

12. Tropkina N.E. Tipyi i modeli prostranstva v russkoy poezii vtoroy polovinyi NN – nachala NNI v. // Izv. Volgogr. gos. ped. un-ta. 2011. № 8 (62). S. 161–165.

13. Schukina D.A. Prostranstvo v hudozhestvennom tekste i prostranstvo hudozhestvennogo teksta. SPb. : SPGGI, 2003.

*Images of space in the novel by S.V. Lukyanenko "Knights of Forty Islands"*

*There are regarded the images of childhood space created by a modern fantast writer S.V. Lukyanenko with consideration of the folklore and mythological tradition and "memory" of the chivalry tale genre.*

Key words: *topos, fantasy, childhood space, Lukyanenko, antihome.*

(Статья поступила в редакцию 30.06.2014)

**Я.О. КОЛЫШЕВА**  
(Волгоград)

**КАТЕГОРИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ХРОНОТОПА И ТЕМПОРАЛЬНОГО РИТМА В КИТАЙСКОМ ЦИКЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ «ДОМИК ПОД ГРУШЕВЫМ ДЕРЕВОМ» Е. ВАСИЛЬЕВОЙ (ЛИ-СЯН-ЦЗЫ)**

*Реализовано исследование поэтики и структуры исторического хронотопа и темпорального ритма в цикле стихотворений Е. Васильевой (Ли-Сян-Цзы) «Домик под грушевым деревом» в контексте русской и китайской культурных традиций. Представлены результаты исследования – основные пространственно-темпоральные категории, особенности реализации календарно-нумерологического кода, соотношение восточной и христианской религиозной традиции в лирике поэтессы.*

Ключевые слова: *хронотоп, темпоральность, архетип, нумерология, космология, онейросфера.*

Компоненты хронотопа, принадлежащие к числу универсальных категорий культуры, являются определяющими в конструировании художественного мира цикла «Домик под грушевым деревом» Е. Васильевой. В поэтической системе сборника пространство и время генерируются не только как фор-

мы восприятия и художественного моделирования действительности, но и как важнейшие объекты художественной рефлексии. Пространственно-темпоральная парадигма в цикле эксплицирована в тесной связи с межкультурной составляющей. Основные существенные характеристики данных категорий в поэтических текстах Е. Васильевой напрямую обусловлены традициями китайской культуры (в целом означенная разновидность хронотопа поэтических текстов сборника строится на основе непосредственного влияния культурного кода Китая, пейзажной лирики III–XIV вв.).

Кроме того, картина мира сборника реализует особый род синтеза тенденций, собственных хронотопам ряда поэтических систем, а также эксплицирует различные типы пространственно-временных моделей (исторический, культурный, сакральный и т.д.). Данная статья посвящена исследованию исторической пространственно-темпоральной составляющей книги Е. Васильевой.

В подобном контексте важно отметить, что, несмотря на то, что большинство стихотворений поэтессы опубликованы (М. Ланда, В. Купченко, Л. Агеева), в ряде случаев наблюдаются расхождения с оригиналом, поэтому мы в работе цитируем ее произведения по автографам, хранящимся в архивах Института русской литературы и Российского государственного архива литературы и искусства.

*Историческое пространство* цикла Е. Васильевой – вертикальная модель пространства – от прошлого к настоящему и будущему; реализация автобиографической составляющей. Лирический субъект / объект уже не акцентированы (в отличие от других видов хронотопа), скорее лирический объект – это именно сам субъект в прошлом. Возникает характерный мотив памяти, культурной связи, утверждающий собой некую надвременность. В подобном контексте именно время становится лирическим объектом. Темпоральный компонент генерируется как вектор между полярными координатами: начальной и конечной, воплощая собой суть векторного, необратимого с точки зрения законов экзистенциального бытия времени.

В произведениях данного структурно-тематического блока картина мира Е. Васильевой при сохранении элементов традиционной пространственно-темпоральной оппозиции уже меняется в сторону постепенного

