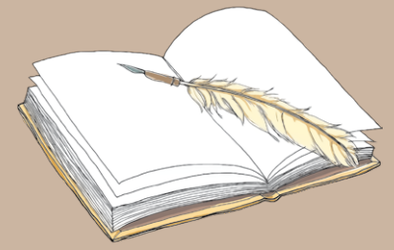
Литературный институт
имени А.М. Горького

Актуальная классика

Материалы Седьмых студенческих научных чтений



Москва
2023

Литературный институт имени А.М. Горького

Кафедра русской классической литературы
и славистики

АКТУАЛЬНАЯ КЛАССИКА

Материалы Седьмых студенческих
научных чтений
(18 апреля 2023 г.)

Москва
2023

УДК 821.161.1
ББК 83.3
А 43

Редакционная коллегия:

д.ф.н., проф. *Г.Ю. Завгородняя*, д.ф.н., проф. *С.А. Васильев,* к.ф.н., доц. *Л.А. Карпушкина*, к.ф.н., доц. *О.Ю. Саленко*.

А43 Актуальная классика: Материалы Седьмых студенческих научных чтений. – М.: Литера, 2023. – 312 с.

В сборнике представлены материалы Седьмых студенческих научных чтений «Актуальная классика», прошедших в Литературном институте им. А.М. Горького 18 апреля 2023 года.

ISBN 978-5-9906575-9-5

© Литературный институт имени А.М. Горького, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ I.

Традиции в русской литературной классике

Афанасьева Мария
Герой *дурак* в фольклоре и художественной литературе…… 9

Долгая Ульяна
Элементы готической эстетики в романе И.А. Гончарова «Обрыв»…… 19

Поляков Ростислав
Гофмановская традиция в «Сильфиде» В.Ф. Одоевского…… 27

Самошина Анна
Сказочные мотивы и элементы гротеска в романе Н.С. Лескова «Соборяне»…… 35

Ханова Элина, Чумаченко Мария
Античная традиция в комедиях А.П. Сумарокова….. 43

Харитонова Анжелика
Черты эсхатологического апокрифа в рассказе Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека» …… 51

РАЗДЕЛ II.

Аспекты стиля русской литературной классики: образы, мотивы, художественная речь

Ермолина Мария
Маркеры национальной культуры в поэзии А. Башлачёва…… 60

Ляпунова Мария
Иванов и Треплев: студия самоубийства…… 67

Моргунов Кирилл
Поэтический подвиг Е.А. Баратынского 74

Павлова Анастасия
Психологизм в комедии А.В. Сухово-Кобылина
«Свадьба Кречинского» 85

Попов Иван
Образ старообрядца как признак непознаваемого
в русской литературе 93

Сергеева Анна
Печорин и Ставрогин: неявный диалог..... 98

Трусова Ангелина
Мотив дома и бездомности в поэмах А.С. Пушкина
и Е.А. Баратынского («Цыганы» и «Цыганка») 107

Цыренова Туяна
Стиль «Повестей Белкина» А.С. Пушкина:
слово в защиту «холодноватой фразы»..... 115

РАЗДЕЛ III.

Русская литературная классика в пространстве синтеза искусств и межкультурного диалога

Геворкян Александра
«Анна Каренина»: опыт постмодернистского
переосмысления (экранизация Джо Райта) 128

Исаева Екатерина
Музыкальные спектакли по произведениям
Ф.И. Достоевского 136

Казьмина Анастасия
Драматическое начало романов Ф.М. Достоевского
как основа для киноинтерпретации (на примере
фильма «Настасья» Анджея Вайды)..... 144

Калимбет Полина
Оперная интерпретация повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством»: П.И. Чайковский и Н.А. Римский-Корсаков 155

Ляпунова Мария
«Шинель. Балет» М. Диденко (по повести Н.В. Гоголя «Шинель»)..... 165

Назаренко Александра
Экранизация русской классики как метод. Феномен эскапистского кино 172

Масалитина Марина
Сон и *бред* как пространство фантастического произведения 182

Мусин Андрей
«Дворянское гнездо» Андрея Кончаловского. Пространство, время и предметный мир фильма 194

Сычёва Владислава
Словесное искусство футуристов: В. Маяковский в итальянских переводах 202

РАЗДЕЛ IV.

ФОЛЬКЛОР И ДРЕВНЕРУССКАЯ КНИЖНОСТЬ: ТЕМАТИКА, ОБРАЗНОСТЬ, ТРАДИЦИИ

Волков Григорий
Мужчина и женщина в древнерусской литературе и русской классике XIX – XX веков: образы и архетипы 209

Матуа Лана
Женские образы в русском фольклоре и нартском эпосе. Баба-Яга и Сатаней-Гуашьи: опыт сопоставления 217

Рожкова Анастасия
Вила и Мавка Леси Украинки:
две посестры – одна судьба..... 224

Рублёва Софья
Лирический мир Елены Гуро как симбиоз
фольклорного и авангардного начал 229

Фандюшина Анастасия
Символика воды в фольклоре и древнерусской
литературе..... 239

Филиппова Екатерина
Изображение кликуш в народной традиции
и произведениях реалистов 247

Фонарёва Евгения
Фольклорные и литературные традиции в поэзии
русского панк-рока..... 255

РАЗДЕЛ V.

Женское литературное творчество. Женские образы в русской литературе

Дудырева Ксения
Мотив жертвоприношения в прозе
Л. Зиновьевой-Аннибал 263

Карпова Анастасия
Мирра Лохвицкая в поэтическом диалоге
с Константином Бальмонтом..... 270

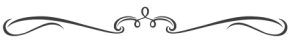
Котельникова Виктория
Образ падшей женщины в творчестве
В.М. Гаршина, А.П. Чехова и Л.Н. Андреева..... 278

Кузнецова Зинаида
Образ эмансипированной героини
в произведениях писательниц XIX века…… 285

Ромащенко Алина
Автомиф З. Гиппиус: ведьма как художественный
образ и литературная маска…… 293

Чапкова Надежда
Фольклорные архетипы женского идеала …… 302

Яновская Злата
Особенности женского образа в записках
Н.А. Дуровой «Кавалерист-девица»…… 307



РАЗДЕЛ I.

Традиции в русской литературной классике

Мария АФАНАСЬЕВА

ГЕРОЙ *ДУРАК* В ФОЛЬКЛОРЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Во многих авторских произведениях можно найти мотивы и образы, взятые из устного народного творчества. Одним из самых известных персонажей русского фольклора является герой-дурак, чей образ часто встречается и в художественной литературе. Однако между фольклорным и литературным героем-дураком существуют различия. Наша работа посвящена тому, чтобы проанализировать фольклорного и литературного героя-дурака, и найти различия между ними.

Чаще всего герой-дурак в сказках является или единственным сыном в семье (см., например, «Волшебное кольцо» № 190–191, «Набитый дурак» № 403–404, [4]) или самым младшим членом семьи («Дурак и берёза» № 402, «Сивко-Бурко» все варианты или «Емеля дурак» № 165–166, [4]). Во втором случае братья героя характеризуются как «разумные», то есть соблюдающие простую житейскую логику. В некоторых сказках, где присутствуют старшие братья, сюжет строится вокруг мотива родительской могилы, которую братья должны сторожить по просьбе родителя. При этом старшие братья уклоняются от обязанности, а младший брат-дурак, не задумываясь, исполняет свой долг честно, за что получает вознаграждение. Дураки занимаются какой–нибудь несложной работой или вовсе не трудятся. Отличительной их чертой является странность поступков, не поддающихся здравому смыслу или расчёту. Е.Н. Трубецкой в своей статье «Искатели иного царства» определяет дурака как «существо совершенно лишённое всякого человеческого ума» [8].

Но тем не менее в большинстве сказочных сюжетов они получают своё счастье, причём с приходом этого счастья чаще всего меняется их внешний облик. Так

происходит, например, в сказке «Сивко-Бурко» (Афанасьев, № 179, [4]): когда во время пира царевна угощает гостей, то главный герой выглядит неопрятно, однако после «узнавания» сказка заканчивается свадьбой, а также преображением главного героя: «Наш Иван тут стал не Иван-дурак, а Иван царский зять; оправился, очистился, молодец молодцом стал, не стали люди узнавать!» Из этого можно сделать вывод о том, что в некоторых сказках состояние «дурака» непостоянно. Ю.И. Юдин в своей работе «Дурак, шут, вор и чёрт» проводит связь между сюжетами о дураке с обрядом инициации [10].

