время пугается своего сходства с ним. Поэтому духовная история Ивана – это во многом история преодоления своего внутреннего сходства со Смердяковым. Получается, что, характеризуя этих центральных персонажей в почвенническом преломлении, мы невольно касаемся самой основной проблематики творчества Достоевского со всей ее сложностью. В рамках нашей темы это означает, что ядро понятия «русский иностранец» – мыслящий, становящийся человек (личность), на периферии этой фигуры – ее сниженные и пародийные воплощения (Смердяков из «Братьев Карамазовых», Артемий Павлович из «Бесов»). Диалектически противостоят основной фигуре представители народа (Макар Долгорукий) и персонажи, почти непосредственно сливающиеся с ним (Соня Мармеладова), данные во внерациональном ключе. Как мыслящее существо русский иностранец («русский европеец») всегда находится в сложном положении (мировоззренческом и жизненно-практическом). А развитие этого типа в романах Достоевского – это движение в сторону народного миропонимания.

Литература

1. *Габдуллина, В.* Искушение Европой: роман Ф.М. Достоевского «Игрок» / В. Габдуллина // Вестник ТГУ: Филология. – 2008. – № 314. – С. 13 – 18.

2. *Достоевский, Ф.М.* Полное собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1972 – 1990.

3. *Лазари, А.* В кругу Федора Достоевского. Почвенничество / Анджей де Лазари, [пер. М.В. Лескинен, Н.М. Филатов]. – М., 2004.

4. *Миллионщикова, Т.* Почвенничество. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Т. Миллионщикова. – М., 2003.

5. *Нечаева, В.* Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских «Время» 1861 – 1863 / В.С. Нечаева. – М., 1972.

6. *Пумпянский, Л.* Достоевский и античность / Л. Пумпянский // «Нева». – 2011. – № 12. – С. 217 – 233.

7. *Туниманов, В.А.* Почвенничество и «полемика идей». Творчество Достоевского. 1854 – 1962 / В.А. Туниманов. – Л., 1980.

8. *Фридлендер, Г.* У истоков «почвенничества» // Г. Фридлендер. – Известия АН СССР. Сер. Литературы и языка, 1971. – Т. 30. – Вып. 5. – С. 400 – 409.

УДК 81'22

Д.В. Минец

ПЕРСОНАЖНАЯ СИСТЕМА ПОЭМЫ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ «ЦАРЬ-ДЕВИЦА» В АСПЕКТЕ ГЕНДЕРНОЙ ТРАНСГРЕССИИ: ЛИНГВОКОГНИТИВНОЕ ПРОЧТЕНИЕ

В работе предпринята попытка лингвогендерного прочтения поэмы М.И. Цветаевой «Царь-девица» с целью рассмотрения женских и мужских фигур, репрезентирующих творческое воображение автора в указанный период.

Персонаж, гендер, гендерный стереотип, языковая личность.

The author of the paper makes an attempt to read the poem of M.I. Tsvetaeva «Tsar-Maiden» in a linguistic gender way with the aim to consider the female and man's figures reflecting the poetess' creative imagination during the specified period.

Personage, gender, gender stereotype, language person.

Период 1920 – 1924 гг. – один из наиболее трагических периодов жизни М.И. Цветаевой (смерть младшей дочери, рождение сына, жизнь в голодной Москве, одиночество, потеря и «возвращение» С.Я. Эфрона) – открывает читателю процесс психологического самоанализа поэта во взаимодействии эмоционально насыщенных ***архетипических – мифологических и фольклорных – образов*** (поэмы «Царь-Девица», 1920; «На Красном Коне», 1921; циклы «Георгий» и «Разлука», 1921; поэмы «Переулочки» и «Молодец», 1922; пьеса «Ариадна», 1924).