стирания грани между противопоставленными друг другу структурными системами хронотопа. С тенденцией к нейтрализации противоположностей связано выстраивание художественной модели стихотворений по принципу зеркального отражения. В аспекте бесконечности множественных отражений, параллелей выстраивается реальность, окружающая лирическое «я», – посткатастрофический мир (период ссылки), в котором происходят искажение, смещение, утрата традиционных ценностных ориентиров. Отмеченная особенность цикла актуализируется в текстах в рамках следующих антиномий: реальная река «оттенка пыли и польни» «на севере», на Родине / река-песок на Востоке («Река»); реализация страха героини в рамках антиномии «реальный мир / космологическое пространство» («На балконе под грушей»); пейзаж «за домами, в глухом перелуке» / «резьба на моей шкатулке» = изогнутые ветви ив возле «чужого» дома как актуализатор «одиноких прогулок» героини («Ивы»); «неведомая цель» жизни героини / «пыльный туман», караван в бесконечном пространстве пустыни («Караван»). Являясь средством моделирования художественного мира, зеркальный компонент в цикле Е. Васильевой выступает также средством самопознания, самообъективации лирического субъекта, средством выявления принципиальной не-цельности, разорванности «я» [5, с. 35].

Эсхатологическая перспектива, отчетливо очерченная поэтессой в контексте ностальгической тематики, высвечивает бессмысленность, бесперспективность существования человека в мире и в то же время придает особую ценность хрупкой человеческой жизни. Вследствие этого семантический центр тяжести цикла смещается из прошлого в настоящее. Настоящее понимается как процесс перехода жизни в смерть. Художественная модель «обращенного» времени, сложившаяся у Е. Васильевой в период творчества в Ташкенте, получает дополнительную экзистенциальную подоплеку. Так, в произведениях Черубины де Габриак танатологическая тематика романтизирована в духе испанских легенд; в текстах времени Петрограда (1922–1928) и отчасти Екатеринодара (1920–1922) аккумулируются философские мотивы обреченности сущего в аспекте антропософских догм, учения Р. Штейнера. Очевидно, что возвращение в прошлое обусловлено ситуацией изгнания, ситуацией утраты «своего» мира и «заброшенности» в чужой. В «эмигрантском» сборнике поэтессы, реализующем китайскую тематику, наблюдает-

ся сосуществование линейной модели художественного времени, которая характерна для эсхатологического мироощущения, и циклической, соответствующей социальному бытию человека, характеризующей автоматизм повседневного существования (*Мхом ступени мои поросли, / И тоскливо кричит обезьяна* («Разлука с другом»); <...> *Идет к неведомой мне цели / Сквозь пыльный, солнечный туман* <...> («Караван») [4]).

Потерянный мир родного дома составляет автономную, объективно существующую сферу бытия, которая не изменяется во времени, а пребывает в вечности. Ирреальный топос Родины, обретающий черты «потерянного рая» (*О, почему вернуться мне нельзя / Туда, домой, куда ушел ты* <...> («Журавль»)) [Там же]), противопоставляется реальному топосу восточного мира (*Может быть, я останусь на много, на много лет / Здесь в пустыне...* («Букет из павлиньих перьев»); *Ах, лишь на севере вода бывает синей... / А здесь – Восток* («Река») [4]). При этом лирический субъект находится на границе, на стыке этих миров, что и определяет специфику организации художественного мира цикла.

Подобная художественная структура цикла Е. Васильевой реализует черты свойственной языковому сознанию китайцев наивной картины мира. Жители Поднебесной антропоцентричны, но личность рассматривается не в отрыве от человеческого рода [7, с. 15]. Историческая модель времени в их культуре, в отличие от данной категории в сборнике, повернута в другом направлении. Впереди эксплицируется пройденный путь предков, на который обращен взор китайца (в текстах поэтессы число координат тягостного настоящего и прошлого, утраченной Родины находится примерно в равном количественном соотношении). Будущее, следовательно, лежит вне поля его зрения. В произведениях поэтессы данная черта реализуется в рамках автобиографической составляющей (ссылка), которая обусловила семантику неопределенности грядущего, минимальное использование глагольных форм будущего времени.

Все вышеуказанные особенности художественного мира цикла Е. Васильевой представляется возможным проследить в стихотворении «Ивы», обозначенном порядковым номером три. В качестве доминирующей микроделирующей координаты исторического хронотопа в произведении выступает фитоним *ива*, аккумулирующий древнюю китайскую традицию. Так, в примечаниях сама поэтес-

са указывает: «Кит<айский> обычай: при разлуке давать ветвь ивы. Ч.» [1, с. 269]. Согласно данному обычаю, путнику при расставании вручали ветку ивы. Поэт Лю Юйси в произведении «Весна ушла...» пишет: *Весна ушла, / С лоянцами простясь. / Ей на ветру / Ветвями машет ива* [2].