Одним из видов испытаний, входящих в инициацию, является притворное сумасшествие – и эта параллель наводит на мысль об юродивых. Та же мысль прослеживается и у Трубецкого, который пишет о том, что в образе дурака присутствуют черты вещего безумца, встречающиеся и в словесном творчестве других народов [8]. Слова «юродивый», согласно словарю Ушакова, имеет два значения: 1) глуповатый, чудаковатый, безумный; 2) христианский аскет –безумец или принявший вид безумца и обладающий, по мнению верующих, даром прорицания. Притворное безумие являлось одним из видов подвига, который святой предпринимал во имя веры, ради будущей жизни. А.Д. Синявский в статье «Очерк русской народной веры» подчёркивает, что деятельность с расчётом – это не путь «героя-дурака»: «Дурак не доверяет – ни разуму, ни органам чувств, ни жизненному опыту, ни наставлениям старших. Зато Дурак, как никто другой, доверяет Высшей силе. Он ей – открыт» [7, с. 44]. И юродивые, и герои-дураки ищут счастье. Только если святые, притворяющиеся безумцами, ищут счастье на небесах, при этом отказываясь от всего земного и от самих себя, то счастье героев-дураков заключается в понятном и близком для простого человека: быть богатым, не голодать, удачно вступить в брак. Стоит отметить, что сами по себе герои–дураки довольно добродушны и отзывчивы, и это формирует наше отношение к ним. Однако, при всем добродушии, он не

всегда добр и часто совершает жестокие поступки по неведению. Так, например, Емеля на санях давит в городе множество людей. В сказке «Дурак и берёза» герой убивает дьяка как свидетеля, но при этом не испытывает ни чувства вины, ни осознания того, что он понесёт ответственность. Это поведение героя-дурака в очередной раз характеризует его как персонажа, чьё мышление не подстраивается под логику окружающего мира: его ведёт «магическая мудрость» [8]. Если говорить о типологизации дурака, то Ю.И. Юдин, например, выделяет определённые черты «дурацкого» взгляда на мир: метод аналоги (у стола четыре ноги как у лошади, значит, сам дойдёт), восприятие окружающего мира как живого существа, способного на контакт (в скрипе берёзы дураку слышится человеческая речь) и так далее [10].

Можно выделить два основных типа героя-дурака: дураки *знающие* и дураки *добродушные*. Герой первого типа, зная о том, что магическая сила может помочь ему, требует от окружающих выполнения абсурдных задач. В сказке «Волшебное кольцо» герой, обладающий волшебным кольцом, требует от матери, чтобы та посватала его к королевской дочери. Второй же тип можно увидеть в таких сказках, как «Дурак и берёза» (№ 402), «Набитый дурак» (№ 403–404), «Иванушка–дурачок» (№ 400 – 401, [4]). Герои этих сказок ведут себя и делают всё не так, как принято. Этот тип можно разделить на подтипы, которые зависят от характера сказки. Сказки-анекдоты «Набитый дурак» и «Иванушка–дурачок» высмеивают героя–дурака, но этот смех двойственен: если в дураке, по Ю.И. Юдину, воплощено неразвитое, доисторическое восприятие мира, то комическим представляется не столько герой, сколько окружающий мир, слишком зависимый от житейской логики. В других примерах герой оказывается удачливей всех остальных персонажей. Тут можно выделить ещё два подтипа: удачливый дурак и неудачливый дурак. Второй подтип не особо интересен, так как он несёт только комическую

задачу. При рассмотрении первого же подтипа вместе с героем-«дураком знающим» мы снова возвращаемся к идее о том, что дурак – герой ведомый. В бытовой сказке дурак непроизвольно полагается на удачу, в сказке магической – на волшебный предмет/волшебного помощника.

Образ героя-дурака из фольклорного творчества переходит в художественную литературу, причём герой может менять свою суть, приобретать новые черты в угоду авторскому замыслу или эпохе.

Образ Ивана Петровича в сказке «Конёк-горбунок»

При анализе ершовской сказки и её героев нужно учесть два аспекта. Во-первых, в ней присутствует комизм ситуаций, заимствованный из народного театра (например, в сказке есть эпизод, когда придворные специально падают перед царём для того, чтобы посмешить его). Смешение разговорной и литературной речи, обилие глаголов–ремарок, создающих «театральное действие», – всё это отсылает к ярмарке и народному театру Петрушки. И, во-вторых, в сказке есть влияние романтизма. Мир неба, как образ иного царства, уподобляется земле, но в то же время противопоставляется ему, и в этом виден романтический принцип двоемирия. Следовательно, Иван, безусловно связанный со своим прототипом героя-дурака, в сказке Ершова может быть связан или с раёшным Петрушкой, или с романтическим героем, который стремится к идеалу. Л.А. Фролова отмечает трёхуровневость персонажей, основанных на фольклорных героях, и выделяет в герое Ершова черты архетипа провидца, человека, связанного с магическим миром, черты сказочного героя–дурака и индивидуальные, характерные черты [9]. Иван Петрович – уже не фольклорный, а литературный персонаж. Фольклорный герой-дурак является отражением доисторического восприятия мира и не идентифицирует себя как личность. Герой-дурак связан с миром, но при этом он не способен высказываться и оценивать окружающую действительность. Манера поведения ершовского Ивана

меняется в зависимости от того, с кем он разговаривает на данный момент. Иван Петрович по–разному представляется перед разными персонажами: возвращаясь с поля после эпизода с кобылицей, он, стучась в избу, сам называет себя не иначе как Иван–дурак («*Кто стучится сильно так?/ Это я, Иван–дурак!»*); при встрече же с Месяцом Месяцовичем герой представляется своим полным именем (*«Здравствуй, Месяц Месячович, /Это я, Иван Петрович»*). Герой Ершова специально выдумывает небылицы, которые смешат братьев и отца, выставляя его перед ними в комичном виде, во время эпизода продажи коней Иван ведёт себя перед царём довольно дерзко и сам диктует ему условия:

Только, чур, со мной не драться
И давать мне высыпаться,
А не то я был таков!

В этом эпизоде происходит смена парадигмы человеческих взаимоотношений. Г.В. Сильченко пишет: «Характерно, что в данной сцене, как и в ситуации торга, именно Иван исполняет роль главного, не положенную ему по социальному статусу. Однако на пространстве карнавальной площади, предполагающей временную смену верха и низа, такая ситуация вполне уместна» [6, с. 41].

От фольклорного героя-дурака Ивана отличает ряд черт: он не по-дурацки практичен [9] и способен трезво оценивать ситуацию: например, чтобы поймать Жар-птицу, он подготавливает варежки, не желая обжечься об оперенье. В отличие от фольклорного дурака Иван Петрович высказывает своё мнение по поводу окружающего мира. Он даёт оценку внешности Царь-девицы («*Эта вовсе не красива:/И бледна-то, и тонка»*). Во время охоты на Жар-птицу он даёт восхищённые и в то же время забавные комментарии:

Неча молвить, страх красивы!
Ножки красные у всех,
А хвосты-то – сущий смех!
Чай, таких у куриц нету.

А уж сколько, парень, свету –
Словно батюшкина печь!

Он так же может оценивать себя самого, сравнивать себя с другими. Так в эпизоде, когда он ловит братьев на воровстве, Иван упрекает их:

Стыдно братья воровать!
Хоть Ивана вы умнее,
Да Иван-то вас честнее:
Он у вас коней не крал.

Кроме того, Ванюша Петрович способен и на некоторый личностный рост. Определённые черты вроде лени и сонливости чаще всего в фольклорных сказках закреплены за дураками. Ершовский Иван в какой-то момент преодолевает свою любовь ко сну. В эпизоде, когда герои похищали Царь-девицу, Иван упускает первую возможность именно потому, что заснул, и, пристыженный Коньком-горбунком, говорит: *Отпусти вину Ивану, / Я вперёд уж спать не стану.*

Можно отметить одну важную деталь, связанную с волшебным помощником Ивана-дурака. Если в народной сказке герою помогала волшебная сила, то она вела его к счастливому концу, не видоизменяя суть персонажа, в то время как в сказке Ершова Конёк-Горбунок не только служит волшебным помощником, он при этом является «катализатором» личностных изменений в Иване.

Образ Ивана-дурака в сатирической сказке М.Е. Салтыкова-Щедрина «Дурак»

Автор в начале сказки выделяет своего героя среди прочих персонажей дураков: «Бывают дураки лёгкие, а этот мудрёный». Примером лёгкого дурака в сказке является Лёвка. Такие дураки удобны для человеческого общества, и Салтыков-Щедрин специально для этого включает мимолётный сатирический эпизод про то, как Лёвку показывают губернатору и тот говорит фразу: «Берегите его, нам дураки нужны!» «Мудрёного» дурака Ивана отличает

не простое слабоумие. Подобно фольклорному дураку, герой Салтыкова–Щедрина бескорыстен и добр. Весьма показателен эпизод с нищим: «Раз нищий под окном остановился, а у мамочки, как на грех, в ту пору трехрублёвая бумажка на столе лежала – он взял да ВСЕ три рублика нищему в суму и ухнул!» [5]. Салтыков-Щедрин специально делает акцент на слове «все», подчёркивая этим то, что его герой-дурак не знает полумеры.