В настоящей работе предпринята попытка лингвогендерного прочтения поэмы М.И. Цветаевой «Царь-девица» (1920). Сюжет поэмы заимствован М.И. Цветаевой из одноименной русской сказки собрания А.Н. Афанасьева. При этом Цветаева воспользовалась лишь ее первой частью, вторая часть, со счастливым исходом (Царь-Девица после долгой разлуки соединяется с любимым), целенаправленно опущена. ***Гендерная система персонажей*** цветаевской поэмы ***биполярна***: 1) персонажи, чья гендерная принадлежность четко маркирована; 2) персонажи, чья гендерная принадлежность носит пограничный характер (персонажи на границе гендера).

Первая категория представлена парными героями: Царем и Царицей (мачехой Царевича). **Царь** – это персонификация маскулинных гендерных стереотипов (в негативном их проявлении), отражающие патриархальные преференции русской картины мира (старый пьющий некрасивый муж, никчемный правитель): «Как *у молодой жены* – да *старый муж*, / *Морда тыквой, живот шаром*, дышит – терем дрожит, / *От усов-то перегаром на сто верст округ разит*» [7, с. 361]; «*Царь с бутылкою в обнимку храпит*» [7, с. 364].

Гендерная (феминная) ипостась **Царицы** в этом смысле менее одномерна: молодая красавица; бездетная мачеха, забытая пьющим престарелым супру-

гом; любящая женщина, страдающая безответной (запретной) страстью к юному пасынку, Царевичу. Текстовый материал нарочито подчеркивает (негативно маркируя при этом) стереотипные гендерные роли: «бабенка шальная» [7, с. 361]; «царева жена» [7, с. 362]; «мачеха младая» [7, с. 370]. Любовь молодой мачехи к взрослому пасынку в патриархальной русской культуре табуирована, ибо является ***инцестуально окрашенной***: «*Отчего тебе не мать родная / Я, а мачеха*?» [7, с. 362]; «Опостылела царева кровать! / *Я с Царевичем хочу ночевать*» [7, с. 354]; «*Ох, зачем тебя не я родила*?» [7, с. 363]; «*Что ты, матушка, кто ж с пасынком спит*?» [7, с. 364]. И чем сильнее «материнское» доминирует на «женским» (и речь идет не только о номинальном статусе мачехи), тем страннее выглядят эти откровенные оттенки запретной любви, когда, по замечанию С.Н. Лютовой, в «маленьком сыне провидится идеальный любовник» [2, с. 97], а точнее – возлюбленный (со всеми неотъемлемыми атрибутами обоготворения и идеализации): «*Как на личико твое цветочное / Не зариться*?» [7, с. 362]; «*Три года завтрашней зарей, / Как я на персик восковой, / Как нищий на базаре, – / На нежный лик твой зарюсь*!» [7, с. 396]. Сцена танца Мачехи перед Царевичем и Царем в этом смысле показательна: «*Ох, не пляшут так, жена, пред муженьком*!» [7, с. 416]. Эпизод, когда царь, решающий кощунственным «Исайя, ликуй!» наградить Царевича с Царицей «друг дружкой», подчеркивает этот тот негативный аспект материнства, идущий в разрез с каноническим понятием «матери» в общекультурном сознании.