В соответствии с этим в стихотворении Е. Васильевой древесный образ реализует хронотоп прощания, минорные интонации. Поэтесса подчеркивает традиционные черты ивы, соотнося ее с образами волн, резьбы, одиночества, молчания – гибкость, трепетность, задумчивость, легкость: *За домами, в глухом переулке / Так изогнуты ветки ив, / Как волна, на гребне застыв, / Как резьба на моей шкатулке («Ивы»)* [4].

Фитоним в данном контексте актуализирует душевные переживания самой поэтессы: расставание с родным городом, с друзьями и близкими. Доподлинно известно, в какой глубокой тоске жила Е. Васильева в Ташкенте, измученная арестами, допросами и этапом. Часты были письма\* следующего содержания: «<...> 1 августа я уже самостоятельно уехала в Ташкент. <...> Вернусь ли я когда-нибудь в мой город, где все мое сердце?! Здесь я умираю» (курсив наш. – К.Я.) [1, с. 267].

В подобном смысле отчетливо генерируется одна из самых частотных пространственно-временных категорий в цикле поэтессы – «память». «Большая память» (термин М.М. Бахтина) позволила Е. Васильевой обойти реальность и по-особому понять и оценить категории «жизнь» и «смерть». Память в сборнике – это победа над земным временем и вхождение во время иное – онтологическое, принятие вечности со всеми ее неземными и неизменными законами, нежелание покориться условиям вынужденного положения (ср.: *Но подожди до темноты: / Взметнется в небо fuga Баха («На балконе под грушей»); И может быть, волшебные страницы / Помогут мне не ждать... и покориться («Старые книги»); Даже в глубоком сне / Сердце свое послушай: / Там – обо мне! («Домик под грушей»); О, почему вернуться мне нельзя / Туда, домой, куда ушел ты <...> ? («Журавль»)* [4]). В подобном смысле реализуется пространство «памяти-мечты» [3, с. 77].

Второе стихотворение сборника – «На балконе под грушей» – также аккумулирует все означенные ранее традиции. С одной стороны,

в контексте ведущего цветового концепта произведения (*серый*) реализуется характерный для китайской культуры мортальный код, символика разочарования, самоотречения. С другой стороны, темпорально-пространственная категория обросла в тексте новыми контактными семами, которые вскрываются эмоциональным, фоновым подтекстом: хронотоп на основе предметно-понятийной соотношенности цветообраза реализуется в контексте эмотивного ассоциативного ряда «страшный, пугающий, тоскливый». Сжимающееся от тоски и боли сердце лирической героини уподобляется в стихотворении «пыли страха» и «серым листьям»: *«Покрыто сердце пылью страха. / Оно, как серые листья...»* [4]. Вновь происходит традиционная для всего цикла актуализация автобиографического аспекта – репрезентация посредством колористической характеристики и образной структуры текста тех душевных переживаний, которые испытывала Е. Васильева, находясь в ссылке в Ташкенте. В данном смысле реализуется наложение пространственных пластов – психологическое становится неотъемлемой частью исторического.

Кроме того, необходимо отметить, что в тексте наглядно демонстрируется означенный ранее принцип стирания антиномичных пространственных границ, принцип параллели. Через призму бесконечно множасьихся отражений выстраивается действительность, окружающая лирическое «я», – посткатастрофический мир, искажающий традиционные ценностные ориентиры: страх героини как микро моделирующая координата бинарной оппозиции «реальный мир / космологическое пространство».

Разноаспектно исторический хронотоп репрезентируется в десятом стихотворении сборника – «Караван». Здесь вновь генерируется зеркальность структурной модели текста: «неведомая цель» жизни героини / «пыльный туман», караван в бесконечном пространстве пустыни. Вместе с тем в произведении намечается тенденция традиционного в цикле деления пространства на бинарные компоненты: через предметно-понятийный комплекс образа *верблюда*, «пустыни горького океана» и «каравана» эксплицируется мотив одиночества. Зооморфизм также соотносится с образом «моего дома», «моей земли», вывода на передний план автобиографическую составляющую. В данном случае дистанционное членение, перевод за рамки «своего» пространства реализуется посредством амбивалетной пары –

\*Из письма Е. Васильевой к Е.Я. Архиппову от 26 августа <1927. Ташкент> [4].