Также герой сказки игнорирует человеческую иерархию и нормы приличия: он не будет спрашивать разрешения у родителей: «Есть ему захочется – нет чтобы мамочку попросить <...> сам пойдёт, и в буфете, и в кухне всё перешарит, и что продаётся под руку, так, без спросу, и съест» [5]. Ему непонятны собственнические отношения, герой не знает, что за товар надо платить, и для того, чтобы накормить голодающего, берёт товар с прилавка, не оплатив его. Когда дурака отдают в образовательное учреждение, то хуже всего ему даются именно те науки, которые затрагивают денежные отношения и человеческие отношения в рамках закона. Всё это указывает на другую, отличную от фольклорного героя-дурака, натуру Ивана. Если фольклорный дурак ведёт себя по-дурацки потому, что он понимает законы этого мира по-своему, то поступки героя Салтыкова–Щедрина обусловлены тем, что он естественный человек. Общей характеристикой у героев литературной сказки и народной сказки является ещё неумение связать между собой причину и следствие. Но если в фольклоре дурак не приспособлен к этому из-за особенного сознания, то Иван в сказке Салтыкова-Щедрина действует с позиции свободного человека. Когда отец сечёт его за очередной «дурацкий», но добрый поступок, Иван не понимает, за что его бьют. Ведь в его миропонимании он всё сделал правильно.

Отличие дурака-альтруиста Салтыкова-Щедрина от героя народной сказки заключается ещё в том, что Иван в итоге остаётся несчастным. На это обращает внимание Н.П. Ларионова: «Весьма существенное отличие этой сказки

от народной в том, что здесь нет описаний мытарств героя в поисках счастья, как нет и самого счастья. Вероятно, это стало возможным потому, что сказочный Дурак ищет личного успеха и по дороге к нему совершает благородные поступки по отношению ко всему живому. В случае с Иваном ситуация обратная» [3]. Он погружается в угрюмое молчание после столкновения с миром. Салтыков-Щедрин не рассказывает читателю о том, что произошло, но он даёт понять, что мир для таких людей как Иван опасен. У героя так же отсутствует какая-либо мотивация. Фольклорный герой может начать действовать, если ему посулить какую–то награду. У дурака Салтыкова-Щедрина мотивацию даёт его собственная натура, стремящаяся к самопожертвованию. Впрочем, можно поспорить с тем, что этот альтруизм пойдёт именно от главного героя: как мы уже говорили, дурак – персонаж ведомый. Писатель создаёт своего дурака зависимым от собственной судьбы: «Было в его судьбе нечто непреодолимое, что фантастически влекло его к самоуничижению и самопожертвованию, и он инстинктивно повиновался этому указанию...» [5].

Сказка Салтыкова-Щедрина в первую очередь сатира, а для любой сатиры свойственна демифологизация. Т.А. Глазкова пишет о том, что «сатира, по сути своей, генетически связана с демифологизацией, поскольку направлена на осмеяние и, вместе с тем, разоблачение ложных, на взгляд писателя, социальных идей и псевдоценностей» [1]. В сказке «Дурак» можно отметить разоблачение и осмеяние «хищной» действительности. Ю.И. Юдин говорил о смехе в фольклорной сказке, который направлен как на героя-дурака, так и на окружающий его мир [10]. «Горький» смех Салтыкова-Щедрина так же двусторонен: автор критикует не только жестокую систему в окружающем мире, но и героя–дурака. Иван-дурак в литературной сказке «становится жертвой социального мира» [1], то есть схема «герой–дурак всегда находит своё счастье» разрушается. В эпизоде с приезжим, который единственный увидел суть главного героя, звучит

предупреждение: «А, впрочем, несомненно, что настанет минута, когда наплыв жизни силою своего гнета заставит его выбирать между дурачеством и подлостью. Тогда он поймет. Только не советовал бы я вам торопить эту минуту, потому что как только она пробьет, не будет на свете другого такого несчастного человека, как он. Но и тогда, – я в этом убежден, – он предпочтет остаться дураком». При этом Салтыков-Щедрин, создав в сказке некое подобие предсказания, в итоге меняет конец своего героя: Иван, столкнувшись с миром, не остаётся прежним дураком и не становится подлецом, а погружается в молчание. Ларионова так объясняет наличие мотива молчания в произведениях писателя: «Каждый герой, который вдруг замолкает, незадолго до этого события переживает необычайное тяжелое потрясение, которое сопровождается прозрением, обретением некой истины. Молчание – это реакция человека на окружающий мир, которая возникает от осознания своей никчемности, бесполезности, беспомощности и одиночества» [3]. Салтыков-Щедрин, столкнув в конфликте дурака и окружающий мир, деконструировал образ героя-дурака, показав, что в реалиях современного ему мира такие люди, как Иван, выжить не способны.

Итак, фольклорный герой-дурак обладает рядом неизменяемых черт. Он является носителем «магической мудрости» и алогичного взгляда на мир. Некоторые из его черт появляются затем и у литературных героев, однако разница между авторским и литературным персонажем огромна. Если фольклорный персонаж выполняет определённую функцию и его качества закреплены за ним, то литературный персонаж меняется в угоду авторскому замыслу, литературному направлению и жанру.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Глазкова Т.А.* Демифологизация реальности в творчестве М.Е. Салтыкова–Щедрина [Электронный ресурс] URL: http://cheloveknauka.com/v/294238/d?#?page=1 (Дата обращения: 12.04.23).

2. *Ершов П.П*. Конёк–горбунок [Электронный ресурс] URL: https://clck.ru/359C6G (Дата обращения: 10.04.2023).

3. *Ларионова Н.П.* Литературная интерпретация фольклорного образа дурака в творчестве Салтыкова–Щедрина [Электронный ресурс] URL: https://www.gramota.net/articles/issn_1997–2911_2015_3–2_37.pdf (Дата обращения: 10.04.23).

4. Народные русские сказки *А.Н. Афанасьева*: В 3 т. – Лит. памятники. М.: Наука, 1984–1985 // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» [Электронный ресурс] URL: http://feb-web.ru/feb/skazki/default.asp?/feb/skazki/texts/af0/af0.htm (Дата обращения: 10.04.20).

5. *Салтыков–Щедрин М.Е.* Дурак [Электронный ресурс] URL: https://ilibrary.ru/text/1261/p.1/index.html (Дата обращения: 09.04.23).

6. *Сильченко Г.В*. Поэтика комического в творчестве П.П. Ершова: учеб. пособие / Г.В. Сильченко. Ишим: Изд–во ИПИ им. П.П. Ершова (филиал) ТюмГУ, 2017.

7. *Синявский А. Д*. Иван-дурак: Очерк русской народной веры. М.: Аграф, 2001.

8. *Трубецкой Е.Н*. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке [Электронный ресурс] URL: http://www.philologoz.ru/sophia/trub.htm (Дата обращения: 10.04.23).

9. *Фролова Л.А.* Художественная природа сказки П.П. Ершова «Конёк–горбунок» [Электронный ресурс] URL: https://vivaldi.nlr.ru/bd000046511/view/?#page=1 (Дата обращения: 10.04.23).

10. *Юдин Ю.И*. Дурак, шут, вор и черт. (Исторические корни бытовой сказки). М: Лабиринт, 2006. (Серия «Разыскания в области филологии, истории и традиционной культуры: Школа В. Я. Проппа»). [Электронный ресурс] URL: hhttps://clck.ru/359C8u (Дата обращения: 10.04.20).

Ульяна ДОЛГАЯ

ЭЛЕМЕНТЫ ГОТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»

Готическая эстетика стала развиваться с появлением английского готического романа в конце XVIII века, одного из жанров предромантической прозы. Для готического романа того периода было характерно отстранение места и времени действия от реальности. Авторы помещали своих героев в старинные замки, описывали историю, которая происходила несколько веков назад. Главным маркером готического романа было присутствие сверхъестественного компонента: призраков, скелетов, таинственных звуков (стонов, музыки), оживающих портретов. Также, как подчёркивает О.В. Разумовская, типичным для готического романа был «набор мотивов “героиня-злодей-замок-зловещий секрет”» [5, с. 51]. Немаловажную роль в завязке сюжета играло родовое проклятье или семейная тайна. Позже, с развитием реализма, готический роман ушёл на второй план, освободив место готической новелле или повести. В новеллах хронотоп несколько перерабатывался: действие помещалось в современность, замки заменялись поместьями и особняками, однако сохранялись основные сюжетные и эстетические мотивы. Н.В. Водолажченко отмечает, что в готических новеллах XIX века начали развиваться принципы психологизма [2]. В XIX веке готическая эстетика развивалась, в частности, в реалистических произведениях, как правило играя в них служебную роль.