Другой полюс гендерной системы персонажей цветаевской поэмы представляет наибольший интерес, он также репрезентирован парными персонажами: **Царь-Девица** и **Царевич**. Специфичность данных образов определяется ***трансгрессией гендерной личности: феминный мужчина (Царевич) и маскулинная женщина (Царь-Девица).*** Шкала «маскулинности / феминности» применительно к этому персонажному бинеру является перевернутой: сравним текстовые характеристики: «*Баб не любишь? Драк не любишь?* / Ну, тебя-то мне и надо! / Как, к примеру, *Дева-Царь я*, / Так, выходит, – *Царь-ты-Дева*! / *Уж с таким-то голосочком / Муж за прялку не засодит*!» [7, с. 372]. Заданные ***билексемами*** «Дева-Царь» и «Царь-Дева» опорные точки-координаты персонажной системы не случайны: сама терминологическая формулировка билексемы подразумевает сложную номинативную единицу, состоящую из двух (или более) самостоятельных слов, соединенных аналитическим (дефиснооформленным) способом и обладающую синкретическим значением [9, с. 64]. И Царевич, и Царь-Девица находятся на границе гендера, заданного биологическим полом (**М <=> Ж**). Авторские билексемы способствуют расположению персонажных номинатов между двумя полюсами. Билексемы по типу сращения, представленные композитами с оценочными компонентами *царь-* и *дева-*, закономерны: именно второй компонент является статуснорелевантным. Применительно к воинствующей деве доминирующим оказывается ее социальный статус («Как, к примеру, *Дева-**Царь** я»)*, предопределяющий соответствующие физические характеристики (сравним одномерный образ слабого, никчемного и пьющего Царя), нарочито гиперболизирующие не-женскую сущность, что, в свою очередь, способствует актуализации фольклорного образа былинных героинь-воительниц: ср. героини-богатырши Златыгорка (сюжет «Бой отца с сыном») и Настасья (сюжет «Дунай и Непра») [3, с. 7]. Характеристики былинных дев-воинов строятся по маскулинной модели былинного богатыря. Аналогичная ситуация в цветаевской поэме: «*Дева всех впереди! / Великановый рост, / Пояс – змей-самохлест, / Головою до звезд, / С головы конский хвост, / Месяц в ухе серьгой…*» [7, с. 365]; «*…Царь-Девица саблю чистит. / На плече на правом – голубь, / На плече на левом – кречет*» [7, с. 370]. Для сравнения: «На правом-то плече, знать, воробей сидит, / На левом-то плече, да знать, белой кречет…» [1, с. 167] или пушкинское «Все красавцы удалые, / Великаны молодые…» [5, с. 530] (ср. с описанием Царь-Девицы: «*Дева всех впереди! / Великановый рост…»).*

В русском эпосе культивируется привязанность богатыря к своему коню: сравним со сценрй седлания коня Добрыней: «*Побежал Добрыня на конюшен двор, / Да и брал он коня да семи цепей, / Да семи он цепей да семи розвязей. / Клал на коня да плотны потнички, / На потнички клал да мягки войлочки, / На войлочки седелышко черкальское, / Двенадцать он вяжет подпруг шелковых, / Да тринадцату вяжет чересхребетную…*» [1, с. 168 – 169] (градационный характер синтаксических конструкций вкупе с диминутивами – уменьшительно-ласкательными суффиксами – подчеркивает, какое важное значение имел конь для русского воина). Для былинных богатырш подобный пиетет к коню закономерен. Их основное занятие – полякование: они ездят в чистом поле и бьются с богатырями. Основное занятие цветаевской Царя-Девицы – это военное дело, поэтому конь – обязательный атрибут ее образа (неслучайно Цветаева дает их в некоем синкретизме): «*Конь с Девицею точно сросся; / Не различишь, коли вдали: / Хвост конский, али семишерстый / Султан с девичьей головы!»* [7, с. 374]. Фольклорные истоки имеет и сцена прощания Царь-Девицы с конем: «*Как дружочка за загривок брала, / Сахарочку в рот брусочек клала, / Целовала как, огня горячей. / Промеж грозных, промеж кротких очей, / Прижималась как – щекой золотой / К конской шее лебединой, крутой… / Повязавши как шнурком поясным, / В ножки кланялась поклоном земным…*» [7, с. 376].

