтина Павловна сказала уже после того, как отец забрал дочь: «Замучает ее палач. Все на ней выместит...» [Тэффи 1997: 234]. Когда отставной гусар Коля зашел в комнату, где

была Люся, девочка описывается рассказчицей так: «Она была бледная, словно неживая, с закрытыми глазами, с ручками, прижатыми к груди...» [Тэффи 1997: 232]. Как видим, Люся представляется рассказчице похожей на мертвую.

Вспомним первое описание гусара: «Мы с сестрой сидели, как всегда, в столовой и нянюшка с нами. И вдруг дверь распахивается и вваливается кто-то в шубе, огромный, бородатый. Задел за стул, повалил и даже не заметил. Оглянулся кругом и заорал на нянюшку козлиным голосом» [Тэффи 1997: 231]. И далее: «Было что-то до ужаса нелепое – эта декламация нежного любовного стихотворения трясущимся от бешенства бородачом, в шубе, в каком-то зверином треухе на голове» [Тэффи 1997: 232].

Во внешнем облике этого персонажа подчеркивается его inferнальная природа. Он воспринимается как выходец из того мира, представитель нечистой силы. Козел, согласно народным представлениям, – один из обликов, которые принимает черт. Кроме того, козел – противник домового [Даль 1996: 19]. Черт в народных представлениях часто носит шапку, чтобы скрыть свои рога. Шуба, борода, большой рост также намекают на демоническую природу этого человека. Коля ворвался в дом «оттуда», из иного мира, и забрал туда Люсю. Возможно, именно поэтому домовый, предчувствуя это, предупреждал весь дом, мучился сам, явился девочке, пытался ее удержать, спасти. Коля выступает в данном случае противником «хозяина», его антиподом, поскольку сначала выгоняет свою жену и дочь на улицу, а затем забирает дочь у матери. Домашний дух же принимает под свой кров женщину и ее дочь, а также пытается спасти девочку от отца.

Таким образом, на первый взгляд, перед нами развернулась трагическая история девочки Люси, которую полюбил домовый и всячески о ней заботился, но которую все же настигла злая сила и унесла в мир «иной».

Однако, как нам кажется, этим не исчерпывается замысел рассказа. Домовой, няня и дом, как уже было сказано, сосре-

дотачивают вокруг себя всех персонажей. И если в первой части рассказа обитателям дома противопоставлены обитатели «антидома», то во второй части происходит перераспределение персонажей. После того, как приехал Коля, все остальные персонажи оказываются противопоставленными ему, даже Эльвира Карловна, «внешний враг». Если домовый принял Алевтину и Люсю, то принимать отца семьи он не стал, а напротив, пытался ему всячески препятствовать.

Ночь также стала переходным временем в осмыслении некоторых персонажей рассказчиком и читателями. Так, Алевтина претерпела явную трансформацию. Читаем в рассказе: «А глухой ночью услышала я шаги, блеснул огонек в коридоре. Громко вскрикнув, я села на постели. Няня вскочила. Тихо отворив дверь, вошла какая-то девочка с распущенными волосами, неся свечу в дрожащей руке. “Няня! Няня! Это я! Я, Алевтина Павловна!” Какая она крошечная была в эту ночь! Я, правда, подумала, что это девочка» [Тэффи 1997: 230].

Любопытно, что в начале рассказчица так описала мать с дочерью: «Худенькая дама с крошечной девочкой» [Тэффи 1997: 225]. Таким образом, в ту ночь Алевтина Павловна впервые «поменялась местами» со своей дочерью, стала неотличимой от нее. Во второй части она уезжает, чтобы спасти дочь. Так в первый раз проявляется ее материнское чувство. После этой ночи Алевтина если не изменилась совсем, то, по крайней мере, начала меняться, начала понимать, что она мать и что ей необходимо защищать ребенка. Так, мать получает амбивалентную характеристику: она плохая мать и неверная жена в начале рассказа, но она едет спасти дочь в финале.

Домовой принимает и Алевтину, и Люсю под свой кров, но домашний дух не может допустить окончательного распада семьи. Основной задачей домового в данном случае было способствовать созданию дома из «антидома», объединению семьи под общим кровом и обретению теплых семейных отношений. Согласно традиционным представлениям, он, прежде

всего, дух-покровитель дома, семьи и хозяйства, первопредок, а потому – хозяин дома и семьи. Кроме того, домашний дух заботится о целостности семьи, ее нерушимости: по народным верованиям, он наказывает за измены и ссоры. Заметим, что в рассказе домовой мешает спать Алевтине, наказывая ее за неверность и пробуждая в ней совесть.

По традиционным обычаям, при строительстве дома закладывалась жертва, которой могло быть почитаемое животное, дерево или человек [Криничная 2001: 153]. При этом тело жертвы становилось плотью постройки, а душа – духом нового дома, домовым. Такая строительная жертва нужна была для того, чтобы предотвратить скорую кончину ближнего: существовало поверье, что первый вошедший в новый дом должен был вскоре умереть. Таким образом, домовой – это душа строительной жертвы. Жертва же, как совершенно очевидно, Люся. Рассказчица описывает Люсю как жертву с самого начала произведения, подчеркивая в ней смертные черты: «хилая, слабая, у нее вечно что-нибудь болело», «бледная, словно неживая, с закрытыми глазами, с ручками, прижатыми к груди» [Тэффи 1997: 227, 232]. Люсе предстоит стать своего рода строительной жертвой при возведении дома из «антидома». Уезжая, Люся успокаивает мать, таким образом демонстрируя свои теплые чувства к ней. Именно эти слова заставляют Алевтину Павловну поехать за дочерью: «Я должна ехать туда, где девочка. Я не могу здесь оставаться. Когда ее уносили, она обернулась и сказала мне: “Мама, ты, пожалуйста, не беспокойся”. Если бы она этого не сказала, я бы, может быть, и могла...» [Тэффи 1997: 235].

Домовой при таком прочтении выступает как персонаж, который подталкивает Алевтину к строительству дома. Кроме того, именно он группирует вокруг себя всю семью из «антидома», ведь в дом во второй части рассказа приезжает и Коля. Домовой предчувствует ту роль, которая отведена Люсе, поэтому он тоскует, отдает девочке свою любовь, заботится о ней до тех пор, пока она находится в его доме, в его владениях.

Интересен в этой связи следующий эпизод, в котором няне сообщают, что «от возовни замок сломался» и сделала это явно нечистая сила. Няня отвечает на это: «А ты молчи. Может, так и надо» [Тэффи 1997: 233]. Очевидно, что няня, которая в социокультурном плане «ближе» всех к домовому, понимает его мотивы и действия, поэтому она хоть и нехотя, но подчиняется обстоятельствам.

Заметим, что отставной гусар – дальний родственник обитателей дома. Он сопричастен роду, следовательно, не является чужим для домового. Алевтина Павловна же теряет связь с родом, и «хозяину» важно вернуть ей адекватные родовым представления о материнстве. Домовому важно помочь своему сородичу и его семье выстроить свой дом, наладить отношения друг с другом и сделать все возможное для продолжения рода.

Таким образом, Тэффи выстраивает трагический финал, но в то же время и обнадеживающий. Возможно, Алевтине и Коле удастся построить дом на новых началах, без измен и ревности, но с любовью, потому что именно этого хочет домовая и именно этому он всячески способствует.

В некоторых произведениях представлен взгляд домового на людей и человеческие отношения. Так, в фантастическом рассказе О.И. Сенковского «Записки домового» (1835) имеется подзаголовок, объясняющий отрывочное повествование, которое ведется от лица домового: «Рукопись без начала и без конца, найденная под голландскую печь во время перестройки» [Сенковский 1858: 208]. Следуя логике подзаголовка, домашний дух, который, согласно народным поверьям, обитает подле печи, вел нечто вроде дневника, отрывок из которого и был найден «под голландской печью».

Итак, «Записки домового» представляют собой историю взаимоотношения потустороннего и посюстороннего миров. Рассказчик в произведении Сенковского – домовая Чурка, который «сизивал в запечках всех веков и народов, от римлян до северных американцев» [Сенковский 1858: 263] и теперь живет

в доме покойного Ивана Ивановича и его молодой жены Лизы. С описания собственной смерти мертвеца Ивана Ивановича и начинается рассказ. Умерев, хозяин дома продолжил «жизнь» на кладбище, где, поругавшись со своей ворчливой соседкой Акулиной Викентьевной, вернулся в свой дом, чтобы еще раз взглянуть на свою красавицу жену, которая по-прежнему любила мужа и тосковала по нему. Так, хозяин дома оказался в гостях у домашнего духа в собственном некогда доме. Пока Чурка и Иван Иванович беседовали, перед ними явился еще один обитатель «инога» мира – черт по имени Бубантес, давний друг домового. Бубантес рассказал своим собеседникам о том, что любовь на самом деле витает в воздухе и представляет собой «электромагнитность», получающую положительный или отрицательный заряд, которые «часто избирают своим обиталищем даже два отдельные тела», именно таким образом два человека влюбляются друг в друга. Желая показать это на примере и повеселиться, черт «зарядил» Ивана Ивановича и Акулину Викентьевну, которые сразу же влюбились друг в друга и вернулись на кладбище. Кроме этого, Бубантес подстроил любовь Лизы и женатого друга Ивана Ивановича Аграфова. Когда черт захотел устроить новую интригу во взаимоотношениях людей, его настиг Фифи-коко – «главноуправляющий супружескими делами» [Сенковский 1858: 265] в иерархии потустороннего мира. Испугавшись Фифи-коко, Бубантес улетел во Францию. На этом рукопись обрывается.

Оригинальный сюжет еще более интересен в своих деталях. Так, художественный мир произведения двучастен: состоит из обитателей «этого» мира и «того», которые подчиняются друг другу по одному и тому же сословно-иерархическому принципу. Во главе «инога» мира стоит Сатана, которому прислуживает черт и в милости у которого находится главноуправляющий супружескими делами. Сам Бубантес является «главным чертом журналистики» [Сенковский 1858: 222]. Видимо, домашними делами управляет домовый, который дружит с чертом.

Интересно, что, когда Бубантес описывает «этот» мир и людей, он характеризует их крайне негативно: «Ах, если б ты знал, что за поганое ремесло! С какими людьми приходится иметь дело! Вот и нынче провел весь вечер в одном газетном вертепе, где курили и клеветали хуже, чем в аду» [Сенковский: 222]. Комичность ситуации в том, что обитатель ада признает мирскую жизнь и поведение людей худшей, чем в аду. Сенковский гротескно реализует метафору «упавшая репутация»: Бубантес рассказывает, как он помогал поднять репутацию, взяв ее за нос, но не смог, ибо «в целой вселенной нет ничего тяжелее» [Сенковский 1858: 222]. А когда он «немножко пошевелил хвостом» [Сенковский 1858: 222] злобу собравшихся литераторов, они так «понесли свой грязный вздор, в котором, кроме желчи и невежества, не было ничего годного даже для ада», что сам черт не смог этого выдержать и полетел стремглав, попав в дом Чурки. Таким образом, в рассказе обличаются нравы: люди в посястороннем мире ведут себя хуже, чем нечистая сила. Однако в диалоге между чертом и мертвецом Иваном Ивановичем эта проблема приобретает несколько иной характер. Мертвец, принадлежа ранее к миру «этому», теперь обитает в мире «том» и может их сравнить. «Тот» мир нравится ему больше за его «удивительное спокойствие и бесстрашие». В «этом» же мире человек подвержен постоянному движению страстей, которое делает людскую жизнь, по словам покойника, невыносимой: «Это второй ад, быть может, еще хуже настоящего!» [Сенковский 1858: 224]. Получается, что человеку гораздо больше импонирует спокойная загробная жизнь, чем бурная, наполненная страстями, «мирская». Однако и эта мысль далее в рассказе подвергается сомнению. Черт, как постоянный обитатель потустороннего мира, также имеет возможность сравнить человека в «том» мире и «этом». И вовлекая мертвеца в свои игры, Бубантес говорит домовому, который волнуется за Ивана Ивановича: «Что тебе за надобность до этого мертвеца? Посмотри, он пришел сюда влюбленным в свою вдову, а уйдет без ума от этой старой кости.

Таковы, мой друг, люди при жизни и по смерти» [Сенковский 1858: 253]. То есть, человек – существо, одинаково подверженное страстям и в потустороннем мире, и в посюстороннем. Такова природа человека, и с этим ничего нельзя поделать.

Каждый представленный в рукописи персонаж из «того» мира имеет свою историю, яркую индивидуальность и даже свои личностные особенности. Так, черт Бубантес – лукавый шутник, который легко заводит знакомства и крайне любезен в обществе, умеет польстить (он хвалит «самую обыкновенную» горчицу, которой его угощает домовой) и ради собственной забавы и общего веселья плетет интриги между живыми и мертвыми. Его не волнуют чувства людей, он готов испортить им жизнь только для того, чтобы получить удовольствие. Рассуждая о том, что необходимо «возбудить ревность в жене Аграфова», черт говорит: «Тут нужно подбавить сильных ощущений, великих чувствований, больших несчастий: тогда только можно будет смеяться» [Сенковский 1858: 265]. Свое дело Бубантес называет «чертовским»: «не наплутуешь, так и жить не из чего» [Сенковский 1858: 251]. То есть его жизнь – это череда устроенных им же людских несчастий и приключений. При этом он сам осуждает покойников, которые посещают по ночам своих возлюбленных: «Э!.. каковы наши мертвецы! Что, если б хорошенькие женщины знали, как вы, господа, лобызаете их по ночам?.. Ведь это ужас?» [Сенковский 1858: 233]. Эти слова приобретают комический смысл, если учесть, кто их произносит. На самом деле это крайне коварный представитель нечистой силы, каким ему и полагается быть. Согласно народным поверьям, черт «всегда делает только зло, он принципиально не способен помочь человеку» [Левкиевская 2000: 439], то есть он является олицетворением абсолютного зла. Колдуны и ведьмы специально общаются с чертями, однако простые люди могут по незнанию случайно оказаться в их власти. Так, если женщина после смерти мужа сильно тоскует и нарушает запрет плакать по умершему, ее начинает посещать демон

в виде змея, который появляется из облаков и проникает в дом через печную трубу. Связь с таким змеем приводит женщину к смерти. Образ Бубантеса в рассказе схож с образом черта из народной демонологии. Любимое его место – в огне. Придя в гости к Чурке, черт садится в камин на горящие улья, откуда и ведет беседу. А любимая еда Бубантеса – горчица, «желтая как золото и крепкая как огонь» [Сенковский 1858: 225]. Так указывается на «огненную» природу черта. Во внешности Бубантеса подчеркиваются его рога, хвост, крылья, черная голова, козлиные ноги и когти. По традиционным представлениям, черт – это черное мохнатое существо, с хвостом, крыльями, с когтями, рожками и копытцами. Обитает черт в болоте, лесной чащобе. В рассказе домовый замечает: «Я без памяти бросился исполнять его приказание, желая угодить старинному приятелю, хотя и не понимал его затеи и даже, собирая по ящикам огарки, украденные лакеями у ключницы, немножко дивился этим преисподним манерам, которые позволили ему распоряжаться в чужом доме, как в своем собственном болоте» [Сенковский 1858: 245]. Черт в рассказе боится идти на кладбище из-за крестов. В фольклоре черт также боится креста, молитвы и святой воды. Однако, обратим внимание, что в отличие от народного черта, в «Записках домового» Бубантес гораздо менее негативный персонаж, он не стремится завладеть душами людей, он просто потешается над ними, играя на их чувствах. И хотя черт появляется через трубу в дом к женщине, которая слишком долго тоскует по умершему мужу, он в рассказе не желает ее смерти, а всего лишь хочет повеселиться и развлечься. Бубантес не абсолютное зло, скорее, он шут, весельчак, готовый смеяться над чужими страданиями, которые сам же и устроил.

Совсем другим в рассказе представлен домовый Чурка. Первые его слова: «Да! – сказал я моему гостю, мертвецу, – мы, домовые, и вообще все духи, по несчастью, бессмертны и никак не можем умереть» [Сенковский 1858: 218]. Это его суждение добавляет некий драматизм в его образ, ведь он хотел бы «тоже

быть подверженным смерти». Домовой охраняет дом, в котором живет, следит за соблюдением в нем тишины и порядка ночью. Еще одна деталь, добавляющая драмы в образ домового: всю свою жизнь он играл «печальную роль свидетеля чужих нежностей» [Сенковский 1858: 252]. Однако это его участь, и он принимает ее с достоинством. Чурка с теплотой и любовью отзывается о Лизе, он переживает за ее судьбу и тревожится о том, какие испытания ей приготовил его друг черт: «Несмотря на удовольствие, которое приносили мне воспоминания о ночи, проведенной так весело, как давно уже не проводил, я был беспокоен и почти печален. Проказы Бубантеса могли иметь неприятные последствия для молодой вдовы, которую я любил, как родную дочь. И, к несчастью, я не мог пособить им!..» [Сенковский 1858: 255]. Домовой рассуждает, как человек, и испытывает эмоции, свойственные человеку. Так же, как и люди, он испытывает симпатии и антипатии. Чурка признается, что не любит Аграфова: «Этот человек не верил в домовых! И я любил его за это, хотя ненавидел за все прочее – право, не знаю за что – так! – за то, что он мне не нравился» [Сенковский 1858: 262]. Отличает его от людей потусторонняя природа, бессмертность и невидимость. Кроме того, он обладает, по словам мертвеца, «бесценным преимуществом» – «может пролезть во всякую замочную скважину и вытащить в нее все», что ему нужно, и наказывают за это только лакеев или дворецких. Но в своих «душевных» проявлениях домашний дух очень похож на человека: ему тоже свойственно переживать, беспокоиться и любить своих подопечных. Домовой любит и черта: «Признаюсь, у меня есть слабость к этому черту!», – говорит он. Более того, увидев печального Бубантеса (который был недоволен устроенными им интригами), Чурка заплакал: «Что с тобой, мой друг? – вскричал я, умильно взяв его за рога и целуя его в голову, которую орошал теплыми слезами.– Скажи, милый Бубашка, что с тобою? Ты несчастен?» [Сенковский 1858: 264]. Понятно, что черт умело манипулирует чувствами своего «дру-

га» домового, но интересно тут то, как сам домашний дух на это реагирует. Он по-детски беспокоится о близком себе существе и, хотя не перестает переживать за Лизу, готов все сделать для Бубантеса, лишь бы тот не печалился. Характер домового в рассказе невероятно сложный и драматический. Будучи выходцем из потустороннего мира и являясь представителем нечистой силы, он добрый, заботливый, переживающий и одинаково любящий и черта, и человека. Подобно ребенку, он наивен, впечатлителен и сопричастен чувствам других существ или людей. И он, на наш взгляд, является самым положительным персонажем в рассказе. Он строго выполняет свои обязанности и не выносит сор из избы, что характеризует его как ответственного домашнего духа. Чурка не описывает подробно ссору Аграфова и его жены: «У них вышла ужасная ссора, но я, по долгу домового, не смею пересказывать ее подробно» [Сенковский 1858: 257].

Не приходится сомневаться, что О.И. Сенковский был прекрасно знаком с народным творчеством, элементы которого удивительно гармоничным способом проникли в его рассказ. Так, когда Аграфов впервые после «заряда» черта приходит в дом Лизы, домовый пишет: «Мне казалось, что вижу дракона, который приходит пожрать мою розовую вдову» [Сенковский 1858: 260]. Змей-похититель – традиционный персонаж в народной культуре: «Огненный летающий змей – насильник или обольститель; нельзя устоять перед его любовью» [Скрипиль 1949: 142]. То есть домашний дух узрел в человеке образ похитителя из родного ему – потустороннего – мира.

Таким образом, в рассказе представлена оригинальная и интересная система взаимоотношений двух миров: земного и потустороннего. Человеческая природа, подверженная страстям, чрезвычайно уязвима и непредсказуема. Очевидно, чтобы поддерживать порядок в такой сложной и запутанной системе человеческих взаимоотношений, как семья, необходим черт Фифи-коко, «сам главноуправляющий супружескими делами».

В «том» мире есть отрицательно настроенные к человеку персонажи, такие, как черт Бубантес, которые ради забавы готовы всяческими способами играть с людскими чувствами – наиболее болезненной составляющей каждого человека. Но есть и такие обитатели, как домовой Чурка, совмещающие в себе черты представителей и «этого», и «того» миров. Они наиболее приближены к человеку, живут в доме и охраняют его, потому что они имеют схожую с человеком природу, понимают и, главное, любят людей. Вот для чего Чурка и вел записи – чтобы передать в века события из жизни близких ему существ и людей, чтобы предостеречь будущие поколения от бесовских игр. Так образ домового – самого любимого народного персонажа в традиционной культуре – приобретает в рассказе интересные индивидуальные черты, но сохраняет главное – близость к человеку и его дому.

В рассказе А.С. Грина «Словоохотливый домовый» (1923) рассказчик встречается в заброшенном доме домового, забывшего, что надо исчезнуть, и слушает его историю. Оказывается, домашний дух «застрял» в этом доме, потому что должен понять, что в нем произошло много лет назад. Здесь жили любящие друг друга муж и жена – Филипп и Анни. У Филиппа был друг Ральф, с которым он провел часть жизни до женитьбы и приезда которого постоянно ожидал. Однажды Анни возвращалась со станции и встретила приехавшего наконец Ральфа, она почувствовала в нем родственную душу, и их взаимная симпатия привела к поцелую. Вскоре их увидел счастливый от встречи с другом Филипп, а Ральф пошел якобы за багажом, который оставил на станции, и уже никогда не вернулся. Домовой не может понять, что же произошло в тот день и почему Ральф ушел.

Повествование полно недосказанности, характерной для модернистской литературы, однако читателю ясно: Ральф, являясь настоящим другом Филиппа, не захотел разрушать семью, а потому и исчез из их жизни навсегда. Этот простой

и жертвенный поступок понятен человеку, однако остается загадкой для домового. Рассказ посвящен теме нравственного выбора человека, с одной стороны, и теме поиска смысла, с другой. Это «сказка о “знаках сердца”, о великих движениях души, о чистоте нравственного облика, о тех незримых победах, которые одерживают люди над собой, – о счастье, которое всегда в руках людей» [Харчев 1975: 222]. Грина интересует углубление в тайны человеческой природы. По словам Е.Н. Иваницкой, «“страна человеческого сердца”, “диалектика души”, процессы и парадоксы восприятия, извилистое течение мысли привлекали внимание Грина на протяжении всего творческого пути» [Иваницкая 1993: 26].

В этом рассказе постижение души человека происходит через призму фольклорного персонажа. Таким образом создается эффект остранения, поскольку обыденная обстановка и любовная коллизия представлены со слов персонажа народной демонологии, который не может разобраться в мотивациях поступков людей. Это позволяет взглянуть на простую жизненную зарисовку со стороны и обнаружить в ней новые смыслы. Для домового у камня не произошло ничего особенного – тот поцелуй был настолько естественен для двух романтических натур, что он не мог не состояться. Однако к чему этот поцелуй мог привести, как он мог разрушить семью и дружбу, домашний дух осознать не в состоянии: настолько человеческая душа сложно устроена. Как бы домового ни разбирался в человеческой душе, он не является ее обладателем, а поэтому не может полностью постичь ее. Подобное остранение позволяет ярче высветить гуманистическую идею произведения. Кроме того, это придает рассказу недосказанность и незавершенность, что характерно для неоромантической поэтики прозы Грина.

По справедливому утверждению Е.И. Прохорова, «на сказочном, условном фоне Грин решает общечеловеческие, нравственно-философские проблемы добра и зла, благородства и подлости, любви и ненависти, а решение их невозможно

без глубокого психологического анализа действий, поступков и мышления человека» [Прохоров 1970: 101]. Персонаж народной демонологии не может анализировать человеческие поступки, однако свою наблюдательность он принимает за умение распознавать души. Объясняя, почему он больше любил жену, а не мужа, домовый говорит: «Она пыталась ловить руками рыбу в ручье, стучала по большому камню, что на перекрестке, слушая, как он, долго затихая, звенит, и смеялась, если видела на стене желтого зайчика. Не удивляйся, – в этом есть магия, великое знание прекрасной души, но только мы, козлоногие, умеем разбирать его знаки; люди непроницательны» [Грин 1980: 159].

Герои рассказа образуют две группы: романтики и реалисты. Разделение это проводится домовым и зависит от отношения персонажей с окружающей действительностью. Как писал Н.А. Кобзев, в центре внимания Грина – человек: «Психологическая структура его души не имманентна, она вырастает из взаимодействия с внешним миром, вымышленной, условной действительностью» [Кобзев 1983: 69]. Героиня – натура романтическая, близкая к природе, умеющая видеть и слышать знаки природы. Домовой тоже является романтическим персонажем, во многом поэтому Анни близка ему. Анни знала о Ральфе из рассказов своего мужа и по их переписке, и образ друга складывался вполне определенным: отважный заморский герой с захватывающей судьбой. Описывая лицо Ральфа, домовый говорит: «Но оно было прекрасно, так как отражало бешеную и нежную душу» [Грин 1980: 161]. Ее муж Филипп – противоположный тип, приближенный к реальности: «И он никогда не ударял по поющему камню, что на перекрестке, где вьют из пыли и лунных лучей феи замечательные ковры» [Грин 1980: 160]. Очевидно, что в муже Анни не встречала понимания своих романтических порывов, но она безошибочно определила родственную душу в Ральфе, а это значит, что возвращение Ральфа могло обернуться трагедией для героев рассказа.

В финале рассказчик говорит: «Только мы, пятипалые, можем разбирать знаки сердца; домовые – непроницательны» [Грин 1980: 162]. Уход Ральфа – поступок высоконравственного человека, ставящего дружбу выше своих чувств: «Идеал человека связан у А. Грина прежде всего с абсолютизацией нравственных принципов добра, справедливости, чести» [Лопуха 1990: 114]. Исследователи сходятся во мнении, что романтический герой Грина – прекрасный человек: «Моральный кодекс его характеризуется нравственным совершенством и стоической незыблемостью» [Кобзев 1983: 63].

В образе домашнего духа сочетаются черты и нечистой силы, и человека. Внешность «хозяина» полностью соответствует его описанию в народной демонологии. Обычно дух обитает в доме с людьми, предком которых является, однако встречаются былички и о заброшенных домах, охраняемых домовыми. Забота о лошадях, умение «исчезать» также характерны для потусторонних сил. Однако нечистая сила не может «забыть», такое свойство памяти присуще только человеку. Зубная боль также не может мучить бестелесное существо. Кроме того, в рассказе домового терзает непонимание произошедшего, то есть дух наделяется свойствами сознания и разума, которые характерны для людей.

Для творчества Грина в целом характерно «сопряжение реальности с фантастикой, странное раздвоение обыденного, обращение к мистическому» [Михайлова 1980: 43]. Это свойство его прозы проявляется в первых словах рассказа: «Домовой, страдающий зубной болью...» [Грин 1980: 158]. Рассказ домового сопровождается обилием деталей, что создает ощущение достоверности изображаемого, А. Грин будто бы подводит «реальную основу под свой вымысел» [Прохоров 1970: 89], что также является одной из главных черт творческой манеры писателя: «Очевидно, у Грина было необычайно развито воображение. Вымышленное с живостью запечатлевалось в памяти и складывалось в целый внутренний мир» [Арнольди 1963: 178].

Реальность дополняется мифологическим персонажем, в то время как традиция дополняется реальностью – дух-«хозяин» «очеловечивается», приобретает индивидуальные человеческие черты, оставаясь при этом нечистой силой, но пытаясь проникнуть в тайны человеческой души.

Итак, связь домового с человеком, по-разному представленная, остается в литературе главной функцией фольклорного персонажа.

2.1.2. Домовой – покровитель вдохновения

Абсолютной литературной новацией является присвоение домовому связей с поэтами и поэзией. При этом форма представления фольклорного персонажа соответствует культурной ситуации эпохи, в которую создавались литературные произведения. В поэзии романтизма начала XIX в. красной нитью проходят образы ларов, пенатов и гениев – античных домашних духов. Эти образы выполняют в поэзии романтиков те же функции, что и домовый в славянском фольклоре.

Известно, что в Древнем Риме до конца языческого периода сохранялся культ домашних духов-покровителей. В отличие от общественных культов, которые претерпевали постоянные изменения, консервативные домашние верования почти не изменились за двенадцать веков римской истории. Их центром был домашний очаг, к которому возлагали жертвоприношения в виде пищи, цветов и т. д. М. Элиаде сообщает, что «эти ритуалы посвящались духам предков, их мифическим воплощениям – пенатам и ларам, а также духу-«двойнику» каждого домочадца – его охранительному гению, *genius*» [Элиаде 2009: 134]. Самые важные семейные события (рождение, свадьба, похороны) требовали обрядов, которыми незримо руководили домашние духи, называемые ларами, гениями и пенатами.

Лары, «покровители коллективов и их земель» [Штаерман 1988а: 38], в римской мифологии были связаны с домашним очагом. Согласно верованиям, они следили за «соблюдением традиционных норм во взаимоотношениях членов фамилии» [Штаерман 1988а: 38]. К ларам обращались за помощью при родах, бракосочетаниях. Своих ларов имела и римская гражданская община в целом. В отличие от пенатов, которые покидали жилище вместе с хозяевами, лары всегда оставались в доме. Изображения домашних ларов помещались «в особом шкафу (ларарии) около домашнего очага, по соседству с изображениями пенатов» [Щеглов 2006: 163].

Гений – олицетворение «действенной силы существа, вещи или места, возникавшей в момент рождения данного существа или создания данной вещи» [Шайд 2006: 166]. Гений изначально был божеством-прародителем рода в римской мифологии, позднее представлял внутренние силы и способности мужчины.

Пенаты – непосредственно домашние духи, покровительствовавшие очагу, божества-хранители в римской мифологии, «фамильные или “отеческие” хранители дома и прежде всего запасов продовольствия» [Штаерман 1988б: 299]. Выделялись также государственные пенаты, которые считались одной из главных святынь Рима, залогом его вечности и непобедимости. Каждая римская семья имела нескольких пенатов, которые ей покровительствовали. Изображения домашних божеств помещались возле очага. Таким образом, пылающий огонь под отческим кровом являлся божеством каждой семьи у многих древнейших племен, в том числе и у индийских.

По мнению А.Н. Афанасьева, в язычестве славян домашний огонь также почитался и развился в представление о родовом пенате – домовом: «Каждый род имел своего пената, которым был единый для всех очаг – знамение духовного и материального единства живущих при нем родичей» [Афанасьев 1995: II, 16]. Всякий странник, входя под кров дома, вступал под защиту его

духов. А.Н. Афанасьев объясняет, что «домашний очаг получил значение пената (домового), оберегающего имущество домохозяйина и умножающего его доходы» [Афанасьев 1995: II, 11] благодаря культу огня в жизни людей и связи этого культа с плодородием. Так, делиться огнем из своего дома нельзя ни с кем, иначе не будет урожая.

Ученый употребляет слово «домовой» в качестве синонима к «пенатам», по его мнению, в представлениях славян домовым называли то же божество, что в Древнем Риме пенатами. При этом славянский образ домашнего духа имеет расхождения с древнеримским. Так, у домового есть фиксированные места обитания: возле печи, на чердаке, в трубе, в подполье, в углах дома, в хлеву, в амбаре, в сенях и т.д. Он гораздо более «персонализирован», представляется в виде какого-либо существа или человека, появляется в определенное время, проявляет себя конкретными действиями, имеет свои симпатии и предпочтения, выполняет вполне конкретные функции в доме. Эта особенность славянского домового и нашла свое отражение в образах пенатов и ларов, используемых поэтами-романтиками начала XIX в.

Внимание к античности как к единственному образцу для подражания более всего характерно для классицизма. С утверждением романтизма монополия античной литературы закончилась в связи с повышенным интересом к отечественному народному творчеству. Однако и романтики продолжали обращаться к образам древних Греции и Рима, но уже без прежней идеализации и ориентированности на подражание: «Античный мифологизм использовался для выражения современных понятий или собственных романтических настроений и подчас причудливо соединялся с мотивами и образами русского фольклора» [Шаталов 1979: 145]. В художественную литературу «пенаты» вошли в XIX веке в качестве покровителей дома, домашнего очага и приравнивались к образу домового.

В стихотворении Н.И. Гнедича «К К.Н. Батюшкову» (1807) лирический герой призывает друга посетить его дом и предаться

мечтаниям, в том числе о путешествии в Древнюю Грецию, Рим, Палестину и т. д.:

Когда придешь в мою ты хату,
 Где бедность в простоте живет?
 Когда поклонись пенату,
 Который дни мои блюдет?

[Гнедич 1956: 80].

Характерно здесь сочетание античного «пената» и просторечной русской «хаты». Для лирического героя важны две главные составляющие в характеристике его дома – «бедность в простоте» и существование пената. При этом домашний дух представляется как некий свидетель всего происходящего в доме и покровитель героя. В этом стихотворении уже заложена традиция поклонения пенату, которая впоследствии будет продолжена другими поэтами-романтиками.