Русская литература отзывалась на тенденции западной готической литературы и активно пользовалась готической эстетикой. Как пишет В.Э. Вацуро: «К концу XVIII – нач. XIX в. относится первая волна увлечения готическим романом («романом тайн и ужасов») в России, прежде всего на читательском уровне; однако с появлением «Острова Борнгольма» Н.М. Карамзина становится

очевидным, что сама русская словесность эстетически уже подготовлена к его восприятию» [1, с. 3]. Элементы готической литературы встречаются у разных авторов на протяжении всего XIX века. Готические мотивы мы можем встретить и в 1860–1880-х годах, например, в «таинственных» повестях Тургенева, а также, как доказывает А. С. Ефимов, в антинигилистическом романе [4].

В данной статье выдвигается предположение об использовании И.А. Гончаровым элементов готической эстетики в романе «Обрыв» (1869).

Марк Волохов в парадигме готической эстетики – демонический антигерой, мистическая сущность. Его появление на страницах романа методически оттягивается автором, благодаря чему создаётся эффект саспенса. Прежде чем Марк предстаёт перед читателем, мы успеваем много раз прочесть слово «безбожник», высказанное в его адрес. Его характеризуют также как «окаянного», «бездомного», «пропащего». Марфенька даёт Марку физиологическую характеристику: «…только Маркушка зубы скалит, когда увидит ее…» [3, с. 222]. Кроме того, автор строит образ Марка по ассоциации с нечистой силой. Этот образ развивается при описании первого появления Марка в XIV главе первой части романа: он заходит в дом не через дверь, а через окно. Автор часто обращается к зооморфным образам: сравнивает его с собакой («Но под этой неподвижностью таилась зоркость, чуткость и тревожность, какая заметна иногда в лежащей, по-видимому, покойно и беззаботно, собаке» [3, с. 255]).

Далее в романе герои часто отсылаются к Марку, как к волку, который становится его символом-лейтмотивом: «Что теперь он делает, этот волк? — думала она…» [3, с. 607], «какой силой воли и самообладания надо обязать его, чтобы встреча их на дне обрыва не была встречей волка с медведем?» [3, с. 643]. В сопоставлении Волохова с волком можно проследить и его сверхъестественный элемент: в кульминационном эпизоде во время последнего свидания

Марка и Веры Гончаров приводит сравнение, раскрывающее оборотническую сущность Волохова: «Он поднял ее на грудь себе и опять, как зверь, помчался в беседку, унося добычу...» [3, с. 619]. Безусловно, нельзя утверждать, что в романе Марк действительно является оборотнем, однако автор настойчиво дополняет фигуру Марка постоянной звериной метафорой. В связи с этим его образ обретает определенную демоническую составляющую.

Марк вызывает интерес у главных героев, Райского и Веры. За счёт этого интереса он как бы обретает власть над ними, как и его архетипические предшественники в готических романах обретают власть над своими жертвами. Вера попадает под влияние Марка. Она вынуждена вести неестественный для себя образ жизни – скрываться от бабушки, вести тайную переписку. Таким образом, Марк в какой-то степени переманивает Веру в другую реальность.

Вера тоже поздно появляется в романе. Мы узнаём о ней изначально по воспоминаниям Райского и со слов Марфеньки и бабушки; её приезд ожидаем. Как и в случае с Марком Волоховым, такое затяжное отсутствие в тексте свидетельствует о её подчёркнутой «необыкновенности».

Гончаров уподобляет внешность Веры внешности романтической героини: «Глаза темные, точно бархатные, взгляд бездонный. Белизна лица матовая, с мягкими около глаз и на шее тенями. Волосы темные, с каштановым отливом, густой массой лежали на лбу и на висках ослепительной белизны, с тонкими синими венами» [3, с. 277]. Райский даёт ей более поэтическую и эмоциональную, но не менее значимую характеристику: «…мерцание и тайна, как ночь — полная мглы и искр, прелести и чудес!..» [3, с. 278]. Помимо этого, на протяжении романа педалируется бледность Веры, ей часто нездоровится, у неё часто болит голова. Марфенька описывает свою сестру почти как потустороннее существо: «Вон Верочка, той всё скучно, она часто грустит, сидит, как каменная, всё ей будто чужое здесь! Ей бы надо куда-нибудь уехать, она нездешняя» [3, с. 245]; «Верочка долго

не спит: бабушка бранит ее, называет полунощницей» [3, с. 251]. Можно говорить о том, что Гончаров намеренно придаёт портрету Веры некоторые готические черты.

Однако это не единственная деталь, связанная с Верой, которая отсылает к готической эстетике и готической литературе. Важный повествовательный момент в романе – тайна Веры. И Татьяна Марковна, и Райский догадываются о том, что Вера что-то скрывает. Эта тайна – «запретная связь» с изгоем Марком.

Марк и Вера выделяются на фоне остальных героев романа. Этого и добивается Гончаров, придавая героям черты романтические и готические черты, обособленно вводя их в текст. Марк и Вера условно создают вставную повесть, выбивающийся из общей канвы романа. Это два сильных героя-архетипа: хищник и жертва. И в то же время Гончаров остаётся верен реалистической традиции – Марк и Вера, несмотря на свою «необычность», одновременно продолжают жить как функционирующие персонажи внутри «общего» романа. Гончаров постоянно напоминает, что Вера – человек, внучка Татьяны Марковны, девушка с дрожащим от улыбки подбородком, а Марк – неудачник-революционер, пропагандирующий нигилистические идеи семинаристам.

Итак, Гончаров включает в реалистическое повествование элементы готической эстетики для того, чтобы читатель интуитивно выделял Веру и Марка как двух уникальных и сильных героев. При этом автор «Обрыва» расставляет акценты иначе, чем в типичном готическом романе или повести. Вера, хотя и заперта в закрытом пространстве, в отличие от реальных готических героинь, является *добровольной* (выделено мной – *У. Д.*) «заложницей» старого графского дома и своего поместья. В тексте неоднократно подчеркивается искренняя привязанность Веры к Малиновке. Более того, Марк, герой-имморалист, не контролирует место проживания Веры, а напротив, почти всегда находится вне центра действия, коим является Малиновка. Его обычным местом

«обитания» становится обрыв, доступ в дом крайне ограничен, и следовательно, он не обладает такими же силами воздействия на Веру, как демонические злодеи в готических произведениях, хотя в то же время Гончаров находит для Марка бестиарное сравнение и метафору «волк», многократно повторенную в романе. Так, благодаря такому разграничению топоса в романе оттеняется равенство между двумя уникальными героями, или даже превосходство героини.

Равенство между героями выделяется сюжетно. Вера мыслит за себя; в отличие от Марфеньки, она интеллектуально развита, поэтому она способна воспитывать в себе собственные убеждения. В этом она не уступает Марку. Однако можно говорить о том, что именно решения и любопытство Веры приводят её к «падению».

Готическая линия в романе появляется одновременно с Марком и Верой и заканчивается после «падения» и болезни Веры. Таким образом, наличие готической эстетики в образе Веры выделяет её трагическую линию. (Роковая трагическая любовь тоже может считаться типичным элементом готической литературы).

Тема запрета и запретных отношений, характерная для готической литературы, соотносится в романе с «женским вопросом». С одной стороны, в «Обрыве» прослеживаются сюжетные параллели с готическими романами: потомственный грех, «падение», – Татьяна Марковна и Вера обе прошли через него по-своему. Однако, учитывая общий жизнеутверждающий пафос романа, нельзя говорить о том, что Гончаров разрешает ситуацию Веры подобно авторам готических романов. Напротив, линию Веры он выписывает как реалист, в рамках развенчания существующей социальной морали. Однако он использует готическую эстетику для того, чтобы задать план сильного эмоционального переживания Веры.

Представляется важным перейти к анализу декоративной составляющей романа, добавляющей ему готической атмосферы.

В первой части романа мы узнаем страшную и мистическую историю: на дне обрыва есть могила самоубийцы, зарезавшего там же жену и соперника. Распространяется слух о том, что он, «весь в белом, блуждает по лесу, взбирается иногда на обрыв, смотрит на жилые места и исчезает» [3, с. 73]. Этот небольшой вставной фрагмент задаёт тон предстоящему повествованию, добавляет особый паранормальный аспект описанию обрыва.