Военный (мужской) дискурс подобные сентиментальные проявления по отношению к своего коню отнюдь не табуировал. Используемые при описании коня диминутивы подчеркивают это трепетное (исключительно мужское) проявление заботы к своему ратному другу. Само военное дело, искони являющееся мужской прерогативой, также способствует трансформации классической гендерной модели «женский пол» – «женский гендер» в поэме в формулу «женский пол – мужской гендер» (сближение с

архетипом амазонки): «День встает – *врага сражаешь*, / Полдень бьет – *по чащам рыщешь*, / Вечер пал – по хлябям пляшешь, / Полночь в дом – *с полком пируешь*. / Люди спать – *ты саблю точишь*, / В церковь – *псов из ручек кормишь*»; «Мой жених – *мой меч пресветлый, / Меч мой сабельный, веселый*» [7, с. 371]. Нарочитую маскулинизацию женского образа подчеркивают и речевые характеристики (использование бранной лексики в речи Царь-Девицы): «Топнула ногой тут Дева: – Нянька ты, а я – Царь-Демон! / *Кой мне черт* в твоих пеленках!» [7, с. 371]; «*Дура старая*, что хнычешь?» [7, с. 373].

Таким образом, заглавная номинация «Царь-Девица», будучи в сильной позиции текста, представляя собой сложную в аспекте грамматического рода двухкомпонентную словоформу, определит ее «речевой портрет» и ряд других косвенных валентностей образа: «*Дева-Зверь*» [7, с. 366]; «*Зверь-Солдатка*» [7, с. 370]; «*Вихрь-Девица*» [7, с. 370], «*Жар-Девица*» [7, с. 370]; «*Царь-Буря*» [7, с. 374]; «*Царь-Демон*» [7, с. 371].

Бинарная структура гендерных метафор-номинаций носит культурно-символический характер. Гетерогенные композиты в составе билексем подчеркивают ***пограничную гендерную идентичность*** героини. В аспекте гендерных преференций автора особо следует подчеркнуть нарочитую игру с грамматическим родом валентностей инициального образа: для сравнения – стилизованный эпизод «спора-беседы» акулы с китом, где строки попарно чередуются в представлении разных гендерных идентичностей Царь-Девицы («**Ж → М**»): «Что за костер это мчится в степях синих вод?/ – То сваму счастью навстречу *красотка* плывет. / Кто ж *у ней* славно так правит рулем-кораблем?/ – Море им правит, так вот он и прет напролом! / А под шатром-то, с лицом-то как шар золотой, / Что там за *Воин* – за *Ангел* – за *Демон такой*? / Каску хвостатую ветр *ему* сшиб набекрень, / *Ростом-то – башня, в плечах-то косая сажень*! / В хладной пучине, чай, крестит купецкую тварь?/ – *Мчит на смотрины, а имя ему* – Дева-Царь» [7, с. 377].

Само использование лексемы ***«смотрины» применительно к мужскому образу*** в данном случае нарушает традиционную модель ритуала сватовства: «В старинном русском свадебном обряде: знакомство жениха и его родственников с невестой» [6, с. 159] (то есть именно жених, как правило, приезжал на смотрины невесты). В устах героини смотрины получают архаичные ***маскулинные коннотации завоевания, полона, пленения***: «Одним своим лучом единым / Мы светел месяц *полоним*» [7, с. 373]; «На грудке баюкает / *Добычу* свою» [7, с. 383]. Однако при нарочитой маскулинизации Царь-Девицы ее отношение к Царевичу описано в рамках сугубо материнского дискурса (актуализация феминной ипостаси образа): «Не думала *я себе младенчика* / *От взгляду одного нажить*!»; «Уж такого из тебя детину *вынянчу, / Паутинка ты моя, тростинка, шелковиночка*!» [7, с. 380 – 381]. Именно это странное сочетание материнского «любования» с женским «любовным» по отношению к Царевичу объединяет образы Царь-Девицы и Царицы-мачехи: негативный аспект материнского способствует установлению специфических отношений с сыном / пасынком / «младенчиком» – ревность ко всему миру: из ревности Царица с помощью колдовской булавки усыпляет Царевича, чтобы отнять его у Царь-Девицы, и, будучи невольно причиной его гибели, сама разбивается, отправившись в последнюю погоню за ним; из ревности, увидев «волос черный» на груди у Царевича, Царь-Девица вырывает себе сердце.