К образу пенатов Гнедич возвращается в 1810 г. в «Ответе на послание гр. Д.И. Хвостова, напечатанное 1810 года»:

Дотолe ж об одном молю моих пенат:
 Да в свежести мой ум и здравие хранят,
 И в дни, как сердце мне кровь хладная обляжет,
 Как старость мрачная мои все чувства свяжет,
 Да боги мне тогда велят оставить мир,
 Чтоб боле я не жил бесчувствен к гласу лир

[Гнедич 1956: 97].

Из приведенных строк очевидно, что Гнедич наделяет пенатов общей охранительной функцией, поскольку молит их хранить его «ум и здравие». Духи оберегают уже не только пространство дома, но и внутренний мир самого человека. Примечательно, что просьбы лирического героя связаны с творчеством, таким образом, речь здесь идет не столько непосредственно о пенатах, сколько о «гениях» в античном смысле это-

го слова – божествах-покровителях внутренних сил и способностей человека. В последних строках герой и вовсе призывает домашних духов велеть ему «оставить мир», когда он станет «бесчувствен к гласу лир», фактически наделяет их свойствами богов, отвечающих за его жизнь и судьбу. Такое понимание домашних духов, близкое античным представлениям о гениях, найдет свое продолжение и в творчестве А.С. Пушкина, в частности в его стихотворении «Домовому».

В 1811–1812 гг. К.Н. Батюшков работает над стихотворением «Мои пенаты», которое послужит источником для появления других, не менее талантливых творений начала XIX века. Стихотворение с первых строк погружает нас в бытовую домашнюю атмосферу, лишенную излишеств, однако полную добрыми чувствами, теплым уединением, идеальными стремлениями, дружескими отношениями:

Отечески Пенаты,
О, пестуны мои!
Вы златом не богаты,
Но любите свои
Норы и темны кельи,
Где вас на новосельи
Смиренно здесь и там
Расставил по углам;
Где странник я бездомный,
Всегда в желаньях скромный,
Сыскал себе приют

[Батюшков 1977: 260].

Лирический герой называет пенаты «отечески», подчеркивая таким способом их связь с его родом. Образ пенатов и ларов «символизирует свойственный поэту идеал частной жизни, лишенной роскоши и богатства, свободный от суеты, пороков и соблазнов света» [Савельева 1980: 68]. Божества домашнего

очага лишены у Батюшкова статичности, в отличие от изображаемых античных богов в традиции классицизма. Обратим внимание, что пенаты расставлены «по углам», в распространенных местах обитания домового (древнеримских пенатов, как уже было сказано, селили подле очага). Лирический герой сравнивает себя с духами: они так же любят свои скромные покои, как и он. Они, подобно славянскому домовому, наделены в некоторой степени индивидуальностью.

В следующих строках лирический герой напрямую обращается к ларам, именую их «богами», просит их быть «доступными, благосклонными» и объясняет, что приносит им не богатства, но «сердца тихий жар и сладки песнопенья» [Батюшков 1977: 260]. Так он заявляет свою позицию: материальным благам он предпочитает духовные и поэтические поиски. Обращаясь к ларам, герой молит их «ужиться» в его обители и улыбнуться ему, не просто покровительствовать дому, как это принято в мифологии, но и продемонстрировать свое доброе отношение непосредственно к нему. Это способно сделать героя счастливым, что немаловажно для понимания его образа в стихотворении: ему не нужны богатства для счастья, он довольствуется расположением своих домашних божеств. Описав свои скудные пожитки, лирический герой обращается к пенатам с просьбой оградить его дом от богатства суетой и от «развратных счастливых с наемною душой», то есть наделяет домашних божеств на первый взгляд «обратными» функциями: в мифологии и народном сознании они призваны обеспечивать и поддерживать плодородие, покой и достаток жителей дома. Однако впоследствии становится понятно, что лирический герой мечтает о других богатствах: творческих, соответственно, пенаты продолжают поддерживать достаток героя, только достаток совсем другого порядка. Так Батюшковым противопоставляется идеальное действительному. Поэзия, вдохновение, его возлюбленная, Муза, друзья – вот то, чего он хочет иметь в достатке в своем доме и о чем просит домашних божеств:

Без злата и честей
Доступен добрый Гений
Поэзии святой,
И часто в мирной сени
Беседует со мной

[Батюшков 1977: 264].

Подобно Гнедичу, Батюшков обращается к образу Гения – покровителя Поэзии, который является лирическому герою и беседует с ним: «Боги – хранители домашнего очага – влекут к себе поэта и водят его пером» [Кошелев 1987: 126]. Осознав, что он «Пиит», герой взывает:

А вы, смиренной хаты
О, Лары и Пенаты!
От зависти людской
Мое сокройте счастье,
Сердечно сладострастье
И негу, и покой!

[Батюшков 1977: 267].

В начале стихотворения лирический герой обращается к домашним покровителям с просьбой принять его дом, относиться к нему благосклонно, оградить его жилище от материальных ценностей внешнего мира и способствовать увеличению благ духовных и творческих. Теперь же, когда он ощутил свою поэтическую природу, он молит божеств сохранить это его счастье «от зависти людской». То есть лары и пенаты являются для него некими универсальными божествами, которые не только охраняют его дом, но и способствуют сохранению его душевного покоя и развитию его поэтического дарования. При этом древнеримские божества имеют отличительные особенности славянского домового, а рифма «пенаты – хаты» не просто становится устойчивой, но делает античных существ русскими,

«присваивает» их. Таким образом, в стихотворении речь идет скорее о наших домовых, а не о богах Древнего Рима.

Сходные мотивы звучат и в стихотворении Н.М. Языкова «Мое уединение» (1823). В нем лирический герой тоже ушел от света в свою мирную обитель, бедную и смиренную. Он не ищет богатств, его блаженство – «труды, безвестность, струны». Творчество – главное в его жизни:

От света вдалеке,
Я моему Пенату
Нашел простую хату
В пустынном чердаке...

[Языков 1964: 74].

Здесь «Пенат» – это домашнее божество, которое покровительствует дому и творчеству лирического героя – поэта, заменяя в этом смысле гения. В целом же «Мое уединение» созвучно стихотворению Батюшкова и повторяет его основные мысли. Следует заметить, что пенату поэт отводит «простую хату» именно на чердаке – традиционном месте обитания славянского домового. То есть снова перед нами некая «подмена»: слово «пенат» используется для обозначения домового, любимого духа в славянской народной традиции.

В ответ на послание Батюшкова В.А. Жуковский написал стихотворение «К Батюшкову» (1812):

Сын неги и веселья,
По музе мне родной,
Приятность новоселья
Лечу вкусить с тобой;
Отдам поклон Пенату,
А милому собрату
В подарок пук стихов

[Жуковский 1959: 120].

Так обряд приветствия пенатов – поклон или мольба – становится обязательной традицией для приглашенного в дом гостя. В послании «К Воейкову» (1814) Жуковский вновь призывает почтить пената, что подтверждает высказанную мысль:

Добро пожаловать, певец,
Товарищ-друг, хотя и льстец,
В смиренную обитель брата;
Поставь в мой угол посох свой
И умиленную мольбой
Почти домашнего Пената

[Жуковский 1959: 187].

Эту же традицию перенимает и А.А. Дельвиг, так начав свое послание «К И.И. Пущину» (1817):

О друг! в сей незабвенный час
Пади перед пенатом,
И, съедина с друзьями глас,
Фалернским непочатым
Фиал наполнивши вином,
Излей перед богами,
Да благо на пути твоём
Прольют они реками

[Дельвиг 1986: 130].

Таким образом, полученное благословение от домашних божеств, хранителей очага является одним из устойчивых мотивов жанра послания в лирике начала XIX в.

В стихотворении Жуковского «К Батюшкову» изображен приют лирического героя, утверждается необходимость душевной чистоты и обретения счастья прямой любви. Подобно Батюшкову, Жуковский обозначает поэзию как «средство возвышения человека и коррекцию его жизненного пути» [Фрайман 2002: 70]:

О добрый Гений мой,
 Последних благ спаситель
 И жребия смиритель,
 Да светит надо мной,
 Во мгле путеводитель,
 Твой, Муза, милый свет!

[Жуковский 1959: 127].

Среди древнегреческих божеств и аллегорических образов в стихотворении упоминаются Гений и «лары домовиты». Можно сказать, что пенаты, лары и гений становятся в поэзии начала века постоянными выразителями идеи дома, идиллического быта и поэтического вдохновения, сближаясь в этом смысле с традиционным в славянской культуре духом – домовым, несмотря на все античные декорации.

В связи с посланием Батюшкова упоминает пенатов, и именно в охранительной функции, и П.А. Вяземский в стихотворении «К Батюшкову» (1816):

Пусть, златом не богаты,
 Твоей смиренной хаты
 Блюстители-пенаты
 Тебя не обрекли
 За шумной колесницей
 Полубогов земли
 Тащить шаги твои,
 И в дом твой не ввели
 Фортуны с вереницей
 Затейливых страстей

[Вяземский 1958: 86].

Образ домашних духов появляется у Вяземского и в стихотворении «Самовар» (1838), в котором пенаты, наряду с самоваром, являются главными приметами любого дома на Руси:

Где только водятся домашние пенаты,
От золотых палат и до смиренной хаты,
Где медный самовар, наследство сироты,
Вдовы последний грош и роскошь нищеты, –
Повсюду на Руси святой и православной
Семейных сборов он всегда участник главный»

[Вяземский 1958: 263].

Так Вяземский еще больше сближает образ пенатов с русскими национальными традициями.

В 1817 г., в последний лицейский год, Пушкиным было написано стихотворение «Разлука», которое условно можно разделить на две части: первые две строки – объяснение причин своего послания, остальные – собственно послание к лицейскому другу (В. Кюхельбекеру). Мы обратимся только к первой части, поскольку в ней упоминается анализируемый нами образ:

В последний раз, в сени уединенья,
Моим стихам внимает наш пенат

[Пушкин 1959: I, 33].

В приведенных строках пенат – охранитель лицейских стен, лицей для лирического героя – семья, и ее покровителем выступает домашнее божество. Таким способом подчеркивается домашняя атмосфера *alma mater* лирического героя, в которой он часто мог читать свои стихотворения «в сени уединенья» «нашему», родному пенату. Интересно, что пенат «внимает» стихам, соответственно он нарисован как обладающий индивидуальностью дух, что роднит его с домовым в народной демонологии. Развивает эту тему поэт позднее в своем стихотворении «Домовому».

Обращение к фольклору, как известно, является важной составляющей романтического мироощущения Пушкина. Пушкин с раннего детства был приобщен к народной культуре

и относился к фольклору как к способу выражения национальной картины мира, национальной ментальности. Литература о пушкинском фольклоризме чрезвычайно обширна, мы не будем на этом останавливаться. На примере образа домового в его произведениях мы покажем, в этом и следующих разделах, как природа этого фольклоризма развивается и меняется.

Отметим, что стихотворение 1819 г. называется не «Ларам» или «Пенатам», а «Домовому». При этом изображение этого существа и его функций уже с самого начала отличается и от народной, и от литературной традиции:

Поместья мирного незримый покровитель,
Тебя молю, мой добрый домовой,
Храни селенье, лес и дикий садик мой
И скромную семью моей обитель!

[Пушкин 1959: I, 80].

Домашний дух представляется добрым, невидимым покровителем дома и пространства вокруг него. У Пушкина домовый «незримый», как это часто бывает и в традиционной культуре, и характерно для поэтики романтизма в целом с его тяготением к незримым образам. Но если литературные предшественники максимально локализовали места обитания ларов и пенатов – угол, чердак, то в пушкинском стихотворении дух приобретает функции охранителя не только дома, но и дикого сада, леса и всего селенья в целом. В народной демонологии сфера влияния домашнего духа ограничивается домом и двором. Крайне редко можно встретить указания на то, что дух-«хозяин» способствует плодородию полей, обилию жатвы, присвоив себе функции полевого духа. Пушкинский же домовый охраняет все селенье. Таким образом, в стихотворении расширяется пространство, в котором действует дух-«хозяин»: от дома, родного для духа локуса, через «дикий садик» и лес к селенью, совсем чужеродному месту для домового. Интересно, что садик – «дикий», в тради-

ционной культуре он носит некий промежуточный характер от пространства дома, «своего», человеческого владения, к лесу, «чужому», враждебному месту как для человека, так и для духа. Лес – это одно из воплощений иного мира, где скапливаются разные представители нечистой силы (леший, водяной, болотник, русалки) и души умерших. В стихотворении же Пушкина домовая приобретает черты хранителя и леса тоже. Пушкин приписывает домовому охранительное значение в целом.

В следующих строках пространство продолжает расширяться:

Да не вредят полям опасный хлад дождей
И ветра позднего осенние набеги;
Да в пору благотворны снеги
Покроют влажный тук полей!

[Пушкин 1959: I, 80].

Пушкинский дух-«хозяин» наделяется способностью оберегать пространства и вне дома: поля. Охраняя поля, домовая «управляет» и природными стихиями, заставляя дождь и ветер не вредить земле, а снега вовремя покрыть «влажный тук полей». То есть здесь «хозяин» приобретает вовсе не свойственные для традиционной картины мира черты, он становится фактически универсальным божеством.

Далее домовая «возвращается» к своей традиционной сфере влияния: к охране пространства дома:

Останься, тайный страж, в наследственной сени,
Постигни робостью полунощного вора
И от недружеского взора
Счастливый домик охраняй!

[Пушкин 1959: I, 80].

В народной демонологии домовая оберегает дом от врагов и воров и чаще всего появляется именно в полночь, как в этих

строках. В начале стихотворения домашний дух охраняет пространство поместья, затем наделяется способностями следить за все селеньем, полем и лесом, управлять природными стихиями, после чего вновь возвращается к дому. Таким образом, происходит полное замыкание круга. Пушкин в своем стихотворении нарисовал полную и завершенную универсальную картину мира, охранять и беречь которую поручил именно домовому.

Но и этого недостаточно:
 Люби зеленый скат холмов,
 Луга, измятые моей бродящей ленью,
 Прохладу лип и кленов шумный кров –
 Они знакомы вдохновенью

[Пушкин 1959: I, 80].

Дух-«хозяин» становится способен оберегать и внутреннее пространство лирического героя, связанное с вдохновением. То есть домовый приобретает черты «гения» в первоначальном смысле этого слова, как его усвоил романтизм, – вдохновляющее божественное начало, двойник человека. Пушкин уже осваивает национальную культуру, однако еще испытывает влияние литературной традиции.

Художественное время в стихотворении так же всеохватно, как и пространство: упоминаются день («прохлада лип») и ночь («полунощный вор»), представлены все времена года. Так, в решении темы участвуют сразу несколько кодов – пространственный, временной, растительный. В небольшом стихотворении Пушкин рисует универсальную картину мира благодаря переключению в пространство традиционной культуры. Поэт представляет нам русскую жизнь и весь русский мир, хранителем которого становится мифологический персонаж – домовый. Понятно, почему Пушкин изображает его «незримым»: дух-хранитель оберегает все русское пространство – он не может иметь какой-то конкретный облик.

На протяжении всего своего творчества Пушкин обращался к национальным культурам разных народов Запада и Востока, осваивал художественные формы разных национальных литератур и фольклора. В народной культуре поэта интересуют не какие-то ее отдельные элементы, не одна какая-то черта, а, по словам Ю.М. Соколова, «весь характер народного склада» [Соколов 1937: 122]. М.К. Азадовский, исследуя связь творчества Пушкина с фольклором, пишет: «В фольклорных памятниках на первый план выдвигается Пушкиным их действительность, связь с современностью, с живым переживанием народа, их народность. Тем самым фольклор является для Пушкина самовыражением народа и формой национального самосознания» [Азадовский 1937: 171]. В переосмыслении фольклора, в создании неповторимых образов, не утративших, однако, народные корни, – главная особенность фольклоризма Пушкина.

Таким образом, в начале XIX в. в русской литературе образ домового сближается с античными образами пенатов и ларов, которые, однако, ассимилируются национальным сознанием. Домашние божества – крайне распространенные образы в русской лирике начала XIX в., они ассоциируются с домом и являются его главными покровителями не только в народном творчестве, но и в художественной литературе. Фольклорный домовый приобретает черты античного гения и охраняет не только дом, но и вдохновение поэтов, их внутренний мир. Из свойств ядра культурной матрицы «домовой» в произведениях этой группы попадают главные функции духа – покровительство дому, семье, а также места обитания: углы, чердак.

2.1.3. Домовой как средство сатиры

Если в фольклоре домовый может относиться к людям дружелюбно или враждебно, но никогда не дает им оценку, то в литературе, как мы увидели, эта оценочная роль домового

приобретает художественный смысл. Более того, образ домового может использоваться как средство сатиры, обличения человеческих пороков.

Басня И.И. Хемницера «Домовой» (1782) является вольным переводом басни Геллерта «Das Gespenst» («Привидение»). Хемницер прославился как баснописец в то время, когда басня уже получила широкое признание в русской литературе у Кантемира, Ломоносова и Сумарокова благодаря тому обстоятельству, что она «являлась наиболее народным, широко доступным и популярным видом литературы» [Степанов 1963: 35], ее сатирическая ориентированность знаменовала тесную связь с жизнью. Вероятно, именно этим басня и привлекала Хемницера, который переводил басни и создавал оригинальные произведения в этом жанре, при этом избегая нравочений «в форме прямого обращения к читателю» [Битнер 1947: 481]. Поэт входил в кружок поэта Н.А. Львова, который отличался своим тяготением к национальной поэзии, отстаивал «народно-национальные формы, сочетая в собственном творчестве поэтику классицизма с художественными принципами сентиментализма» [Степанов 1963: 10]. Сюжет «Das Gespenst» сводится к следующему: хозяина дома пугает привидение, которое не удается изгнать всяческими заклинаниями, зато получается напугать чтением трагедии плохим поэтом. В конце басни автор приходит к выводу, что и плохие стихи могут на что-то сгодиться. В своем вольном переводе Хемницер отошел от оригинала в некоторых деталях. Так, привидение он заменил домовым, а вместо трагедии поэт читает «слезную драму».

Начинается басня «Домовой» с рассказа о чертях, которые стали тревожить людей, и далее повествуется о домовом, который стал пугать некоего хозяина дома каждую ночь. Такое сгущение «нечистой силы» свидетельствует, что Хемницер не различает в своей басне домовых и чертей, которые являются персонажами народной демонологии, но функции которых в традиционной культуре достаточно четко разведены. Однако в книжной культуре образ черта нередко смешивается с об-

разами других персонажей народной демонологии: водяного, лешего, банника, домового. Так, Хемницер использует слово «черт» для обобщающего, родового названия различных нечистых духов. Автор басни объединяет домового и черта в одну группу демонов, нарушающих спокойствие человека. Более того, способы борьбы с ними оказываются одинаковыми:

Хозяин, чтоб спастись несчастья такого,
Все делал, что он мог: и ладаном курил,
Молитву от духов творил,
Себя и весь свой дом крестами оградил;
Ни двери, ни окна хозяин не оставил,
Чтоб мелом крестика от черта не поставил;
Но ни молитвой, ни крестом
Он от нечистого не мог освободиться

[Хемницер 1963: 92].

«Нечистый», как известно, это распространенное название черта в народной культуре. Описанные ритуалы, которые совершил хозяин дома, в традиционной культуре относятся непосредственно к черту, а не ко всякой нечистой силе вообще: «Черт не выносит креста, молитвы, святой воды, упоминания имени Божьего. Он не останется в доме, где все окна и двери закрещены, а стены окроплены святой водой – черта жжет, и он стремится убежать из такого помещения» [Левкиевская 2000: 448]. М.Н. Власова пишет: «Охраняет от чертей ношение шейного креста, крестное знамение, курение ладаном, молебны, вообще строгая, праведная жизнь, молитвы и, напротив, матерная ругань» [Власова 2008: 192]. Домовой же, обитающий обычно за печкой, прекрасно «уживается» с иконами, расположенными в красном углу дома. В басне Хемницера оказываются неразличимыми духи домашних построек и представители нечистой силы в целом, что свидетельствует о разрыве народной и книжной культур к середине XVIII века.

Новое действующее лицо басни – поэт – появляется как спасение от домового:

Хозяин рад, что есть с кем скуку разделить:
И чтоб ему смелее быть,
Когда нечистый появится,
Зовет его к себе с ним вечер проводить
[Хемницер 1963: 93].

Стихотворец сочинил плохую «слезную драму» и восхищается ею. Однако хозяин слушает ее, «чтоб сделать одолжение». Домовой же не так терпелив:

Нечистый дух, как час настал,
Хозяину хоть показался,
Но и явления не выждав одного,
По коже подрало его
И стало не видать...»
[Хемницер 1963: 93].

Нечистая сила, удивительно равнодушная к кресту и молитве, как оказалось, боится дурных стихов. В традиционной культуре выходцы из иного мира, персонажи народной демонологии пугаются либо произнесенной человеком молитвы (заклинания, имени Божьего), «высокого» слова, либо произнесенного ругательства, слова «низкого». Очевидно, что в басне дурная басня стихотворца приравнивается к ругательству, «низкому» слову. В этом и состоит комический эффект: плохие стихи становятся инструментом для отпугивания злого духа.

Одной из особенностей литературного процесса конца XVIII в. является тенденция к смешиванию элементов разных стилей. Так, русский классицизм начинает заимствовать элементы из других литературных течений: «В начале 70-х годов вопреки энергичному протесту Сумарокова, убежденно-

го сторонника соблюдения принципов классической трагедии, на русскую сцену “вполз новый и пакостный род слезных комедий”, в которых высокое смешивалось с трогательным, а порой с комическим» [Пигарев, Фриндлендер 1988: 378]. Классическая драма уступала место «слезной», для которой был характерен интерес к эмоциональной природе человека. С 1770-х гг. пишется ряд сентиментальных пьес, изображающих простого человека с его переживаниями и страданиями. Так в традиции классицизма постепенно проникают новые веяния западноевропейского сентиментализма. Кризис, который переживает классицизм, находит свое отражение и в баснях Хемницера: «Самая басня из “низкого”, гротескного жанра превращается в серьезный дидактический жанр» [Степанов 1963: 37]. Хемницер как классицист обличает «слезную драму». Сочиненная поэтом «слезная драма» отгоняет домашнего духа:

На третью ночь один хозяин наш остался.
Как скоро полночь стало бить,
Нечистый тут. Но чуть лишь только показался,
“Эй, малый, поскорей! – хозяин закричал. –
Чтоб стихотворец ту комедию прислал,
Которую он мне читал”.
Услыша это, дух нечистый испугался,
Рукою замахал,
Чтобы слуга остался;
И, словом, домовой
Пропал, и в этот дом уж больше ни ногой»

[Хемницер 1963: 93].

В этой строфе домовый окончательно «разоблачается». Это уже не тот пугающий дух, которым он был в начале басни. Теперь он максимально приближен к человеку: услышав, что стихотворец снова приглашен, и устранившись от этого, он попросту сбегает. Одним из элементов, указывающих на всю фарсовость

происходящего, становится «рука» домового, которую он машет. Такое поведение характерно для испуганного человека, но не для нечистой силы, и это становится средством достижения комического эффекта. Кроме того, причиной для испуга выступили дурные стихи, что тоже вызывает смех. В басне домовый «пропал, и в этот дом уж больше ни ногой», словно он не живет в этом конкретном доме, а странствует от одного дома к другому, что также отличает этот образ от традиционного. Так, к концу басни образ нечистого духа становится инструментом для обозначения главной мысли стихотворения, которая прописана в последних строках:

Вот если бы стихов негодных не писали,
 Которые мы так браним,
 Каким бы способом другим
 Чертей мы избавляться стали?
 Теперь хоть тысячи бесов и домовых
 К нам в дома станут появляться,
 Есть чем от них
 Обороняться

[Хемницер 1963: 93–94].

В басне акцент ставится не на запугивании хозяина домовым, а на дурных стихах, которые обретают способность избавлять от нечистой силы. От, казалось бы, серьезной и отчасти мистической ситуации Хемницер приходит к комической и даже сатирической – к обличению бесталанных стихотворцев. Так, главное в басне – порицание плохих поэтов, о чем и сообщает традиционная для жанра мораль. Но выражается эта мысль посредством обращения к образу народной культуры.

Хемницер не ставил перед собой задачу максимально точно изобразить фольклорных персонажей. Поскольку басня является вольным переводом, важно было «адаптировать» немецкое содержание к русским читателям. В этой связи становится

понятным, почему Хемницер выбрал именно домового как наиболее близкий русский эквивалент оригинального «Das Gespenst» – привидение, дух. В немецком языке «на уровне словарных лексем в названиях домовых закреплена положительная коннотация ('die Heitzelmännchen, die Wichtelmänner' – в словарях зафиксировано, что это добрые домашние духи), 'der Geist, das Gespenst, der Hausgeist, der Kobold' – в этих случаях в словаре представлена нейтральная коннотация (дух, привидение, дух дома, домовый)» [Ковалева 2011: 72].

Интересно, что в русской культуре главными в домовом оказываются его охранительные функции по отношению к дому и его принадлежность к роду, в то время как в немецком фольклоре преобладает представление о домашних духах как домашних «работниках». Так, Е.А. Ковалева отмечает: «Вероятно, домовые отражают в народном сознании немцев существование “артельных” форм труда, без четко выраженной иерархии. Среди них не выделен главный, работают по дому они слаженно и дружно» [Ковалева 2011: 70]. И далее: «Слаженная работа домовых, упоминание старинных рабочих профессий: плотников, булочников, мясников, виноделов, портных – все это отголоски традиций средневековой Европы, расцвет цехов ремесленников» [Ковалева 2011: 72–73]. У Геллерта используются понятия «das Gespenst» и «der Geist», то есть более точный перевод – «дух» и «привидение». Однако для русского человека XVIII в. массив представлений европейца о призраках в замках укладывался в образы домового, бесов, чертей и другой нечистой силы. Поэтому в басне Хемницера домовый так отличается от персонажа народной демонологии: он совмещает в себе функции европейского привидения и русского домашнего духа.

Позиция Хемницера в баснях – это позиция человека, который с удивлением и насмешкой наблюдает всеобщее торжество глупости. И в анализируемой басне заметно, как характерное для этого жанра нравоучение поэт заменяет обличением, высмеивая дурных стихотворцев. Даже переводное произведение

Хемницер делает более понятным и близким русскому человеку посредством введения в него персонажей отечественного фольклора.

В басне И.А. Крылова «Скупой» (1823) прослеживается оригинальная трансформация народных верований и обычаев со свойственным жанру сатирическим пафосом. Это заметно уже с первых строк: по сюжету басни домовый стерег богатый клад, но ему пришел «наряд от демонского воеводы лететь за тридевять земель на многи годы» [Крылов 1946: 164].

В традиционной культуре клад – «спрятанное в земле или в стене дома богатство, зачатое его владельцем, охраняемое нечистой силой и доступное тому, кто знает специальные магические способы его нахождения и получения» [Левкиевская 1999б: 500]. Существуют специальные демоны, призванные охранять клад: кладенец, кладовик, щекотун, копила, кладовые бесы. Кроме того, хранителями кладов бывают черти, карлики, проклятые люди, змеи, заложные покойники. Однако в народном сознании домовый, оберегающий дом и род, никак не связан с кладами и не стережет их. Очевидно, Крылов под «домовым» понимает здесь всякую нечистую силу, что подтверждается употреблением неопределенного местоимения «какой-то». В этой басне домовый – собирательный персонаж, обозначающий потустороннюю силу в целом.

При этом «тот» мир оказывается устроен так же, как и земной: его обитатели несут «воинскую повинность», в нем есть воевода – демон, которому подвластен домашний дух. Получается, что какое-то время дух стерег клад и вот у него появилась новая служба, от которой он никак не может отказаться: отправиться за тридевять земель. Следует добавить, что, согласно народным поверьям, домовый никак не зависит от «демона». В традиционную культуру демоны попали благодаря священным христианским книгам, собственно славянский злой дух – это черт, который также не связан с домашними духами иерархическим типом отношений. Таким способом – посредством изображения

«инога» мира – Крылов обличает современное ему социальное устройство и создает комический эффект.

После того как домовой вынужден оставить свой клад, он думает о том, кто бы мог заместить его на время отсутствия. И оказывается, что «нанять смотрителя, построить кладовые» – слишком дорого, «оставить так его» – нельзя, поскольку его могут украсть, ведь «на деньги чутки люди» [Крылов 1946: 165]. Интересно это последнее замечание: сам домовой так же «считает» деньги, как и «чутки люди», когда понимает, что нужны большие расходы для охраны клада. Выходец из «инога» мира – такой же живой персонаж, как и любой человек. Но в то же время «тот» мир оказывается противопоставленным «этому»: ведь домовой обличает алчную натуру людей. Из сложившейся трудной ситуации он, благодаря своей смекалке, находит весьма оригинальный выход: попросить своего хозяина, скрягу и скупца, стеречь клад.

Несмотря на то что домовой предстает в образе нечистой силы в целом, он крайне индивидуализирован в стихотворении. Его способ мышления очень похож на мысли обычного человека, как если бы домашний дух был простым жителем земного мира.

Любопытно, что у домового оказывается Хозяин. Согласно народным поверьям, действительно каждый домашний дух привязан к хозяину того дома, от рода которого он берет свое начало и чьим прародителем он и является. В басне традиционная ситуация оказывается «перевернутой»: домовой обращается к своему хозяину так, словно человек подчиняется духу, а не наоборот:

Хозяин дорогой!
Мне в дальние страны показан путь из дому;
А я всегда доволен был тобой:
Так на прощанье, в знак приязни,
Мои сокровища принять не откажись!

Пей, ешь и веселись,
И трать их без боязни!
Когда же придет смерть твоя,
То твой один наследник я:
Вот все мое условие;
А впрочем, да продлит судьба твое здоровье!»
[Крылов 1946: 165].

Через несколько десятков лет, «исправля службу», домовый возвращается домой и видит:

Скупой с ключом в руке
От голода издох на сундуке –
И все червонцы целы.
Тут Дух опять свой клад
Себе присвоил
И был сердечно рад,
Что сторож для него ни денежки не стоил.
Когда у золота скупой не ест, не пьет, –
Не домовому ль он червонцы бережет?»
[Крылов 1946: 165].

Ясно, что решение домового было крайне разумным: он верно просчитал, что его скупой Хозяин не растратит ни гроша и будет с завидным упорством охранять порученные богатства. Словами «и был сердечно рад, что сторож для него ни денежки не стоил» вновь подчеркивается человеческая природа домашнего духа и его некоторая схожесть со своим Хозяином, ведь он был рад, что ему удалось сэкономить. Так, иллюстрируя основную мысль, которая состоит в обличении скупости, Крылов нарисовал крайне живой и интересный образ домашнего духа. Его домовый – персонаж одновременно из потустороннего мира, построенного по иерархическому принципу земного, и из нашего – он обладает и качествами людей. Во многом благодаря этому и создается комическая ситуация.

2.1.4. Домовой – хранитель памяти и культуры

На рубеже XIX–XX вв. в России складывается новая городская культура, которая формируется в условиях индустриализации и промышленного подъема, ускоряющихся темпов передачи информации. К. Чуковский в статье о К. Бальмонте писал о психологии городского человека, о быстрой смене переживаний и впечатлений: «Но выиграв в количестве, впечатления наши потеряли в силе: переживаний теперь больше, но каждое из них укоротилось» [Чуковский 1908: 362].

В литературе этого периода город интересен как оплот становящейся цивилизации, переживающей кризис на заре XX века. Истоки кризиса лежали в расшатывании христианства как традиционной системы ценностей, а также в разочарованиях в науке, в точных знаниях и позитивизме. Развитие цивилизации подразумевает отказ от всего предшествующего опыта, от традиции. В этом смысле вопрос о культуре встает особенно остро, во многом поэтому значительное место в символизме уделялось осмыслению традиции, культуры как памяти: «Со старым миром неизбежно погибнет величайшая ценность человечества – культура» [Минц 2004: 429].

Проблема культуры, ее кризис и спасение, противостояние цивилизации и природы живо интересовали русскую литературу «серебряного века». Традиционные темы природы и русской деревни отступают в творчестве символистов на второй план: «В окружающем быту экзотикой становится город: до сих пор он рисовался в поэзии разве что мрачным фоном существования униженных и оскорбленных, теперь он предстает как соблазн электрического великолепия, средоточие роскоши и разврата накануне апокалиптической гибели» [Гаспаров 1998: 12]. Для символистов в целом характерен интерес к экзотике, который черпался в мифологии, фольклоре, окружающей действительности: «Налет же экзотичности так или иначе присутствует во всех русских “открытиях” модерна: в каком-то смысле

и “икона” и “изба” были в это время для искусства экзотикой, открытием новых материков» [Ермилова 1989: 114].