Реализация бинарного характера пространственно-темпоральных категорий в китайском цикле стихотворений Е. Васильевой «Домик под грушевым деревом»

Пространство	Время
<p><i>Домик под грушей... Домик в чужой стране. («Домик под грушей»); Мхом ступени мои поросли, И тоскливо кричит обезьяна; Он уехал туда, где мой дом («Разлука с другом») [4]</i></p>	<p><i>Звездами затканый вечер – Время невидимой встречи («Домик под грушей»); Он покинул меня слишком рано: След горячий его каравана Заметен золотым песком «Разлука с другом» [4]</i></p>

эпитета *моей* (*Тот, кто был из **моей** земли <...>; Он уехал туда, где **мой** дом*) и наречия *туда* (*Он уехал **туда**, где мой дом*) [4].

В отдельных же поэтических текстах рассматриваемого тематического блока *модель времени – пространства* отчетливо *двуипостасна*. Первая ее ипостась связана с реально-жизненным воплощением окружающего мира; вторая спроецирована на психологические и мифопоэтические координаты. В связи с этим картина реальности все время двойится. С одной стороны, пейзажные, интерьерные детали внешнего мира, вписанные в контекст реального пространства, самоценны, как самоценны и даты или иные временные рубежи, констатирующие реальное время (календарное и время суток). С другой стороны, топонимические образы и хронологические детали несут эмоционально-чувственную или онтологическую информацию. Приведем некоторые примеры (см. табл.).

На данных примерах отчетливо прослеживается, что пространственно-временные образы реального мира хранят информацию о строе души героини. Особенность их воплощения в цикле Е. Васильевой заключается в том, что чем они «бытийственнее», жизненнее, тем ярче на них запечатлелась лирическая субъективность [3, с. 87]. Так, интерьерная деталь «мхом ступени мои поросли» (из стихотворения «Разлука с другом») в соседстве с компонентом, реализующим межкультурное соотношение («тоскливо кричит обезьяна»), косвенно передают характер отношений героев, тематику прощания.

Вместе с тем те же самые пейзажные, интерьерные детали или констатация времени суток (*звездами затканый вечер*), времени года связывает индивидуальное бытие лирической героини поэтессы с «мифопоэтически ин-

терпретированным универсумом» [Там же]. Те же мхом поросшие ступени в вышеупомянутом стихотворении, не теряя своей психологической суггестивности, становятся семиотическим знаком замкнутости, герметичности описываемого пространства, его тотальной отъединенности от большого мира.

Так, в восьмом стихотворении цикла – «Домик под грушей» – ведущим компонентом, усложняющим структурную модель поэтического текста, выступает фитоним *груша*. В произведении древесный образ аккумулирует мотив изгнанничества (образ «чужой страны»), душевной тоски героини и одновременно реализует эстетическое значение бытового элемента (доминирующая сема). Груша предстает здесь как часть окружающего лирического субъекта мира и запечатлена лишь в заглавии произведения («Домик под грушей... / Домик в чужой стране» [4]). Вместе с тем данный словообраз выводит замкнутое художественное пространство текста на уровень метапространства. Сам факт вынесения в заглавии структурного комплекса локуса дома в соотношении с фитонимом *груша* делает его смысловым ключом к пониманию смысла произведения – проекция истории создания сборника (грушевое дерево – реально существующее дерево, которое «вросло в террасу флигелька» [Там же], где Е. Васильева проживала во время ссылки в Ташкенте). Еще одним макро моделирующим компонентом, реализующим область феноменального, является образ *сна*: *Домик под грушей... / Домик в чужой стране. / Даже в глубоким сне / Сердце свое послушай <...>* [Там же]. В подобном смысле онейросфера актуализирует бинарную пару психологического хронотопа – «реальное / идеальное».

В стихотворении «Лиловый платочек», обозначенном порядковым номером одиннадцать, художественная структура хронотопа аналогична представленной в восьмом. Структурная модель стихотворения раздваивается на основе образной парадигмы: фитонимического комплекса с поликультурным подтекстом – «ветка сосны». Данный компонент соотносится с рядом амбивалентных темпорально-пространственных координат: образом «страны», эпитетом *твоей* (*Знаки твоей страны <...>*), лексемой *слезы* (*Узор на платке разберу... / И слезы со щек сотру <...>* [Там же]). Все означенные пространственные оппозиции образуют парадигматические соответствия с аксиологически окрашенными бинарными парами: «свое – чужое», «замкнутое – разомкнутое пространство».