Образные характеристики самого Царевича в рамках этой перевернутой гендерной модели также логичны. Его образ выстроен по принципу нивелирования признаков, заданных биологически полом («мужской пол – женский гендер»). Все его текстовые характеристики представлены двумя ***параметрами: «возраст» и «внешность»***: «С *головеночкой льняной*» [7, с. 362]; «*личико цветочное*» [7, с. 362]; «*осемнадцатая весна*» [7, с. 372]; «*височки, волосочки*» [7, с. 363]; «*шея лебедем, высок, белогруд*» [7, с. 363]; «*Паутинка ты моя, тростинка, шелковиночка*!» [7, с. 381]. Автохарактеристики героя также выстроены по модели «не-мужское»: «Я, *гусляришка узкогрудый, / Не понимающий ни в чем*!» [7, с. 367]; «Все-то *нежат день-деньской, тешат, нянчат, – / Ровно цветик я какой, / Одуванчик*» [7, с. 367].

Ранее уже были выделены опорные билексемы персонажной пары «Царь-Девица» – «Царевич»: Как, к примеру, *Дева-Царь я*, / Так, выходит, – *Царь-ты-Дева*!» [7, с. 372]. Последняя – отражение авторской стратегии характеристики персонажа – акцента на его феминной сущности (как правило, в русском фольклоре описание женских образов было сосредоточено на описании именно их красоты и юного возраста).

Царевич репрезентирован элементами традиционного фольклорного женского образа (ср. поэтическое сравнение сказочных красавиц с белым лебедем): «Лежит Царевич мой бессонный, / Как *лебедь* крылья разбросал…» [7, с. 367]; «Плывет *Царь-мой-Лебедь / В перстнях, в ожерельях*…» [7, с. 405]. Для сравнения: пушкинское «Глядь – поверх текучих вод / *Лебедь белая плывет*…» [5, с. 526]. Фольклорные истоки имеет и нарочитое подчеркивание белизны лица героя: «*Снеговее скатерти*, / Мертвец – весь сказ! / Вся-то кровь до капельки / К губам собралась!» [7, с. 368 – 369]. Для сравнения: пушкинское «Ох, бел ты мой месяц, / Меловой пирожок!» («Белолица, черноброва…» [5, с. 542]).

К сказочному ***сюжету о спящей царевне*** восходит и сон Царевича от колдовской булавки мачехи: «Что за дивный твой за сон за такой?» [7, с. 383]. Его номинации в тексте строятся по диминутивным моделям: «мальчик» [7, с. 361]; «сынок» [7, с. 361]; «ребеночек» [7, с. 362]; «миленочек» [7, с. 380]; «махонькой» [7, с. 383]; «младенчик» [7, с. 384]; «забавонька» [7, с. 386]; «персик-абрикосик» [7, с. 397]. Однако именно сближение персонажей пограничного гендера (феминный «махонькой» Царевич и маскулинная «большая» Царь-Девица) способствует ***завершению античного андрогинного идеала***: сцена первой ночи, где Царь-Девица склоняется над сон-

ным Царевичем: «Гляжу, гляжу, и невдомек: *Девица – где, и где дружок?*» [7, с. 382].

Еще один представитель полюса пограничной гендерной идентичности – это непосредственно **авторская инстанция**. Автор, экспериментирующий с нарративом, ведет постоянную игру с адресатом (читателем): «*Кто сам с косой да в юбочке – / Тому пускай – два юноши. / Кто вокруг юбок вается – / Тому пускай – две девицы*…» [7, с. 382], «Прежде чем засов раздвинем, / Ты *скажи, душа, – отколе / Ты сама-то к нам: с мужской ли, / Али с женской половины*?» [7, с. 391]. Автор, ведущий за руку читателя, сам нарушает границы семантических полей мужского и женского: «*Мы пройдем пока на половиночку к Царице…*» [7, с. 390]. Сцена первой ночи, где Царь-Девица склоняется над сонным Царевичем, игнорирующая дифференциацию половых признаков, подтверждает авторскую установку на приоритет духовного, божественного, нерелевантного половым различиям: «А ну как зорче поглядим – / И вовсе все обман один, / *И вовсе над туманом – дым, / Над херувимом – серафим*?» [7, с. 382].