Открывателем урбанистической темы в русской поэзии XX в. по праву считается В. Брюсов, который затем повлиял на А. Блока: «Брюсов (в основном Брюсов “Tertia vigilia” и “Urbi et orbi”) первоначально “заворожил” Блока широким введением в поэзию современной темы, урбанизмом, образами будничной реальности, быта, “простых людей”» [Минц 2000: 492]. По справедливому утверждению М. Волошина, город «неотвязно занимает мысли Брюсова, и половина всего, что он написал, так или иначе касается города» [Волошин 1988: 416].

В основе цикла стихотворений «Сны человечества» Брюсова лежал замысел – представить «лирические отражения жизни всех времен и народов» [Брюсов 1973: II, 460]. Стихотворение «Друзья» написано в духе распространенных в середине XIX в. произведений, в которых использовались персонажи русского фольклора. Оно практически лишено недосказанности или неопределенности, которые перестают быть самоцелью поэзии символизма после 1897 г.: «Новой тематике соответствовали новая поэтика и стилистика: ясность и четкость образов, логическая определенность и полнота синтаксиса, чеканность архитектоники» [Гиндин: 14].

Начинается оно с изображения Лешего:
 Чует запах деревень,
 Палку новую кремнем обтесывает,
 Порой бороду почесывает»

[Брюсов 1973: II, 369].

Этот, как и Домовой, персонаж народной демонологии–лирический герой стихотворения. Внешний облик Лешего представлен несколькими деталями: у него есть борода, его уши топорщатся. К Лешему в гости пришел Домовой, которому дух леса начинает жаловаться на свою жизнь:

Здравствуй, дед! давно не бывал!
А я стар стал, жить устал;
Нет бывалого простора!
Вырубили половину бора.
Куда ни пойдешь, везде мужик.
Инда я гулять отвык!

[Брюсов 1973: II, 370].

Времена изменились и теперь Лешему жить тяжело, поскольку люди вырубили половину леса, сократив ареал его обитания и заселив пространство вокруг. Домашний дух в ответ тоже жалуется на людей:

Мужики в меня не верят,
То есть как бы вовсе херят,
Не дают мне молока,
Замыкают в два замка
На конюшне лошадей.
Впору помирать, – ей-ей!

[Брюсов 1973: II, 370]

Несмотря на существование гужевого транспорта, в начале XX в. в России получают свое развитие и другие виды транспорта – автомобильный, городской электрический и др., что приводит к тому, что лошади нужны человеку все меньше. Согласно народной традиции, домового необходимо подкармливать, а одно из главных его занятий – забота о лошадях. Понятно, почему ему «впору помирать», ведь люди оставили его без «работы» и пропитания. Обменявшись жалобами, друзья молчат:

Пень обтянут повиликой,
Пахнет свежей земляникой,
Сосны дюже велики.

Слышен сильный крик с реки.

Вопрошает Домовой:

«То не дед ли Водяной?»

[Брюсов 1973: II, 370].

Криком с реки к друзьям присоединяется водяной. Вероятно, ему тоже есть на что пожаловаться, но стихотворение на этом заканчивается.

Образы города и становящейся цивилизации возникают в стихотворении посредством изображения фольклорных персонажей и разрушенного мира природы. В этом Брюсов остается верным символизму. Создавая свои жизнестроительные мифы, поэты и теоретики символизма обращаются к мифологии разных народов и в том числе к славянскому народному творчеству: «Прежде всего символ для них с самого начала заговорил о “неличном”, в том числе о начале “соборном”, о приобщении к народной душе» [Ермилова 1989: 5]. Известно, что фольклору Брюсов уделял особое внимание: «Введение в литературу народных песен – городских, фабричных, солдатских, канонизирование “частушек” – историческая заслуга Брюсова» [Мочульский 1962: 88–89]. Именно он проложил дорогу «народнической лирике» А. Белого, поэзии С. Городецкого, Н. Клюева, М. Кузмина, В. Маяковского, «Двенадцати» А. Блока.

Несмотря на то что образы из народной демонологии противопоставляются людям, они очень с ними схожи. Это типичные старики, которые ходят друг в другу гости и жалуются на свою жизнь. Дружба домового и лешего вряд ли возможна в традиционных верованиях: первый принадлежит дому, «своему» для человека пространству, а второй – лесу, который «воспринимался как опасное и чуждое человеку пространство, одно из воплощений иного мира и место скопления нечистой силы» [Левкиевская 2000: 320]. В фольклоре леший причисляется к нечистой силе, но его цель – не загубить человека, а наказать за нарушения правил поведения в лесу. Люди не могут помешать лешему гулять в лесу,

ведь это его пространство, и это человек боится лешего, а не наоборот. Точно так же, как и два замка не могут помешать домовому войти в конюшню, он ведь дух, а не человек. В стихотворении представители нечистой силы «очеловечиваются», а традиционные представления о них трансформируются. Согласно народной культуре, описанные черты не могут принадлежать нечисти, но в условиях забвения традиции это становится возможным. То есть не домовый начинает «бояться» замков, а в представлениях уже не суеверных людей домашний дух оказывается ненужным для лошадей и дома, а леший – для леса.

Поскольку в «Друзьях» представлена точка зрения только фольклорных персонажей (лешего и домового), их будущее рисуется печальным, ведь люди продолжают строить дома и забывать поверья предков. Так в стихотворении благодаря фольклорным образам создается картина современной автору жизни, времени, когда вера в духов-хранителей дома и природы заканчивается, когда человек отказывается от иррациональных представлений в угоду рациональным, когда он бесстрашно вырубает леса ради постройки домов. В этой связи уместно упомянуть и «Вишневый сад» А.П. Чехова, в котором стук топора – символ беспощадных перемен.

К этому стихотворению примыкает другое, не вошедшее в сборники, – «Плохо приходится старому лешему...». Оно состоит из двух строф, каждая из которых представляет собой высказывание лешего и домового. Леший жалуется на свою плохую жизнь:

Всюду дороги – телегам и пешему,
Летось от пса я ушел чуть живой,
Сын было думал помочь мне, – да где ж ему,
Бок ему месяц лечил я травой»

[Брюсов 1973: III, 331].

И снова традиционные представления оказываются трансформированными, а фольклорные персонажи изображены как

люди. Леший охраняет не только сам лес, но и лесных зверей, в частности, «является начальником над волками» [Левкиевская 1999в: 106]. Поэтому тот факт, что в стихотворении он боится собаки, только сближает его с человеком и отдаляет от нечистой силы. Кроме того, лечить травой можно только существо, имеющее тело, но никак не мифологического персонажа.

Жизнь домового в современном мире тоже отличается от прежней. С индустриализацией и развитием науки сельскому жителю сложно привыкнуть к каменным домам и лампам:

Плохо, брат леший, и мне, домовому,
 Фабрики всюду, везде корпуса,
 Жить стало негде, дом каменный к дому,
 В комнатах лампы горят, как глаза;
 Веришь, и думать забыл про солому,
 Видно, придется и мне к вам в леса

[Брюсов 1973: III, 331].

Это стихотворение, как и предыдущее, посвящено проблеме забвения традиционного уклада жизни со становлением научной картины мира, становления цивилизации на обломках устоявшейся традиции. Взгляд на современный мир дан с точки зрения фольклорных персонажей, которые наиболее остро ощущают эту проблему, ведь забываются прежде всего они, ранее самые популярные мифологические персонажи.

Так тема противостояния цивилизации и культуры актуализировалась в литературе символистов: «“Серебряный век” осмысляет город внутри уже сложившихся триад, типа “культура–цивилизация–природа”, “история–природа–город”, “космос–цивилизация–человек”» [Исупов 2001: 95]. Использование фольклорных персонажей и представление их точки зрения в анализируемых стихотворениях позволяет обострить приметы разрушения не только традиционной культуры, но и целой эпохи.

Стихотворения написаны в 1912 г. и в 1913 г. – накануне самой масштабной революции в истории России. В этой связи противостояние цивилизации и культуры, города и природы, рукотворного и нерукотворного приобретает более глубокие смыслы. Проблемы революции, судеб народа, страны, вместе с проблемой оторванности интеллигенции от народа служили отправной точкой размышлений символистов. В Брюсов переживал эти проблемы в связи с урбанистической темой: «Страстно ожидая рождения нового города, Брюсов вместе с тем сравнивает его с плесенью, предчувствует жуткую неподвижность его завершенной культуры, “весь ужас найденных слов” (“Я провижу гордые тени...”, 1899) и возводит его в символ мировой пошлости» [Максимов 1986: 122]. Тема города у Брюсова тесно связана с прошлым и настоящим, с судьбой культуры, ведь именно город – средоточие индустриальных и духовных достижений человека.

К образу домового Брюсов возвращается в 1922 г. в одноименном стихотворении. Стихотворение начинается с обращения к прошлому:

Опять, опять, опять, опять
О прошлом, прежнем, давнем, старом,
Лет тридцать, двадцать, десять, пять
Отпетом, ах! быть может, даром!

[Брюсов 1973: III, 198].

Эта и следующая строфа написаны по принципу амплификации и не содержат ни субъекта высказывания, ни действия:

Любимых книг, заветных лиц
Глаза, страницы, строфы, вскрики;
Гирлянды гор, ступни столиц,
Муть моря, плавни повилики...

[Брюсов 1973: III, 198].

Если в первой строфе речь «опять» идет о чем-то «старом», то во второй содержание этого прошлого частично раскрывается, образы всплывают в памяти ассоциативно. Сам субъект высказывания появляется только в третьей строфе:

В земной толпе – я темный дом,
 Где томы, тени, сны, портреты;
 Эдгаров Янек – я; за льдом –
 Ток лавы, памятью прогретый

[Брюсов 1973: III, 198].

В стихотворении задается лирическая ситуация погружения в прошлое, в котором внутренний мир лирического субъекта – это «дом». До четвертой строфы лирическое время стихотворения – прошлое, которое застыло в памяти лирического «я». Но далее в описании того, что происходит вне дома, появляется настоящее:

Но дом живет, вулкан горит,
 С балкона – песни, речи, сплетни:
 Весенний верх сухих ракич,
 В одежде свежей плющ столетний!

[Брюсов 1973: III, 198].

Жизнь продолжается, время течет. Более того, в этой строфе время конкретизируется – на дворе весна. Хронотоп стихотворения постепенно расширяется: от прошлого в памяти через страницы книг и целый дом в весеннюю природу и пространство вне дома. Поэта в целом всегда интересовало прошлое в связи с современностью: «Но интерес к прошлому и его культуре был связан именно с обостряющимся вниманием поэта к современности» [Соколов 1999: 260].

Связующим звеном между памятью, книгами и домом является в стихотворении домовая, который появляется в последней строфе и в честь которого стихотворение названо:

Лишь домовой, таясь в углу,
Молчит в ответ пустым гитарам, –
Косясь на свет, смеясь во мглу, –
О прошлом, прежнем, давнем, старом
[Брюсов 1973: III, 199].

В доме, во внутреннем мире лирического субъекта, есть домовой, который хранит память о прошлом и молчит в ответ пустому настоящему (образ гитары появляется здесь как примета времени, проведенного в пустых забавах). Причем речь идет не о прошлом конкретного человека, а о прошлом вообще, поскольку фольклорный образ домового привносит в стихотворение более глубокие, традиционные смыслы.

Последней строкой стихотворение закольцовывается, и становится понятно, что домовой не только является образом некоей части внутреннего мира лирического субъекта, он его alter ego, отвечающий за связь с прошлым. В стихотворении домовой становится не только хранителем дома, как это было принято в традиционной культуре, но и хранителем всей человеческой памяти, которая содержится в портретах и книгах любого дома. Пространство прошлого – это и есть пространство домового, в котором он остается живым персонажем благодаря традиции. Если ранние стихотворения Брюсова о домовом были, скорее, о неутешительном будущем, то это – о прошлом, в котором домашний дух еще был популярным персонажем и выполнял свои функции. «Домовой» Брюсова перекликается с «Домовому» Пушкина, в котором дух-«хозяин» обретает способность оберегать и внутреннее пространство поэта, связанное с вдохновением, приобретает черты «гения» в античном смысле этого слова: олицетворение внутренних сил, вдохновляющее божественное начало, двойник человека. Так проявляются внутренние связи между символизмом и романтизмом, который во многом вдохновлял поэтов «серебряного века».

Домашний дух как часть внутреннего мира лирического субъекта появляется и в творчестве другого символиста – К. Бальмонта. В его сборнике «Жар-птица» четвертую часть занимает цикл «Тени богов светлоглазых», в которых главными становятся образы славянских богов и духов. Миф и фольклор надолго стали главной сферой интересов поэта и были восприняты им как выражение народной стихии: «Освоению новой тематики способствовали историко-этнографические штудии и увлеченные путешествия по пяти континентам, годичное кругосветное плаванье 1912 г.» [Корецкая 2001: 934].

Начинается цикл со стихотворения «Четверократность» следующими строками:

Зорко глядит Световит,
Из Арконы взирает он вдаль,
В драгоценных камнях

[Бальмонт 2010: 417].

И далее перед нами открываются картины «славянского древа», божественный пантеон. Так, например, в стихотворении «Ярило» лирический герой примеряет на себя маску славянского бога и вместе с ней – все историческое и мифологическое славянское прошлое. Только в стихотворении «Велес» появляется лирическое «я» поэта, которое связывает себя родовыми узами с божеством:

Ты кроткий друг забав при деле,
Ты пращур мой, ты дух чудес.
Ты дед Баяна

[Бальмонт 2010: 435].

На фоне мифологического прошлого открывается личная история лирического «я». И только в стихотворении «Домовой» (1906) индивидуальное прошлое лирического «я» проступает максимально четко.

В стихотворении представлены два мира. Первый – внутренняя жизнь лирического субъекта, та ее часть, которая устоялась и сформировалась, метафорой этого мира выступает дом. Второй – внешний мир за пределами дома со своими слабостями и опасностями. Лирический герой находится в экзистенциальном положении – на переходе от одного мира к другому – и испытывает экзистенциальный страх. Этот страх выражен в образе домового, который своими чарами удерживает лирического субъекта в доме – в его устоявшемся, но замкнутом существовании, поскольку этот мир привычен и знаком ему:

Неуловимым виденьем, неотрицаемым взором,
Он таится на плоскости стен,
Ночью в хозяйских строениях бродит дозором,
Тайностью веет, и волю свеваает,
Умы забирает
В домовитый свой плен,
Сердцу внушает, что дома уютно,
Что вот эти часы так приятно стучат,
Что вне дома быть дурно, и прямо беспутно,
Что отраден очаг, хоть и связан с ним чад»

[Бальмонт 2010: 447].

В начале стихотворения домовый представляется традиционным фольклорным образом – в народной традиции этот дух является невидимым, иногда в образе тени, и ночью «с зажженными восковыми свечами обходит дозором хлева и конюшни» [Афанасьев 1995: II, 39]. Однако далее лирический субъект наделяет персонажа народной демонологии характеристиками из своих личных страхов: домашний дух якобы забирает в плен сознание героя и внушает ему, что покинуть дом опасно. Домовой не только пугает, но и создает внутри дома комфортные условия: он способен воскресить в памяти лирического субъекта любые события из его прошлого. Внутри своего устоявшегося

мира лирическому герою хорошо еще и потому, что дом хранит память о его индивидуальном прошлом.

В следующих строках содержатся описание враждебного «внешнего» мира и одновременно сомнения лирического героя в необходимости пересекать границу между «своим» и «чужим» мирами:

За окном – там болота, там темные горы,
 Не ходи. И колдуют бесстрастные взоры,
 Так прозрачно глядят, как на птицу удав.
 Задержал уходящего. Томно так стало.
 Чтó отсюда идти? Всюду то же, одно.
 Да и с вешалки шапка куда-то упала.
 И в сених так темно. И враждебностью смотрит окно
 [Бальмонт 2010: 447].

Далее – внутренний монолог героя, переходящий в диалог между домовым как частью внутреннего «я», олицетворяющей страх и нежелание выходить из дома, и самим героем:

Посиди на печи. Полежи. Или в сердце все порох?
 Спи. Усни. Дышит жарко. Мерцает. И хочется спать.
 В мире брошены мы. Кто-то спит.
 Что-то есть. Чу, шуршит.
 Наползающий шорох
 [Бальмонт 2010: 447].

Экзистенциальное состояние героя усиливается – «в мире брошены мы». Ему тяжело дается переход в другую жизнь – внешнюю, бурную, опасную. В то же время в этих строках прочитывается излюбленный прием поэта – быстрая смена впечатлений, фиксация мгновения: «В основе поэтики Бальмонта – философия возникшего и безвозвратно ушедшего неповторимого мгновения, в котором выразилось единственное и неповторимое душевное состояние художника» [Соколов

1999: 232], «“Мгновенность” действительно становится поэтической философией и символом веры писателя, “лирика современной души”» [Полонский 2011: 413].

Но это состояние отягощается и тем, что находиться в прежней жизни герой уже не может, она на него давит и мешает ему жить:

И невидимый кто-то к кому-то, кто зрим,
 подобрался, налег на кровать.
 Между стен развивается дымное зрелище духа.
 Что-то давит, – как будто мертвец, на минуту живой,
 Ухватился за горло живого, и шепчет так глухо
 О тяготах земных. Отойди, отойди, Домовой!

[Бальмонт 2010: 447]

Заклинание «отойди, отойди, Домовой», которое в традиционной культуре спасает человека, когда дух его душит ночью, в контексте анализируемого стихотворения обретает иной смысл. Оно выражает готовность лирического героя выйти из привычного мира, поскольку его тяготы становятся уже невыносимыми. Так, домовой в стихотворении является символом не только культурного прошлого целого народа, но и индивидуального прошлого конкретного лирического героя, от уз которых герой хочет освободиться.

Интересно, что в следующем стихотворении цикла «Солнце, Ветер, и Мороз» лирический герой выходит из дома за пределы «своего» мира и встречает представителей «чужого»:

Распознать мне довелось
 Солнце, Ветер, и Мороз

[Бальмонт 2010: 449].

Примечательно, что, несмотря на враждебность этих персонажей к герою, они не смогли причинить ему зло, опасения лирического героя оказались напрасными:

Ветер Солнце укротил,
Пламень — только осветил.
Озарил, не сжег меня
Ток блестящего огня.
В Ветре кротким стал Мороз,
Маем быть ему пришлось.
Поворчал он, был он зол,
И как яблоня расцвел.
Ветер, Ветер, ты ведун,
С юным стар ты, с старым юн.
Колдовская – власть твоя,
Вещь ты – и светел я

[Бальмонт 2010: 449].

Мотив беззащитности человека перед потусторонними силами характерен в целом для цикла. Так, в стихотворении «Дивьи жены» лирический герой говорит:

А вот как поступить, если встретишь ты дивью жену?
Чуть посмотришь на белое это виденье,
Вдруг тебя, непредвиденно, клонит ко сну,
И впадаешь в забвенье

[Бальмонт 2010: 455].

Пространство цикла от взора Световита, охватывающего большой славянский мир, постепенно сужается к внутреннему миру лирического героя, как в стихотворении «Домовой», а затем снова расширяется к лесу, воде и небу. И только в последнем стихотворении цикла «Световит» вновь изображается внутренний мир лирического субъекта:

Мне снится древняя Аркона,
Славянский храм,
Пылают дали небосклона,
Есть час громам

[Бальмонт 2010: 465].

Все было лишь снами лирического героя, обитающего в «большом времени» и «большом пространстве»: «И это не только абстрактно-поэтическая бесконечность Космоса, но и “большое время” исторических культур» [Колобаева 2000: 79]. К. Бальмонт встраивает индивидуальное прошлое в контекст исторического и мифологического прошлого целого народа. И кульминацией этого становится стихотворение «Домовой».

Метафора дома как части внутреннего мира лирического субъекта находит свое продолжение и в творчестве Б. Ахмадулиной. В стихотворении «Дом и лес» (1973) противопоставляется дом как рукотворное создание человека и лес как нерукотворное чудо природы. Первая строка стихотворения сразу же задает лирическую ситуацию: «Этот дом увядает, как лес» [Ахмадулина 2009: 142]. Причиной лирического высказывания послужило наблюдение лирического субъекта за «увядающим» домом. Но если за лесом присматривает небосвод и «о лесе печется природа, соблюдая его интерес», то у дома нет такого сильного покровителя, он «засыпает сильнее и смертельней, чем знают дубы» [Ахмадулина 2009: 142].

В стихотворении противопоставляются не только дом и лес, но и их покровители:

В доме призрак-бездельник и нищий,
а у леса есть бодрый лесничий
там, где высшая мгла и звезда

[Ахмадулина 2009: 142].

И в этом противопоставлении дом явно проигрывает. Логика развития событий в человеческом мире никак не связана с вечными процессами в природе. Тем более что лес отличается от дома по главному для лирического субъекта параметру – долговечности:

Так зачем наобум, наугад
всуе связывать с осенью леса
то, что в доме разыгрна пьеса
старомодная, как листопад

[Ахмадулина 2009: 142].

В стихотворении изображается конкретный дом и его прошлое, а также прошлое людей, в нем живших:

В этом доме, отцветшем дотла,
жизнь былая жила и крепчала,
меж висков и в запястьях стучала,
молода и бессмертна была.

Книга мучила пристальный лоб,
сердце тяжело по сердце томилось,
пекло совести грозно дымилось
и вперялось в ночной потолок

[Ахмадулина 2009: 142].

Но домовый «истощился в дому», он и был призраком, но призраком деятельным, а теперь он «призрак-бездельник». Домовой «увядает» вместе с домом, хранителем которого он является. В отличие от свободного лешего, участь которого – «воля и нега», он заперт в пространстве дома и не может его покинуть. И все же дом дороже и милей человеку, чем холодный «ничей» лес:

Этот дом – на мгновение – мой.
Любо мне возвратиться сюда
и отпраздновать нежно и скорбно
дивный миг, когда живы мы оба:
я – на время, а лес – навсегда

[Ахмадулина 2009: 143].

Жизнь человека так же недолговечна, как и жизнь дома. Но память, которую этот дом хранит, заставляет лирического героя «ожить», воскресив в себе эти воспоминания.

Таким образом, на первый план в произведениях этой группы выходит связь домового с прошлым, причем не только с личным, но и историческим. Образ домашнего духа становится средством раскрытия главной темы – памяти культуры и традиции.

2.2. ДОМОВОЙ КАК МИСТИФИКАЦИЯ

Существует множество литературных произведений, в которых домовый выполняет «внесценическую» роль, то есть является не участником событий, а поводом для них. Произведения этой группы объединяет плутовской характер сюжета. Домовой здесь служит средством обвести вокруг пальца, разыграть, обмануть, ввести в заблуждение кого-либо из героев. Эти произведения отличает шутливо-ироническое отношение к традиции, игра с ней. Объекты плутовства, как правило, излишне суеверны, деспотичны, иногда глупы. Они приверженцы отживающей старины, которая оказывается направленной против них же. Мы разделили анализируемые произведения на несколько групп по основной цели использования героями домового как мистификации. Покажем это на примерах.

2.2.1. Помощь влюбленным

Известные в фольклоре свойства домового используются в ряде произведений с новой целью, характерной для литературы. Так, «закадровый» образ домового актуализируется в любовных сюжетах. Например, в поэме В.И. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх».

Майков, будучи выходцем из группы поэтов-херасковцев и последователем Сумарокова, интересовался фольклором, что в целом соотносится с «повышением интереса к фольклору в русской литературе второй половины XVIII в.» [Берков 1977: 180].

Майкову принадлежит заслуга «создания совершенно нового жанра в русской поэзии – ирои-комической поэмы» [Гнеушева 2006: 19]. Поэма «Елисей, или Раздраженный Вакх» (1769) имела огромный успех у современников, поскольку являла собой лучший образец XVIII в. в этом жанре и была оригинальным образчиком травести. 1770–1780-е гг. – время перелома в русской литературе XVIII в., суть которого заключалась в том, что классицизм начинал утрачивать свои ведущие позиции, отступая под натиском новых эстетических представлений о сущности литературы, ее отношениях с жизнью, ее роли и значении в духовной жизни человека и общества. Характерной чертой этого времени стало возникновение значительного количества произведений, объединяющих в своей структуре формальные признаки высоких и низких жанров. Ирои-комическая поэма стала бурлескной разновидностью стихотворного эпоса. Являясь итоговым произведением Майкова, поэма представляет собой вершину и в отношении поэта к народному творчеству.

Ирои-комическая поэма, имея сатирико-пародийную природу, допускала введение «низкой» действительности и обуславливала важную роль народной поэзии как аналога античной мифологии в эпопеях классицизма. Герои поэмы – простые люди, обыденный мир которых мог стать предметом высокой поэзии в случае «комического уподобления их поступков действиям античных божеств, т.е. своеобразного травестирования древнегреческого Олимпа» [Русская литература и фольклор 1970: 173]. Майков сознательно вводит элементы народного творчества в литературное произведение. Уже в сборнике притч «Нравоучительные басни» (1766) он активно использует

простонародные обороты и выражения, в чем проявляется близость сборника к устнопоэтической стихии бывальщин, сказов. В «Елисее» также присутствуют мотивы народных сказок, элементы былинной поэтики, пословицы и поговорки, отрывки народных песен. Кроме того, Майков выступил «внимательным наблюдателем народной жизни, сумевшим создать яркие и достоверные бытовые зарисовки» [Казакова 2008: 119].

В поэме Майкова, посвященной похождениям ямщика Елисея, на которого обратил внимание бог Вакх и решил сделать его орудием своей мести скупым откупщиком, домовый появляется в четвертой песне. В доме богатого купца Елисей прячется под кроватью в шапке-невидимке, а когда откупщик встает с кровати, занимает его место. Купец замечает «странное движение жены» и решает, что «будто домовый его с ней разлучает» [Майков 1966: 75]. Утром он ее спрашивает: «Конечно, видела во сне ты сатану, / Что тело все твое от ужаса дрожало?». Жена отвечает: «Как будто что лежит тяжелое на мне» [Майков 1966: 123]. Конечно, жена знает, что с ней произошло, а потому она отводит мужу глаза.

Определив, что виновник происходящего – домашний дух, откупщик мгновенно находит решение проблемы: позвать старушку, «котора сделаться умеет с сатаною». В это время ямщик не хочет быть разоблаченным и уходит из дома купца:

Не хочет над собой увидеть сей пример,
Чтоб из дома его, как черта, вон погнали,
Встает и из палат выходит в злой печали,
Что старый черт его с хозяйкой разлучил
[Майков 1966: 123].

В приведенном отрывке ловко обыгрываются фразеологизмы со словом «черт»: ямщик не хочет, чтобы его, «как черта», из дома выгнал «старый черт», то есть откупщик. Елисей, который стал для купца домовым, сатаною, чертом, иными

словами, выходящем из потустороннего мира, сам в гневе называет суеверного мужа «старым чертом». Майков проявил себя не только как знаток народной культуры, но и как мастер слова.

Примечательно, что в приведенных отрывках Майков иронически изображает глупость откупщика, который, разумеется, не может знать о присутствии Елисея в его доме и принимает его действия за злодеяния домового. Комический эффект в данном случае создается за счет несовпадения реального событийного пласта и его интерпретации откупщиком. По народным представлениям, домашний дух является невидимым, чаще ночью, проявляет себя, дотрагиваясь до человека или наваливаясь на него. Кроме того, в быличках встречаются указания на то, что дух «не стесняется брать на себя выполнение мужских обязанностей» [Никитина 2006: 22]. Именно это проявление домового стало доминантой в изображении «потусторонних» деяний Елисея.

О бережном отношении Майкова к фольклору свидетельствует и то, что в поэме используются отдельные мотивы национального былинного эпоса «с богатырской фигурой русского ямщика Елисея в центре сюжетного развития событий» [Русская литература и фольклор 1970: 175], а также введение сказочных мотивов (шапка-невидимка, чудесные перевоплощения и т. д.). В силу специфики жанра ирои-комическая поэма давала возможность Майкову широко, полно и органично использовать в ней фольклорные элементы: «Майков знал и умел ценить народную поэзию, хотя фольклористических трудов и не оставил» [Русская литература и фольклор 1970: 178]. Очевидно, что народная культура, будучи хранителем духовных богатств народного сознания, не теряла своей значимости в литературных произведениях XVIII в.

Мотив обмана нежелательного жениха-старика, который раскрывается с помощью привлечения образа домового, находит свое отражение в ироническом стихотворении Дельвига

«Хлоя» (1814), где изображается, как молодая девушка решила «осмеять» старика-ухажера. Она подала ему надежду, шепнув: «Я драгого / Под окошком буду ждать». Ночью старик подошел к ее дому с лестницей и начал красться к окну, но девушка «прямо сунула» ему в глаза зеркало:

И любовник спотыкнулся,
Вниз со страха соскочил,
Побежал, не оглянулся
И забыл, зачем ходил

[Дельви́г 1986: 86–87].

Автор в пределах одной строфы от почти драматического описания несчастного любовника, у которого «на щеке дрожит слеза», резко переходит к комическому поступку Хлои. Очевидно, она хотела его напугать и проучить с рациональных позиций: ее ухажер настолько стар, что должен сам испугаться собственного лица. Когда утром Хлоя спросила у него, почему он к ней не пришел, старик «со страхом отвечал»: «Домовой меня, родная, / У окна перепугал...» [Дельви́г 1986: 87].

Зеркало является границей между земным и «иным» миром в народной культуре: «Наделяется сверхъестественной силой, способностью воссоздавать не только видимый мир, но и невидимый и даже потусторонний; в нем можно увидеть прошлое, настоящее и будущее» [Толстая 1999б: 321]. В традиционном сознании существует запрет смотреться в зеркало ночью, поскольку можно увидеть дьявола или смерть и даже навлечь на себя смерть. Согласно верованиям, в зеркалах обитает нечистая сила. В народной культуре одним из распространенных обликов, который принимал домашний дух, является именно седой старик. Действия девушки в данном случае лишены суеверной основы, поскольку Хлоя показала ухажеру в зеркало только то, насколько он стар. Последняя строфа стихотворения представляет мораль:

Хоть не рад, но должно, деды,
 Вас тихонько побранить!
 Взгляньте в зеркало – вы седы,
 Вам ли к девушкам ходить?

[Дельвиг 1986: 87].

Будучи суеверным, несчастный любовник так и не догадался, что увидел свое изображение, однако «домовой» заставил его отказаться от своих попыток ухаживать за молодой девушкой.

Если в стихотворении Дельвига образ домового используется для того, чтобы отпугнуть нежелательного ухажера, то в стихотворении Д.В. Веневитинова «Домовой» (1826), напротив, образ домашнего духа привлекается девушкой для того, чтобы скрыть своего ночного гостя.

Стихотворение состоит из диалогов девушки Параша и ее собеседницы, скорее всего, няни. Увидев бледную Парашу, няня спрашивает, в чем дело. Девушка отвечает, что «домовой проклятый» звал ее у окна. Она описывает его облик: «Весь в черном, как медведь лохматый, / С усами, да какой большой!» [Веневитинов 1980: 54]. Заметив большое черное существо, которое звало Парашу у окна, девушка заключила, что это был домовый. Действительно, согласно народным поверьям, домашний дух может принимать облик «лохматого, обросшего шерстью желтого, рыжего, черного и белого цвета» человека или зооморфного существа [Левкиевская 1999а: 121]. Время появления домового, как и любого выходца из потустороннего мира, – как правило, ночь, полночь. Окно в мифологическом сознании осмысливается как «граница между своим (домашним) и чужим (внешним) пространством, обеспечивающая связь обитателей дома с внешним миром» [Виноградова, Левкиевская 1999: 534]. Посмотрев в окно, человек мог увидеть представителя нечистой силы. В народных верованиях домашний дух стучит в окна по ночам. У девушки в сознании живы эти традиционные мифологические представления, раз она опознала в незваном госте домового.

На все уверения Параша, что она видела духа, ее собеседница говорит: «Перекрестися, ангел мой! / Тебе ли видеть домового?» [Веневитинов 1980: 54]. Няня не верит девушке, что понятно – народное сознание утверждает: «Видеть домового нельзя: это не в силах человека (в чем совершенно согласно большинство людей сведущих, искусившихся долгим опытом жизни)» [Максимов 1989: 25]. Таким образом, Параша делится своим опытом общения с нечистой силой, но собеседница не верит ей, поскольку считает девушку чистой, невинной и истинной христианкой, которая не может вступать в контакт с потусторонней силой.

В следующую ночь Параше снова не давал покоя дух, которого теперь она называет «бесом». Она описывает его действия: стучит задвижкой, дышит, бродит, шепчет. Кроме того, она указывает конкретный локус: сени. Все эти приметы для традиционного сознания указывают на домового, даже слово «бес» в данном случае уместно: домашний дух, согласно верованиям, порою отождествляется с бесами, чертями. Реакция девушки меняется в зависимости от того, что она начинает понимать, кто этот домовый. Теперь Параша уже явно намекает на беса-искусителя, который не дает ей покоя ночью. Однако няня отвечает ей: «Э, полно, ангел мой, не ври: / Тебе ли слышать домового?» [Веневитинов 1980: 54]. Значит, няня убеждена в том, что все названные Парашей действия и описания духа имеют непосредственное отношение именно к домашнему духу.