Значимым в данном контексте представляется, что образ сосны предстает в произведении в качестве элемента традиционного китайского декора – узор на платке (*Китайский лиловый платочек <...> Узор из серебряных точек / И ветка сосны* [4]). Вместе с тем означенная культурная деталь в аспекте присущего ей культурного подтекста (танатологическая символика, вечная зелень представляется равнодушием, безразличием к жизни, неучастием в ее радостях и тревогах) и выделенного ранее предметного комплекса репрезентируется как образ-медиатор, аккумулирующий всю гамму переживаний лирической героини: изображение северного пейзажа на платке (*Узор из серебряных точек / И ветка сосны* [Там же]) напоминает лирической героине ее родной край, эксплицируя тем самым минорную эмоциональную составляющую текста – безмерную тоску и неприязнь к столь богатому и яркому, но вместе с тем далекому и чужеродному Востоку (*Я при слабом свете луны / Узор на платке разберу... / И слезы со щек не сотру* [Там же]).

Подобно данной традиции уже в заглавии четвертого стихотворения сборника Е. Васильевой – «Разлука с другом» – заявлена основная тема. Произведение вновь репрезентируется как миниатюра прощания.

Структурно-эмотивная модель в пятнадцатом стихотворении – «Огонь под пеплом» – подвергается семантическим сдвигам. Цветовой концепт эксплицирован в произведении в комплексе образов – «золотые цветы огня», приобретая тем самым иной, аксиологически окрашенный, спектр эстетического значения и амбивалентную эмоционально-экспрессивную окрашенность. Индивидуально-авторские приращения смысла реализуются в условиях образного контекста – флоронима и природного начала (огня). Лирический герой все еще жаждет неземного, он погружен всеми своими чувствами, переживаниями, ощущениями в какой-то идеальный мир, который, – он ждет и верит в это, – утвердится на земле: *Золотые цветы огня / Расцветают под грудой пепла* [Там же]. Лирическая героиня верит в то, «не навеки душа ослепла» [Там же]. Жизненные силы, любовь, как «золотые цветы огня», все равно восстанут из пепла, потому что «такое пламя» погасить нельзя: *Огонь под пеплом / Не навеки душа ослепла – / Золотые цветы огня* [Там же]. И вновь на передний план выступает автобиографическое начало (ностальгия поэтессы).

Вместе с тем цветовой концепт в данном произведении обрастает новыми контактными семами – приобретает амбивалентное эстетическое значение «пугающий, очищающий, токсичный». Реализуясь в метафорическом окружении («пепел», «пламя»), соотносясь с образом пыли, цветообраз переходит в разряд макромоделирующего компонента исторического пространства: одновременно рознится с восточной культурой и актуализирует христианскую художественную семантику очищения. Предметно-понятийная основа стихотворения («ослепла», «погасить») в совокупности с образом пепла преобразует закрытую структурную модель текста (сосредоточенность во внутреннем микромире героини, вокруг эмотивной сферы: «прах жизненных сил» героини и их возрождение в образе «пламени») в открытую (абстрактную) – подчеркивает чуждость мира, размытость его границ.

Отдельно необходимо отметить реализацию временной составляющей в цикле в контексте исторического пространства. Время текста в целом обусловлено взаимодействием *трех темпоральных «осей»*.

1. *Календарное время*, отображаемое преимущественно лексическими единицами с семой 'время' и датами (*много, на много лет; близок и крепкий лед; подожди до темноты; мхом ступени мои поросли; покинул меня слишком рано; птиц я слежу перелет; в глубоком сне; звездами затканый вечер; при слабом свете луны*; датировка в конце стихотворений).

2. *Событийное время*, организованное связью всех предикатов текста (ирреальное время (мотивы памяти, сна); повелительное наклонение глагольных форм (обращения лирического героя: *Сердце выжатое плачет, / Почему нельзя иначе?* («Гроздь винограда»); *О, почему вернуться мне нельзя / Туда, домой, куда ушел ты* («Журавль»); формы прошедшего времени (репрезентация семантики печали, расставания, тоски по родному дому, неизбежности сущего или любовных переживаний)). В данном контексте важно отметить, что в рамках исторического хронотопа преобладают второй и третий отмеченные глагольные типы, аккумулирующие преобладание статики в произведениях цикла.