Обрыв – частый компоненты готических пейзажей. Обрыв в романе представляется мрачным и отпугивающим местом. Марфенька передаёт читателю общее впечатление, которое он должен производить: «Только в лес боюсь; я не хожу с обрыва, там страшно, глухо!» [3, с. 175]. Вера, Марк и Райский – единственные герои, которые бывают в обрыве и не боятся там находиться. Таким образом, фоном для любовной линии романа служит готический пейзаж, обладающий мистической аурой.

В этом ключе стоит вспомнить старый графский дом. Автор подчеркивает громоздкость, тяжесть, изображает его в темных тонах: «Один только старый дом стоял в глубине двора, как бельмо на глазу, мрачный, почти всегда в тени, серый, полинявший, местами с забитыми окнами, с поросшим травой крыльцом, с тяжелыми дверьми, замкнутыми тяжелыми же задвижками, но прочно и массивно выстроенный» [3, с. 79]. Создаётся впечатление, что Гончаров прямо говорит о готическом строении. Описание помещений подтверждает наши догадки: «За залой шли мрачные, закоптевшие гостиные; в одной были закутанные в чехлы две статуи, как два привидения, и старые, тоже закрытые, люстры» [3, с. 93]. Гончаров даже выписывает слово «привидение», чтобы читатель не смог упустить ассоциацию с готическими историями.

Сон Марфеньки усиливает коннотацию готического «проклятого места». Марфенька рассказывает кошмар, в котором оживают статуи, ползут змеи, бесшумно бегают дети – настоящая история ужасов.

Графский дом контрастирует с маленьким новым домом: «Зато на маленький домик с утра до вечера жарко лились лучи солнца, деревья отступили от него, чтоб дать ему простора и воздуха. Только цветник, как гирлянда, обвивал его со стороны сада, и махровые розы, далии и другие цветы так и просились в окна» [3, с. 79]. Он подчёркивает контраст между сёстрами и одновременно двумя разными эстетическими мотивами.

Верочка живет в графском доме в уединении, Марфенька боится туда заходить. Уединение Веры соотносится с её «романом» с Волоховым. Она хранит свою тайну и никому её не доверяет.

В конце романа, когда Марфенька уезжает к мужу, а Вера, пережив трагедию, поселяется в маленьком новом доме с Татьяной Марковной, готический графский дом становится символом пережитого опыта Веры. Уезжая из него, она закрывает этот этап жизни.

Подводя итог вышесказанному, мы можем заключить, что в романе трагическая сюжетная линия Веры и связь с Марком неразрывно связаны с готической эстетикой. Гончаров использует элементы данной эстетики, чтобы подчеркнуть уникальность героев, усилить трагедийное звучание текста, сделать упор на эмоциональные переживания героини, а также придать несколько готическую атмосферу повествованию, придать тексту дополнительное и второстепенное романтическое звучание. При этом Гончаров остаётся реалистом, прибегая к использованию элементов готической эстетики лишь в качестве авторского приёма.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вацуро В.Э.* Готический роман в России М.: Новое литературное обозрение, 2002.

2. *Водолажченко Н.В.* Становление и развитие английской готической новеллы в XIX веке // Вестник НовГУ. 2014. № 83–1.

3. *Гончаров И.А.* Обрыв. М.: Худ. лит-ра, 1980.

4. *Ефимов А.С.* Русский антинигилистический роман 1860-1870-х гг. и «готический сюжет» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. № 11.

5. *Разумовская О.В.* Понятие о готическом и неоготическом стиле в контексте истории литературы // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2014. № 4.

Ростислав ПОЛЯКОВ

ГОФМАНОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В «СИЛЬФИДЕ» В.Ф. ОДОЕВСКОГО

Фантастический «уклон» в литературе присутствовал с самой античности, позже увековечил многие памятники средневековья. Однако широкое распространение и перерождение литературной фантастики мы можем наблюдать в XIX веке. Фантастика популярна и по сей день, но труды романтиков-фантастов всегда останутся актуальными.

Для начала нам стоит разобраться, что заключает в себе романтическая традиция у Гофмана. Генрик Сколимовский точно подметил: «Признание логики сердца (о которой столь выразительно говорит Паскаль), признание интуиции и более глубокого смысла жизни является равносильным воскрешению человека, способного летать. Именно в защиту этих ценностей, против вторжения обывательского материализма, узкого прагматизма и механистического эмпиризма, восстал романтизм XIX столетия» [6].

Гофман – представитель таинственного романтизма, который провозглашает культ первозданной природы и чувств выше сухого материалистического мира, в котором проживают читатели. Именно романтизм дал сформировавшийся образ «двоемирия», без которого трудно представить творчество Гофмана и романтиков в целом. Романтические произведения становятся богаты воображением героев; им начинает казаться что-то невообразимое, потом это «что-то» оказывается таким же осязаемым, как и герой. Не просто так расцвет романтизма совпадает с промышленной революцией: это дало возможность писателям-романтикам акцентировать тему единства человека и природы, отходившую на второй план. В их произведениях персонаж живёт в привычном

обществе, но вдруг в повествование врывается необъяснимый элемент мистики. Таков способ воздействия романтиков на читателя: показать, что человек слишком много о себе возомнил, что он не хозяин природы и совсем позабыл её, эмоционально закрылся.

В поэтике Гофмана источник чудесного – это обычная жизнь; фантастика возникает из реальных событий. Данный прием воспринимался как ирония (маска, сорванная с жестокой и лицемерной действительности). Подобное разоблачение как правило осуществлял романтический герой, который в одиночку ополчался против обывательской среды.

Начать исследование я хочу с рассмотрения рассказа Гофмана «Песочный человек». В этом произведении наглядно представлена идея «двоемирия»: мир обычный, каким он видится возлюбленной главного героя Кларе, и мир загадочный, где главного героя преследует колдун Коппелиус. Как раз со вторым миром Натанаэль и знакомит родных в своих письмах: *«Что-то ужасное вторглось в мою жизнь! <…> Когда бы ты был здесь, то увидел бы всё сам; однако ж теперь ты, верно, почтёшь меня за сумасбродного духовидца»* [3, с. 7].

«Когда я увидел Коппелиуса, то меня, подвергнув в ужас и трепет, осенила внезапная мысль, что ведь никто другой и не мог быть Песочным человеком, но этот Песочный человек уже не представлялся мне букой нянюшкиных сказок…» [3, с. 13].

Здесь Гофман мастерски играет с темой детского страха, с которым герой вырастает и держит в себе воспоминания. Сам подход в композиции – нагнетание обстановки при помощи писем – активно перенимается последователями.

Каноном мистического жанра, который под влиянием Гофмана обретает самобытный облик, является недоверие окружающих. Вот что ему ответила Клара в своём письме: *«Но прости, если я, неученая девушка, попытаюсь как-то растолковать, что́, собственно, я разумею под этой*

внутренней борьбой. В конце концов я, верно, не найду надлежащих слов, и ты подымешь меня на смех, не оттого, что у меня глупые мысли, а потому, что я так нескладно пытаюсь их выразить» [3, с. 19].

Далее мы узнаём, как Натанаэль увлекается кроткой дочкой профессора Олимпией и подсматривает за ней из окна. Ему удаётся с ней познакомиться на балу: дело в том, что профессор очень долго её скрывал и вдруг пригласил гостей, чтобы показать дочь (надо признаться, Гофман прекрасно сохраняет интригу). Интерес героя, знакомство и сближение полно ярких описаний: *«Он незаметно вынул подзорную трубку Копполы и стал смотреть <…>. Ах, тут он приметил, с какой тоской глядит она на него…»* [3, с. 37].

«Когда танцы начались, он, сам не зная как очутился подле Олимпии <…>, взял её за руку. Как лёд была холодна рука Олимпии; он содрогнулся, почувствовав ужасающий холод смерти…» [3, с. 38].

Всё доходит до того, что Натанаэль забывает Клару, Лотара и по письмам девушка чувствует, что с возлюбленным что-то не так. Сам герой влюблён в Олимпию, она заменила ему всё существовавшее до неё. Он проводит с ней дни напролёт, а девушка, хоть и малоразговорчива, но всё равно показывает свою расположенность. Однако счастье героя длится недолго. От всех её вздохов, коротких реплик и движений я содрогнулся, когда в конце узнал об Олимпии: *«Смертельно бледное восковое лицо Олимпии лишено глаз, на их месте чернели две впадины, она была безжизненной куклою <…>. И тут Натанаэль увидел на полу кровавые глаза»* [3, с. 45].