Но в последней строфе ситуация кардинальным образом меняется: собеседница Параша уже не спрашивает, а констатирует, что та «всю ночь протрадала», поскольку слышала, как ночью девушка «тосковала, ходила, отпирала дверь» [Веневитинов 1980: 54–55]. Теперь Параша утверждает, что спала всю ночь. Но читателю-то все понятно: усатый посетитель – это вовсе не домовый, а мужчина, перед которым, перед бесом-соблазнителем, не устояла Параша. В первую ночь Параша пугается домового, во вторую – она уже понимает, что он бес-искуситель, а в третью ночь девушка поддается его искушению. Так страшный и мистический, окутанный

пеленою тайны образ становится формой литературной игры, способом создания веселого эротического подтекста.

В 1827 г. к фольклорному персонажу вновь обращается Пушкин. Он пишет полушутливое, полусерьезное стихотворение «Всем красны боярские конюшни...» (1827), в котором старый конюх жалуется на домового, якобы загнавшего ночью коня, тогда как на коне скакал к возлюбленной молодой конюх.

Стихотворение стилистически полифонично. Серьезное, соответствующее народным рассказам о домовом, изображение фольклорного персонажа сменяется переосмысленным представлением образованного человека. Пушкин из богатого и сложного набора характеристик домового останавливается на одной, близкой народному восприятию: дух является «хозяином» конюшни.

В первой – «серьезной» – части стихотворения описание конюшни дается с точки зрения конюха, целиком находящегося «внутри» традиции:

Всем красны боярские конюшни:
 Чистотой, прислугой и конями;
 Всем довольны добрые кони:
 Кормом, стойлами и надзором.
 Сбруя блещет на стойках дубовых,
 В стойлах лоснятся борзые кони

[Пушкин 1959: II, 181].

И только одним конюшни «непригожи»:

Домовой повадился в конюшни.
 По ночам ходит он в конюшни,
 Чистит, холит коней боярских,
 Заплетает гриву им в косички,
 Туго хвост завязывает в узел.
 Как невзлюбит он вороного...

[Пушкин 1959: II, 181].

Причем прямых свидетельств появления домашнего духа конюх не дает. Он понимает, что это его проделки, когда заходит в конюшню утром и замечает измученного коня:

...поутру отопрешь конюшню,
Конь не тих, весь в мыле, жаром пышет,
С морды каплет кровавая пена.
Во всю ночь домовой на нем ездил
По горам, по лесам, по болотам,
С полуночи до белого света –
До заката месяца...

[Пушкин 1959: II, 181].

Конюх верит в домового, потому что никак иначе не может объяснить происходящее. Домовой представлен как реальное существо, которое посещает ночью конюшни, заботится о лошадях, а если невзлюбит скотину, то ездит на ней всю ночь и загоняет ее. Все эти действия приписываются домашнему духу и в народном сознании. В.И. Даль сообщает, что домовой особенно любит ухаживать за лошадьми: чистит их, заплетает гривы и хвосты, гладит [Даль 1996: 17]. Однако если животное «хозяину» не по душе, будучи зачастую неугодной духу масти, он всячески изводит скотину: «Если лошадь домовому не понравится, то он ее обижает, есть не дает, из-под морды корм отгребает, ухватит за голову и мотает из стороны в сторону, сбивает гриву в колтуны, которые остригать опасно, а расчесать невозможно; а то сядет на лошадь и катается, к утру приведет всю в мыле» [Новичкова 1995: 141].

Вторая часть стихотворения содержит вполне рациональный и забавный ответ лирического субъекта на недоумение старого конюха:

Ах ты, старый конюх, неразумный,
Разгадаешь ли, старый, загадку?

Полюбил красну девку младой конюх,
 Младой конюх, разгульный парень –
 Он конюшню ночью отпирает,
 Потихонько вороного седлает,
 Полегонько выводит за ворота,
 На коня на борзого садится,
 К красной девке в гости скачет

[Пушкин 1959: II, 182].

Вторая часть иронически противостоит первой, разрушая старое суеверие. Возникает диалог между народной традицией, живо присутствующей в сознании поэта, и современной ему культурой. Иронический эффект достигается за счет столкновения традиции, ее стереотипизированного понимания, и действительности. Смешно не то, что конюх верит в домового, а то, что он не видит при этом реальных фактов. В данном случае пародируются не стереотипы культуры, а стереотипы человеческого мышления. В стихотворении представлены три точки зрения: традиционной культуры, суеверного конюха и лирического героя. Образ домового у Пушкина сохраняет фольклорное содержание. Но поэт, представляя стереотип, его разрушает, показывает всю комичность слепого следования традиции.

Это стихотворение так и осталось незавершенным, но его тему Пушкин передал поэту-крестьянину Ф.Н. Слепушкину, который написал стихотворение «Конь и домовый» (1827). В этом произведении разворачивается следующий сюжет: однажды конюх замечает, что его гнедому коню становится хуже день ото дня, но сын уверяет конюха, что виноват домовый, который невзлюбил гнедую шерсть. Конюх отправляется к кумоворожею, который открывает ему глаза на то, что во всем виноват молодой конюх, «летающий» на коне к сельским красоткам по ночам. Старый конюх не спит ночь и узнает, кто «мучил доброго гнедого», избавив таким образом коня от мучений. Завершается стихотворение мыслью лирического героя:

Поныне то же говорят,
Случится ль где такое чудо:
Коню от домового худо,
А смотришь – конюх виноват

[Слепушкин 1828: 51].

Интересно, что ворожей, который в народной традиции отвечает за взаимодействие «этого» и «того» миров, оказывается носителем рационального сознания, ведь именно он просветил конюха. В этом стихотворении так же, как и во «Всем красны боярские конюшни...», разворачивается любовный сюжет, в сокрытии которого участвует выдуманный персонажами образ домового. Оба этих стихотворения используют популярное в традиционной культуре взаимодействие домового и лошадей.

Так, фольклорный персонаж оказывается «помощником» в разрешении любовной коллизии.

2.2.2. Противостояние самодурам

В некоторых произведениях образ домового помогает раскрыть их нравственную проблематику. Домашний дух становится аргументом в противостоянии отцов и детей, когда патриархальные «отцы» стремятся навязать «детям» свою волю.

В комической опере Я.Б. Княжнина «Притворно сумасшедшая» (1787) разворачивается следующий сюжет: девушка Лиза любит юношу Эраста и страдает от деспотизма опекуна Алберта, который хочет на ней жениться. Будучи ревнивым стариком, Алберт запирает Лизу в своем доме, но Эрасту при помощи своего слуги Криспина и служанки Лизы Агафьи обманом удается вызволить девушку из дома опекуна и уехать в Венецию.

Носителями народного сознания в опере являются слуги – Агафья и Криспин. В самом начале Агафья говорит: «Что касается до меня, я лучше бы желала служить черту, нежели ему. Говорят, черт ... в субботу ничего не делает: то, по крайней мере,

тогда бы отдых был. А у нашего Алберта никогда покою нет» [Княжнин 2003: 438]. Далее Агафья наделяет Алберта еще одной характеристикой: «Я сказала, что хотя бы и хотелось спать, да нельзя. Проклятый домовый во всю ночь бегаёт сверху вниз, снизу наверх; кашляет, пыхтит, кричит, чихает, бречит ключами». Когда Алберт спрашивает: «А кто этот проклятый домовый ..?», – Агафья отвечает: «Вы» [Княжнин 2003: 439]. Агафья описывает действия домового, одновременно и домашнего духа, и опекуна, которого наделяет функциями духа-«хозяина»: «бегаёт сверху вниз, снизу наверх; кашляет, пыхтит, кричит, чихает, бречит ключами», «мучит нас всех своим шумом» [Княжнин 2003: 439]. Все эти проявления домового как персонажа традиционной культуры известны народному сознанию и Агафье как его носителю. Сам Алберт говорит о себе: «Во всю ночь в моем доме я ходил дозором. Все спокойно спят. Этого не довольно, что внутри все здорово; надобно, чтоб и снаружи было таково же. За тем-то я и вышел» [Княжнин 2003: 438]. Домашний дух в фольклоре выполняет и эту функцию: «Рассказывают, что домовый не любит по ночам оставаться впотьмах, высекает для себя огонь с помощью кремня и огнива и с зажженными восковыми свечами обходит дозором хлева и конюшни» [Афанасьев 1995: II, 39]. Так, Алберт – старый тиран-опекун сближается с домовым, называется чертом и воспринимается как представитель нечистой силы. Посредством привлечения образа домашнего духа Княжнин разоблачает негативные черты человека.

В опере Княжнина комический эффект создается за счет привлечения узнаваемых стереотипных образов, а также смекалки слуг – представителей народа, благодаря которым добро весело побеждает зло. Слуги у Княжнина – наиболее обаятельные и яркие персонажи, которые, будучи носителями традиционной культуры, оживляют и творчески переосмысляют действие, привнося в реальность происходящего образы домовых, колдунов, чертей. Творчество Княжнина продолжает органичное взаимодействие литературы и народной культу-

ры. По справедливому замечанию Л.И. Кулаковой: «Попытка вскрыть духовную сущность человека через речевую характеристику, просторечие как основа языка действующих лиц, насыщенность пословицами, органически входящими в стих, афористичность, свободно разбитый репликами диалог – все эти особенности комедий Княжнина были развиты Грибоедовым» [Кулакова 1961: 36].

В драматическом «представлении в 4-х действиях» А.Ф. Погосского «Дедушка-домовой» (1850–1874) разоблачается патриархальный уклад жизни. В доме зажиточного хозяина, «самовластного суевера» Сычева появился домовой, который пугал членов семьи. Проезжий унтер-офицер Былов узнал о семейной беде и, будучи человеком «разумным», решил выяснить, кто же является в облике домового. Оказалось, что это возлюбленный дочери Сычева Груни Андрей, который таким образом думал изменить намерение хозяина дома выдать дочь замуж за «мелкого плута, каверзника» Чертопхаева, именуемого в волости «Чертова-Перечница». Смекалистый Былов заявил, что домашний дух – это покойный дед Сычева, который в свое время насильно выдал замуж дочь, тем самым погубив ее, а теперь предостерегает внука от той же ошибки. Благодаря этой хитрости молодые смогли воссоединиться и сыграть свадьбу. Интересно, что в фокусе внимания автора оказывается семейная коллизия, а главный конфликт связан с самодурством отца. Этот сюжет характерен для драматургии XIX в.: «Семья для патриархального мира особенно показательная клеточка этой жизни, потому что и другие отношения в нем стремятся выстроиться и осознать себя по модели отношений семейных» [Журавлева 1988: 61].

Все первое действие домовой остается неразоблаченным, но в доме Сычева с некоторых пор он активно действует. Проявляет он себя обычно с полуночи в избе, что «через сени», следующим образом: «И пусть бы себе ходил, – а то рычит, стучит, ломает, кидает, ажно изба трепещит, и всю ночь покою нет!» [Погосский 1900: III, 6]. В пьесе домашний дух известен всем, каждый о нем

что-то знает. Так, звонарь и книжник Ярила говорит: «Пятьдесят третье лето от рождения живу, а всего вторичный раз слышу въяве такое безобразие! Ну, коровушек портит, лошадок томит – это ничего, сплошь и рядом бывает. А тут – вишь, как разгулялся широко!» [Погосский 1900: III, 6]. Знахарка Мухобродиха знает о духе больше остальных: «Да и разве домовик – нечистая сила? А почему ты знаешь, кто он такой? А может это сродник близкой? А может – сам дедушка, али прадедушка хозяйский?» [Погосский 1900: III, 9]. Она спрашивает у домочадцев: «Ну, а меду, пива, кашу – ставите ему?» [Погосский 1900: III, 6]. Конечно, знахарке известны народные обряды по задабриванию злого духа. Мухобродиха знает и более радикальный способ: «... либо ты на него напусти другого такого же, хоть лешего, – чтобы он выпер его отсель...» [Погосский 1900: III, 9]. Ярила предлагает «православные» методы борьбы с домовым: «Изгонять его, анафему: звонить, кадить, вербой курить!» [Погосский 1900: III, 9]. Все упомянутые черты характерны для духа-«хозяина» в народной традиции: проявление его ночью шумом, взаимодействие со скотиной, происхождение от умершего духа-предка. Известны народному сознанию и приведенные обряды задабривания и борьбы с духом. Домовой проявляет себя, как правило, если он разгневан на жителей дома: «Будучи мифологическим главой семьи, он следит за тем, чтобы домочадцы жили мирно, и сурово наказывает зачинщиков ссоры, лжецов, нерях» [Левкиевская 2000: 283].

В пьесе все понимают, что дух недоволен и причина его недовольства – самодурство отца. О внешности духа мать Улита и Груня сообщают: «Супротив ночи и говорить-то страшно: – весь в шерсти, изо рта полымя, впоперек у него – цепь железная, и конец волочится...», «А рычит-то как! – искоря из пасти сыплет, а сам: – го-го-го-го!.. Страсти!» [Погосский 1900: III, 11]. Действительно, согласно традиционной культуре, домашний дух покрыт шерстью. Однако остальные характеристики («изо рта полымя», «цепь железная», «рычит») присущи нечистой силе в целом и придают образу домашнего духа inferнальный оттенок.

Так, в пьесе языческое противопоставляется христианскому. Для христианской культуры и черт, и домовая равны, оба являются проявлением нечистой силы. В язычестве же домовая и черт – принципиально разные персонажи, хотя в более поздней традиционной культуре они сближаются, и «хозяин» путается с бесом. Домашний дух, исходя из его названия, принадлежит дому, в то время как черт – враждебному для человека пространству. Если домовая признается добрым хранителем дома, хотя иногда вредит людям, то черт отличается от всех других мифологических персонажей тем, что всегда приносит только зло, он «принципиально не способен помочь человеку». Его главная задача – «как можно быстрее погубить человека, довести его до смерти и завладеть его душой» [Левкиевская 2000: 439–440]. Реплика Мухобродихи отражает эту принадлежность домового к родному для человека миру: «А может это сродник близкой?». Ярила, будучи звонарем и книжником, представляет другую – православную – точку зрения.

Когда в доме появляется унтер-офицер Былов, ему тоже задают вопрос: «Известно вам, должно быть, как в разных местностях народ крещеный от домового освобождается?» [Погосский 1900: III, 17]. Былов отвечает: «Да, я полагаю – разумом» [Погосский 1900: III, 18]. Во второй половине XIX в. вера в народную демонологию ослабевает, вытесняется естественнонаучным знанием о мире. Этим объясняется тот факт, что Былов подходит к проблеме рационально. Он начинает узнавать, действительно ли бродит домовая, не мерещится ли он домочадцам, какой он из себя. Разумеется, он сразу же понимает, что это проделки какого-то молодца: «А только ж и девчонка шустрая: стреляет глазенками исподлобья!..» [Погосский 1900: III, 23].

Самодурство в контексте пьесы – это вершина нелогичности и нерациональности, которые охватывают всю сферу семейных и социальных отношений. Акцент смещается в сторону этического начала.

Как только в драме появляется солдат, становится понятно, что домовая, который чудится членам семьи, на самом деле не

представитель потустороннего мира. Андрей – плут, который обыгрывает известный народу образ в своих целях.

Образ солдата Былова соотносится с образом солдата-героя социально-бытовых сказок. В них солдат выступает в положительной роли, он часто «выносит приговор в спорах, дает оценку поведению людей, обличает пороки, потешается над суевериями» [Кравцов, Лазутин 1977: 120]. Служивый столько вытерпел от земного начальства, что никакая нечистая сила ему не страшна, как, например, в сказках «Солдат избавляет царевну» [Афанасьев 1984: 272–275], «Беглый солдат и черт» [Афанасьев 1984: 275–277]. Еще один мотив – переодевание – характерен для сказок о «хитроумном и ловком воре»: «Вор, например, залезает в печку и мажется сажей, разыгрывая из себя черта, пугает разбойников и уводит у них свинью» [Юдин 2006: 50]. В пьесе Андрей хочет «украсть» любимую девушку, притворяясь домовым и пугая членов семьи. Характерно, что в сказке возможность воровства путем переодевания «основывается на наивности и недогадливости или прямой глупости обворовываемых» [Юдин 2006: 50]. Никто, кроме солдата, не рискнул встретиться с духом лицом к лицу, поскольку все были уверены, что это представитель нечистой силы.

Люди старшего поколения в пьесе – суеверны, в то время как молодые не верят в предрассудки прошлого и плохо знают народную культуру. Так, переодетый в домового Андрей, увидев солдата, говорит: «Русский дух слышу!..» [Погосский 1900: III, 24]. Эта фраза не является характерной для домашнего духа, согласно традиционной культуре, а принадлежит Бабе Яге из сказок. Андрей угрожает Былову: «Сгинь отсель! Не то – душу отдай!..» [Погосский 1900: III, 24]. И эта фраза скорее сказочная и может быть адресована нечистой силе, а не духу-«хозяину». Андрей сохранил фольклорную память, но для него народная культура представляет собой единое, недетализированное поле. Отсюда комичность его поведения в облике домового. С другой стороны, Былов тоже не верит в нечистую силу, не различает

персонажей народной демонологии. Разоблачив Андрея, Былов разобрался в семейной проблеме и помог ее решить хитростью.

Однако на этом пьеса и разоблачения не заканчиваются. На свадьбе Былов признался Сычеву в своей хитрости, но хозяин простил ему обман. В последнем действии появляется Проходимов – отставной солдат 75 лет, который отличается от остальных «возрастных» персонажей тем, что не верит в проделки нечистой силы. Так, он говорит: «Все наши домовые такие же, как и этот! Что греха таить-то? – твой же работник, бывало, из-под наседки пару яичек спворит, спечет, съест – баба спохватится: – кто взял? – а известно – домовик!» [Погосский 1900: III, 49]. Эту мысль подхватывают и другие персонажи пьесы, а Проходимов созывает ребятишек со двора и объявляет приказ: «От сего числа никаких домовых, водяных, леших, ведьм, русалок, и прочей чертовщины, и выходцев с того света – в христианском честном обществе не полагается» [Погосский 1900: III, 50]. После этого гости запевают песню, а Мухобродиха не в силах удержаться от пляса и шуточно заявляет: «Не могу, не могу, отцы мои!.. не могу, – леший толкает!» [Погосский 1900: III, 53].

Несмотря на шуточный характер, в пьесе разрешаются две проблемы. Одну из них А.Н. Островский в драме «Гроза», написанной примерно в это же время, обозначил как «темное царство» – власть патриархального уклада, когда дети полностью находятся в родительской воле и лишены свободы чувства. Другая сохраняла свою актуальность еще с «Повести о Фроле Скобееве», а позже «Бедной Лизы» Н.М. Карамзина: человек ценен не социальной принадлежностью, а умом и нравственными качествами.

Именно образ домового, предка, духа-«хозяина» подчеркивает социально-историческую проблематику литературных произведений и одновременно создает сатирический пафос пьесы. Так, фольклорный материал вписывается в современный авторам контекст.

2.2.3. Обличение суеверий

Домовой как явление традиционной культуры становится поводом уличить литературных героев в суеверии. Разоблачение суеверий, ироническое к ним отношение распространяется и на домового. При том, что за домового принимают вполне реальных людей или животных, основные черты фольклорного домашнего духа в этих произведениях сохраняются. Это, с одной стороны, мотивирует поведение героев, а с другой, позволяет посмеяться над ними.

В романе В.Т. Нарезного «Два Ивана, или страсть к тяжбам» (1825) повествуется о ссоре старшего Ивана Зубаря и младшего Ивана Хмары с их соседом Харитоном Занозю. Вражда началась после того, как Харитон пострелял кроликов старшего Ивана, которые испортили в соседнем саду деревья и растения. Многолетняя тяжба прекратилась благодаря вмешательству в нее дяди Артамона Зубаря, а также двух сыновей Иванов – Никанора и Короната. В романе есть следующий эпизод: два Ивана решают искать помощи у дяди, и на пути к нему остаются ночевать в конюшне на сеннике у своего друга Агафона. В полночь они услышали внизу «лошадиный топот и брыканье» [Нарежный 1983: 397]. Сначала они решили, что это старая кобыла, однако старший Иван предположил, что это «по грехам нашим, там тешитя домовой!» [Нарежный 1983: 397]. Поскольку этому эпизоду предшествует ссора между Иванами и их сыновьями, вследствие чего сыновья покидают отеческие дома, старший Иван, услышав шум в конюшне, вспомнил о своих грехах и решил, что из-за них над ними потешается домовой. Далее они услышали, как «злой дух медленно идет по лестнице на сенник, а вскоре потом, что он топоча по полу подобно подкованному жеребенку, быстро к нам приближается» [Нарежный 1983: 397]. С этой минуты оба Ивана уже не сомневаются, что это домовой. Дух подошел к ним, стал шевелить лежавшее под ними сено, а затем стал бить в подошвы сапог близких друзей. Старший Иван, набравшись храбрости,

читая заклинательные молитвы, стал драться с «демоном». Но храбрость Ивана улетучилась, как только он услышал, как бес «страшно заблеял по-козлиному»: «О боже мой! с самого младенчества до той минуты я представлял себе, что всякий домовой похож с виду на человека, с тем отличием, что имеет рога и хвост, и буде вздумает вымолвить слово, то всегда произнесет его по-человечьи; посуди же всякий православный, как должен был я ужаснуться, услыша скотское его блеяние? Бывшая во мне храбрость мгновенно исчезла, и я в полубесчувствии упал навзничь» [Нарежный 1983: 398]. «Злой дух» тоже оробел, пошел к лестнице, оступился и упал вниз. Только с рассветом два Ивана смогли успокоиться, поскольку с восходом солнца бояться домового нечего: «... солнце для глаз его столько ж ослепительно, сколько для глаз сов, филинов, летучих мышей и прочей гадины» [Нарежный 1983: 399]. Наутро же оказалось, что это козел не давал спать братьям, потому что Агафон забыл подложить ему сена.

То, что два Ивана приняли козла за домового, – вполне закономерное для суеверного сознания явления. Конюшня – одно из излюбленных мест его обитания, а рога и хвост – один из обликов домашнего духа. Кроме того, «иногда домовый имеет признаки козла» [Криничная 2004: 128]. Интересно, что в романе старший Иван заключает, что шум в конюшне – это проделки именно домового после того, как вспомнил о своих грехах. В народной традиции гнев домашнего духа нежелателен, поскольку если он гневается на членов семьи, то приносит вред и убытки: «Чтобы не рассердить домового, нужно соблюдать ряд запретов и предписаний: домовые любят мир и лад в семье, поэтому нельзя ругаться, особенно в хлеву и на дворе» [Левкиевская 1999а: 123]. Очевидно, что эти запреты братья не соблюдают, однако помнят о них: угрызения совести заставляют подумать Ивана Зубаря о том, что его наказывает нечистая сила за гневный нрав. Как и всякие православные люди, от нечистой силы названные братья пользуются основным средством – молитвой, подкрепив ее физической силой: «Ни церковная, ни народная практика не

ограничивали ситуации, места и времени совершения молитвы, которая признавалась главным оружием человека против любой опасности и сопровождала его во всех без исключения жизненных ситуациях» [Белова, Левкиевская 2004: 276].

В ситуации столкновения с неизвестным врагом ночью два Ивана, сообразно своей логике, заключают, что это – домовый, и пытаются его побороть. Этот эпизод не только демонстрирует иронию над суеверным мышлением братьев, но и способствует раскрытию их характеров, акцентирует то, насколько сильно они раскаиваются и испытывают муки нечистой совести. Имевшие всю жизнь хозяйство, неглупые и на самом деле бесстрашные, братья могли с легкостью распознать в ночном госте козла, однако они настолько погрязли в собственных переживаниях, что в первую очередь подумали о наказании со стороны нечистой силы. Этот эпизод – начало раскаяния и исправления двух Иванов. Сразу после него они попадают к дяде Артамону, затем мирятся с сыновьями и с Харитоном Занозюю.

Таким образом, посредством изображения «мнимого» домового глубже раскрываются образы главных героев романа, а также высмеивается слепое следование традиции и суеверие. Однако сам образ домашнего духа прописан традиционно, согласно народным верованиям.

Мотив разоблачения суеверий характерен и для творчества Погосского. Так, в повести «Чертовщина» (1873) остановившиеся на постой солдаты рассказывали друг другу истории о нечистой силе. Сначала речь зашла о кошках, и хозяин поведал, что «однажды ночью, он спал, потел, кряхтел и душил его, он думал, что домовый; а, пробудившись, ощупал, что на шее у него, под бородой, кошка прикурнула» [Погосский 1900: II, 535]. Елизар Елизарович Лаптев, старый солдат, подхватил эту тему и поделился своей историей: «Домовой часто душил; ай-ай, как это часто бывает! Стояли мы, – говорит, – на Украине... так хозяйку мою, вдову, – такая из себя белая была, – каждую ночь домовый душил. Спала она за перегородкой, а мне все и слышно. Спрошу,

бывало, поутру: – что это у вас, хозяйюшка, так беспокоило в коморке-то? – Ну, она сама признавалась: – черти – говорит, – у меня гуляют...» [Погосский 1900: II, 537]. Однажды ночью старик увидел, как из окна вылез унтер, который высунул ему язык: «Мне, признаться, было и очень сомнительно; да только вдова очень скромная, и унтер не из таких, чтобы по окнам лазить и языки высовывать. И ломал ее, хозяйку-то, домовый до самой осени; а потом – и ничего» [Погосский 1900: II, 537].

Солдаты и хозяин избы делились друг с другом разными историями о чертях, ведьмах и леших, пока не вступил в разговор старик унтер Кашин. Он стал доказывать всем, что их рассказы – это вранье, поскольку никто из них не имеет доподлинных доказательств проявления чертовщины. Кашин читает книги и уверен, что «в книге смысла побольше, чем в наших с тобой головах» [Погосский 1900: II, 553]. Он произнес обличительную речь против «домовых, леших и разных чертей долготычиных», суть которой в том, что честный человек не поверит «никаким волшебствам и блудящей чертовщине» и на любое страшное событие у него есть молитва: «Сильнее Бога силы нет» [Погосский 1900: II, 554]. А тот, «кто ведет жизнь праздную, кто на хитрость и лукавство свое полагается», «валит всякую неудачу свою на нечистую силу»: «Пропьянствовал до зари, да встал по утру с измятой образиной, – домовый, – говорит, – душил; а разбился, – бес на беду нанес!» [Погосский 1900: II, 554]. Кашин называет это все суеверием и считает всех, кто в это верит, мошенниками. Ему удалось заставить усомниться суеверного Елизарыча в своих представлениях о чертовщине. После этого разговора Лаптев не мог заснуть, ему почудилось, что кто-то из тьмы высунул ему язык, но старик не испугался, как прежде: «Врешь ты, – подумал Елизарыч, – ведь тебя, подлеца, и на свете нет!» [Погосский 1900: II, 557]. Автор явно на стороне Кашина: «Но, надо полагать, что в самом деле там ничего не было» [Погосский 1900: II, 557].

Повесть интересна композиционно: сначала рассказываются истории о разных проявлениях нечистой силы, затем произно-

сится рациональная разоблачительная речь Кашина, которая ставит точку во всяких размышлениях на тему чертовщины. И даже старый суевер находится под сильным влиянием этой речи: он отказывается от своих суеверных представлений в пользу рационального мышления, о чем говорит его последняя мысль в повести.

Так, авторы этих произведений показывают, что суеверия – это пережиток, и вера в чертовщину может быть рационально объяснена проделками самих же людей.

Как мы увидели, в произведениях, рассмотренных в этой главе, сохраняются основные признаки домового: связь с людьми, охранительная функция, отношения с животными и т.д. Могут меняться ситуация, участники коммуникации с домовым, причины его актуализации, но основные инвариантные свойства фольклорного персонажа остаются неизменными. Даже в тех случаях, когда литература избирает совершенно оригинальные сюжеты, она использует элементы культурной матрицы «домовой», свободно оперируя ими.

Распространив свое существование на литературу, домовый сохранил часть своих фольклорных свойств и приобрел новые. Культурная матрица «домовой» присутствует в литературных произведениях конца XVIII–XX вв. Ее элементы, ядро и периферия, перераспределяются в зависимости от индивидуального стиля писателя, эпохи, творческих задач. Образ домового становится неким контрапунктом, который придает художественному произведению глубинные смыслы. В литературе происходит индивидуализация и персонализация образа домового: он наделяется вполне «человеческими» качествами. Домашний дух становится полноценным героем в индивидуально-авторском творчестве.



ГЛАВА 3

ИМПЛИЦИТНЫЕ «ДОМОВЫЕ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ





Объектом анализа в этой главе стали произведения и персонажи, на первый взгляд, никак не связанные с фольклором, поэтому традиционное понятие «фольклоризма» к ним применить нельзя. Однако важность темы дома и жизнеустройства героев в этих произведениях, как нам представляется, неизбежно вовлекает в них культурную матрицу «домовой». Как же выявить литературный персонаж, обладающий какими-то признаками, свойствами или функциями персонажа фольклорного, если этот фольклорный персонаж никак не назван и ни разу не упомянут? Позволим себе аналогию: представим, что мы в зоопарке, но звери скрыты от нас глухими заборами, и только в дырочку можно увидеть фрагмент животного. По цвету и структуре кожи, отдельным деталям мы мысленно реконструируем внешний облик зверя: рыжая, пушистая – лиса, серая складчатая кожа – бегемот и т.д.

Подобный механизм действует и в сфере культурной памяти. Мы уже приводили важную для нас мысль исследователя: при упоминании даже фольклорной детали «адресат сразу же переходит на “код” этой системы, и в сознании его возникают ... неупомянутые части этой модели» [Жукас 1982: 12]. Напомним, что Д.Н. Медриш назвал такие фольклорные элементы «ферментами» для индивидуально-авторского творчества.

Произведения для анализа в этой главе выбирались по наличию в них доминанты в структуре сюжета или образа, которая «останавливает на себе внимание интерпретатора и начинает прояснять для него картину взаимосвязи деталей и целого» [Зубарева 2015: 12]. В нашем случае такой доминантой становятся функция, признак или свойство фольклорного персонажа,

которые имплицитно присутствуют в персонаже литературном и, что особенно примечательно, влекут за собой весь набор фольклорных функций, признаков и свойств, что мы и считаем проявлением культурной матрицы. Покажем это на примерах.

3.1. ОБРАЗ ЗАХАРА В РОМАНЕ «ОБЛОМОВ» В СВЕТЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Роман И.А. Гончарова «Обломов» представляет собой историю судьбы главного героя и историю его драматической любви: «Главным в романе стал вопрос о том, что сгубило его героя, наделенного от природы “пылкой головой, гуманным сердцем”, не чуждой “высоких помыслов” и “всеобщих человеческих скорбей” душою» [Недзвецкий 1996: 25]. Исследователи не раз отмечали, что роман – «энциклопедия народной культуры» [Строганов 2011: 39], а также что Гончаров нацелен «на создание собственного художественного мифа» [Мельник 2014: 69]. Однако в центре внимания зачастую оказывается образ главного героя, его противопоставление Штольцу, сказочная основа построения романа [Мельник 1999; Молнар 2004; Строганов 2011], в то время как образ Захара редко анализируется в фольклорно-мифологическом ключе. Тогда как привязанность Захара к Обломову, хранение обломовских традиций – главные черты, которые наделяют Захара свойствами и функциями домового. Примечательно, что весь комплекс мотивов, связанных с Захаром, коррелирует с культурной матрицей «домовой».

Впервые мы встречаем Захара и Обломова на Гороховой улице в квартире «в одном из больших домов, народонаселения которого стало бы на целый уездный город» [Гончаров 1998: 5]. Назвать это жилье уютным домом нельзя, поскольку оно «вообще лишено было живых следов человеческого присутствия» [Гончаров 1998: 7]. Тарантьев по этому поводу заметил:

«Посмотри-ка, ведь ты живешь точно на постоялом дворе, а еще барин, помещик!» [Гончаров 1998: 46]. Порядок в доме должен поддерживать слуга Захар, однако, будучи неуклюжим и нечистоплотным, он со своими обязанностями очевидно не справляется. Все в доме пропитано пылью и паутиной, даже зеркала не отражают предметы и лица, ковры в пятнах, стол не убран после ужина и т.д. Эта квартира так и не обрела хозяина, к тому же у Обломова требуют освободить это жилье как можно скорее. Это пространство в некотором роде обусловливает и жизненную ситуацию Обломова, в которой все так же неустроенно и заброшено. Захар – еще один показатель состояния главного героя и его жизни, слуга дублирует своего хозяина.