3. *Перцептивное время*, выражающее позицию поэтессы и лирического «я». При этом используются разные лексико-грамматические средства и временные смещения: это, прежде всего, транспозиция (переносное употребление) форм времени (например, в рамках меж-

культурного пространства, мифологического локуса в стихотворениях «Разлука с другом», «Журавль», «Караван»), выделенные ранее лексические единицы с темпоральной семантикой, падежные формы со значением времени, хронологические пометы (даты, обрамляющие поэтические тексты цикла), синтаксические конструкции, которые создают определенный временной план (например, номинативные предложения представляют в тексте план настоящего), номинации мифологических героев, исторических событий (*Если ты наступил на иней, / Значит, близок и крепкий лед...* – отсылка к китайской мифологии, философии «Книги Перемен»; *Но может быть, сама я стала сном / Для бабочки, летящей над цветком?* – актуализация сюжета даосской притчи о мыслителе Чжуан-Цзы; *фуга Баха, Небесная Пряжа* – экспликация китайского космологического мифа; белый конь молниеносного героя, *чинары Александра, Джин Проклятый*).

В контексте означенного пространственно-временного аспекта следует рассматривать и общую линию, концепцию построения сборника – четкую нумерацию и датировку стихотворений.

«Домик под грушевым деревом» репрезентируется Е. Васильевой как искусная стилизация на старокитайский манер. Почти все стихотворения, входящие в него, воспринимаются как близкие по своему духу, отсылающие к исходным текстам (оригиналам) различных периодов старокитайской поэзии [6, с. 65–69]. Так, цикл Е. Васильевой строится как последовательность 21 семистихия с присвоением каждому тексту порядкового номера, аккумулируя традиционный принцип организации сборника китайских поэтов.

Вместе с тем нумерология «Домика под грушевым деревом» коррелирует с еще одной особенностью китайской космологии – особой значимостью чисел в концептуализации («размещении вещей по клеточкам» [7, с. 76]) мира китайцами. В процессе категоризации объектов числовые знаки способствуют упорядочению знания. Наряду со своим естественным предназначением, порядковые номера в цикле, согласно китайской культурной традиции, еще используются для интерпретации миросознания, а также конструирования художественно-эстетической модели отдельных стихотворений (число определяет тему и настроение текста).

Так, *первое* произведение сборника – «Букет из павлиньих перьев» – реализует много-

мерность семантики числа *один* в китайском языковом сознании. Единица в Китае благодаря своей многомерности в философском смысле – это и начало Вселенной, и основа «десяти тысяч вещей», и единство человека с Небом [Там же, с. 82]. Это числительное аккумулирует идею всеобъемлемости. В тексте Е. Васильевой актуализация подобной семантики происходит в рамках сферы феноменального, метатекстуальности. С одной стороны, это проекция основ близких поэте по духу антропософских догм, учения Р. Штейнера: стремление «привести духовное в человеке к духовному во Вселенной» [8, с. 133], с другой – строчка *Если ты наступил на иней, / Значит, близок и крепкий лед* [4] является цитатой из древней китайской «Книги Перемен», известной Е. Васильевой по трудам ее соратника во время пребывания в Ташкенте Ю.К. Щуцкого [9]. В тексте создается ощущение фатальной замкнутости и вместе с тем предрешенности всего сущего\*.

Не менее отчетливо нумерологическое соответствие репрезентировано во *втором* стихотворении «На балконе под грушей». Взаимосвязь осуществляется главным образом в рамках космологической парадигмы.

Число *два* в культуре Китая ассоциируется с биполярностью космоса, женским и мужским началами, которые обеспечивают порядок, стабильность и гармонию во Вселенной. В произведении Е. Васильевой «космические» образы «Юпитера», «неба», «фуги Баха» задают вневременную тематику, актуализируя бинарную оппозицию «земное / inferнальное», «реальное / идеальное»: сердце и душа погрязли в серой земной рутине, но с наступлением темноты, как по волшебству, все упорядочивается и оживляется – наступает долгожданное умиротворение: ввысь взматается «фуга Баха» – отступает страх и в небе «зажигается Юпитер», во время стояния\*\* которого был выслан и сам ссыльный поэт Ли-Сян-цзы (второе «я» Е. Васильевой).

Однако необходимо также отметить, что именно число два в китайской картине мира используется для выражения межличностных

\*В комментариях к данной книге представлена аналогичная варианту Е. Васильевой трактовка подобного афоризма: «<...> Надо предвидеть события и быть готовым к встрече с ними <...>» [9].

\*\*Из предисловия к сборнику «Домик под грушевым деревом»: «В 1927 году от Рождества Христова, когда Юпитер стоял высоко на небе, Ли-Сян-цзы за веру в бессмертие человеческого духа был выслан с Севера в эту восточную страну, в город Камня» (курсив мой. – К.Я.) [1].