И Натанаэль задаётся вопросом: «А кого я полюбил?» Гофман мастерски выводит читателя из атмосферы милых вечеров со свечами и погружает в черно-белое пространство: все детали точны и чересчур натуралистичны. Романтические грёзы Натанаэля рушатся, возвращаются страхи. Фактически потеряв смысл жизни,

он теряет рассудок и едва не убивает профессора. Гофман гениальнейшим образом показывает всю хрупкость мира Натанаэля, весь драматизм возвращения из грез в реальность. Кукла, которая слыла чарующей Олимпией, выступает здесь как некое устрашающее порождение двоемирия, к тому же провоцирующее столкновение этих миров. Концовка не менее пугающая. Гофман использует уже знакомый мотив с подзорной трубой: от взгляда в неё герой сходит с ума, когда видит вдали Клару. Натанаэль подумал, что снова предался иллюзиям, и с ним находится не она. Исход трагичен: герой прыгает с крыши и разбивается насмерть.

Рассмотрев рассказ Гофмана, мы познакомились с его способом создания «иномирия». Далее мы обратимся к «Сильфиде» В.Ф. Одоевского и проследим, как он усвоил и преобразовал эту традицию. Одоевского не зря называли «русским Гофманом». Об этом, в частности, писал в В.Г. Белинский: «Мы имеем причины думать, что на это фантастическое направление нашего даровитого писателя имел большое влияние Гофман» [1].

В фантастических повестях отчетливо виден научный интерес Одоевского к неизведанным сферам человеческой психики. Писатель обладал обширными познаниями в области медицины и психологии: *«Я хочу объяснить все эти страшные явления, подвести их под общие законы природы, содействовать истреблению суеверных страхов»* [цит. по 4].

Из этого вытекает его отличие от чистой традиции Гофмана: в его повестях фантастика всегда объяснена, мотивирована, её существование постоянно ставится под сомнение. Это было порождено научным мышлением Одоевского. Можно сказать, что романтизм для него – поле для изучения человека.

В «Сильфиде» обнаруживается уже знакомая композиция – Одоевский вводит нас в историю с помощью писем. Перед нами два главных героя: Михаил Платонович (связанный с мистическим сюжетом) и его друг, который

является адресатом писем. В развязке он спасёт Михаила Платоновича от загадочного помешательства. Михаил Платонович устал от суеты в обществе, поэтому удалился в дядюшкину деревню. Но и новое окружение быстро ему наскучивает, он всё больше времени проводит в дядюшкиной библиотеке, где и находит новое увлечение. Со временем он забывает даже о приглянувшейся барышне. Об этом он пишет другу:

«За этими хлопотами я почти позабыл о моей соседке, хотя её батюшка (один порядочный, хотя и скучный, человек со всего уезда) часто у меня бывает и очень за мною ухаживает…» [5, с. 464].

«Знаешь ли, что я не перестаю моих кабалистов и алхимиков <…>, эти книги для меня весьма занимательны» [5, с. 465].

«Любознательность, или, просто сказать, любопытство есть основная моя стихия, которая мешается во все мои дела, их перемешивает и мне жить мешает; мне от нее ввек не отделаться; все что-то манит, все что-то ждет вдали, душа рвется, страждет...» [5, с. 468].

«Мой перстень рассыпался на мелкие голубые и золотые искры <…>, вода сделалась вся золотою <…>, невольная дрожь побежала у меня по телу; я призвал человека и спросил его, не замечает ли он чего в моей вазе; он отвечал, что нет» [5, с. 468].

Это таинственное явление одновременно увлекает и пугает Михаила Платоновича (как колдун Коппелиус – Натанаэля). Но что же привиделось Михаилу Платоновичу? Таинственное существо – Сильфида, несущее в себе новое всеобъемлющее знание о мире. Она предлагает ему подлинный мир сущностей, познание движения жизни и основных ее закономерностей, учит его видеть всеобщую связь явлений. И, познавший эту высшую мудрость, герой говорит в конце повести: *«Ваши стихи тоже ящик; вы разобрали поэзию по частям: вот тебе проза, вот тебе стихи, вот тебе музыка, вот живопись – куда угодно? А*

может быть, я художник такого искусства, которое еще не существует, которое не есть ни поэзия, ни музыка, ни живопись, - искусство, которое я должен был открыть и которое, может быть, теперь замрет на тысячу веков: найди мне его!» [5, с. 478–479].

Можно отметить новизну, но и узнаваемость образа Сильфиды и связанного с ней мотива (вспомним гофмановскую Олимпию): Михаил Платонович увлёкся ею, дабы уйти в более свободный мир, полный созерцания и творчества, радости и постоянного развития. Однако познание это ему дорого обошлось. О его плохом состоянии узнаёт друг – из письма отца той самой барышни, к которой перестал заходить Михаил Платонович. Обеспокоенный друг, словно Клара у Гофмана, принимает все меры по спасению человека. Однако перед нами не история физического недуга, но метафора насильственного возвращения героя из мира грез в мир реальности. И вновь правомерно вспомнить гофмановское «двоемирия» в рассмотренной выше повести.

Сначала Михаил Платонович посещает гостей, но потом находит это скучным, устаёт и начинает проводить дни в библиотеке за книгами по алхимии. В начале повести он остроумный, полный жизни шутник, а в конце становится вялым и подавленным. Сначала герой сам был создателем своей жизни – «играл» с людьми, притворялся, ставил каббалистические опыты, но затем начал жить, будто под гипнозом: ел, пил, даже женился, подчиняясь чужой воле. А когда его, голодного и почти спятившего, возвращают в реальный мир, он восклицает: *«...Когда прелестное существо слетало ко мне из невидимого мира, когда оно открывало мне таинства, которых теперь я выразить не умею, но которые были мне понятны<...>. Где это счастие?»* [5, с. 478].

Друг и доктор назвали записи в его журнале бреднями. Михаил Платонович не записывал свои ощущения, будто бы потерял самого себя, став покорным писарем Сильфиды, которая постоянно звала и манила его за собой:

«Здесь поэзия – истина! <…>. Дальше – есть ещё другой, высший мир, там самая мысль сливается с желанием! За мной!..»

В развязке Михаил Платонович теряет любовь и с ней утрачивает смысл жизни. Поместье и невеста не спасают положения, ибо главная его утрата – связь с другим миром, которая для него была смыслом жизни, а со стороны казалась помешательством. Почему он так привязался к Сильфиде, к этой *«женщине, едва приметной глазу»*? На это отвечает сам Михаил Платонович в одном из последних писем: *«Прощай. Решившись исследовать до конца все таинства природы, я прерываю сношения с людьми; другой, новый, таинственный мир для меня открывается; я лишь для потомства сохраню историю моих открытий. Так, мой друг, я предназначен к великому в этой жизни!..»* [5, с. 470].

Открывшееся видение почти всегда несет романтическому герою знание о мире, которое невозможно удержать; эта неудача постигла и Михаила Платоновича. И вернувшись в реальный мир, он не смог смириться с утратой мечты и любви. Хотя внешне новелла заканчивается вполне благостно: Михаил Платонович – *«благоразумный человек»,* а его друг почти ничего не понял из этой истории. Так, опираясь на гофмановскую традицию «двоемирия», Одоевский воссоздал главный романтический конфликт – мечты и действительности.

Но можно ли говорить о близком сходстве немецкого и русского романтизма, основываясь только на присутствии мистики и образов двух миров? Безусловно, нет. Так, русский романтизм на определенном этапе обратился к национальному фольклору, а также к вопросу дальнейшей судьбы России. Если же говорить конкретно об Одоевском, то его романтизм обогатился дополнительными смыслами за счет включения в произведения мотивов научного познания мира, философских подходов, различных мистических учений и проч. Талант Одоевского способствовал творческому преобразованию гофмановской

традиции, а всесторонняя эрудиция русского писателя придала его произведениям особый, неповторимый облик, что и было показано нами на примере анализа повести «Сильфида».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белинский В.Г.* Сочинения князя В.Ф. Одоевского. Три части. Санкт-Петербург. 1844. [Электронный ресурс] URL:http://imwerden.de/pdf/belinsky_sochineniya_odoevskogo_1844.pdf (Дата обращения: 04.03.2023).

2. *Ботникова А.Б.* Немецкий романтизм – диалог художественных форм. Э. Т. А. Гофман и русская литература. [Электронный ресурс] URL: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/botnikova-nemeckij-romantizm/gofman-i-russkaya-literatura.htm (Дата обращения: 08.03.2023).

3. *Гофман Э.Т.А.* Ночные этюды: новеллы; пер. с нем. Н. Жирмунской, А. Карельского, Е. Маркович и др. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019.