Перед тем, как «увидеть» Захара, мы его «слышим»: «В комнате, которая отделялась только небольшим коридором от кабинета Ильи Ильича, послышалось сначала точно ворчанье цепной собаки, потом стук спрыгнувших откуда-то ног. Это Захар спрыгнул с лежанки, на которой обыкновенно проводил время, сидя погруженный в дремоту» [Гончаров 1998: 9]. Лежанка – это печка, как выясняется далее: «Ах ты, Владычица небесная! – захрипел у себя Захар, прыгая с печки, – когда это Бог приберет меня?» [Гончаров 1998: 34]. Как известно, наиболее часто встречающимся в мифологической прозе местом обитания домашнего является печь: «Излюбленные местечки домашнего – запечье или подпечье, под полом» [Никитина 2006: 17]; «... на печи домашней располагается в определенном направлении – вытягиваясь вдоль нее» [Власова 2008: 149]. Неслучайно и упоминание в этом эпизоде собаки. Напомним, что домашней может принимать вид разных животных: «Домашней может появиться и в облике собаки, с длинными черными “волосами”, с темными глазами, с огромными когтями» [Криничная 2001: 162]. Наиболее распространенным звуком, сопровождающим появление духа, является стук; часто домашней ходит по дому без причины, при этом бывает слышен стук сапог: «Как вечер бывает, ходит наверху.

Никого нет. Все стучит в переднем углу и кашляет» [Вятский фольклор 1996: 16]. Интересно, что Захар вообще всегда ворчит или хрипит: «В передней послышалось ворчанье» [Гончаров 1998: 46]. О его голосе повествователь пишет: «... захрипел Захар за неимением другого голоса, который, по словам его, он потерял на охоте с собаками, когда ездил с старым барином и когда ему дунуло будто сильным ветром в горло» [Гончаров 1998: 10]. Голос – важный признак, помогающий отличить человека от нечистой силы: «Часто именно в голосе мифологических персонажей обнаруживается их нечистая природа» [Агапкина, Левкиевская 1995: 512]. Так, «домовой говорит глухим» голосом [Агапкина, Левкиевская 1995: 512]. Хрип, ворчанье, глухой голос – приметы существ потустороннего мира.

Демонические черты Захара постоянно подчеркивает и сам Обломов, который называет его дьяволом и говорит: «Ты, лысый черт, мне давеча опять нечищенные сапоги подал: смотри, чтоб я с тобой не разделался...» [Гончаров 1998: 237]. В другом эпизоде, после ссоры с Обломовым, «Захар повернулся, как медведь в берлоге, и вздохнул на всю комнату» [Гончаров 1998: 91]. Согласно традиции, «домовой может быть и медведем, а точнее, полумедведем-получеловеком: его описывают как медведя, только с человеческими ступнями и головой» [Власова 2008: 142].

Внешность Захара тоже соответствует народным представлениям о домовом: «В комнату вошел пожилой человек в сером сюртуке, с прорехою под мышкой, откуда торчал клочок рубашки, в сером же жилете, с медными пуговицами, с голым, как колено, черепом и с необъятно широкими и густыми русыми с проседью бакенбардами, из которых каждой стало бы на три бороды» [Гончаров 1998: 9]. Домового традиционно представляли в образе старика с большой седой бородой. Интересно, что лохматость домового имела большое значение для благополучия хозяйства: «Полагали, что у богатых людей домовый покрыт густой шерстью, а у бедных – совсем голый» [Левкиевская 2000: 281]. Густые бакенбарды и лысая голова в данном контек-

сте могут символически указывать на благополучное прошлое и неблагополучное настоящее Обломова.

Серый сюртук – это то, что напоминало Захару его прошлую жизнь в деревне среди «широкого и покойного быта в глуши» [Гончаров 1998: 9]. Кроме того, серый цвет – это цвет нечистой силы [Власова 2008: 287; Новичкова 1995: 319]. По словам повествователя, серый сюртук и капризы барина намекали Захару на «отжившее величие»: «... без них ничто не воскрешало молодости его, деревни, которую они покинули давно, и преданий об этом старинном доме, единственной хроники, веденной старыми слугами, няньками, мамками и передаваемой из рода в род» [Гончаров 1998: 9]. Домовой – предок той семьи, которой он принадлежит, дух-покровитель рода и каждого члена семьи: «Домовой представлен в традиции и как средоточие семейно-родовой жизненной силы, откуда каждый сородич появляется и куда он в означенный срок возвращается» [Криничная 2001: 209]. Бытует народное представление, согласно которому домовый – появившийся вместе с человеком его дух-спутник: «Это соответствует общим для разных народов представлениям о душе не только как о достаточно самостоятельной субстанции, но и как об обладающем независимым бытием “хозяине”, двойнике человека» [Власова 2008: 152]. Дом Обломовых в деревне когда-то был богат и знаменит, но потом «незаметно потерялся между нестарыми дворянскими домами» [Гончаров 1998: 10]. Интересно, что историю дома хранят именно слуги: «Только поседевшие слуги дома хранили и передавали друг другу верную память о минувшем, дорожа ею, как святынею» [Гончаров 1998: 10]. То есть слуги, и Захар в том числе, – хранители рода Обломовых.

Интересно замечание Н.И. Пруцкова: «Обломов и Захар составляют единое целое, они дополняют друг друга, не могут жить отдельно один от другого и великолепно понимают друг друга. <...> Опустившийся, неряшливый, ленивый и ничего не умеющий делать Захар, постоянно сопутствующий Обломову,

служит зеркалом, верно отражающим сущность действительного Ильи Ильича» [Пруцков 1962: 93–94]. Обломова и Захара объединяет не только настоящее, но и общее идиллическое прошлое в Обломовке – месте, о котором главный герой мечтает весь роман.

Обломов – мечтатель, вся его жизнь проходила в покое во время «внутренней волканической работы пылкой головы, гуманного сердца» [Гончаров 1998: 67]. И о существовании этого мира знали Штольц, друг детства Обломова, и Захар: «Один Захар, обращающийся всю жизнь около своего барина, знал еще подробнее весь его внутренний быт» [Гончаров 1998: 67]. В стихотворении Пушкина «Домовому» духу-«хозяину» придаются функции хранителя внутреннего пространства лирического героя, связанного с вдохновением. Когда Штольц спрашивает у Обломова, где его книги и переводы, тот отвечает: «Захар куда-то дел, тут где-нибудь в углу лежат» [Гончаров 1998: 180]. На что Штольц, вспомнив о мечтах Обломова служить России, сказал: «Все эти замыслы тоже Захар сложил в угол?» [Гончаров 1998: 181]. Так, пусть и в ироническом ключе, Захар выступает хранителем не только вещей своего барина, но и его внутреннего мира, то есть, подобно пушкинскому духу, наделяется свойствами «гения» в античном смысле этого слова.

Когда Обломов упрекает Захара в том, что у него мыши бегают по ночам, Захар говорит: «И мышей не я выдумал. Этой твари, что мышей, что кошек, что клопов, везде много» [Гончаров 1998: 13]. «У меня и блохи есть», – равнодушно произносит слуга в ответ на претензии барина [Гончаров 1998: 12]. В квартире Обломова все покрыто паутиной. Народное сознание связывает пауков с домовым: «Пауков не надо убивать: их домовые любят. Даже говорят про него: паучок-домовичок» [Мифологические рассказы Нижегородского Поволжья 2007: 20]. Еще одно насекомое называется «хозяином»: «Здесь говорят, что черных тараканов нельзя выводить, потому что их считают за домового» [Мифологические рассказы Нижегородского По-

волжья 2007: 20]. Захар «дружит» с разного рода насекомыми, признавая их «своими».

Однако есть в романе и «чужой» Захару персонаж – это Тарантьев: «Беглый взгляд на этого человека рождал идею о чем-то грубом и неопрятном» [Гончаров 1998: 37]. Он главный отрицательный герой, принесший Обломову множество бед. Захар с самого начала его невзлюбил: «Только вот троньте! – яростно захрипел он. – Что это такое? Я уйду...» [Гончаров 1998: 42]. Он не отзывается на его приказы: «Захар зарычал, как медведь, но не шел» [Гончаров 1998: 53]. Когда Обломов просит Захара принести фрак, чтобы Тарантьев его примерил, Захар отказывается это делать и напоминает барину о жилетке и рубашке, не возвращенных Тарантьевым. В этом эпизоде Захар едва ли не единственный раз буквально проявляет функцию хранителя дома и семьи – отпугивает «чужого» нехорошего человека.

Захар – далеко не образцовый слуга в романе: он любит выпить за барский счет, норовит забрать у барина лежащие на столе деньги, сплетничает, наговаривает на своего хозяина, он неопрятен, неловок. Когда Захар решал все же привести дом в порядок, бедам и убыткам не было конца: «Начиналась ломка, падение разных вещей, битье посуды, опрокидыванье стульев; кончалось тем, что надо было его выгнать из комнаты, или он сам уходил с бранью и проклятиями» [Гончаров 1998: 69]. Народное сознание наделяет домового способностью бить посуду, прятать вещи, если «хозяин» недоволен: «Вот ночью он озорничат: например, если плохо ему, не угодишь, то вещи раскидывает какие-то, то еще что-то, посуда не на месте...» [Фольклор Ковернинского района 2013: 156]; «Если домового рассердить, он прячет вещи, шумит по ночам, бьет посуду, швыряет горшки, камни, съедает все, что не спрятали на ночь» [Левкиевская 2000: 284]; «Домовой может вещи прятать, посуду бить, разбрасывать вещи». [Мифологические рассказы Нижегородского Поволжья 2007: 24]. Илья Ильич постоянно

что-то теряет и находит потом в неожиданном месте – у себя в кровати. В самом начале романа Обломов не может найти письмо от старосты, которое от почтальона принял Захар и которое нашлось на кровати главного героя. То же происходит с носовым платком и т.д.: «Бывает, когда вещь какую-нибудь, только что бывшую под рукой, не можешь найти, – это домовый ее прячет» [Мифологические рассказы Архангельской области 2009: 96].

Однако делает Захар все это «не из злости и не из желания повредить барину, а так, по привычке, доставшейся ему по наследству от деда его и отца» [Гончаров 1998: 68]. При этом главное достоинство Захара состоит в том, что он глубоко верный и преданный слуга: «Несмотря на все это, то есть что Захар любил выпить, посплетничать, брал у Обломова пятаки и гривны, ломал и бил разные вещи и ленился, все-таки выходило, что он был глубоко преданный своему барину слуга» [Гончаров 1998: 71]. Повествователь всячески подчеркивает родовую привязанность Захара «ко всему, что носит имя Обломова, что близко, мило, дорого ему» [Гончаров 1998: 71].

Через несколько месяцев после приезда Штольца Обломов стал меняться в лучшую сторону: стал рано вставать, много ходить, даже перестал носить свой халат. Однако Захар совсем не переменялся, хотя женился: «Захар все такой же: те же огромные бакенбарды, небритая борода, тот же серый жилет и прореха на сюртуке» [Гончаров 1998: 188]. Можно предположить, что на самом деле и Обломов, двойником которого в некотором смысле выступает Захар, не переменялся внутри себя, хотя и стал проявлять внешнюю активность. Дальнейшее развитие событий в романе подтверждает эту мысль.

Большое значение и символический смысл имеет глава «Сон Обломова» [Отрадин 1992; Пашук 2002 и др.]. Однако Обломовка – идиллическое место не только для Обломова, но и для Захара. Так, он говорит Анисье: «Да разве у нас в Обломовке такой дом был? На мне все держалось одним: одних лакеев,

с мальчишками, пятнадцать человек! А вашей брати, бабья, так и поименно-то не знаешь...» [Гончаров 1998: 215]. Обломовка представляет собой сказочное пространство – «благословенный уголок земли», «чудный край» [Гончаров 1998: 98]. Там даже есть одна изба, стоящая на краю обрыва, куда не всякий сумеет войти, «разве только что посетитель упрсит ее *стать к лесу задом, а к нему передом*» [Гончаров 1998: 103]. Жители Обломовки – люди с мифологическим сознанием: «слыхали, что есть Москва и Питер, что за Питером живут французы или немцы, а далее уже начинался для них, как для древних, темный мир, неизвестные страны, населенные чудовищами, людьми о двух головах, великанами; там следовал мрак – и, наконец, все оканчивалось той рыбой, которая держит на себе землю» [Гончаров 1998: 103–104]. Актуальное пространство ритуала в мифологическом сознании делится на две сферы: «свое» и «чужое». В самых общих чертах «свое» – принадлежащее человеку, освоенное им; «чужое» – нечеловеческое, звериное, принадлежащее сверхъестественным существам, область смерти. «Чужое» как бы дано изначально, его не надо придумывать, оно существовало и до появления своего.

Мифологическое или архаическое мышление, присущее человеку на первобытном этапе развития общества, носит мифотворческий характер, его содержание, по выражению О.М. Фрейденберг, «складывается из представлений о видимой природе (небе, воздухе, земле, светилах, воде) в звериной форме» [Фрейденберг 2008: 26]. По мысли Е.М. Мелетинского, «первобытная мысль диффузивна, синкретична, неотделима от сферы эмоциональной, аффективной, двигательной, откуда происходят антропоморфизация природы, универсальная персонификация, анимизм, метафорическая идентификация объектов природных и культурных» [Мелетинский 2000: 24]. Как пишет исследователь романа, «в описании обломовской природы доминирует антропоморфный принцип: зима – “неприступная красавица”, луна – “круглолицая деревенская

красавица”, дождь – “слезы внезапно обрадованного человека”. Эта природа как бы сориентирована на человека, человек является модулем этого мира» [Отрадин 1994: 77]. Конечно, жители Обломовки не первобытные люди, однако в редуцированном виде они сохранили отголоски мифологического сознания.

Мифологическая мысль оперирует семантическими оппозициями: высокий–низкий, свой–чужой, сакральный–профанный, мужской–женский. Для культуры, и соответственно – для человека, без ритуала (или вне ритуала) нет и события. И наоборот: событие существует лишь постольку, поскольку оно воплощено в ритуале: «... одна из основных функций ритуала состоит в том, что с его помощью абсолютные, безусловные биологические процессы (такие, например, как смерть и рождение) преобразуются в условные категории» [Байбурин 1993: 39]. Жизнь в Обломовке циклична и привязана к трем «главным актам жизни» – родинам, свадьбе, похоронам: «и так жизнь по этой программе тянется непрерывной однообразною тканью, незаметно обрываясь у самой могилы» [Гончаров 1998: 123]. Жители Обломовки как носители традиционной культуры верят в нечистую силу и в сказки: «Сказка не над одними детьми в Обломовке, но и над взрослыми до конца жизни сохраняет свою власть»; «Никто в Крещенье не выйдет после десяти часов вечера один за ворота; всякий в ночь на Пасху побоится идти в конюшню, опасаясь застать там домового» [Гончаров 1998: 119]. Смех в семье Обломовых тоже приобретает характер ритуала: «В смехе обломовцев – учитывая связь мифа и ритуала – можно увидеть трансформированный вариант ритуального смеха, которому, как показал В.Я. Пропп, приписывалась способность и сопровождать жизнь и вызывать ее» [Отрадин 1994: 80].

Родовое начало так сильно не только в Обломове, но и в Захаре: «И старик Обломов, и дед выслушивали в детстве те же сказки, прошедшие в стереотипном издании старины, в устах нянек и дядек, сквозь века и поколения» [Гончаров 1998: 116].

Во многом поэтому выросший в Обломовке Илья Ильич, чье имя ассоциируется с Ильей Муромцем, лежавшем на печи до 33 лет, не вписывается в петербургскую жизнь и реальность. Вынужденный жить в «чужом» мире, Обломов каждый день выстраивает в голове «свой», где царят «тишина и невозмутимое спокойствие». Штольцу и Ольге присуще рациональное сознание, в отличие от Обломова, что приводит к трагическому непониманию бездействия Ильи Ильича. Согласимся с исследователем, что «прочитанный “мифологически” роман предстает как повествование о бытии истинного обломовца. Пройдя через серию испытаний “случайностями”, он остался верен себе» [Отрадин 1994: 95]. Но добавим, что «истинным обломовцем» является не только Обломов, но и Захар.

Поворотным моментом в отношениях Обломова и Ольги Ильинской стала весть о том, что о грядущей свадьбе влюбленных знают все вокруг. Это испугало Обломова, и постепенно привело к тому, что Ильинская и Обломов расстались. Эту весть, как выяснилось, распространил Захар. Так, с одной стороны, он стал невольным виновником разрыва отношений Обломова и Ольги, но с другой, именно он способствовал будущему браку Обломова с Пшеницыной – женщиной, которая приняла его таким, какой он есть, и полюбила его за это: «Совершив свой оборот, жизнь Обломова, отвергнув годы зрелости, вернулась к началу – детству» [Краснощекова 2012: 359]. Так, слуга Ильи Ильича даже в сюжетном плане выполняет важную роль, не говоря уже о символическом.

Главный герой вновь попал в семейную идиллию, где его опекает Агафья Матвеевна. Когда Обломов стал жертвой аферы Тарантьева и Иван Матвеевича, все в доме Агафьи Матвеевны стало портиться, и Захар, который выступает «индикатором» состояния дома, изменился: «Захар стал еще неуклюжее, неопрятнее; у него появились заплатки на локтях; он смотрит так бедно, так голодно, как будто плохо ест, мало спит и за троих работает» [Гончаров 1998: 424]. Однако когда Штольц вывел

мошенников на чистую воду и помог Обломову с его имением, все в доме расцвело и пришло в порядок, кроме комнаты Захара: «Все было в доме и все под рукой, на своем месте, во всем порядок и чистота, можно бы сказать, если б не оставался один угол в целом доме, куда никогда не проникал ни луч света, ни струя свежего воздуха, ни глаз хозяйки, ни проворная, все сметающая рука Анисьи. Это угол или гнездо Захара. Комнатка его была без окна, и вечная темнота способствовала к устройству из человеческого жилья темной норы» [Гончаров 1998: 470]. Угол, нора, то есть пространство внизу, – характерные места обитания домового в народном сознании: «В подполе там где-то живет» [Фольклор Сосновского района... 2012: 225]. Проявляет себя домовый обычно ночью, когда отсутствует свет. Почему слуга Обломова живет в «темной норе»? Можно ли найти этому рациональное объяснение? Нам представляется, что в сюжете романа ответа на этот вопрос нет. Однако он появляется, если протянуть за образом Захара нить культурной матрицы «домовой», сотканной в пространстве фольклора.

Интересен и набор вещей, которые Захар хранит в своей «норе»: «А что касается веника, досок, двух кирпичей, днища бочки и двух полен, которые он держит у себя в комнате, так ему без них в хозяйстве обойтись нельзя, а почему – он не объяснял; далее, что пыль и пауки ему не мешают и, словом, что он не сует носа к ним в кухню, следовательно не желает, чтоб и его трогали» [Гончаров 1998: 470]. Для чего Захару веник, если он им не пользуется? При этом веник, как и полено, – важные атрибуты фольклорного домового: «Пригласить домового в новую избу можно, оказывается, и взяв с собой полено, веник, помело» [Криничная 2001: 286]; «На русском Севере считали, что домовый сидит в домашнем венике» [Виноградова, Толстая 1995: 308]. Поэтому в народе бытует поверье, что нельзя выбрасывать веник, – выбросишь и «хозяина». Существуют былички, которые фиксируют, как домашний дух, расшалившись, бросается кирпичами в людей [Правдивые рассказы... 1993: 72–73].

Предметы в комнате Захара – атрибуты духа-«хозяина». В самом романе не дается объяснений, почему именно эти вещи хранит Захар, однако наложение культурной матрицы «домовой» на образ Захара дает ключи к пониманию и таких, казалось бы, незначительных деталей.

Слуга Обломова обретает свое место в доме Агафьи Матвеевны точно так же, как он жил в настоящей гармонии в Обломовке. Эта же мысль относится и к Илье Ильичу, который вновь очутился в идиллическом пространстве, где каждый последующий день повторяет предыдущий. Именно это он строил в своих мечтах, а потому его жизнь на Выборгской стороне, в столичной Обломовке, так пугает Штольца, который не принимает такого порядка.

Заключительное появление Захара в романе – в облике нищего. После смерти Обломова из-за притеснений Тарантьева он не смог жить в доме Агафьи Матвеевны, которая давала ему «на печке угол». Умер Обломов, барин Захара, которому слуга был приставлен с детства, умерла Анисья, жена Захара, которая была моложе его. Но Захар продолжает жить, хотя на начало романа ему уже было за пятьдесят. Захар пробовал и извозчиком ездить: «Лошадь попалась злющая; однажды под карету бросилась, чуть не изломала меня; в другой раз старуху смял, в часть взяли...» [Гончаров 1998: 492]. Взаимодействие с лошадьми – устойчивый сюжет фольклорного домового. Штолец предложил Захару «угол» (место обитания домового) у себя, однако Захар не смог далеко уехать от могилы своего барина, сохранив ему преданность даже после смерти. Судьба Захара-человека может показаться драматической, но судьба Захара-«домового» логична и закономерна.

Итак, в образе Захара к его главной функции оказались стянуты все основные признаки и свойства домового. Он не просто слуга, он хранитель самого духа Обломовки и обломовщины. Кроме того, как нам кажется, Захар открывает путь чеховским хранителям дома, главным образом, Фирсу.

3.2. ПЕРСОНАЖИ – ХРАНИТЕЛИ ДОМА В ПЬЕСАХ А.П. ЧЕХОВА

Чехов долгое время жил на юге России, в маленьком провинциальном городе, в котором традиционная культура была живым явлением и окружала каждого человека. Воспоминания М.П. Чеховой сообщают, что в близком окружении А.П. Чехова бытовали народные суеверия и поверья: «Бабка Ефросинья Емельяновна была простой крестьянкой-хохлушкой, носила очипок <...> Однажды в Княжей в погребке дверь так забухла, что ее никак не могли открыть. Наивная бабка думала, что дверь изнутри держит домовый. – Як вин до соби потяг, рассказывала она потом» [Мария Павловна вспоминает 2005: 213–214]. Едва ли Чехов всерьез верил в домовых, но многие его произведения подтверждают отличное знание традиционной культуры, которая, преобразуясь, становится органичной частью художественного мира писателя [Ларионова 2022].

В большинстве пьес А.П. Чехова есть персонажи, которые на первый взгляд имеют мало общего, однако при этнокультурном прочтении оказываются «родственными» и выполняют сходные функции. Их можно назвать хранителями дома, они «явно “привязаны” к дому» [Кондратьева, Ларионова 2012: 59]. Это Шамраев в «Чайке», Чебутыкин в «Трех сестрах», Войницкий в «Дяде Ване» и Фирс в «Вишневом саде». Функция хранителя дома, которая для названных персонажей является главной, сюжетной, влечет за собой набор свойств и характеристик, которые в традиционной культуре принадлежат домовому.

Все они говорят на другом культурном языке, своей чужаковатостью являют собой выходцев из другого времени и пространства, выделяются на общем фоне. Будучи пожилыми людьми, они постоянно вспоминают прошлое. Аркадина отвечает Шамраеву на его вопрос о запомнившихся ему актерах: «Вы все спрашиваете про каких-то допотопных. Откуда я знаю!» [Чехов: XIII, 12]. Чебутыкин постоянно вспоминает покойную мать трех сестер, которую любил. Фирс также вспоминает события из

жизни семьи: «И барин когда-то ездил в Париж... на лошадях» [Чехов: XIII, 203]. Кроме того, Фирс помнит и примету, которая проявилась «перед волей»: «Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» [Чехов: XIII, 224]. Таким образом, эти персонажи больше принадлежат прошлому, чем настоящему, поскольку их мысли направлены скорее на то, что было, именно поэтому в настоящем другим героям они кажутся смешными и говорят или совершают нелепости.

Персонажи пьес Чехова, выполняющие функцию хранителя дома, которая в традиционной культуре принадлежит домовому, употребляют в речи пословицы и поговорки, а также часто говорят невпопад. Так, Шамраев говорит в начале пьесы: «Прежде были могучие дубы, а теперь мы видим одни только пни» [Чехов: XIII, 12]. После неудачного представления сочинения Треплева на сцене Шамраев вспоминает случай в оперном театре Москвы, хотя разговор между героями в это время идет на другую тему. На вопрос Соленого «Как здоровье?» Чебутыкин отвечает: «Как масло коровье» [Чехов: XIII, 179]. Маша говорит про Ивана Романыча: «Вам шестьдесят лет, а вы, как мальчишка, всегда городите черт знает что» [Чехов: XIII, 150]. Фирс употребляет поговорку «молодо-зелено» и также часто отвечает на реплики других героев невпопад, однако в его случае этому есть разумное объяснение: он самый старый из персонажей, ему 87 лет, и он плохо слышит.

Конечно, Шамраев, Чебутыкин, дядя Ваня и Фирс не домовые, однако тот факт, что все эти персонажи обладают свойствами и выполняют функции, истоки которых находятся в традиционной культуре, представляются нам значимыми.

Так, Чебутыкин и Фирс крайне тепло относятся к членам семьи, с которыми они живут и о которых в той или иной мере они призваны заботиться. Фирс постоянно следит за тем, чтобы Гаев был тепло одет и не простудился, а также вовремя ложился спать. Чебутыкин говорит сестрам: «Ничего во мне нет хорошего, кроме этой любви к вам, и если бы не вы, то я бы давно

уже не жил на свете...» [Чехов: XIII, 126]. Главная функция этих персонажей – оберегать и охранять своих «подопечных».

В образе Чебутыкина есть одна деталь, которая включает его в ассоциативное поле домашнего хранителя. Традиционным местом обитания домашнего духа является подпольное пространство: «... домовый нередко локализуется и под полом жилища (эквиваленты: подполье, подызбица, подклет)» [Криничная 2001: 184]. Кроме того, обычно домовый проявляет себя звуковым кодом: «Предвещая печальные события, особенно смерть кого-нибудь из домочадцев, домовый воеет, стучит, хлопает дверями, мяукает, как кошка» [Левкиевская 2000: 287]. О том, что Чебутыкин живет под полом, сообщает ремарка в первом действии: «Слышно, как стучат в пол из нижнего этажа», после чего Иван Романович говорит, что его зовут вниз и что к нему кто-то пришел. Кроме того, об этом сообщают и сестры, на вопрос Ирины «Кто это стучит в пол?» Ольга отвечает: «Это доктор Иван Романыч». Интересно, что это происходит незадолго до гибели Тузенбаха. В пьесе есть еще одно предсказание, выраженное словами Маши: «Какой шум в печке. У нас незадолго до смерти отца гудело в трубе» [Чехов: XIII, 143]. В народной традиции таким образом домашний дух предвещает несчастье: «К этим сигналам относятся и стук, грохот, треск, а также иные непонятные звуки, доносящиеся “оттуда”, из некоего нематериального мира, материальным локусами которого служат передний угол, порог, печь, матица, стены, подполье и пр.» [Криничная 2004: 179–180]. Так нагнетается ожидание беды – убийство на дуэли Тузенбаха.

Чебутыкин соответствует народному персонажу и внешним обликом: низким ростом и наличием бороды. В традиционном сознании домовый – «приземистый мужик с большой седой бородой» [Левкиевская 1999а: 121]. Н.А. Криничная отмечает: «Бородатость (шире: волосатость) – постоянный признак домового и в мифологических рассказах» [Криничная 2004: 135]. Чебутыкин говорит о себе: «Вы только что сказали, барон,

нашу жизнь назовут высокой; но люди все же низенькие... (Встает.) Глядите, какой я низенький. Это для моего утешения надо говорить, что жизнь моя высокая, понятная вещь» [Чехов: XIII, 129]. Он подчеркивает свой маленький рост в связи с низкой самооценкой, с его скромным пониманием роли своей жизни, однако примечательно, что он единственный в пьесе говорит о своем росте.

Чебутыкин, подобно Фирсу, совершает нелепые, по мнению других персонажей, действия. Ольга говорит о нем: «Он всегда делает глупости» [Чехов: XIII, 124]. О Фирсе подобным же образом отзывается Варя: «Уж три года так бормочет. Мы призывали» [Чехов: XIII, 208]. В последнем действии с Чебутыкиным забывают проститься Федотик и Родэ, что также сближает его с Фирсом. Но в конце пьесы, когда сестры рассуждают о своей будущей жизни, рядом с ними как верный хранитель семьи находится Иван Романович.

Во время именин Чебутыкин дарит Ирине серебряный самовар – предмет, связанный в народном сознании с объединением людей, с общим застольем, с «пиром» как точкой, стягивающей пространство и время: «Самовар – значимый подарок, наделенный в художественном мире пьесы чудесными свойствами. Он включается в круг сказочных волшебных предметов уже своим названием: самовар – самобранка (скатерть) – самолет (ковер) – самострел (лук) и т.д.» [Ларионова 2006: 222]. Однако сестры не рады этому подарку, они считают его пошлым. Они не «прочитывают» традиционно-культурный смысл подарка и соответственно – идею единства. Они ее не понимают и не принимают точно так же, как не могут принять самовар и поблагодарить за него. Чебутыкин, который в некотором смысле заменяет сестрам и Андрею родителей (Андрей только с ним может делиться своими сокровенными мыслями: «Говорю вам как другу, единственному человеку, которому можно открыть свою душу» [Чехов: XIII, 178]), видит свою роль в сохранении семьи, однако ему это не удается. Все члены семьи Прозоровых

разобщены, а после появления в доме Наташи и вовсе не сохраняется тот дом, который мы видим в начале пьесы.

Р.Е. Лапушин отмечает: «Эволюция Чебутыкина, кажется, лучше всего показывает губительность нахождения на этом втором полюсе (полюсе абсолютного безразличия – авт.), когда жизнь, неважно, своя ли, чужая, утрачивает ценность, попросту говоря – перестает существовать» [Лапушин 2002: 24]. Л.А. Мартынова причисляет Чебутыкина к персонажам, которые «ничего не предпринимают для возрождения своей души, не задумываются о своей духовной жизни: для них не существует проблем самопознания и самореализации. В пьесах Чехова это объективно неплохие люди, но бездуховность, ограниченность делает их малопривлекательными, неинтересными и, порой, бездушными» [Мартынова 1997: 7–8]. Как нам кажется, цинизм и «потеря самоидентичности» [Одесская 2002: 153] Чебутыкина связаны еще и с тем, что он не способен выполнять свою главную функцию – объединять и охранять семью. Потому что каждый член этой семьи отчужден и не стремится к единению и обретению дома. Даже то, что было общим для всех сестер – мечта о Москве – к концу пьесы утрачивает свою актуальность. А дом и вовсе оказывается под властью Наташи, которая мечтает все в нем перестроить.

Управляющий Шамраев главным образом выполняет функцию хранителя не дома, а хозяйства и животных: «В пьесе управляющий ведет себя как владелец лошадей: подобно хозяину» дома (домовому), он постоянно сопровождает коней и оберегает их» [Кондрагьева, Ларионова 2012: 59-60]. Напомним, что в традиционной культуре «домовой особенно любит ухаживать за лошадьми» [Даль 1996: 17]. Конечно, все поступки Шамраева имеют вполне реалистическое объяснение: он управляет хозяйством и заботится о нем. Однако в отношении лошадей этот персонаж аккумулирует все основные признаки домового. Все считают Шамраева грубым, невыносимым человеком. Так, Сорин говорит о нем во втором действии, когда тот не дает

лошадей Аркадиной: «Невыносимый человек! Деспот!» [Чехов: XIII, 25]. Но управляющий не хочет загонять коней, поскольку все они на работах в поле. В народной культуре «домовой кормит и поит скот, подгребает корм в ясли, чистит скотину, расчесывает гриву лошади, заплетает ее в косички, привязывает красные ленточки» [Левкиевская 1999а: 122]. В четвертом действии Шамраев отказывает Маше в просьбе взять лошадей ее мужу: «Сама видела: сейчас посылали на станцию. Не гонять же опять» [Чехов: XIII, 52]. Для Шамраева состояние коней важнее, чем нужды людей.

Интересен также и тот факт, что Шамраев отказался отвязывать собаку, которая своим воем не давала спать Сорину, мотивируя это тем, что он боится, «как бы воры в амбар не забрались» [Чехов: XIII, 18], поскольку там у него просо, то есть корм для скотины. Фольклорный домовый не только заботится о животных, но и «сторожит дом от воров» [Левкиевская 2000: 283]. Встречаются и указания на то, как «хозяин» обходит ночью свои владения. Так в образе Шамраева нашла свое отражение одна из основных функций домашнего духа – забота о животных и хозяйстве.