отношений – единства и борьбы двух противоположностей – *инь* и *ян* [7, с. 73]. Подобный эстетический смысл в тексте Е. Васильевой реализует космологический образ «Юпитера» – как квинтэссенция мужского начала *Ян*: *Очнешься и увидишь ты, / Что это он весь страх твой вытер / И наверху зажег Юпитер* [4]. Данный элемент реализует воинственное начало, реализуясь в функции защитника (Юпитер спас лирическую героиню от мучающих ее переживаний, «страх твой вытер»).

Стихотворение «Река», означенное в цикле порядковым номером *пять*, генерирует метакультурную нумерологическую семантику, прежде всего, на основе реализации природного начала – своеобразной проекции космологической концепции «Книги Перемен» (易经 «Ицзин») (выделение пяти первоэлементов, пяти движений (у син)): вода (*здесь и в реке – зеленая вода*), земля (*как река, пустыня; слезы, как песок*), металл (<...> *вода, / Как плотная, ленивая слюда*).

В данном контексте интересным также представляется и то, что, помимо числового кода, отдельные стихотворения цикла располагаются в порядке базовой схемы пяти элементов (ср.: *дерево* – «На балконе под грушей» (II), «Ивы» (III), «Домик под грушей» (VIII); *вода* – «Река» (V); *металл* – «Комната в Луне» (XIII) (концептосфера серебряного цвета в системе с образом железной решетки ассоциируется со свойствами металла); *огонь* – «Огонь под пеплом» (XVII); *земля* – «Земля» (XX)). В соответствии с мифопоэтическим принципом концептуализации мира в культуре Китая завершается цикл Е. Васильевой стихотворением «Человек», аккумулирующим финальную координату (человек) в реализации отношения соответствия в идеальном мире между природой и пространством людей (ср.: «идея контактности и дистактности в отношении человека и макрокосма» в Китае [7, с. 143]).

Наиболее ярко смыслогенерирующее числовое соответствие эксплицирует *восьмое* стихотворение сборника – «Домик под грушей».

Идеограмма для числа *восемь* в Китае состоит из двух линий, расходящихся книзу, и напоминает раскрытые ножницы. В связи с этим восемь исконно ассоциировалось в соответствии с понятием *fenli* «разлука» [Там же, с. 86]. Подобно данной традиции уже в стихотворении Е. Васильевой посредством ассоциативного образного комплекса – «чужая страна», «глубокий сон», «затканый вечер», «не-

видимая встреча» – заявлена основная тема. Произведение эксплицируется как миниатюра прощания и длительного ожидания встречи – актуализация блока эмотивных координат хронотопа: *разлука–одиночество–печаль / тоска–воспоминания* [6, с. 67].

В контексте особого, мифопоэтического, хронотопа реализуется нумерологический аспект в стихотворении «Вожатый», имеющем в цикле порядковый номер *девять*. Девять, согласно китайской традиции, — это число предела. Оно сакрально и приносит счастье, как пишет автор книги о философии чисел Чжан Дэсинь [7, с. 73]. Культ числа девять восходит к его внешнему сходству в надписях на бронзовых сосудах с иероглифом «дракон». *Jiu* – это драконоподобный мифический зверь, не имеющий на голове рогов. Кроме того, девять – это самое старшее число в ряде мужских чисел (гексаграмм). В стихотворении Е. Васильевой замкнутое пространство, пограничность реализуются посредством образа-медиатора, портала в сферу феноменального (подземелье) – «порог» (*На пороге гость крылатый*). Параллельно с означенными пространственными координатами хронотопа в произведении эксплицируется зооморфизм «змей» (аналог дракона в Китае) в соотношении с ассоциативным комплексом образов «крылатого гостя», «меча» и лат, аккумулируя героическое и фольклорное начало.

Проблема же даты в цикле Е. Васильевой обусловлена рядом культурно-исторических причин.

1. Эта проблема восходит к нумерологическому коду: выводятся на первый план этапы и временные отрезки, обладающие значимой для автора семантикой – начало / конец событий, исторические даты, творческие вехи, личные даты.