4. *Сахаров В.Я.* О жизни и творениях В. Ф. Одоевского. [Электронный ресурс] URL: https://ruslib.3dn.ru/publ/odoevskij_vladimir_fedorovich_v_ja_sakharov_o_zhizni_i_tvorenijakh_v_f_odoevskogo/1-1-0-487 (Дата обращения: 08.03.2023).

5. Сильфида: Фантастические повести русских романтиков/ Сост. и примеч. И.Н. Фоминой; Предисл. В.И. Коровина. М.: Современник. 1988.

6. *Сколимовский Г.* Славянская философия: вымысел или будущее? [Электронный ресурс] URL: https://web.archive.org/web/20160308034122/http://ari.ru/ari/2001/07/07/slavyanskaya-filosofiya-vymysel-ili-budushchee (Дата обращения: 18.03.2023).

Анна САМОШИНА

СКАЗОЧНЫЕ МОТИВЫ И ЭЛЕМЕНТЫ ГРОТЕСКА В РОМАНЕ Н.С. ЛЕСКОВА «СОБОРЯНЕ»

Роман Н.С. Лескова «Соборяне» создавался в 1866 – 1872 годах. Однако до появления итоговой версии произведения было написано несколько промежуточных вариантов. В 1867 году в «Отечественных записках» вышла первая книга под названием «Чающие движения воды»; в 1868 переработанные восемь глав вышли в журнале «Литературная библиотека» под названием «Божедомы». Автор относил произведение к жанру «романической хроники» и настаивал на этом определении. В письме к А.А. Краевскому в начале осени 1866 года он писал: «Усердно прошу Вас <...> в объявлении при следующей книжке не печатать “большое беллетристическое произведение”, а объявить, прямо <...> “Романическая хроника”<...> ибо это будет хроника, а не роман. Так она была задумана, и так она и растет по милости божией. Вещь у нас мало привычная, но зато и поучимся» [8, с. 519].

«Хроника (греч. *chronos* – время) – литературный жанр, излагающий исторические события в их временной последовательности» [5]. Название «Чающие движения воды» восходит к фрагменту Евангелия от Иоанна, где говорится об овчей купели, близ которой болящие ожидали сошествия ангела: «Есть же во иерусалимех овчая купель, яже глаголется еврейски вифесда, пять притворъ имущи: в тех слежаше множество болящих, слепых, хромых, сухих, чающих движения воды: ангел бо господень на (всяко) лето схождаше в купель и возмущаше воду: (и) иже первее влазяше по возмущении воды, здрав бываше, яцемъ же недугом одержимь бываше» (Иоанн. 5 : 2–4). В письме в Литературный фонд от 1867 года Лесков так разъяснял свой замысел: «... я имею в виду выставить нынешние типы

и нынешние положения людей, “чающих движения” легального, мирного, тихого... » [8, с. 519].

Произведение Лескова соединяет в себе черты хроники, библейские реминисценции и сказочные мотивы, а кроме того Лесков использует прием гротеска, создавая ни на что не похожий образ жизни Старгорода.

Повествование во многом построено на контрастах. Обратим особое внимание на то, как создается эффект комического и фантастического. Так, часто в произведении величественное соседствует с малым, с чем-то, что кажется совсем незначительным. Объектом авторского внимания в хронике является, как писал сам Лесков, «великая старогородская драма», а именно – сложные взаимоотношения умного и амбициозного протопопа Савелия Туберозова, кроткого и смиренного священника Захарии Бенефактова, сильного, но уязвленного «законом природы» дьякона Ахиллы Десницына. «Величайшая из распрей» священнослужителей, с которой и начинается повествование, до неправдоподобия мелка: священникам и дьякону подарили одинаковые трости, и Ахиллу весьма обеспокоил этот факт.

В конце концов отец Савелий заказал на трости, свою и отца Бенефактова, гравировки, а у Ахиллы и вовсе забрал трость, потому что она была ему «не по чину». Настоящая же причина была в том, что своими рассуждениями об одинаковых тростях и священнической иерархии он наводил на всех смущение

Сам отец Савелий позже не верил, что мог беспокоиться о таких мелочах: «*Боже! на то ли я был некогда годен, чтобы за тросточку обижаться или, что еще хуже, ухищряться об ее отличии? Нет, не такой я был, не пустяки подобные меня влекли, а занят я был мыслью высокою, чтоб, усовершив себя в земной юдоли, увидеть невечерний свет и возвратить с процентами врученный мне от Господа талант*» [4, далее цит. по этому изданию]. Дьякон же Ахилла, стихийный исполин, обладающий фантастической богатырской силой, готовый

отстаивать свои убеждения в драке, был опечален до слез и долго не мог прийти в себя. Расстроило его не то, что протопоп забрал трость, а то, каким холодным и строгим стал по отношению к нему отец Савелий. Здесь стоит упомянуть, что дьякону Ахилле к тому времени было далеко за сорок, он был женат и овдовел.

Образ дьякона заслуживает отдельного внимания: имя, и фамилия дьякона-богатыря Ахиллы Десницына связаны с мотивом силы. Этот герой, хоть и назван в честь преподобного Ахилы Печерского, гораздо больше похож на древнегреческого Ахилла [6]. При этом Ахилла отличается детской непосредственностью, и со временем бездетный протопоп Савелий начинает относиться к нему как к сыну, на удивление незрелому и неразумному, но невероятно искреннему.

Отец Захария рядом с большим громким Ахиллой и с красивым, мудрым, похожим на «фидиева Зевса» отцом Туберозовым кажется совсем незаметным, почти героем второго плана. Однако он тоже полон контрастов: он самый маленький из главных героев, к тому же «худ, тщедушен и лыс», но из троих священнослужителей у него самый большой дом: «*Пятиоконный, немного покосившийся серый дом отца Захарии похож скорее на большой птичник, и к довершению сходства его с этим заведением во все маленькие переплеты его зеленых окон постоянно толкутся различные носы и хохлики, друг друга оттирающие и друг друга преследующие. Это все потомство отца Захарии… изо всякого угла торчала детская головенка; и все это шевелилось детьми, все здесь и пищало и пело о детях, начиная с запечных сверчков и оканчивая матерью, убаюкивавшею свое потомство песенкой:*

Дети мои, дети!
Куда мне вас дети?
Где вас положити?»

На фоне бенефактовского дома жилище дьякона Ахиллы не вызывало бы удивления, если бы не контраст

размеров самого дьякона с его хатой и старой служанкой, называемой Эсперансою. В моменты, когда ее неуживчивый характер становился совсем невыносим, Ахилла мог схватить ее на руки, посадить на крышу своей хаты и оставить там, не снимая от зари до зари». Не менее фантастично выглядит и эпизод с карликом Николаем Афанасьевичем: как-то Ахилла «*подхватив Николая Афанасьевича с полу, посадил его себе на ладонь и воскликнул: – как пушиночка легенький*!». Эти эпизоды заставляют читателя вернуться к портрету дьякона Ахиллы и задаться вопросом: какого же он все-таки роста? Точно ли он такой же человек, как остальные герои произведения, или все же сказочный богатырь?

Кроме того, на протяжении всего произведения нам встречается сказочное число три. Ахилла трижды уязвлен: уязвлен умственно, уязвлен своим одиночеством (особенно после смерти отца Туберозова), уязвлен неизбежностью смерти. В произведении три протагониста (служители церкви) и три антагониста: Измаил Термосесов, ревизор Афанасий Борноволоков, учитель Варнава Препотенский. Они являются абсолютными антиподами главных героев, хотя двое из них – выходцы из религиозных семей: учитель – сын просвирни, а Термосесов, как пишет Т.Ильинская, носит русифицированную армянскую фамилию, восходящую к *Тер-Мовсесян* [3, с. 218], а армянские фамилии с приставкой «Тер-» носили священники. То есть Термосесов происходит из духовенства и против духовенства же воюет. Однако есть и другая версия происхождения этой фамилии. Согласно ей, фамилия Термо-сесов происходит от греч. therme ‘жар, тепло’ + сеськать ‘дразнить, пересмехать’ [7]. Термосесов часто передразнивает своих собеседников: на замечание Бизюкиной, что «вы уже слишком дерзки», Термосесов ей отвечает: «*Те-те-те! – «ви слиськом дельски», а совсем «не слиськом», а только как раз впору*». Передразнивание – характерная черта скоморошества, и это снова отсылает нас к фольклорной сфере.