В пьесе «Дядя Ваня» Войницкий напрямую называет Елену Андреевну персонажем из народной демонологии – русалкой: «В ваших жилах течет русалочья кровь, будьте же русалкой! Дайте себе волю хоть раз в жизни, влюбитесь поскорее в какого-нибудь водяного по самые уши – и бултых с головой в омут, чтобы герр профессор и все мы только руками развели!» [Чехов: XIII, 91]. В южнорусской традиции русалки описывались как «молодые красивые девушки» [Виноградова 2009: 496], которые могли так зачаровать парня, что он «отбивается от дома, теряет покой, бродит возле рек и озер в поисках встречи с русалкой и в конце концов либо топится, либо вешается на дереве» [Виноградова 2009: 496]. Действительно, Елена Андреевна очаровала Войницкого и Астрова, который признался ей: «Я увлекся, целый месяц ничего не делал, а в это время люди болели,

в лесах моих, лесных порослях, мужики пасли свой скот...» [Чехов: XIII, 110]. Если раньше он приезжал в дом Серебрякова раз в месяц и то с неохотой, то после появления Елены Андреевны стал появляться у них каждый день, бросив леса и медицину. Соня называет ее в связи с этим «колдуньей». Астров в пьесе так любит лес, что невольно ассоциируется с лешим. Он «каждый год сажает новые леса» и спасает уже существующие от рубки: «... и, быть может, это в самом деле чудачество, но когда я прохожу мимо крестьянских лесов, которые я спас от порубки, или когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти и что если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я» [Чехов: XIII, 73]. А когда Астров признается Елене Андреевне, что увлекся ею, он приглашает ее в лесничество как в родное для себя пространство. Еще раньше, в пьесе «Леший», из которой «вырос» «Дядя Ваня», Хрущова (Астрова) прямо называют лешим. Значит, создавая, образы героев пьес, Чехов намеренно включает их в ассоциативное поле народной демонологии [см., например, Паперный 1982; Кондратьева, Ларионова 2012; Третьякова 2019 и др.].

Но если Елена Андреевна – русалка, Хрущов/Астров – леший, то нет ли в пьесах персонажа, который бы отвечал за дом и выполнял функцию его хранителя? Нам представляется, что таким персонажем является дядя Ваня.

Интересно, что пьеса называется «Дядя Ваня», хотя в тексте он фигурирует как Войницкий, и только Соня называет его дядей, кем он ей и приходится. В первой пьесе («Леший») акцент делается на образе Хрущова, однако в «Дяде Ване» в сильную позицию – в название – выносится именно Войницкий. С одной стороны, такое название указывает на простоту и повседневность происходящего: «... у этого названия своя, особая форма, красота которой действует как-то успокоительно в сравнении с другими “именными” названиями – такими, скажем, как “Гамлет”, “Отелло” или “Любовь Яровая»» [Розовский

2003: 152]. С другой, оно заключает в себе, как нам кажется, следующий смысл: Войницкий не стал Шопенгауэром или Достоевским, как мечтал в молодости, а остался всего лишь дядей своей племянницы, что заставляет вспомнить безымянного «дядю самых честных правил» пушкинского Евгения Онегина. Чеховым подчеркивается семейная принадлежность Войницкого: «Хотя название “Дядя Ваня” визирует Войницкого, герой экспонирован с *чужой точки зрения* – с точки зрения Сони. Она единственный персонаж, для которого Войницкий – “дядя Ваня”» [Димитров 2007: 388].

Мы полагаем, что равнозначными по смыслу являются слова «дядя» и «Ваня», тем более что Чехов изменил имя своего героя – в «Лешем» его зовут Егором Петровичем. Иван – традиционное имя в русском фольклоре, которое имеет идентификационное значение как символ русской жизни. Ассоциативно это имя также связано с низким героем волшебной сказки – героем-сиднем, который, однако, неожиданно для всех реализовывает свой героический потенциал: «Он занимает низкое социальное положение, плохо одет, презираем окружающими, на вид ленив и простоват, но неожиданно совершает героические подвиги либо получает поддержку волшебных сил и достигает сказочной цели» [Мелетинский 2005: 179–180]. Иванушка-дурачок в сказках – «это скорее чудаки, подлинный предшественник литературных чудачков» [Мелетинский 2005: 188]. Войницкий говорит в пьесе: «Я покусился на убийство, а меня не арестовывают, не отдают под суд. Значит, считают меня сумасшедшим» [Чехов: XIII, 107]. Отличительная черта Ивана в сказках – его пассивность. Соня говорит дяде Ване: «Сено у нас все скошено, идут каждый день дожди, все гниет, а ты занимаешься миражами. Ты совсем забросил хозяйство...» [Чехов: XIII, 82]. Но, как уже было показано исследователями [Медриш 1980; Ларионова 2006], Чехов создает антисказку, в которой герой не осуществляет своей сказочной возможности. Войницкий назван не Иваном, а дядей Ваней – это до-

машнее имя героя, схожее с домашней номинацией домового – «дедушко-домовой».

Читатель застаёт Войницкого уже после приезда в дом профессора Серебрякова, чья покойная жена приходилась дяде Ване сестрой. Профессор и его молодая жена изменили уклад жизни всего дома, «жизнь выбилась из колеи», по словам Войницкого: «Прежде минуты свободной не было, я и Соня работали – мое почтение, а теперь работает одна Соня, а я сплю, ем, пью... Нехорошо!» [Чехов: XIII, 64, 66]. Его слова подтверждает и Марина: «Без них обедали всегда в первом часу, как везде у людей, а при них в седьмом. Ночью профессор читает и пишет, и вдруг часу во втором звонок... Что такое, батюшки? Чаю! Буди для него народ, ставь самовар... Порядки!» [Чехов: XIII, 66].

В пьесе несколько раз появляется самовар, который является символом единения семьи. Самовар – не случайная бытовая деталь у Чехова, а предмет, обладающий символическим значением и встречающийся в нескольких его пьесах. В «Дяде Ване» в первый раз чай в самоваре оказывается холодным, о чем Телегин говорит: «В самоваре уже значительно понизилась температура» [Чехов: XIII, 69]. Во второй раз ночью, когда никто из героев пьесы не мог уснуть, на столе стоял самовар, из-за которого Марина не могла лечь спать: «Самовар со стола не убран. Не очень-то ляжешь» [Чехов: XIII, 78]. Таким образом, то, что должно объединять семью – совместное чаепитие, – в пьесе оказывается невозможным, поскольку отношения между людьми в этом доме не располагают к теплу, совместному времяпрепровождению и единению: «Атмосфера “Дяди Вани” – это атмосфера вражды и упреков» [Карасев 2001: 215].

Войницкий, рассказывая о своем прошлом и о том, как десять лет назад он встретил Елену Андреевну, но не влюбился в нее и не сделал ей предложение, говорит: «Ведь это было так возможно! И была бы она теперь моей женой... Да... Теперь бы оба мы проснулись бы от грозы; она испугалась бы грома, а я держал бы ее в своих объятиях и шептал: “Не бойся, я здесь”»

[Чехов: XIII, 80]. Дядя Ваня мог бы спасти Елену Андреевну от ее брака без любви, от ее жертвы профессору, и эти его мысли подчеркивают его имплицитную связь с образом домашнего духа, который осмысляется народной традицией как охранитель от бед.

Профессор Серебряков и Елена Андреевна – чужие для этого дома персонажи, хотя в ремарках регулярно указывается принадлежность дома Серебрякову. Сам профессор называет дом «склепом», который призван его похоронить после «успешной» жизни в городе: «Я хочу жить, я люблю успех, люблю известность, шум, а тут – как в ссылке» [Чехов: XIII, 77]. И далее он говорит: «Не люблю я этого дома. Какой-то лабиринт» [Чехов: XIII, 98]. По справедливому замечанию М.Ч. Ларионовой и В.В. Кондратьевой, «в пьесе выстраивается образный ряд: дом – склеп – лабиринт, который на уровне подтекста формирует мотив безвыходности из жизненного тупика» [Кондратьева, Ларионова 2012: 70]. Елена Андреевна родом из Петербурга, она не может жить в имении. Город – «чужое» пространство в традиционной культуре, и супруга профессора – чужая в этой усадьбе.

Если Елена Андреевна привнесла в этот дом разлад в душах персонажей, например, лишив Соню надежды на счастливое будущее с Астровым, то ее муж решил и вовсе продать этот дом и оставить без крова тех, кто в нем жил. Имение принадлежало покойной жене Серебрякова, а часть его стоимости уплатил Войницкий, соответственно дядя Ваня считает этот дом своим, что объясняется не только материальным вложением.

Всю свою жизнь Войницкий посвятил дому, управляя имением и обеспечивая таким образом Серебрякова: «Двадцать пять лет я вот с этою матерью, как крот, сидел в четырех стенах...» [Чехов: XIII, 101]. Он не обзавелся семьей, не написал книги, не стал Достоевским или Шопенгауэром, потому что работал на имение: «Днем и ночью, точно домовою, душит меня мысль, что жизнь моя потеряна безвозвратно» [Чехов: XIII, 79]. Эти мысли

проснулись в Войницком, когда профессор и его жена приехали в дом и изменили привычный уклад его жизни.

Войницкий всю жизнь служит Серебрякову, но это только один аспект его «служения». Не в меньшей, а может, и в большей степени – это служение дому, имению. В «Лешем» Войницкий говорит Юле: «Мы еще что-то брали у вас весной, не помню что... Надо нам счесться. Терпеть не могу путать и запускать счеты» [Чехов: XII, 166]. Астров в «Дяде Ване» замечает: «Иван Петрович и Софья Александровна щелкают на счетах, а я сижу подле них за своим столом и мажу – и мне тепло, покойно, и сверчок кричит» [Чехов: XIII, 94]. Дядя Ваня активно занимается хозяйством в доме. Войницкий рассказывает, как усадьба стала их родовой: «Это имение было куплено по тогдашнему времени за девяносто пять тысяч. Отец уплатил только семьдесят и осталось долгу двадцать пять тысяч. Теперь слушайте... Имение это не было бы куплено, если бы я не отказался от наследства в пользу сестры, которую горячо любил. Мало того, я десять лет работал, как вол, и выплатил весь долг...» [Чехов: XIII, 101]. По факту дом – это родовой дом Войницких, и дядя Ваня в финале страдает не из-за разочарования в Серебрякове, а из-за перспективы утраты дома. В «Лешем» он даже кончает с собой из-за этого, а все жители дома боятся его появления: «После того как Егор Петрович руки на себя наложил, они не могут жить в своем доме... Боятся. Днем все-таки еще ничего, а как вечер, сойдутся все в одной комнате и сидят до самого рассвета. Страшно всем. Боятся, как бы в потемках Егор Петрович не представился...» [Чехов: XII, 184]. Не явления ли хранителя дома, которым стал дух Войницкого, так боятся все остальные члены семьи?

И в «Лешем», и в «Дяде Ване» обжитое, устроенное пространство дома противопоставляется природному пространству леса. Хрущов/Астров бережет лес от рубки: «Ну, я допускаю, руби леса из нужды, но зачем истреблять их?» [Чехов: XIII, 72]. Войницкий же говорит: «... позволь мне, мой друг, продолжать топить печи дровами и строить сараи из дерева» [Чехов: XIII, 72]. Дяде Ване,

как домовому, важно обустроить дом, в то время как леший Хрущов/Астров заботится о лесе. Так, функции хранителя дома проявляются и в противопоставлении лешему. В доме Войницкого Астрову плохо: «Знаете, мне кажется, что в вашем доме я не выжил бы одного месяца, задохнулся бы в этом воздухе...» [Чехов: XIII, 83]. Однако в конце пьесы, когда дом покидают Серебряков с женой, а Войницкой вновь начинает заниматься хозяйством, леший произносит уже другую фразу: «Тишина. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно... Не хочется уезжать отсюда» [Чехов: XIII, 113]. Дом снова становится «своим» пространством, управляемым домовым. Астров, будто бы прося совета, замечает: «Моя пристяжная что-то захромала. Вчера еще заметил, когда Петрушка водил поить». На что Войницкий отвечает: «Перековать надо» [Чехов: XIII, 114]. В традиционной культуре домовой ухаживает за лошадьми, и в пьесе возникает лошадь, как бы дополняя образ домашнего духа еще одной деталью.

Благодаря дяде Ване из дома уезжают супруги Серебряковы, а дядя Ваня с Соней возвращают свою жизнь в прежнее русло – возобновляют свою работу в имении. Предназначение дяди Вани – не становиться Достоевским или Шопенгауэром, а управлять этим домом и хранить его от посягательств со стороны «чужого» мира: «Получился бы или нет из Ивана Петровича Достоевский или Шопенгауэр – неизвестно. Бесспорно, что продажа масла, муки, забота о гниющем сене подменили нечто большое. Забота о состоянии имения стала смыслом жизни его и Сони» [Кондратьева 2003: 96]. Именно поэтому он все двадцать пять лет жизни занимался домом и «прозрел» только тогда, когда столкнулся с представителями «чужого» мира. И именно поэтому он не может покинуть дом, с которым связан крепкими узами, как домовой в традиционной культуре.

За Шамраевым, Чебутыкиным и Войницким закреплены свойства и функции хранителя дома, истоки которых мы находим в фольклоре. Но еще больше сближается с образом домового, на наш взгляд, Фирс.

О первом появлении Фирса читаем в ремарке: «Через сцену, опираясь на палочку, торопливо проходит Фирс, ездивший встречать Любовь Андреевну; он в старинной ливрее и в высокой шляпе; что-то говорит сам с собой, но нельзя разобрать ни одного слова» [Чехов: XIII, 199]. Очевидно, Фирс – самый старый из всех персонажей пьесы, он сам говорит о себе: «Живу давно. Меня женить собрались, а вашего папаши еще на свете не было...» [Чехов: XIII, 221]. Он заботливо и крайне тепло относится к Раневской и особенно к Гаеву. Фирс постоянно следит за тем, чтобы Гаев вовремя ложился спать, был должным образом одет. В некоторых эпизодах он выступает в качестве няни для Гаева-ребенка: «Опять не те брючки надели. И что мне с вами делать!» [Чехов: XIII, 209]. В отличие от других персонажей Фирс лишен эгоизма, вся его жизнь – служение семье Гаева и Раневской.

По справедливому замечанию П.Н. Долженкова: «Род Гаева и Раневской достаточно древний ... Но родовой памяти у персонажей нет. У них есть только личное прошлое». Однако со следующим мнением исследователя мы согласиться не можем: «Древний Фирс мог бы быть хранителем родовых преданий, но он вспоминает из жизни усадьбы только ее хозяйственную сторону: богатые балы, денежный достаток и то, как вишню сушили, мариновали и возами отправляли в Москву и Харьков» [Долженков URL].

Нам представляется, что Фирс все-таки является хранителем рода Гаева и Раневской, поскольку он вспоминает не только «хозяйственную сторону», но и, так сказать, домашнюю мифологию семьи, не только факты, но и предания: «И барин когда-то ездил в Париж» [Чехов: XIII, 203], «Барин покойный, дедушка, всех сургучом пользовал, от всех болезней» [Чехов: XIII, 235–236]. Фирс на самом деле «один на весь дом», и его будущее может быть связано только с этим домом, в котором есть столетний шкаф и который на протяжении долгих лет хранил родовую память. Фирс вспоминает именно то, что является для него знаковым. Звук лопнувшей струны Гаев связывает с птицей «вроде цапли»,

а Трофимов – с филином. Скорее всего, глухой Фирс не услышал этот звук, однако вспомнил примету, предсказывающую будущую беду: «Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» [Чехов: XIII, 224]. Ассоциативное мышление суеверного Фирса также сближает его с народной традицией. В фольклоре все ночные птицы семейства совиных являются «зловещими» в традиционной культуре: «Примета, что крик совы, сыча или филина вблизи жилья предрекает смерть (в ослабленном варианте – несчастье), известна у всех славян» [Гура 1997: 569]. Мифологическому сознанию известна также примета и о самоваре: «Если самовар сильно гудит – к неприятности» [Голубых 1930: 286]. Фирс является хранителем не рациональной, а именно суеверной, мифологической памяти рода.

После продажи вишневого сада дом перестает быть тем местом, которое объединяет род Гаевых. Неслучайно Раневская так называет родовое гнездо: «Прощай, милый дом, старый дедушка» [Чехов: XIII, 247]. «Дедушкой» обычно называют домового, который и есть метонимический заместитель дома. В финале пьесы все разъезжаются в разных направлениях и только Фирса забывают в родном ему доме. С бытовой точки зрения, смерть брошенного Фирса выглядит страшной, противоречащей гуманизму. Однако с точки зрения культурной традиции этому может быть объяснение.

Собственные имена главных героев пьесы имеют растительную семантику – Раневская, Гаев. Но стержнем, мировым деревом рода оказывается Фирс. Исследователи обратили внимание на семантику имени Фирса: «Имя Фирс ассоциируется с греческим “тирс” (Феодор – Теодор, Фекла – Текла и т.д.) – деревянный жезл (собственно, древо жизни) Диониса, бога растительности, увитый плющом и виноградом. <...> Фирс – это своего рода жертва, которая знаменует собой всякую инициацию, “переход”; он остается в доме, превращающемся в домовину, гроб» [Ларионова 2006: 119], «Тирсос, или Тирс, или Фирс (греческая буква “тета” передается русской “фитой”), есть жезл, указующий

на уходящие ценности аграрного, золотого, пьянящего века» [Звенияцковский 2012: 371–372].

Дополним: Фирс не просто жертва, он традиционная «строительная жертва» славянской мифологии: при закладке дома или иного здания необходимо было принести в жертву человека (в дальнейшем – животное либо какую-то часть его организма) для предотвращения смерти строителей или жильцов этого здания. Д.К. Зеленин объясняет этот обычай так: «Жестокие человеческие “жертвы” при основании зданий служили в идеологии раннего родового общества компенсацией древесным духам за срубленные для постройки дерева» [Зеленин 2004: 160]. Исследователь приводит поверье: «Какими благоприятными условиями ни обставлялась бы постройка дома, в нем обязательно и скоро должен быть мертвец – как возмездие деревьям за прекращение их жизни. Обыкновенно нужно ожидать смерти старого или хилого семьянина, потеря которого, однако, не отяготит семьи» [Зеленин 2004: 177]. Следует добавить, что в качестве тотемов дерева считались духами-покровителями рода, семьи. По замечанию Н. Криничной, «душе этой жертвы была уготована роль духа сооруженного жилища, т.е. домового» [Криничная 2001: 153]. С народной точки зрения, смерть Фирса в доме – закономерное явление. Единой семьи больше нет: каждый ее член нашел свое будущее. Брат старика с собой никто не собирался, его должны были отвезти в больницу, где он должен был умереть. Но как раз такая смерть в народной культуре противоречит традиции. Старик должен был умереть в том доме, где он всю жизнь хранил покой и где он, вероятнее всего, родился.

В пьесе, в отличие от народных представлений, жертва приносится не при строительстве, а при разрушении. И это обстоятельство заставляет вспомнить позиции исследователей в оценке финала комедии. Одни воспринимают комедию как пьесу о полном, абсолютном конце, то есть линейно. Другие же – как пьесу о конце и начале, то есть циклично. Будучи сторонниками традиционно-культурного подхода, мы присоединяемся ко

второй точке зрения, и судьба Фирса, как нам кажется, эту точку зрения поддерживает. В данном случае строительная жертва при конце обозначает прекращение жизни персональной, но продолжение жизни родовой, природной. С уходом Фирса погибает и то прошлое, которое он символизирует, однако будущее непременно наступит: «Прошлое уходит безвозвратно. Но жизнь продолжается, как продолжается жизнь сада, пока на земле есть хоть одно семя» [Ларионова 2006: 120].

Такая «вписанность» чеховских персонажей в контекст традиционной культуры представляется нам неслучайной. Чеховский художественный мир на равных включает в себя как предшествующую и современную ему литературу, так и многовековую народную культуру, которую писатель хорошо знал и детально отразил в рассказах, повести «Степь» и пьесах [подробнее об этом: Ларионова 2006; 2022]. Народная традиция в произведениях Чехова не выглядит «чужим» словом. Она является органической частью художественного языка Чехова, именно поэтому так трудно распознается в его произведениях. В то же время она переосмысливается, возникает эффект неоправданного ожидания: ведь чеховские домашние хранители не смогли сохранить дом, не выполнили своей роли. В творчестве Чехова традиционная культура становится частью эстетики нового времени, где социально-исторический план корректирует традиционный. Он предлагает новое решение на известном пути.

3.3. ПЕРСОНАЖИ-ХРАНИТЕЛИ ДОМА В СОВРЕМЕННЫХ РЕЦЕПЦИЯХ А.П. ЧЕХОВА

Положивший начало целой парадигме литературных персонажей гончаровский Захар не стал героем постмодернистских произведений. Исключение составляет пьеса М. Угарова «Смерть Ильи Ильича». Однако Захар в ней – простой статист.

Чехов же как драматург-новатор оказал огромное влияние на всю последующую литературу. Особого внимания заслуживают чеховские мотивы в современной драме: «Чехов “витает” в пространстве новой драматургии» [Громова 1999: 145]. Л.Е. Улицкая пишет «Русское варенье», В.Н. Леванов – «Фирсиаду», А.И. Слаповский – «Мой вишневый садик». Каждая из перечисленных пьес почти буквально перекликается с Чеховым, ориентируясь на диалог с классиком, переосмысление его опыта. Одним из устойчивых типов персонажей в чеховских пьесах и в современных их трактовках являются герои-хранители дома, чьи функции в фольклоре выполняет домовой.

Действие пьесы «Мой вишневый садик» (2004) происходит на чердаке полуразвалившегося старого дома, который герои пьесы Азалканов, Минусинский и Джон Даунз хотят снести и на месте которого они хотят построить отель. На чердаке «бывший алкоголик, а ныне миллионер» Азалканов собирается сыграть свадьбу со случайной девушкой и планирует выбраться из окна в разгар свадьбы, однако сначала Минусинский, «друг жениха и тайный недоброжелатель», сообщает ему, что тот обанкротился, а потом некто по имени Васенька (Лопехин в современном мире) объявляет всем, что отныне он владелец всего. Впрочем, черты Лопехина несут в себе и Азалканов, и Минусинский [Слаповский 2004: URL].

Пьеса – о невозможности остаться верным своим мечтам и юношеским идеалам в условиях современной действительности, где ценности человеческих отношений оказываются утраченными. Чердак в пьесе – это пространство несбывшегося, в котором герои строили мечты, планировали свое будущее, надеялись на счастье, но в итоге потеряли все. На чердак попадают с крыши, спускаясь по лестнице. Место, которое должно быть наверху, становится пространством внизу. Чердак – традиционное место обитания домового. В пьесах Чехова пространство «низа» также оказывается важным: там обитает Чебутыкин, о нем, как о своем, постоянно говорит Войницкий («Двадцать пять

лет я вот с этой матерью, как крот, сидел в четырех стенах...» [Чехов: XIII, 101]). Из стены чердака в пьесе Слаповского растет вишневое дерево, которое до сих пор плодоносит и которое является символом надежды на будущее и самого святого, что было в прошлом.

В самом начале «комедии» на чердаке появляются молодые влюбленные Саша и Маша, которые не живут в настоящем, а глядят на него из будущего: «А наше время вижу так, будто мне семьдесят, будто пятьдесят лет прошло» [Слаповский 2004: URL]. Саша из воображаемого будущего рисует Маше возможное прошлое, которое на самом деле для героев является невозможным будущим. Чердак в этом прошлом становится «райским» уголком для влюбленных, однако настоящее ничего хорошего не несет героям и не предвещает: Саша уверен, что Маша бросит его, как только найдет богатого мужчину. В ходе пьесы Маша влюбляется в Азалканова и говорит ему, что никогда не любила Сашу. Так, из внешнего пространства чердака действие как бы переносится во внутреннее пространства поиска своего места в жизни.

Затем на чердаке появляется Азалканов с невестой – алчной практичной девушкой, которая выходит замуж по расчету. Когда Минусинский сообщает Азалканову, что тот банкрот, все начинают праздновать свадьбу невесты и Минусинского.

Азалканов позвал на свою свадьбу нескольких друзей, а также бывшего соседа по этому дому – дядю Ваню Воткина. Этот персонаж особо интересен, поскольку он содержит в себе редуцированные функции хранителя дома. Он единственный во всей пьесе, кроме главного героя Азалканова, проявил участие к другому человеку, пусть и в прошлом. Воткин – пожилой человек, которого мать невесты Раняева (отсылка к Раневской из «Вишневого сада») приняла за родственника жениха, хотя он объяснил перед этим, что является бывшим соседом Азалканова и не понимает, почему тот его пригласил. Его «родственные» связи с другими обитателями этого дома невольно подчерки-

ваются словом «дядя», которое не обозначает родство, а является собой просто обращение ко взрослому человеку. О своих связях с Азалказновым Воткин говорит: «У нас отношения были не близкие. Обычные. Общечеловеческие, так сказать» [Слаповский 2004: URL]. Интересно, что такие – общечеловеческие – отношения характерны и для Фирса, который не является родным по крови семье Раневской и Гаева. О Воткине все отзываются хорошо, даже Минусинский говорит: «Ты всегда был мудр и справедлив, дядя Ваня, строгий наш сосед! Ты нас гонял, чтобы мы не топтали цветы возле дома – и как ты был прав! Ты нас не пускал на чердак, забивал дверь, а мы не слушались. Ты даже капканы ставил!» [Слаповский 2004: URL]. Воткин отвечает на это: «Капканы я ставил слабые, чтобы напугать, а не покалечить. Для вашего же блага» [Слаповский 2004]. И действительно, однажды из окна этого чердака выпал «пацаненок» и разбился насмерть. Находиться на чердаке было опасно, что дядя Ваня понимал, и пытался оградить детей от беды.

Образ дяди Вани одновременно перекликается с Фирсом из «Вишневого сада» и Войницким из «Дяди Вани» А.П. Чехова. Как и Фирс, Воткин говорит невпопад. Всю пьесу он рассказывает о цветах, которые сажает, и его реплики часто не имеют отношения к тому, о чем говорят другие персонажи. Так, Елена и Азалканов выясняют свои отношения, и Воткин произносит: «Вспомнил! На третьей клумбе у меня розы были! Я их не люблю, возни много, но – посадил! Розы у меня были!» [Слаповский 2004: URL]. Подобно глухому Фирсу, Воткин вставляет свои фразы в неподходящие разговоры, но в пьесе Слаповского Воткин не глухой. Он употребляет в речи устойчивые выражения, например, «бубны-kozyри», кроме того, он, как Фирс, постоянно вспоминает прошлое, в котором он выращивал цветы во дворе этого дома: «Лет двадцать назад или больше, когда вас и на свете еще не было, я посадил душистый горошек. Запах был изумительный! Я тогда полюбил полевые цветы. Я ездил за ними в лес» [Слаповский 2004: URK]. Дядя

Ваня – единственный старый персонаж пьесы. С образом дяди Вани из пьесы Чехова Воткина сближает, помимо имени, то, что он занимается «хозяйством» дома, которое в условиях конца XX в. стало высаживанием цветов.

Азалканов объясняет, почему он пригласил дядю Ваню: «Я шел на этот чердак, чтобы прыгнуть и разбиться, как разбился один пацан за год до этого. И тут дядя Ваня, губитель собак и кошек, спросил меня: эй, паренек, чего плачешь? Чего плачешь, говорит, бубны-kozyри? Равнодушно спросил, конечно, но ведь заметил же! И я подумал: даже если в этом придурке – ведь я придурком тебя считал, дядя Ваня, – если даже в этом тихом придурке вдруг нашлось доброе чувство и доброе слово, значит не все еще потеряно! Эти слова твои, дядя Ваня, спасли меня – и спасают всю жизнь. Я – живу» [Слаповский 2004: URL]. Этот «поступок» – единственный человеческий во всей пьесе.

У Воткина нет семьи, его цветы – это единственная отрада в жизни. Поэтому он так переживает за них и так трепетно к ним относится. Розов говорит о нем: «Вспомни свои цветы! Ты обносил их изгородью, ты не позволял там бегать кошкам, собакам и детям!» [Слаповский 2004: URL].

Для пьесы характерен мотив двойного обмана, «переворачивания». Так, друг Азалканова Минусинский объявляет, что тот банкрот, но в конце пьесы банкротом оказывается и он сам, поскольку персонаж по имени Васенька, которого Азалканов «вывел в люди», с помощью мнимого американца Даунза обворовывает и Минусинского. Раняева – моложавая мать невесты – пытается обманом заставить Даунза жениться на ней, инсценировав насилие, однако Даунз оказывается русским, притворявшемся иностранцем ради того, чтобы забрать себе все деньги и имущество Азалканова. Человеческие отношения не представляют никакой ценности в этом мире. Мотив двойного обмана связан с мотивом распада дома. Воспоминания о прошлом и о доме становятся объединяющей темой для героев. И Воткин, будучи символом этого дома в прошлом, как

и Фирс, напрямую не сохраняет дом, но косвенно связывает его обитателей.

Из «Дяди Вани» Чехова в «Мой вишневый садик» Слаповского пришли в трансформированном виде еще два персонажа – Елена, «всеобщая любовь» и бывшая жена Азалканова, и Розов, «друг жениха». Елену, как и Елену Андреевну, действительно все в пьесе любят – и Минусинский, и Розов, и Азалканов. Розов называет Елену «богиней». Она остается верна бывшему мужу, хотя в конце пьесе заявляет, что он ей «как брат»: «А брат остается братом в любых условиях» [Слаповский 2004: URL]. Фамилия Розова, как и Астрова из «Дяди Вани», имеет цветочную семантику, сближает их и то, что оба они врачи. Только Розов – бывший врач. Он единственный во всей пьесе переживает за этот дом, который другие герои собираются снести: «Здесь, на этом чердаке мы мечтали о будущем! Вы предали нашу юность!». Воткин относится к этому философски: «Всему свой срок, Витя. Дом устарел, дом отжил свое. Старое старится, бубны-kozyри, молодое... Молодое тоже, в общем, старится» [Слаповский 2004: URL]. Такое отношение к жизни характерно для мифологического сознания, которое предполагает рождение нового из умершего старого. И только Азалканов наконец услышал Розова и решил не сносить дом, а отреставрировать, насадить вишневый сад и вселить жильцов обратно. Однако жестокая реальность вступает в свои права и Азалканов оказывается банкротом. Образ Азалканова перекликается с образом Треплева: он тоже хочет «красиво» покончить жизнь самоубийством, тоже работал режиссером, тоже пытался поставить пьесу прямо во время свадьбы. Главное в сюжете «Вишневого сада» переходит и в пьесу А. Слаповского, а именно сюжет продажи дома, его потери.

В итоге эта нелепая свадьба с разными женихами становится ритуалом прощания с чердаком и со всем, что он символизировал в прошлом. Тот факт, что дом оказалось некому защитить, как, например, пытался сохранить дом дядя Ваня в пьесе Чехова, говорит о том, что нет никого, ради кого стоило бы не

разрушать его. Если у чеховского дяди Вани есть Соня, о которой он продолжает заботиться, есть друг Астров, который иногда приезжает в гости, то у Азалканова не остается никого, кто по-настоящему бы его любил. А жажда жизни, присущая всем, кому в прошлом герой помог, заставляет друзей предать его, оставить без гроша в кармане.

Единственное, что остается у Азалканова, – это надежда на то, что он найдет корешок от вишневого дерева и посадит его в деревне, разведет вишневый садик: «Вишня становится символом внутренней экзистенции, что зафиксировано и в названии (“Мой вишневый садик”）」 [Мережинская 2010: 18].

Интересно в этом смысле то, что Воткин продолжает сажать цветы, как и раньше, только уже у другого дома: «Я уже возле нового дома три клумбы посадил. Одну уже пес объел, бешеный какой-то оказался, травоядный. Ну, я его, конечно, притравил. Хозяйка в суд подала, он, оказывается, редкой породы и больших денег стоит. Жестокость, говорит! А красоту портить – не жестокость?» [Слаповский 2004: URL]. Ради цветов он травит собак и кошек, которые портят растения. В его представлении он делает это ради блага того, чему его жизнь посвящена. Вишневое дерево, цветы в пьесе – это символ продолжения жизни, несмотря ни на какие обстоятельства. И хранителем этого является дядя Ваня – человек, мечтавший стать садоводом. Так, нам представляется, функции домового, присущие Фирсу и Войницкому, переходят вместе с другими чеховскими мотивами и к Воткину.

В.Н. Леванов обращается к чеховскому наследию в своей дилогии «Фирсиада» и переосмысляет в ней образ Фирса, наделяя его архетипичными смыслами. В монопьесе «Смерть Фирса» (1997) главный герой – актер, играющий Фирса. В начале пьесы «голос режиссера» указывает актеру, как надо его играть и в чем смысл чеховского персонажа. По замыслу режиссера именно Фирс – главный герой «Вишневого сада», поскольку он умирает на сцене: «По всем законам театра со времен, присной памяти, Эсхила и кончая покойным, царствие ему небесное – Беккетом,

эта пьеса про него!» [Леванов 1997: URL]. Режиссер называет Фирса мировой душой, которая «умирает здесь, сейчас, теперь» [Леванов 1997: URL]. По мысли исследовательницы: «Обновленная рецепция хрестоматийно устойчивого значения существенно меняет функционирование образа Фирса, непривычно переводя его в сферу философской рефлексии» [Химич 2010: 27].