Для сравнения – запись в «Сводных тетрадях» М.И. Цветаевой: «*Пол* в жизни людей – *катастрофа*. Во мне он начался очень рано, *не полом пришел, – облаком*. И вот постепенно, на протяжении лет, *облако рассеялось: пол распылился*. Гроза не состоялась, *пол просто миновал*. (Пронесло!) *Облаком пришел и прошел*» [8, с. 133 – 134], где в основе приводимой формульной единицы – ***прием метафоризации***: трактовка пола – биологической данности – как облака («пол распылился»). Биологическая данность человека от рождения переосмыслена поэтом в качестве внешней, окружающей субстанции [4, с. 116].

Таким образом, герои, пребывающие на границе гендера, оказываются в центре внимания и предпочтений автора. Напротив, образы тех персонажей, чья гендерная принадлежность четко определена, коннотативно снижены: таков ***Царь***: «*Морда тыквой, живот шаром, дышит – терем дрожит, / От усов-то перегаром на сто верст округ разит*…» [7, с. 361]; ***Царица***: «Как у молодой *змеи* – да старый уж, / Как у молодой жены – да старый муж…» [7, с. 361], а также ряд второстепенных и эпизодических персонажей: ***колдун***: «*На угодничков плюет, давит мух, / Черных сродничков своих славит вслух…*» [7, с. 363]; ***нянька***: «*У ее подножья нянька / Ей сапожки начищает*…» [7, с. 370]. Особо следует подчеркнуть тот факт, что автор, согласно тексту являющийся женщиной («Я китайской обучена…» [7, с. 391], «Отстегни-ка мне монисто – / Нянек не обеспокоить! [7, с. 391]), не случайно сближает себя с Царевичем-гусляром, на уровне концептуальной метафоры птицы, символизирующей собой поэтический дар (см. рисунок). Кроме того, сближение героев пары «Царь-Девица» – «Царевич» также происходит в рамках увлечения стихиями: для Царь-Девицы – это война, для Царевича – творчество (игра на гуслях сближает его с мифическим арфистом *Орфеем*): ср. Царевич: «*Гусли, гусли – вся забава / Осемнадцатой весны!*» [7, с. 372]; Царь-Девица: «*Бранный быт – моя забота! / Мне иных забот – не надо*!» [7, с. 371]. Формула человека, наделенного стихийным, поэтическим отношением к окружающему, когда пол уже несуществен – ***Орфей*** («Орфей, разрываемый на части менадами, – вот *божественность поэта*» [8, с. 155]), иначе ***Психея*** («Психее (в жизни дней) остается одно: *хождение по душам (по мукам)*» [8, с. 271]).



Рисунок. Персонажи пограничной гендерной идентичности в поэме М.И. Цветаевой «Царь-Девица»

Таким образом, если мужское и женское, мужской и женский мир в любой национальной (гендерной) картине мира предстают резко противоположными, контрастными, то у М.И. Цветаевой в поэмах мифологического периода ее творчества взаимодействие персонажей, мужских и женских фигур, – персонификация трансформации ее личностных воззрений касательно архетипов поэтического дара, а также свидетельство существенного преображения ее авторского стиля.

Литература

1. Былины / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф.М. Селиванова. – М., 1988.

2. *Лютова, С.Н.* Она и Он в поэзии М. Цветаевой: архетипическое взаимодействие / С.Н. Лютова // Мир психологии. 2002. – № 4. – С. 93 – 102.

3. *Мадлевская, Е.Л.* Героиня-воительница в эпических жанрах русского фольклора: автореф. дис. … канд. филол. наук / Е.Л. Мадлевская. – СПб., 2000.