2. Хронотоп текстов цикла Е. Васильевой выступает как некая структурно-семантическая модель, организованная по космологическим, календарно-мифологическим, эсхатологическим законам. Для художественного мышления поэтессы, как и для мифологического сознания, характерна сакрализация определенных дат, связанных с религиозными праздниками (датировка стихотворения «Вожатый» – 29. IX. *Michaelstag* (в переводе с немецкого это означает День Святого Михаила)); сакрализация, наделение метатекстологическими характеристиками отдельных произведений (заглавие стихотворения – «Домик под грушей» – отсылает к истории создания сборника); система бинарных оппозиций

(верх – низ; правый – левый; восток – запад; чет – нечет и т.п.) и ряд других знаковых комплексов, с помощью которых описывается космологизированный универсум.

В конечном счете означенный тип поэтического пространства оказывается пространством культуры, которое собирает в себе разнообразные литературно-мифологические образы и архетипы.

### Литература

1. Агеева Л.И. Неразгаданная Черубина: док. повествование. М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2006.
2. Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. : стихи, поэмы, романсы, арии. [Электронный ресурс]. URL : [http://www.lib.ru/POECHIN/china\\_lyrics.txt](http://www.lib.ru/POECHIN/china_lyrics.txt).
3. Меркель Е.В., Яковлева Л.В. Образы «пространства» и «времени» как миромоделирующие координаты поэтического мира А.А. Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество : Крымский Ахматовский науч. сб. Симферополь, 2012. Вып. 10. С. 85.
4. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 1458. Оп. 2. Ед. хр. 11.
5. Соколова Т.С. Поэтика пространства и времени в лирике Георгия Иванова : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2009.
6. Сорокин Ю.А. Елис. Васильева (Черубина де Габриак) и ее «Домик под грушевым деревом» // Вестн. ВГУ. Сер. : Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2004. № 2. С. 65–69.
7. Тань Аошунан. Китайская картина мира: язык, культура, ментальность. М., 2004.
8. Штейнер Р. Из области духовного знания, или антропософии. М. : Энигма, 1997.
9. Щуцкий Ю.К. Китайская классическая «Книга Перемен» / под ред. А.И. Кобзева. 2-е изд. М. : Наука, 1993.

\* \* \*

1. Ageeva L.I. Nerazgadannaya Cherubina: dok. povestvovanie. M. : Dom-muzey Marinyi Tsvetaevoy, 2006.
2. Kitayskaya peyzazhnaya lirika III–XIV vv. : stihy, poemyy, romansyy, arii. [Elektronnyiy resurs]. URL : [http://www.lib.ru/POECHIN/china\\_lyrics.txt](http://www.lib.ru/POECHIN/china_lyrics.txt).

3. Merkel E.V., Yakovleva L.V. Obrazy «prostranstva» i «vremeni» kak miromodeliruyushchie koordinaty poeticheskogo mira A.A. Ahmatovoy // Anna Ahmatova: epoha, sudba, tvorchestvo : Kryimskiy Ahmatovskiy nauch. sb. Simferopol, 2012. Vyip. 10. S. 85.

4. Rossiyskiy gosudarstvennyiy arhiv literatury i iskusstva. F. 1458. Op. 2. Ed. hr. 11.

5. Sokolova T.S. Poetika prostranstva i vremeni v lirike Georgiya Ivanova : dis. ... kand. filol. nauk. Spb., 2009.

6. Sorokin Yu.A. Elis. Vasileva (Cherubina de Gabriak) i ee «Domik pod grushevym derevom» // Vestn. VGU. Ser. : Lingvistika i mezhkulturnaya kommunikatsiya. 2004. № 2. S. 65–69.

7. Tan Aoshuan. Kitayskaya kartina mira: yazyk, kultura, mentalnost. M., 2004.

8. Shteyner R. Iz oblasti duhovnogo znaniya, ili antroposofii. M. : Enigma, 1997.

9. Schutskiy Yu.K. Kitayskaya klassicheskaya «Kniga Peremen» / pod red. A.I. Kobzeva. 2-e izd. M. : Nauka, 1993.

### *Categories of historic chronotop and temporal rhythm in the Chinese cycle of poems “A Small House under the Pear Tree” by E. Vasilieva (Lee Xiang Zi)*

*There is implemented the research of the poetry and structure of the historic chronotop and temporal rhythm in the cycle of poems by E. Vasilieva (Lee Xiang Zi) “A Small House under the Pear Tree” in the context of the Russian and Chinese cultural tradition. There are represented the research results – the basic space and temporal categories, peculiarities of realization of the calendar and numerological code, correlation of the Eastern and Christian religious tradition in the poetess’s lyrics.*

Key words: *chronotop, temporality, archetype, numerology, cosmology, oneiroshpere.*

(Статья поступила в редакцию 9.10.2014)