Все работники сцены уходят, актер остается наедине с собой и произносит монолог, отсылающий к монологу Светловидова из пьесы Чехова «Лебединая песня (Калхас)». Мы застаем актера в сложный для него период – он разочарован в жизни, в своей профессии. Лейтмотивами в пьесе проходят мысли о зря прожитой жизни, ощущение приближающейся смерти и усталость от жизни. На протяжении всей пьесы актер проигрывает разные варианты собственной смерти и пытается определить свое место в жизни: «Действительно, основная проблема, которую пытается решить для себя герой, идентифицируя себя с Фирсом, – выбор между двумя ролевыми стратегиями: герой он или всего лишь второстепенный персонаж» [Агеева 2012: 289].

Поскольку актер играет Фирса, то и образ старика воспринимается в экзистенциальном, философском ключе: «Фирс при этом выглядит как некий архетип, носитель общечеловеческих смыслов, внятных всем» [Химич 2010: 30]. Но главное в образе Фирса не то, что он умирает на сцене в конце пьесы, а то, какие смыслы несет в себе его образ: он выполняет функции хранителя дома и семьи, в нем проживающей. У актера же по факту нет своего дома, он делит его с бывшей женой. Актер лишен собственного пространства, а потому и лишен своего места в жизни. Он примеряет на себе все роли, которые когда-то играл. На протяжении пьесы он трижды проговаривает последний монолог Фирса, но каждый раз с новым содержанием, потому что он все более и более убеждается в собственной брошенности и ненужности, а значит и монолог звучит более убедительно.

Мысль о том, что пьеса «Вишневый сад» на самом деле о Фирсе, находит свое развитие в следующей пьесе дилогии,

в которой В. Леванов дописывает чеховскую комедию. В. Леванов делает главным героем Фирса, и таким образом на первый план выходят не только мотивы смерти, но и мотивы вечного дома, который спит вместе с домовым.

В пьесе «Апокалипсис от Фирса, или Вишневый сон Фирса» (2000) действие развивается примерно через сто лет после событий пьесы Чехова. Спящего все эти годы Фирса будят забравшиеся в дом люди X, Y и Z, которые сначала воспринимают его как бомжа, решившего согреться в заколоченном доме, а затем называют его «штатным привидением этого дома» [Леванов 2000: URL]. Домовой уже был в русской литературе привидением – в басне Хемницера «Домовой». Фирс чрезвычайно рад «новым господам», готовит для них чай в самоваре, угощает их вишневым вареньем от старых господ [Леванов 2000: URL]. Ему сообщают, что сад вырубил, а на его месте теперь дачи, о чем Фирс искренне сокрушается и переживает, что все проспал. Перед приходом новых господ ему снится сон («Сон в руку!»), в котором вишневый сад представляется ему раем: «И – весь мир – Сад! Все люди – стали деревьями или травой в огромном Саду, в бесконечном, безбрежном Саду» [Леванов 2000: URL]. Далее картина рая оборачивается картиной Апокалипсиса: пошел ливень, с небес стала падать рыба, затем камни, начался ураган, поднялось окровавленное солнце, люди-деревья умерли, после зноя ночью пришел холод, «и мертвые заledenели» [Леванов 2000]. Но с рассветом метель стихла, сугробы растаяли: «И деревья ожили и на них стали набухать почки, и цветы расцвели, и весь Сад вновь стал белым-белым, каким был в снегу, только живым. И я стоял посреди Сада, и пели птицы, и я плакал от счастья... Я плакал от счастья...». После пересказа Фирсом его сна X, Y и Z умирают и падают: «Тела X и Z неподвижны и бездыханны» [Леванов 2000: URL].

В образе Фирса в этой пьесе находит продолжение функция хранителя дома Фирса в «Вишневом саде». За сто лет с героем ничего не случилось – он просто спал. То, что его называют

«штатным привидением», только подтверждает эту мысль, ведь привидение – это одно из воплощений домового: «Привидение часто выступает не как самостоятельный персонаж, а лишь как внешняя форма, которую при определенных обстоятельствах способно принимать почти любое мифологическое существо» [Левкиевская 2009: 263].

По справедливому замечанию О.В. Журчевой, «в двух пьесах “Фирсиады” – “Апокалипсис от Фирса, или Вишневы сон Фирса” и “Смерть Фирса” – реальный Фирс, персонаж пьесы Чехова, или актер, играющий Фирса, существуют в семантическом поле пьес как некий культурный миф, квинтэссенция представлений о Чехове, о пьесе “Вишневый сад” в его книжном и постановочном вариантах» [Журчева 2010: 51]. Добавим, что Фирс в пьесе В. Леванова – реализация культурного мифа о домовом как о хранителе дома в традиционной культуре.

Фирс в ходе пьесы постоянно забывает, что «новые господа» приехали, однако он продолжает хранить в памяти, как раньше делали вишневое варенье. Он говорит: «Не помню ничего. Ровно во сне живу... ровно сплю я... Все сон...» [Леванов 2000: URL]. При этом он прекрасно, до мельчайших подробностей помнит сон, который он увидел. Он не забыл, как ставится самовар, помнит, что в этом доме есть варенье. Фирс – хранитель традиционных ценностей, поэтому его память не удерживает в голове незначительные детали.

Новые Лопахины, которые появились в этом доме, хотят сделать из него «загородную резиденцию», но и Фирс, и этот дом уже повидали одного Лопахина [Леванов 2000: URL]. Где он теперь? Там же, где и оказались X, Y и Z в конце пьесы. Автор не дал им имена, но в них и нет необходимости – они не представляют собой никакой ценности, не несут в этот мир ничего хорошего. И поэтому Фирс постоянно о них забывает. Они в свою очередь грубо обращаются с ним, хотят сдать его в больницу или в дом престарелых, даже просто – выбросить на улицу. Не щадя старика, они сообщают ему о том, что сада

больше нет и что в этом виноват Фирс. Таких людей, приходящих в чужой дом и желающих его продать, перестроить, может быть сколько угодно, но Фирс – один.

X, Y и Z замечают, насколько стар этот дом, однако они понимают, что простоит он еще очень долго: «Потому как построен – с душой, как умели делать только во времена оны» [Леванов 2000: URL]. И душой этого дома является Фирс – человек, всю жизнь заботившийся о других. Новые же люди, пришедшие в этот дом, совершенно другой формации – они не могут думать о других. Обнаружив в старом доме старика, они даже не озаботились его состоянием, не предложили ему поесть, а ведь он был забыт в этом заколоченном доме много лет назад. Для реализации этой мысли Леванов использует любимый чеховский прием: герои не слышат друг друга.

Кульминация отнесена в конец пьесы – когда старик описывает картины из его сна, личного Апокалипсиса, что и выносится в заголовок. Апокалипсиса, который представляет собой смерть всего существующего и зарождение новой жизни. Символическое наполнение получает вишневый сад – он становится раем, идеальным пространством, в котором все деревья – люди. Этот сон повторяет события конца пьесы Чехова, в которой вишневый сад рубят, и события пьесы Леванова, в которой на месте вырубленного сада – дачи. То есть жизнь продолжается, несмотря ни на что. И хранителем этой идеи жизни является в обеих пьесах Фирс, который оказывается связан с конкретным домом, чей дух он продолжает хранить вот уже на протяжении столетия. Пьеса Леванова вписывается в «позитивную» трактовку конца пьесы Чехова, которая предполагает цикличность, то есть при завершении одной жизни неизбежно возникает новая.

«Дописывается» «Вишневый сад» и в пьесе Л.Е. Улицкой «Русское варенье» (2003), где в том числе сохраняется мотив разрушения дома и связанный с ним персонаж-хранитель дома, который является очередным проявлением культурной матрицы «домовой». Герои пьесы – потомки Ермолая Алексе-

евича Лопахина – современная интеллигенция, живут на даче, построенной на месте чеховского вишневого сада. Наталья Ивановна и Андрей Иванович Лепехин – брат и сестра, как Раневская и Гаев. У Натальи Ивановны три дочери и сын, как в «Трех сестрах». Пьеса бессюжетна, сюжет заменяет смена бытовых зарисовок, раскрывающих характеры героев.

В самом начале пьесы Андрей Иванович разбивает дедушкин графин, и это событие становится предвестием будущего полного разрушения родового гнезда. На протяжении всей пьесы дача постепенно разваливается, бытовые неурядицы сменяют одна другую: в доме постоянно выключают свет, ломается пол, ржавеют трубы, отключают воду, течет крыша, у героев постоянно убегает кофе, подгорает каша, бродит варенье. Жить в таких условиях нормальному человеку невыносимо, но когда сын Натальи Ивановны Ростислав, успешный бизнесмен, предлагает переехать в новый большой дом в ближнем Подмосковье, все члены семьи воспринимают эту мысль как оскорбление, поскольку дача имеет богатую родовую историю, а в «здешней церкви венчался прадед», то есть сам Лопахин из чеховской пьесы [Улицкая 2003: URL]. Интересна история дома во время Великой Отечественной войны: его половина была разрушена, но сын Ермолая Лопахина не стал его сносить и строить заново, ведь «этот дом моим отцом построен, и не мне его сносить».

Так, родовой патриотизм и нежелание продавать разваленную дачу в поселке, где «какой-то “Ростинвест” купил чуть ли не все дачи», кажутся каким-то абсурдным принципом: не найдя свое место в настоящем, герои пытаются отыскать опору в прошлом, в своих предках и корнях [Улицкая 2003: URL]. При таком количестве взрослых и состоявшихся людей в доме его вполне можно было починить и отремонтировать, однако работают в этой семье всего два человека: Наталья Ивановна и сестра ее покойного мужа Мария Яковлевна. Наталья Ивановна зарабатывает переводами романов жены Ростислава Аллы на английский язык и содержит всю семью. Мария Яковлевна

управляет домом, в чем сближается с дядей Ваней и Фирсом: «Работает Мария Яковлевна, которая занимается хозяйством, но она, подобно дяде Ване, чувствует себя эксплуатируемой хозяевами, которые упрекают ее в расточительности» [Olaszek 2011: 47].

Атмосфера в доме невыносимо несчастная. Чеховские монологи внутри диалогов только подчеркивают непонимание и нежелание слышать друг друга. Две взрослые дочери Варвара и Елена не работают, у младшей Лизы сомнительный заработок. Муж Елены Константин не может и не хочет работать из-за постоянных перебоев с электричеством. «Простой человек» Семен чинит поломки в доме за непомерно большие деньги, которые, кстати, считаются в пьесе в долларах. Образ Семена несет в себе черты чеховского Лопухина, в конце пьесы он предприимчиво получает дарственную за пятьсот тысяч на эту дачу от Лепехина, который предает всех своих родственников и тайком оформляет эту сделку (что отсылает нас к Андрею из «Трех сестер»). Семен так же, как и Лопухин, не воспринимается семьей как равный, ведь он простой рабочий. «Спасает» положение Ростислав, который перевозит всех в новый дом, а «Ростинвест» оказывается его проектом по строительству метро на месте этого поселка.

Интересно, что никто из персонажей, живущих в доме, кроме Макани и Натальи Ивановны, и не пытается найти себе место в жизни. Ростислав пытался трижды устроить на работу Елену, но она не приспособлена для работы. Варвара и вовсе проводит все свободное время в церкви и только критикует работу матери и называет ее перевод «кошмарным».

Завершается пьеса картиной разрушения участка, на котором живым остается «только одно-единственное дерево» [Улицкая 2003: URL]. На этом дереве в течение всей пьесы сидит постоянно орущая кошка, а попытка Константина ее снять заканчивается царапинами и заражением крови. Последние слова Ростислава: «Бедное животное. Забыли...». Финал отсылает нас к комедии «Вишневый сад», где в заколоченном доме забыли

Фирса. Так проводится параллель между Фирсом и кошкой, а кошка – одна из форм проявления домашнего духа в традиционной культуре, что подчеркивает и в Фирсе имплицитную природу домашнего духа. Последние четыре месяца кошка не слезает с дерева, поскольку в разрушающемся доме это животное находиться не может. Традиционное редуцированное представление о строительной жертве, согласно которому первой в новый дом запускают кошку, и она принимает на себя все неприятности, а в исходном мифе – умирает, оказывается в пьесе перевернутым. Из старого, «умирающего» дома первой уходит кошка, спасая свою жизнь. Но уходит недалеко – на соседнее дерево, откуда и продолжает «охранять» дом.

Еще одна хранительница дома в пьесе – Мария Яковлевна, ее называют Маканей. Она готовит еду, следит за тем, чтобы главные поломки в доме чинились, заботится о членах семьи. Так, у младшей дочери Лизы диабет, но она постоянно ест шоколад, и только Маканя переживает по этому поводу и делает Лизе замечания. Все члены семьи относятся к ней очень тепло. Варвара говорит Макане: «Ты единственный человек в нашей семье, с кем можно разговаривать» [Улицкая 2003: URL]. К Пасхе она «три дня от плиты не отходила», несмотря на то, что является «врагом всех религий» [Улицкая 2003]. Ростислав говорит о ней: «Все бы христиане были такие, и проблем бы не было». Сама она говорит: «Да, я атеистка, Алла. Но я уважаю чужие взгляды... <...> И семейный уклад для меня – святое! Праздник – превыше всего! Я все праздники чту – Новый год, Рождество, Пасху, Седьмое ноября и Первое мая. Для меня все праздники равны!» [Улицкая 2003: URL]. В этой реплике отражается весь ее характер, а подобное отношение к праздникам сближает ее с носителями традиционной культуры. Главное для нее – это семья, хранителем которой она, подобно домовому в фольклоре, и является.

Как и Фирс, она постоянно вспоминает былые времена, в которых были порядок и дисциплина. Она, как представитель

другой эпохи, конечно, уже не помнит, как варили варенье раньше, но находит рецепт в старой книжке и варит вишневое и крыжовенное варенье на продажу, надеясь таким образом заработать для семьи денег. Это занятие, пожалуй, единственное в пьесе, объединяет почти всех членов семьи, но на тот момент в доме уже жить невозможно, и все обитают на площадке перед домом, что придает действию абсурдный смысл. К тому же варенье забродило, а в одном из тазов с ним утонула мышка.

Как бы Маканя ни пыталась объединить семью и сохранить дом, в условиях современности это невозможно. Ростислав говорит о своей семье: «Сколько всего произошло – революции, войны, репрессии, а они не изменились, несмотря ни на что – чистые люди! Они чистые люди!» [Улицкая 2003: URL]. Но времена и условия изменились, в них больше нет места для таких чистых и праздных людей, не умеющих заработать себе на жизнь. Теперь общество и время нуждаются в таких людях, как Ростислав, которые двигают и развивают не только свою жизнь, но и чужие тоже. По факту он действительно спасает свою семью и переселяет ее в более удобное и безопасное место. Они воспринимают это как катастрофу, но, кроме Макани, никто не сделал ничего для того, чтобы сохранить свой дом. Ростислав спасает и большую часть мебели: «Здесь реставрации по две штуки на каждый стул... Ладно, черт с ними! Заберем. Дорого стоят семейные ценности. Дешевле было бы на “Сотбис” покупать... Ничего не поделать – происхождение обязывает...» [Улицкая 2003: URL]. Он осознает себя как часть своей семьи и как носитель семейных ценностей, но является человеком новой формации, приспособившимся жить в других условиях.

Во всех анализируемых пьесах нашлось место персонажу, который так или иначе несет в себе функции хранителя дома. И этот персонаж содержит отсылки либо к чеховскому дяде Ване, либо к Фирсу, что ретроспективно подчеркивает и их принадлежность к парадигме литературных «домовых».

Для всех пьес характерен мотив прожитой зря жизни, а поддержку в настоящем персонажи пытаются отыскать в своем прошлом. Связующим звеном между прошлым и настоящим становятся герои-хранители дома, но в условиях современной действительности они не справляются со своей основной функцией, а потому дома разрушаются. Эта неутешительная мысль, однако, уравнивается наличием в пьесах героев «новой формации», которые продолжают жизнь, несмотря ни на что, поскольку они научились приспосабливаться к негативной окружающей среде.

Авторы апеллируют к традиции Чехова, не всегда утверждая или принимая ее. Постмодернистская игра с чеховским текстом направлена на трансформацию канонических представлений о его творчестве.

Авторы рецепций, художественные интерпретаторы пьес Чехова, извлекают из творчества писателя то, что не для всех читателей и филологов очевидно. В первую очередь, это мотив разрушения дома, старой жизни и образ хранителя дома, который не всегда является центральным в пьесах Чехова, однако, как выясняется, современной литературой воспринимается именно таковым.

3.4. БЕЗДОМНЫЙ ДОМОВОЙ В ПОВЕСТИ В.Г. РАСПУТИНА «ПРОЩАНИЕ С МАТЕРОЙ»

Эта повесть попала в поле нашего зрения из-за основной темы – гибели дома, который представлен в этом случае островом и деревней Матерой. В повести изображаются последние месяцы жизни Матеры, подлежащей затоплению из-за строящейся плотины для электростанции.

Раньше Матера была райским местом: «Тот первый мужик, который триста с лишним лет назад надумал поселиться на острове, был человек зоркий и выгадливый, верно рассудивший,

что лучше этой земли ему не сыскать» [Распутин 1994: 172]. Однако теперь остров из райского идиллического локуса становится адом: «Огонь затрещал, скручивая бересту, пуская черный, дегтярный дым, и вдруг разом пыхнул, на мгновение захлебнулся своим широким дыхом и взвился высоким разметным пламенем» [Распутин 1994: 321]. Роль злодеев отводится в повести поджигателям и приезжим на уборку хлеба из города, последних называют ордой: «Матере хватило одного дня, чтоб до смерти перепугаться; мало кто без особой нужды высовывал нос за ограду, а уж контору, где обосновалась орда, старались обходить за версту» [Распутин 1994: 290]. Таким образом, Матера включает основные черты «островного текста»: она одновременно рай, ад и пространство инициации [Горницкая, Ларионова 2013]. Остров как инициационное пространство в фольклоре включает мотивы смерти-возрождения: «Попадание на остров тождественно смерти, отплытие с него – воскресению» [Горницкая, Ларионова 2013: 31]. Символичен в этом смысле финал повести – все, кто остаются в Матере, обрекают себя на смерть: спасательный катер не может найти остров в густом тумане.

Повесть затрагивает проблемы преемственности поколений, памяти о предках, семьи и рода: «Надо – значит, надо, но, вспоминая, какая будет затоплена земля, самая лучшая, веками ухоженная и удобренная дедами и прадедами и вскормившая не одно поколение, недоверчиво и тревожно замирало сердце: а не слишком ли дорогая цена?» [Распутин 1994: 234]. Неудивительно, что в произведении обнаруживаются сразу два домовых – эксплицитный и имплицитный – Хозяин и Богодул, образы, по выражению Н.В. Ковтун, «подсвеченные авторитетом древнего домового» [Ковтун 2012: 167]. Использование фольклорных образов привычно для творчества Распутина: «Одним из характерных художественных приемов, используемых Распутиным в своем творчестве, является включение в текст повествования мифических живых существ в виде могучего дерева, домового, Хозяина острова, невидимой таинственной силы,

действующей заодно с героями или вопреки их намерениям и целям. Эти существа изображаются либо параллельно, как бы за скобками главной сюжетной линии, либо вплетаются в общую ткань повествования, оказывая непосредственное влияние на происходящие события и действующих лиц» [Сирин 2007: 13].

О наличии в Матере нечистой силы читаем уже на первой странице повести: «...мертво застыли окна в опустевших избах и растворились ворота во дворы – их для порядка закрывали, но какая-то нечистая сила снова и снова открывала, чтоб сильнее сквозило, скрипело да хлопало...» [Распутин 1994: 171].

Хозяин – маленький, «чуть больше кошки», зверек, который ночью выбегает из норки, своего убежища, и обходит свои владения – остров: «Если в избах есть домовые, то на острове должен быть и “хозяин”. Никто никогда его не видел, не встречал, а он здесь знал всех и знал все, что происходило из конца в конец и из края в край на этой отдельной, водой окруженной и из воды поднявшейся земле. На то он и был Хозяин, чтобы все видеть, все знать и ничему не мешать» [Распутин 1994: 210]. Хозяин предчувствует, что ему скоро «не быть Хозяином, не быть и вовсе ничем», но он смирился с этой участью [Распутин 1994: 210]. Избы отзываются Хозяину смиренным вздохом, когда он приближается к ним. Каждую ночь Хозяин обходит остров и выходит «на пост». Он видел, как загорелась и сгорела хата Катерины, но он не предпринимает никаких действий. Он – молчаливый и незримый наблюдатель всего происходящего, который знает, что произойдет в будущем: «Он, действительно, как бы от самой матери-земли, вещей крот ее потаенной жизни, хтонический, ночной Хозяин» [Семенова 1987: 115]. Но он никак не вмешивается в жизнь Матеры.

Образ Хозяина – разновидность фольклорного домового в повести. Невидимый, похожий на кошку, он встречается в быличках: «Домового сама не видела, но говорили, что он похож на большую пушистую кошку» [Мифологические рассказы Ни-

жегородского Поволжья 2007: 19]. Считается, что каждую ночь домовый обходит свои владения и сторожит дом. Если при переезде не позвать с собой домашнего духа в новый дом, он плачет и воет на старом месте: «Я как-то болела на пече. Слышу: кто-то плачет. Пришла старуха Микедониha. Я говорю: “Лель, кто там плачет?” А она говорит: “А ты, когда переезжала, домового звала в новый дом?” Я говорю, что нет. “Вот он и стонет”, – говорит. Стала его звать: “Дедушка-домовушка! Иди с нами жить! Мы тебе и подпечку построили – селись!” Тут он и перестал плакать» [Мифологические рассказы Нижегородского Поволжья 2007: 51]. Хозяина никто и никуда позвать не может, поскольку он дух не одного дома, а всего острова. Поэтому его ждет такое же будущее, как и Богодула, – сгинуть под воду вместе с Матерой. Хозяин, подобно фольклорному домовому, воем предупреждает жителей Матеры о бедах, сопутствующих уничтожению предков, забвению рода, опустошению памяти.

Проявляет он себя в повести всего дважды. Когда подожгли Дарьин дом, старуха ушла из деревни, «и все будто сбоку бежал какой-то маленький, не виданный раньше зверек и пытался заглянуть ей в глаза» [Распутин 1994: 330]. Так Хозяин поддерживал Дарью в ее горе. И в самом конце повести: «В раскрытую дверь, как из разверстой пустоты, понесло туман и послышался недалекий тоскливый вой – то был прощальный голос Хозяина» [Распутин 1994: 354]. По словам исследователя: «Этот образ – не просто характер, но – точка зрения, предельный, обобщенный взгляд на мир, приближающийся к авторскому, но не сливающийся с ним» [Сухих 2002: URL].

Но есть в повести другой – нефольклорный – персонаж, которому передан в повести комплекс признаков домового. Это Богодул. Причина этого, как нам кажется, в том, что Хозяин не участвует в событиях, он, скорее, символ, чем персонаж. А функцию домашнего духа, домового-островного, выполняет Богодул. Когда началась суета с переездом жителей Матеры в новый поселок, «Богодул был единственным, кого они слов-

но бы никаким боком не касались», потому что его жизнь вне острова невозможно себе представить – он должен разделить свою судьбу с судьбой Матеры, своего дома [Распутин 1994: 191]. Поэтому Хозяин «уже не в первый раз почуял: здесь, в Матере, и достанет наконец Богодула смерть, что живет он, как и Хозяин тоже, последнее лето» [Распутин 1994: 212]. Доминантными признаками Богодула как духа-хранителя являются его тесная связь с Матерой, функция хранения памяти, внешний облик и предсказание беды – профетическая функция.

Богодул – самый странный житель деревни, его «иная» природа постоянно подчеркивается: «... так прозвали приبلудшего из чужих краев старика, выговаривая слово это на хохлацкий манер как Бохгодул» [Распутин 1994: 172]. Происхождение его прозвища объясняется так: «Старик, который выдавал себя за поляка, любил русский мат, и, видно, кто-то из приезжих грамотных людей, послушав его, сказал в сердцах: богохул, а деревенские то ли не разобрали, то ли нарочно подвернули язык и переделали в богодула» [Распутин 1994: 172]. Старуха Настасья говорит о нем: «Как пташка божия, только что матерная» [Распутин 1994: 181]. В этой фразе обыгрывается имя Богодула-богохула.

О том, что Богодул обладает признаками домового, уже говорилось в исследовательской литературе [Хомяков 1998: 40; Ковтун 2011]. Однако нам кажется, что этот персонаж нуждается в более подробном анализе.

Действительно, речь Богодула скудна, неразборчива и составляет в основном матерные слова: «Поляк он был или нет, только по-русски он разговаривал мало, это был даже не разговор, а нехитрое объяснение того, что нужно, многожды приправленное все той же “курвой” и ее родственниками» [Распутин 1994: 190]. Согласно замечанию Л.Н. Виноградовой, «необычность речевого и звукового поведения мифологических персонажей проявляется прежде всего в разного рода криках, зовах, окликаниях, междометных возгласах, протяжных звуко-

вых сигналах, нечленораздельном бормотании [Виноградова 1999: 194]». Богодул постоянно повторяет: «Кур-рва!» [Распутин 1994: 181, 190, 227, 327]. С одной стороны, в народной культуре с помощью матерного ругательства отпугивали домового: «Запрет браниться в определенных местах связывается с представлением о том, что брань оскорбляет локальных духов-покровителей» [Санникова 1995: 251]. С другой, сам домовый бранится: «В связи с осмыслением брани как греховного, нечистого поведения, она соотносилась с представителями “чужого” мира: демонологическими персонажами, иноверцами» [Санникова 1995: 251]. По словам В.А. Даля, домовый ругается «чисто по-русски, без зазрения совести; голос его грубый, суровый и глухой, как будто раздается вдруг с разных сторон». [Даль 1996: 18]. Про Богодула сказано: «...гудел он сирым, будто дырявым, голосом» [Распутин 1994: 190]. Про потустороннюю природу силового голоса мы подробно написали в параграфе, посвященном Захару в «Обломове». Даже дышит Богодул со звуком: «Со свистом гонял в себя и из себя воздух Богодул» [Распутин 1994: 335]; «Тревожную и тяжелую тишину пилоло хриплое, ширкающее дыхание Богодула» [Распутин 1994: 353]. Свист – один из характерных звуков, сопровождающих появление домового. Быличка рассказывает: «И вот появился свист! Вот как, говорит, засвистело, да так вот кругом просвистело – да ко мне! Ко мне, да на меня, говорит, – хы! – какдохнет!» [Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири 1987: 65]. Исследовательница отмечает: «Звуковые сигналы, посылаемые невидимым домовым, воспринимались домочадцами как его недовольство поведением людей или как предостережение, предвестие беды» [Виноградова 1999: 181]. В Матере все предсказания – только о беде.

Первое появление Богодула изображается так: «Вслед за ней, что-то бурча под нос, вошел лохматый босоногий старик, поддел курицу батожком и выкинул в сени. После этого распрямился, поднял на старух маленькие, заросшие со всех

сторон глаза и возгласил: “Кур-рва!”» [Распутин 1994: 181]. Затем внешность Богодула описывается более подробно: «Много лет знали Богодула как глубокого старика и много уже лет он не менялся, оставаясь все в том же виде, в каком показался впервые, будто бог задался целью провести хоть одного человека через несколько поколений. Был он на ногах, ступал медленно и широко, тяжелой, навалистой поступью, сгибаясь в спине и задирая большую лохматую голову, в которой воробьи вполне могли устраивать гнезда. Из дремучих зарослей на лице выглядывала лишь горбушка мясистого кочковатого носа да мерцали красные, налитые кровью глаза» [Распутин 1994: 189]. Домовой в традиционной культуре – лохматый старик. Богодул всегда ходит босой, как и домовой в быличке: «Вот сплю. Но еще не сплю, как будто засыпаю, слышу – двери в клеть у меня открываются и идет кто-то не в обуточках, а босичком. Двое идут. Так и слышно, как шлепают ногами» [Вятский фольклор 1996: 17]. В.И. Даль замечает, что домовой «всегда босиком и без шапки» [Даль 1996: 16]. Красный цвет имеет отношение ко многим мифологическим персонажам, так, красные глаза у ведьмы, черта, шиликунов, зубы – у ведьмы, русалки, кожа – у чертей, мифических инородцев, русалок и т. д. [Белова 1999: 647-651]. Встречаются и былички, в которых домового представляют с красными глазами: «Однажды работница, проснувшись поутру, затопила печь и пошла за ведрами, чтобы воды принести; хват – а ведер-то нету! Видно, думает, сосед взял; бросилась к речке и видит: домовой – маленький старичок в красной рубахе – черпает ее ведрами воду, чтобы напоить гнедую, а сам так и уставился на работницу – глаза, словно каленые уголья, горят! [Правдивые рассказы... 1993: 51]».

Богодул – давний житель Матеры: «Мало кто помнил, когда Богодул впервые появился в Матере – теперь уж казалось, что он околачивался здесь всегда, что за грехи или еще за что достался он деревне в подарочек еще от тех, прежних людей, полным строем ушедших на покой» [Распутин 1994: 189]. Наи-

более часто домово́й считается умершим членом семьи, главой рода. Иногда говорят об умершем, «который за грехи назначен Богом в услужение живым домочадцам», или об ушедшем в иной мир без покаяния мужчине [Левкиевская 1999а: 121]. В повести всячески подчеркивается связь Богодула с прежними поколениями, с предками, родом: именно он поднял всю деревню против разрушителей кладбища, защищая предков. Раньше он был «менялой» и только изредка заезжал на остров, который ему приглянулся и который Богодул выбрал своим пристанищем. Летом он еще вспоминал свою «бродячую» жизнь, но зимой жил в Матере безвылазно: «...неделю проживет у одной старухи, неделю у другой, а то после истопки залезет и ночует в бане – там, глядишь, опять весна, а с теплом Богодул перебирался в свою “фатеру”, в колчаковский барак» [Распутин 1994: 189]. В народной традиции в бане проживал банник. Но учитывая связь Богодула не только с домом, но и со всем островом, расширяется и его пространственная локализация.

Дважды в повести Богодул сравнивается с тараканом: «От колчаковцев остался в Матере срубленный ими на верхнем краю у голомыски барак, в котором в последние годы по красным летам, когда тепло, жил, как таракан, Богодул» [Распутин 1994: 173]; «у Богодула, как у таракана, светить нечем – ни лампы, ни свечки» [Распутин 1994: 335]. Как уже упоминалось в разделе, посвященном Захару, тараканов считают в народе домовыми, поэтому выводить их из дома нельзя [Мифологические рассказы Нижегородского Поволжья 2007: 20].

Богодул – персонаж, которого в повести боятся все, кроме старух. Даже приехавшие на уборку бригады из города побаивались его: «Босой, лохматый и красноглазый, с огромными, как у обезьяны, руками и цепким пугающим взглядом, он поневоле внушал к себе почтение, а когда кто-то из деревенских подсказал, что на нем есть грех, а может, и не один за убийство, Богодула и задирать стали меньше» [Распутин 1994: 290]. В одной из быличек встречаем: «Длинные волосы, лицо какое-то

страшное, страшное обязательно. Вот типа обезьяньего что-то такое. Похоже на обезьяну, но не обезьяна. Прямо видно, что бородой обросло, как борода» [Вятский фольклор 1996: 13]. Народная традиция помнит случаи, когда домовый убивал кого-либо из членов семьи и подменял ребенка поленом. Однако нам кажется, мысль о том, что Богодул связан с преступлением, надо понимать метафорически как признак мифологизации его образа. Старухи – хранительницы памяти – хорошо относятся к нему. Они воспринимают Богодула как часть Матеры. В традиционной культуре домового не боятся, как не боятся и Богодула старухи: «Старухи Богодула любили. Неизвестно, чем он их привораживал, чем брал, по только заявлялся он на порог к той же Дарье, она бросала любую работу и кидалась к нему встречать, привечать» [Распутин 1994: 190]. Во время чаепития Дарья угощает Богодула конфетами: «Посласти маленько, я знаю: ты любишь» [Распутин 1994: 192]. Угощения домашнего духа – важное действие в этикете взаимоотношений человека и домового: «Чтобы домовый хорошо относился к семье, в определенные дни ему совершают приношения» [Левкиевская 1999а: 123]. Дарья – самая старая из старух на острове – дружит с Богодулом. Дарья выступает в роли хранителя памяти и всего прошлого в деревне, а Богодул хранит сам дух деревни.

Дарья сама говорит о своей схожести со стариком: «А я его и без лишнего разговора понимаю. И он меня понимает. Я ить, Андрюшка, потеперь ищу, кто ровня мне, не как-нить. Сама-то я лутше, ли че ли? Никого уж не остается, кто бы меня понимал» [Распутин 1994: 284]. И Богодул, и Дарья не понимают желания Андрея работать на ГЭС, той самой, из-за которой Матере предстоит уйти под воду: «В этот вечер приплелся Богодул и долго сидел, скырныкая на Андрея зубами...» [Распутин 1994: 284]; «Богодул крикал, возмущаясь, почему она молчит, терпит, но она сделала вид, что не слышит, не понимает и этих знаков» [Распутин 1994: 284]. Богодул открыто проявляет свое негативное отношение к Андрею, поскольку парень – чужой для Матеры.

Но Дарья – его бабушка, его предок, она не может полностью принять сторону Богодула.