4. *Минец, Д.В.* Гендерная концептосфера женского мемуарно-автобиографического дискурса (лингвосемиотический аспект) / Д.В. Минец. – Saarbrücken, 2012.

5. *Пушкин, А.С.* Полн. собр. соч.: в 7 т. / А.С. Пушкин. – Т. 3. – Кн. 1. – М., 1995.

6. Словарь русского языка: в 4-х т. / под ред. А.П. Евгеньевой. – М., 1999. – Т. 4.

7. *Цветаева, М.И.* Царь-Девица / М.И. Цветаева // Цветаева М. Стихотворения. Поэмы / вступ. ст., составление и комментарии А. Саакянц. – М., 1991. – С. 361 – 444.

8. *Цветаева, М.И.* Неизданное: Сводные тетради / М.И. Цветаева. – М., 1997.

9. *Черкасова, А.А.* Структурно-семантическая классификация билексем / А.А. Черкасова // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2012. – № 1 (17). – С. 69 – 74.

УДК 82.0

Ю.Н. Шутова

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Ю.В. Бабичева

ОБРАТНЫЙ СВЕТ[1] ЧЕРУБИНЫ ДЕ ГАБРИАК

Статья посвящена исследованию последней мистификации поэтессы Елизаветы Васильевой (до замужества – Дмитриевой), известной также по маске Черубины де Габриак. В 1927 году, пребывая в Ташкенте, она выпустила сборник стихов «Домик под грушевым деревом» от имени китайского поэта Ли Сян Цзы.

Мистификация, Черубина де Габриак, Юлиан Щуцкий, запад – восток, поэтический цикл, подражание, сотворчество.

The article is devoted to the latest hoax of poetess Elizabeth Vasilyeva (Dmitrieva – before marriage –) also known as Cherubin de Gabriac. In 1927, while staying in Tashkent, she released the book of poetry «House under the pear tree» on behalf of Chinese poet Li Xiang Zi.

Hoax, Cherubina de Gabriac, Julian Schutsky, east – west, poetic cycle, imitation, co-creation.

Значит, счастье – не сон. Оно – здесь!
Оно будет возможно, когда выпадет снег.
Черубина де Габриак «Когда выпадет снег»

Мистификация[1] Елизаветы Васильевой (более известной в русской литературе по маске Черубины де Габриак) «Домик под грушевым деревом» от имени ссыльного китайского поэта Ли Сян Цзы явилась не только очередным сотворчеством (с китаеведом Ю.К. Щуцким) и стала отражением последних лет жизни, наполненных горечью существования вдали от любимого Петербурга и от близких друзей, но и раскрыла волновавшие поэтессу на склоне лет философские вопросы, среди которых очень важно отметить тему забвения[2]. Речь идет, прежде всего, о забвении творческом: уже после «смерти» «царицы призрачного трона» Черубины де Габриак Васильева поняла, что ее удел – быть погребенной заживо своими же стихами, которые во временном континууме будут всегда принадлежать той другой.

Цикл, состоящий из 21 стихотворения (семистишия), создавался в августе – сентябре 1927 г. в Ташкенте в тот момент, когда ученый Ю.К. Щуцкий, направляясь в командировку в Китай и Японию, заехал навестить Васильеву.

С Юлианом Константиновичем они познакомились в Петрограде в 1922 г. Одаренный ученик филолога-китаиста, профессора В.М. Алексеева долгие годы работал над переводом, исследованием и толкованием классической «Книги перемен» («И-цзин»), стоящей у истоков китайской философии.

Е. Васильева, по словам самого Щуцкого, раскрыла для него антропософию, которая помогла ему

[1] «Свет обратный» – в китайской лирике обозначает «заходящее солнце» [5, с. 86].

[2] «Может я останусь на много лет здесь на чужбине», – пишет Е. Васильева уже в первом стихотворении «Букет из павлиньих перьев» из цикла «Домик под грушевым деревом» [12, с. 187].