Богодул выполняет функцию, которая является одной из главных функций домашнего духа, – предупреждает о беде. Именно он принес в деревню весть о том, что кладбище разоряют. Он разбудил старуху Катерину и всю деревню, когда Петруха поджег ее избу. Е.Е. Левкиевская пишет о том, что домовый часто будит хозяев вовремя, помогая тем самым предотвратить пожар в доме [Левкиевская 2000: 288]. Однако Богодул не может предотвратить пожар, потому что участь Матеры – быть сожженной и уйти под воду. У Богодула скоро не останется того, что он должен охранять. Ему и другим жителям деревни удалось отстоять кладбище, но спасти Матеру невозможно. Поэтому и сам образ Богодула – это образ плачущего на развалинах собственного дома домового: «Не из-за экзотической чудакватости, а благодаря отношению к земле, к людям, к природе, благодаря внутреннему благородству, словно компенсирующему внешнюю безобразность, этот герой воспринимается не иначе как своеобразный дух Матеры, ее воплощенная охранительная сила» [Панкеев 1990].

В конце повести барак Богодула выглядит так: «Богодуловское жилье было узким, как коридор, и до основания запущенным, грязным ... Теперь печки не было никакой, да и во всем этом курятнике с нарами, как насестом, у одной стены и длинным, как корыто, столом – у другой, не пахло даже мало-мальски жилым духом» [Распутин 1994: 331]. Домашний дух в народной культуре должен следить за домом, в котором обитает, однако у Богодула нет в этом необходимости – его дом на грани исчезновения. Богодул – это бездомный домовый, безостровной «островной».

При этом в повести не только остров гибнет в воде, но вместе с ним и все прошлое: «Насыщенно-символическое ее звучание расширяет смысл происходящего до судьбы целой земли, прощания с натурально-природным укладом» [Семе-

нова 1987: 131]. «Прощание с Матерой» глубинными смыслами перекликается с «Вишневым Садам» Чехова: «Двадцатый век начинался прощанием с Домом в “Вишневом саде”. Через семьдесят лет Распутин замкнет цепь века в кольцо, прощаясь с целым миром. “Звук лопнувшей струны”, как и прощальный голос Хозяина, в свое время услышали немногие» [Сухих 2002]. В обоих произведениях есть персонажи – хранители духа прошлого. И Фирс, и Богодул разделяют судьбу того места, которое они призваны хранить.

Таким образом, в литературе обнаруживается целая группа персонажей, в структуре которых системно проявляются элементы культурной матрицы «домовой». Доминантой является главная функция фольклорного персонажа: он хранитель дома, родовой памяти. Эта функция «притягивает» и внешний облик литературных персонажей, и места их локализации, и формы проявления, и другие признаки. При этом литературные персонажи оказываются связаны между собой глубоко, на уровне народной традиции. Каждый образ обогащается не только фольклорным материалом, но и художественным опытом предшественников.





ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История развития культуры в той или иной форме соотносится с «мифологическим наследием первобытности и древности» [Мелетинский 2012: 5]. Культурная память, по мнению Я. Ассмана, содержит в себе «объединяющие и направляющие импульсы», которые могут реализовываться только при осуществлении трех функций: «сохранение, востребование, сообщение» [Ассман 2004: 59]. Одним из элементов нашей национальной культурной памяти является домовый – фольклорный персонаж, охраняющий человека, его семью и дом. По словам А.Н. Веселовского, «самая капризная завязка современного романа приводится, если присмотреться к ней ближе и разложить ее на составные части, к простейшим формулам, узаконенным в первобытном мифе» [Веселовский 2006: 130]. Мы рассмотрели фольклор и литературу как единую систему и показали, как образ, берущий свое начало в фольклоре, продолжает жизнь в литературе, какие изменения он претерпевает, какими новыми свойствами в зависимости от индивидуальной авторской интерпретации наделяется. Для этого нами была реконструирована культурная матрица «домовой» – максимально полный набор признаков, свойств и функций персонажа, а также сюжетов, в которых он участвует; выявлены ядро и периферия этой матрицы.

Попав в литературу, культурная матрица «домовой» трансформируется. Далеко не все явления ядра оказываются продуктивными для литературы. И наоборот – некоторые явления периферии привлекают внимание писателей именно в силу своей необычности – одновременной связи с традицией и выхода за ее пределы. Залогом развития литературы является использование известного материала с приданием ему новых черт и свойств. Так происходит с литературными жанрами, по наблюдению Тынянова [Тынянов 1977: 257]. Так происходит с любым другим материалом, попавшим в поле зрения литературы. Так произошло и с культурной матрицей «домовой». То, что в фольклоре составляет ее ядро и периферию, в литературе оказалось пластичным и подвижным. Произошло перераспределение главных и второстепенных элементов матрицы.

Будучи актуальным образом в фольклоре, образ домового как часть языка культуры попал и в литературу. Домовой может присутствовать в литературе эксплицитно, как персонаж по имени «домовой», а может имплицитно, то есть он «прячется» в структуре образов, напрямую не связанных с фольклором. Однако элементы культурной матрицы выявляются в структуре ряда литературных персонажей по наличию в них смысловой и функциональной доминанты, как это произошло с гончаровским Захаром или чеховским Фирсом и их литературными потомками.

В наши дни домовая благодаря телевидению и сети Интернет стал одним из самых популярных персонажей традиционной культуры. После выхода в 1977 г. повести-сказки «Кузька в новом доме» Т.А. Александровой образ домового надолго прикрепляется к домовенку Кузьке и прочно с ним ассоциируется. В 1984–1987 гг. повесть была экранизирована и приобрела огромную популярность. Несколько поколений детей конца XX–начала XXI вв. знают о домовых и других персонажах народной демонологии благодаря мультфильму и повести. Сценарий мультфильмов и повесть о домовенке Кузьке разли-

чаются, однако образ Кузьки твердо замещает в сознании людей первоначальный образ фольклорного персонажа. Кузька – это маленькое существо: «Небольшой, лохматый, в красной рубаше» [Александрова 2015: 6]. Одет и обут они при этом как мальчик: «В красной рубаше с поясом, на ногах лапти, нос курносый, а рот до ушей, особенно когда смеется» [Александрова 2015: 9]. Этот персонаж добрый и трогательный, он присматривает за домом, любит вкусно поесть и играет с маленькими детьми. Да и сам Кузька еще ребенок, оттого и попадает в забавные истории. Так, из всего набора признаков, которыми обладает традиционный фольклорный образ, наиболее «востребованными» в конце XX в. оказались апотропейные. В сознании русского человека домовый стал маленьким существом Кузькой, который забавно справляется с разными трудностями и в итоге все-таки обретает свой дом. Интересно, что ни один другой персонаж русского фольклора не получил какого-то единого образа, растиражированного с помощью телевидения или Интернета, как это случилось с домовенком Кузькой.

Конечно, каждый, кто будет читать нашу книгу, вспомнит еще не одного явного или неявного домового в русской литературе. За время нашей работы друзья и коллеги назвали нам стихотворения С. Есенина «Зашумели над затоном тростники...», К. Бальмонта «Домовой», Н. Матвеевой «Бездомный домовый», наброски рассказа Ф.М. Достоевского «Домовой», роман Вл. Орлова «Альтист Данилов», обратили внимание, что функции хранителя дома, а значит, возможно, и другие признаки домового, проявляются в образах старых слуг в произведениях XIX в. и т. д. Не обращались мы к творчеству «неомифологов», например, к роману А.А. Кондратьева «На берегах Ярыни», а также к жанру славянского фэнтези. Домовым Санкт-Петербурга назвал себя «Малец Питерский» – поэт Виктор Мальцев. Как видим, поле для будущих исследований огромно.

Нам представляется, что вариантно-инвариантная модель образа домового в художественной литературе является универ-

сальной и может быть дополнена как другими тематическими группами, так и другими произведениями, соответствующими той или иной тематической группе. По такой же модели можно рассмотреть культурные матрицы «леший», «Яга», «Кощей» и другие – мы уверены в интересных результатах, особенно в области имплицитных проявлений фольклорных прототипов. Так метасистема, включающая фольклор и литературу, становится подсистемой всей русской культуры и всей национальной жизни, в которых действуют многочисленные культурные матрицы, образующие сети связей, скрепляющие культуру и позволяющие ей оставаться живым организмом.



ЛИТЕРАТУРА

Источники

1. *Александрова Т.И.* Домовенок Кузька: сказочная повесть. М.: РОСМЭН, 2015. 160 с.
2. *Ахмадулина Б.А.* Избранное: Стихотворения. Поэмы. Эссе. Переводы. М.: Олимп: Астрель, 2009. 640 с.
3. *Бальмонт К.Д.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. 480 с.
4. *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе. М.: Наука, 1977. 607 с.
5. *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: в 7 т. М.: Худ. лит-ра, 1973.
6. *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. М.: Худ. лит-ра, 1974. 694 с.
7. *Веневитинов Д.В.* Стихотворения. Проза. М.: Наука, 1980. 608 с.
8. *Вяземский П.А.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1958. 507 с.
9. *Гнедич Н.И.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1956. 309 с.
10. *Гончаров И.А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 4. СПб.: Наука, 1998. 492 с.
11. *Грин А.С.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. М.: Правда, 1980. 478 с.
12. *Дельвиг А.А.* Сочинения. Л.: Худ. лит-ра, 1986. 472 с.
13. *Жуковский В.А.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М.; Л.: Гослитиздат, 1959. 480 с.
14. *Княжнин Я.Б.* Комедии и комические оперы. СПб.: Гиперион, 2003. 624 с.
15. *Крылов И.А.* Полное собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. М.: ГИХЛ, 1946. 619 с.
16. *Леванов В.Н.* Апокалипсис от Фирса, или Вишневы сон Фирса. URL: www.theatre-library.ru/files/l/levanov/levanov_7.doc (дата обращения: 18.05.2016).

17. *Леванов В.Н.* Смерть Фирса. URL: www.krispen.ru/levanov_21.doc (дата обращения: 10.06.2016).
18. *Майков В.И.* Избранные произведения. М.; Л.: Советский писатель, 1966. 502 с.
19. *Мей Л.А.* Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1972. 678 с.
20. *Нарежный В.Т.* Собрание сочинений: в 2 т. Т.2. М.: Худ. лит-ра, 1983. 472 с.
21. *Погосский А.Ф.* Полное собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Тип. и лит. В.А. Тиханова, 1900.
22. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959.
23. *Распутин В.Г.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. М.: Молодая гвардия: Вече-АСТ, 1994. 414 с.
24. *Сенковский О.И.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 3. СПб.: Тип. Имп Акад. наук, 1858. 505 с.
25. *Слаповский А.И.* Мой вишневый садик. URL: <http://slapovsky.ru/8/мой-vishnevuyj-sadik/> (дата обращения: 21.10.2016).
26. *Слепушкин Ф.Н.* Досуги сельского жителя: Стихотворения Федора Слепушкина: в 2 ч. Ч. 2. СПб.: Тип. Деп. нар. прос., 1828. 96 с.
27. *Тэффи Н.А.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М.: Лаком, 1997. 384 с.
28. *Улицкая Л.Е.* Русское варенье. URL: http://www.belousenko.com/books/Ulitskaya/ulitskaya_piesy.htm (дата обращения: 18.01.2017).
29. *Хемницер И.И.* Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Сов. писатель, 1963. 380 с.
30. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. М.: Наука, 1974–1982. 400 с.
31. *Языков Н.М.* Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Советский писатель, 1964. 705 с.

Фольклористика и литературоведение

37. *Агапкина Т.А., Левкиевская Е.Е.* Голос // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 1. М.: Междунар. отношения, 1995. С. 510–513.
38. *Агеева Н.А.* Антропология героя в пьесе В. Леванова «Смерть Фирса» // Пушкинские чтения. 2012. № XVII. С. 284–290.
39. *Азадовский М.К.* Пушкин и фольклор // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 152–182.
40. *Арнольди Э.* Беллетрист Грин. Встречи с писателем // Звезда. 1963. № 12. С.176–182.
41. *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки слав. культуры, 2004. 368 с.
42. *Афанасьев А.Н.* Народ-художник: Миф. Фольклор. Литература. М.: Советская Россия, 1986. 368 с.
43. *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. Т. 1. М.: Наука, 1984. 511 с.
44. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М.: Современный писатель, 1995.
45. *Байбурын А.К.* Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 237 с.
46. *Безруков А.Н.* Рецепция художественного текста: функциональный подход. Вроцлав: Фонд «Русско-польский институт», 2015. 300 с.
47. *Белова О.В.* Красный цвет // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 2. М.: Междунар. отношения, 1999. С. 647–651.
48. *Белова О.В., Левкиевская Е.Е.* Молитва // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 3. М.: Междунар. отношения, 2004. С. 276–280.
49. *Берков П.Н.* История русской комедии XVIII в. Л.: Наука, 1977. 391 с.

50. *Битнер Г.В.* Хемницер // История русской литературы: в 10 т. Т. 4. Ч. 2. М.; Л.: АН СССР, 1947. С. 473–486.
51. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Российская полит. энциклопедия, 2006. 688 с.
52. *Виноградова Л.Н.* Звуковой портрет нечистой силы // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М.: Индрик, 1999. С. 179–199.
53. *Виноградова Л.Н.* Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М.: Индрик, 2000. 432 с.
54. *Виноградова Л.Н.* Русалка // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 4. М.: Междунар. отношения, 2009. С. 495–501.
55. *Виноградова Л.Н., Левкиевская Е.Е.* Окно // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 3. М.: Междунар. отношения, 1999. С. 534–539.
56. *Виноградова Л.Н., Толстая С.М.* Веник, метла // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 1. М.: Междунар. отношения, 1995. С. 307–313.
57. *Власов А.Н.* Устная память традиции в контексте письменной культуры // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докладов. Т. II. М.: Гос. республ. центр русского фольклора, 2006. С. 228–243.
58. *Власова М.Н.* Энциклопедия русских суеверий. СПб.: Азбука-классика, 2008. 624 с.
59. *Волошин М.А.* Лики творчества. Л.: Наука, 1988. 848 с.
60. *Волошина Т.А., Астапов С.Н.* Языческая мифология славян. Ростов н/Д.: Феникс, 1996. 448 с.
61. *Выходцев П.С.* Русская советская поэзия и народное творчество. М.; Л.: АН СССР, 1963. 547 с.
62. Вятский фольклор. Мифология // сост. А.А. Иванова. Котельнич: Вятский регион. Центр русской культуры, 1996. 117 с.
63. *Гаспаров М.Л.* Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. М.: Наука, 1998. С. 5–44.
64. *Гиндин С.И.* Валерий Брюсов // Русская литература рубежа веков: в 2 т. Т. 2. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 3–62.

65. *Гнеушева Р.Д.* Ирои-комическая поэма В. И. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вах» в контексте стилевых новаций литературного текста в XVIII в. // Филологические чтения. Памяти Н.И. Великой. Владивосток: Изд-во ДВФУ, 2006. С. 19–23.
66. *Голубых М.Д.* Казачья деревня. М.; Л.: Госиздат, 1930. 324 с.
67. *Горницкая Л.И., Ларионова М.Ч.* Место, которого нет... Острова в русской литературе. Ростов н/Д.: Изд-во ЮНЦ РАН, 2013. 226 с.
68. *Громова М.И.* Русская современная драматургия: уч. пособ. для студентов-филологов, уч-ся средних учеб. завед. гуманитарного профиля. М.: Флинта; Наука, 1999. 160 с.
69. *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
70. *Далгат У.Б.* Литература и фольклор: Теоретические аспекты. М.: Наука, 1981. 303 с.
71. *Далгат У.Б.* Фольклор и современный литературный процесс // Фольклор: Поэтика и традиция. М.: Наука, 1982. С. 34–48.
72. *Даль В.И.* О повериях, суевериях и предрассудках русского народа: Материалы по русской демонологии. СПб.: Литера, 1996. 480 с.
73. *Димитров Л.* Чеховский «дядя» и «честные правила» драматургии // Чеховиана: Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М.: Наука, 2007. С. 386–393.
74. *Долженков П.Н.* Как приятно играть на мандолине! URL: <http://chekhoved.ru/index.php/library/chekbov-books/43-2010-06-27-13-41-04#0-1-3--3-1--r> (дата обращения: 07.06.2019).
75. *Егоров Б.Ф.* Предисловие // *Медриш Д.Н.* Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. Саратов: Изд-во СГУ, 1980. С. 3–5.
76. *Емельянов Л.И.* Методологические вопросы фольклористики. Л.: Наука, 1978. 204 с.
77. *Ермилова Е.В.* Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989. 176 с.
78. *Жукас С.* О соотношении фольклора и литературы // Фольклор: Поэтика и традиция. М.: Наука, 1982. С. 8–20.

79. Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1988. 198 с.
80. Журчева О.В. Рецептивные стратегии в новейшей драматургии // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI вв.: в 2 ч. Ч. 1. Минск: РИВШ, 2010. С. 46–51.
81. Звиняцковский В.Я. Аксиография Чехова: система ценностей «чеховского интеллигента» в жизни и творчестве писателя, в современном мире и в школьном изучении. Винница: Нова Книга, 2012. 416 с.
82. Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. М.: Наука, 1991. 511 с.
83. Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки. М.: Индрик, 1995. 432 с.
84. Зеленин Д.К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре. М.: Индрик, 2004. 368 с.
85. Зубарева В.К. Системный подход к литературному произведению // Творчество А.П. Чехова в свете системного подхода. Idyllwild, CA: Charles Schlacks Publisher, 2015. С. 6–34.
86. Иваницкая Е.Н. Мир и человек в творчестве А.С. Грина. Ростов н/Д.: Изд-во РГУ, 1993. 64 с.
87. Иванов В.В., Топоров В.Н. Домовой // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Эллис Лак, 1995. С. 169.
88. История русской литературы: в 10 т. // В. В. Гиппиус [и др.]; под ред. Б.С. Мейлаха. Т. 6. М.; Л.: АН СССР, 1953. 612 с.
89. Исупов К.Г. Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков: в 2 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 69–130.
90. Казакова Л.А. Функции бытописательных мотивов в комической поэме («Елисей, или раздраженный Вакх» В.И. Майкова и «Душенька» И.Ф. Богдановича) // Вестник Псковского гос. пед. ун-та. Сер. «Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки». 2008. Вып. 3. С. 118–122.
91. Карасев Л.В. Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. 400 с.

92. *Кобзев Н.А.* Роман Александра Грина (Проблематика, герой, стиль). Кишинев: Штиинца, 1983. 140 с.
93. *Ковалева Е.А.* Домовой в немецкой и русской культурах // Вестник Челябинского гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. Вып. 50. 2011. № 3(218). С. 70–73.
94. *Ковтун Н.В.* «Гений местности» без места: мифологический сюжет о домовом // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск: Академ. изд-во Гео, 2011. С. 166–175.
95. *Колобаева Л.А.* Русский символизм. М.: Изд-во МГУ, 2000. 296 с.
96. *Кондратьева В.В.* Пространство усадьбы в пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» // Проблемы поэтики А.П. Чехова. Таганрог: Изд-во ТГПИ, 2003. С. 92–101.
97. *Кондратьева В.В., Ларионова М.Ч.* Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890-х–1900-х гг.: мифопоэтические модели. Ростов н/Д.: Foundation, 2012. 208 с.
98. *Корецкая И.В.* Константин Бальмонт // Русская литература рубежа веков: в 2 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 933–958.
99. *Кошелев В.А.* Константин Батюшков. Странствия и страсти. М.: Современник, 1987. 351 с.
100. *Кравцов Н.И., Лазутин С.Г.* Русское устное народное творчество. М.: Высшая школа, 1977. 375 с.
101. *Краснощекова Е.А.* И.А. Гончаров. Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 2012. 528 с.
102. *Красных В.В.* Домовой // Русское культурное пространство: Лингвокультурологический словарь. 2004. Вып. 1. М.: Гнозис, 318 с.
103. *Криничная Н.А.* Русская мифология: Мир образов фольклора. М.: Академический Проект; Гаудеамус, 2004. 1008 с.
104. *Криничная Н.А.* Русская народная мифологическая проза. Истоки и полисемантизм образов: в 3 т. Т. 1. СПб.: Наука, 2001. 576 с.
105. *Кулакова Л.И.* Жизнь и творчество Я.Б. Княжнина // *Княжнин Я.Б.* Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1961. С. 5–57.

106. *Лазутин С.Г.* Композиция русской народной лирической песни (к вопросу о специфике жанров в фольклоре) // Русский фольклор: материалы и исследования. Вып. V. М.; Л.: Наука, 1960. С. 200–218.
107. *Лапушин Р.Е.* «...Чтобы начать нашу жизнь снова» (Экзистенциальная и поэтическая перспективы в «Трех сестрах») // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 19–32.
108. *Ларионова М.Ч.* Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов н/Д.: Изд-во РГУ, 2006. 256 с.
109. *Ларионова М.Ч.* Традиционная культура в произведениях А.П. Чехова // Территория словесности: сб. в честь 70-летия профессора И.Н. Сухих. СПб.: Нестор-История, 2022. С. 298–309.
110. *Левкиевская Е.Е.* Домовой // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 2. М.: Междунар. отношения, 1999а. С. 120–124.
111. *Левкиевская Е.Е.* Клад // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 2. М.: Междунар. отношения, 1999б. С. 500–502.
112. *Левкиевская Е.Е.* Леший // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 3. М.: Междунар. отношения, 1999в. С. 104–109.
113. *Левкиевская Е.Е.* Мифы русского народа. М.: Астрель; АСТ, 2000. 528 с.
114. *Левкиевская Е.Е.* «Борода предорогая...» // Категории и концепты славянской культуры. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2007. С. 105–119.
115. *Левкиевская Е.Е.* Привидение // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 4. М.: Междунар. отношения, 2009. С. 263–265.
116. Легенды. Предания. Бывальщины. М.: Современник, 1989. 287 с.
117. *Лопуха А.О.* Фантастический мир Александра Грина // Проблемы исторической поэтики. Т. 1. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1990. С. 112–114.
118. *Максимов Д.Е.* Русские поэты начала века. Л.: Советский писатель, 1986. 410 с.

119. *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. М.: Книга, 1989. 176 с.
120. Мария Павловна вспоминает... // *Шалюгин Г.А.* Чехов: «Жизнь, которой мы не знаем...». Симферополь: Таврия, 2005. С. 209–242.
121. *Мартынова Л.А.* Проблема Прекрасного в художественном мире А.П. Чехова-драматурга: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1997. 16 с.
122. Матрица русской культуры: Миф? Двигатель модернизации? Барьер? М.: НИУ ВШЭ, 2012. 213 с.
123. *Медриш Д.Н.* Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1980. 296 с.
124. *Медриш Д.Н.* Взаимодействие двух словесно-поэтических систем как междисциплинарная теоретическая проблема // Русская литература и фольклорная традиция. Волгоград: Изд-во ВГПИ, 1983. С. 3–16.
125. *Мелетинский Е.М.* Герой волшебной сказки. М.; СПб.: Академия Исследований Культуры, Традиция, 2005. 240 с.
126. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Академический Проект; Мир, 2012. 331 с.
127. *Мелетинский Е.М.* От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000. 167 с.
128. *Мельник В.И.* Гончаров и русская литература: (фольклор, литература средневековья, литература XVIII века). Ульяновск: УГТУ, 1999. 86 с.
129. *Мельник В.И.* Фольклорный базис художественной модели И.А. Гончарова // Язык. Словесность. Культура. 2014. № 4. С. 67–81.
130. *Мережинская А.Ю.* Диалог с классикой: интерпретация наследия А.П. Чехова и авторецепция в русской драматургии 1990–2000-х годов // Русская литература. Исследования. 2010. Вып. 14. С. 4–34.
131. *Миниц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. 480 с.
132. *Миниц З.Г.* Александр Блок и русские писатели. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. 782 с.

133. Мифологические рассказы Архангельской области. М.: ОГИ, 2009. 304 с.
134. Мифологические рассказы и легенды Русского Севера. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. 212 с.
135. Мифологические рассказы и поверья Нижегородского Поволжья. СПб.: Тропа Троянова, 2007. 496 с.
136. Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири. Новосибирск: Наука, 1987. 401 с.
137. *Михайлова Л.А.* Грин: жизнь, личность, творчество. М.: Худ. лит-ра, 1980. 192 с.
138. *Молнар А.* Поэтика романов И.А. Гончарова. М.: Компания Спутник, 2004. 157 с.
139. *Мочульский К.В.* Валерий Брюсов. Paris: YMCA-press, Cop. 1962. 183 с.
140. Народная проза. М. Русская книга, 1992. 608 с.
141. *Недзвецкий В.А.* Романы И.А. Гончарова. М.: Изд-во МГУ; Просвещение, 1996. 112 с.
142. *Неклюдов С.Ю.* Традиции устной и книжной культуры // Слово устное и слово книжное. М.: РГГУ, 2009. С. 15–40.
143. *Никитина А.В.* Русская демонология. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. 400 с.
144. *Новичкова Т.А.* Русский демонологический словарь. СПб.: Петербургский писатель 1995. 640 с.
145. *Одесская М.М.* «Три сестры»: символично-мифологический подтекст // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 150–158.
146. *Отрадин М.В.* «Сон Обломова» как художественное целое // Русская литература. 1992. № 1. С. 3–17.
147. *Отрадин М.В.* Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1994. 168 с.
148. *Панкеев И.А.* Валентин Распутин (По страницам произведений). URL: http://www.russofile.ru/articles/article_71.php (дата обращения: 21.09.2022).
149. *Паперный З.С.* «Леший» и «Русалка» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и русская литература. М.: Книга, 1978. С. 16–21.

150. Пащук Н. «Сон Обломова»: пространство идиллии в романе И. А. Гончарова «Обломов» // Литература. 2002. № 8. С. 9–12.
151. Пенаты / Мифологический словарь. Л.: Учпедгиз, 1961. С.189–190.
152. Переславское Залесье. Фольклорно-этнографическое собрание С.Е. Елховского. Вып. 2. М.: Индрик, 2012. 536 с.
153. Пигарев К.В., Фридлиндер Г.М. Прозаический роман и повесть. Литература и фольклор. Комическая опера. «Слезная драма» // История всемирной литературы: в 8 т. Т. 5. М.: Наука, 1988. С. 376–378.
154. Полонский В.В. Между традицией и модернизмом: русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 472 с.
155. Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Наука, 1975 г. 191 с.
156. Пословицы русского народа: сборник В. Даля. М.: ГИХЛ, 1957. 991с.
157. Правдивые рассказы о полтергейсте и прочей нежити на овине, в избе и бане. Пермь: Янус, 1993. 213 с.
158. Пропт В.Я. Сказка. Эпос. Песня. М.: Лабиринт, 2001. 368 с.
159. Прохоров Е.И. Александр Грин. М.: Просвещение, 1970. 119 с.
160. Пруцков Н.И. Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. 230 с.
161. Розовский М.Г. К Чехову... М.: РГГУ, 2003. 439 с.
162. Русская литература и фольклор (XI–XVIII вв.). Л.: Наука, 1970. 432 с.
163. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия, поэзия. Ростов н/Д.: Феникс, 1996. 608 с.
164. Рябов В. Русская фольклорная демонология. От оборотней и мертвецов до русалок и огненного змея. М.: МИФ, 2024. 432 с.
165. Савельева Л.И. Античность в русской поэзии конца XVIII – начала XIX века. Казань: Изд-во КГУ, 1980. 120 с.
166. Санникова О.В. Брань // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 1. М.: Междунар. отношения, 1995. С. 250–253.

167. *Семенова С.Г.* Валентин Распутин. М.: Советская Россия, 1987. 176 с.
168. *Сирин А.Д.* Свет распутинской прозы. Иркутск: Изд. Сапронов, 2007. 319 с.
169. Сказания русского народа. Тула: Приокское книжное изд-во, 2000. 480 с.
170. Сказки и предания Северного края. М.: ОГИ, 2009. 544 с.
171. *Скрипиль М.О.* «Повесть о Петре и Февронии муромских» и ее отношение к русской сказке // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. VII. М.; Л.: АН СССР, 1949. С. 131–167.
172. *Соколов А.Г.* История русской литературы конца XIX – начала XX века. М.: Высшая школа; Академия, 1999. 432 с.
173. *Соколов Б.М.* Экскурсы в область поэтики русского фольклора // Художественный фольклор. 1926. Вып. 1. С. 30–53.
174. *Соколов Ю. М.* Пушкин и народное творчество // Литературный критик. 1937. № 1. С. 121–150.
175. *Степанов Н.Л.* Иван Хемницер // *Хемницер И.И.* Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Советский писатель, 1963. С. 5–49.
176. *Степин В.С.* Теоретическое знание: структура, историческая эволюция. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 743 с.
177. *Строганов М.В.* «Обломов» как энциклопедия народной культуры // Обломов: константы и переменные. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 39–52.
178. *Сухих И.Н.* Однажды была земля (1976. «Прощание с Матерой» В. Распутина) // Звезда. 2002. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2002/2/s.html> (дата обращения: 01.10.2023).
179. *Толстая С.М.* Звуковой код традиционной культуры // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М.: Индрик, 1999а. С. 9–16.
180. *Толстая С.М.* Зеркало // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 2. М.: Междунар. отношения, 1999б. С. 321–324.
181. *Толстой Н.И.* Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003. 624 с.

182. Толстой Н.И. Язык и культура // Славянская этнолингвистика. Вопросы теории. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2013. С. 7–18.
183. Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. 512 с.
184. Традиционная культура Муромского края. Экспедиционные, архивные, аналитические материалы: в 2 т. Т.1. М.: ГРЦРФ, 2008. 536 с.
185. Третьякова Е.Ю. Русалка в «Лешем» и «Дяде Ване»: поэтика умолчания // От «Лешего» к «Дяде Ване». Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2019. С. 181–191.
186. Трубицына В.В. Семейные ценности в традиционной народной лирической песне и их трансформации в литературной песне XIX века // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2013. № 2 (130). С. 9–15.
187. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–270.
188. Фольклор Ковернинского района Нижегородской области. Часть 2. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2013. 456 с.
189. Фольклор Сосновского района Нижегородской области. Т. 1. Нижний Новгород: [б/и], 2012. 505 с.
190. Фрайман Т. Творческая стратегия и поэтика В. А. Жуковского (1800-е – начало 1820-х годов). Тарту: Tartu University Press, 2002. 161 с.
191. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 896 с.
192. Харчев В.В. Поэзия и проза Александра Грина. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1975. 256 с.
193. Химич В.В. «Вишневы сад» – пьеса про Фирса? О новых смыслах классического образа // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2010. № 1 (72). С. 26–35.
194. Хомяков В.И. И пришел великий день гнева (В. Распутин «Прощание с Матерой») // Филологический ежегодник. 1998. Вып. 1. С. 40–43.
195. Чистов К.В. Фольклор. Текст. Традиция. М.: ОГИ, 2005. 272 с.

196. Чуковский К.И. От Чехова до наших дней: Лит. Портреты. Характеристики. СПб.: Изд. бюро, 1908. 244 с.
197. Шайд Дж. Религия римлян. М.: Новое издательство, 2006. 280 с.
198. Шаталов С.Е. История романтизма в русской литературе. М.: Наука, 1979. 312 с.
199. Штаерман Е. М. Лары // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2. М.: Совет. энциклопедия, 1988а. С. 38–39.
200. Штаерман, Е.М. Пенаты // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1988б. С. 299.
201. Шуклин В.В. Мифы русского народа. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. 293 с.
202. Шуклин В.В. Русский мифологический словарь. Екатеринбург: Уральское изд-во, 2001. 384 с.
203. Щеглов Г.В. Мифологический словарь. М.: АСТ: Транзиткнига, 2006. 365 с.
204. Элиаде М. История веры и религиозных идей: от Гаутамы Будды до триумфа христианства. М.: Академ. Проект, 2009. 676 с.
205. Юдин А.В. Русская народная духовная культура. М.: Высшая школа, 1999. 331 с.
206. Юдин Ю.И. Дурак, шут, вор и черт. (Исторические корни бытовой сказки). М.: Лабиринт, 2006. 336 с.
207. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.
208. Olaszek В. Русское варенье Л. Улицкой: осмысление современной действительности классикой // Folia Litteraria Rossica. 2011. No. 4. Łódź (Polska). С. 45–52.

Научное издание

Бобякова И.В., Ларионова М.Ч.

**ДОМОВОЙ
ФОЛЬКЛОРНЫЙ ПЕРСОНАЖ В ЛИТЕРАТУРЕ**

Монография

Верстка
Лункина Н.В.

Сдано в набор 05.10.2024. Подписано в печать 25.10.2024.
Формат 62 × 94/16. Бумага офсетная. Гарнитура Minion Pro.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 14,57. Заказ № 19/24.
Тираж 300 экз.

Подготовлено и отпечатано DSM Group (ИП Лункина Н.В).
г. Ростов-на-Дону, ул. Седова, 9, тел. +7 (918) 558-63-49
E-mail: dsmgroup@mail.ru