Однако принадлежность к религиозным семьям (пусть и отрицаемая) – это не единственная общность между протагонистами и антагонистами романа-хроники: Термосесов, как и отец Туберозов, умен и деятелен, но его деятельность направлена на разрушение. Борноволоков – труслив и пассивен, в его характере угадываются черты, схожие с характером отца Захарии: страх Божий, кротость и смирение. Правда, в отрицательном персонаже эти качества доведены до абсурда. Учителя Препотенского в чем-то можно сравнить с Ахиллой: Препотенский не блещет умом и часто увлечен устроением личной мести. Ахилла – также увлекающийся человек, и при всех положительных качествах его нельзя назвать дальновидным. Как и дьякон Ахилла, учитель Варнава готов драться за важные для него духовные (в случае Препотенского скорее антидуховные) идеалы. Так, антагонистов можно назвать отрицательными двойниками главных героев, но они отражают черты протагонистов весьма причудливо.

Внешние контрасты, разумеется, не самое главное в произведении. Большой интерес представляет сопоставление внутренних черт героев. Здесь можно вновь привести в пример карлика Николая Афанасьевича. Этот искренний старичок от полноты чувств часто начинал плакать и «*был поражен страшным спокойствием лица и дрогающею головой Туберозова, который медленно ступал по глубокой слякоти немощеных улиц за гробом своей усопшей жены Натальи Николаевны. В больших и молчаливых скорбях человека с глубокою натурой есть несомненно всеми чувствуемая неотразимая сила, внушающая страх и наводящая ужас на натуры маленькие, обыкшие изливать свои скорби в воплях и стенаниях*».

Тема спокойствия неоднократно возникает в произведении и раскрывается двояко: это глубокое нравственное спокойствие отца Туберозова и спокойствие-бездействие, спокойствие духовного сна. Старгород

погружен в вековую, лишенную всякого движения тишину. В этой тишине Лесков видел огромную и дикую силу, которая с одинаковой вероятностью может выплеснуться и в подвиг, и в чудовищное преступление.

Еще один мотив в романе отсылает к фольклорно-сказочной стилистике, а именно – мотив воды. Протопоп Савелий мечтает поделиться с миром живой водой своей веры, но вокруг него – люди, не желающие перемен, и этих людей можно метафорически сравнить со стоячей, мертвой водой, которую Савелий хочет, но не может возмутить. Со страхом он думает о себе: «*…умру лежачим камнем и... потеряю утешение сказать себе пред смертью, что... силился по крайней мере присягу выполнить и... и возбудить упавший дух собратий*!». Вспоминается поговорка «под лежачий камень вода не течет»: отца Туберозова волнует мысль о том, что он сам стал таким камнем, что именно из-за него не видно движения воды. Время от времени дьякону Ахилле своими чудачествами удается возмутить застоявшееся в привычных реалиях общество, но это не приводит к качественным изменениям. Само повествование воспринимается неспешным, текучим как вода, и создается впечатление, что герои видятся через воду, оттого их черты становятся сюрреалистичными, сказочными.

В своих записях отец Савелий сетует, что его душа погрязла в суетных заботах и уснула, однако его стараниями начинает духовно просыпаться душа богатыря Ахиллы, он с большими усилиями задумывается над новыми для себя вещами. И чем больше Ахилла осознает, что «законом природы уязвлен», чем больше пытается выглянуть за рамки своей «уязвленности», тем чаще по *воде повествования* идет рябь. Так как образ дьякона Ахиллы выстроен на контрастах, на его примере очень наглядно показано, насколько сложно человеку пробудить душу, даже если этот человек – открытый, искренний и деятельный. Что же говорить об остальных жителях Старгорода? Я взяла на себя смелость предположить, что

для того и нужен этот контраст большого и крошечного. Кто может распознать движения души другого человека? Это нечто едва уловимое, но это то, с чего начинается большое дело. Но так как души спят, громкими словами называются самые незначительные происшествия. Это грустно и комично одновременно, но от печали спасают сказочные мотивы, которые успокаивают: это все сказка, это не реальность, не о чем переживать. И, как говорилось выше, сюрреалистичность, гротескность отдельных мест повествования создает ощущение ряби. Ведь в стоячей воде все отражается ровно, как в зеркале. А значит, вода незаметно, но все же движется.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аннинский Л.А.* Несломленный. Повесть о Лескове. [Электронный ресурс] URL: . http://leskov.lit-info.ru/leskov/about/anninskij-neslomlennyj-3.htm (Дата обращения: 12.03.2023).

2. *Вязовская В.В.* Ономастика романа Н.С. Лескова «Соборяне». Дисс... канд. филол. наук. Воронежский государственный университет. 2007. [Электронный ресурс] URL: https://www.dissercat.com/content/onomastika-romana-ns-leskova-soboryane (Дата обращения: 15.03.2023).

3. *Лесков Н.С.* Соборяне. Хроника. В 5 частях. В 2 книгах. / Ст. и коммент. Т.Б. Ильинской. СПб.: Пушкинский Дом, 2018.

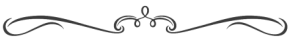
4. *Лесков Н.С.* Собрание сочинений в 11 томах. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 4. [Электронный ресурс] URL: https://rvb.ru/leskov/tocvol_04.htm (Дата обращения: 24.03.2023).

5. Литературная энциклопедия терминов и понятий. / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001.

6. *Оборин Л.* Комментарии: Н.С. Лесков. Соборяне. [Электронный ресурс] URL: https://polka.academy/articles/548 (Дата обращения: 20.03. 2023).

7. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. [Электронный ресурс] URL: http://drevne-rus-lit.niv.ru/drevne-rus-lit/propp-istoricheskie-korni-skazki/index.htm (Дата обращения: 22.03. 2023).

8. *Серман И.З.* Комментарии: Н.С. Лесков. Соборяне. [Электронный ресурс] URL: https://rvb.ru/leskov/02comm/015.htm (Дата обращения: 22.03. 2023).



Элина ХАНОВА Мария ЧУМАЧЕНКО

АНТИЧНАЯ ТРАДИЦИЯ В РАННИХ КОМЕДИЯХ А.П. СУМАРОКОВА

Александр Петрович Сумароков, основоположник и теоретик русского классицизма, автор эпистол «О стихотворстве» и «О русском языке», первый профессиональный русский писатель и директор Российского театра, в создании драматических произведений опирался как на французскую традицию, так и, разумеется, на античную.

Некоторые комические приемы в построении речи персонажей сумароковской комедии, как мы считаем, были переняты из римской комедии паллиаты. Однако стоит также отметить, что комическое редко выходит за рамки диалогов, ведь перед нами все же комедии разных типов: Плавт, опиравшийся на новоаттическую комедию и адаптировавший ее для римского зрителя, был сосредоточен на интриге и ее разрешении. Сумароков же, в своих ранних комедиях ставивший во главу угла памфлетность, был нацелен на обличение характеров. Римские авторы Ранней республики считали своей задачей развлечь публику, не включая в тексты никакие политические или остросоциальные мотивы, а комедии Сумарокова, который, повторимся, придерживался классицистических принципов, во многом дидактичны. Несмотря на различия установок авторов, приемы комического, представленные в комедиях, сильно схожи, и мы действительно можем проследить влияние античности на формирование стиля Сумарокова.

Проведем сравнительный анализ комедии «Нарцисс» (1768) А.П. Сумарокова и «Псевдол» (191 до н.э.) Тита Макция Плавта. Сосредоточим свое внимание на одном аспекте – построении диалогов между хозяином и слугой/рабом в этих текстах.

Отметим, что, несмотря на несколько различное социальное положение Пасквиня (слуги) и Псевдола (раба), функции этих героев схожи, поэтому мы имеем право при сравнении рассматривать их как одну «маску».

В первую очередь рассмотрим высмеивание Нарцисса его слугой Пасквином, перекликающееся с замечаниями хитрого раба Псевдола по отношению к Калидору. Комическое строится не на положении персонажей, а на речи персонажей (едкое замечание раба или слуги своему хозяину). В «Нарциссе» мы наблюдаем это с первых строчек:

Нарциссъ.
Очень холодно, Пасквинъ.
Пасквинъ.
Зимою жарко не бываетъ [3, явл. 1].

Ирония в реплике Пасквиня понятна: он высмеивает бесполезное в своей очевидности наблюдение хозяина, передразнивая его. Нарцисс, увлеченный только собой, как бы не замечает издевки и продолжает хлопотать о себе и своей внешности. Абсурдности их диалога и вызывает смех.

Почти то же видим в прологе у Плавта:

Калидор
Невежа! Маленькие буквы! Милое
Письмо! Рукою милою написано!

Псевдол
Скажи, однако, руки разве есть у кур?
Тут курица писала [2, акт 1, сцена 1].

Калидор, разум которого затуманен любовью, настроен романтически: сыплет восклицаниями и всячески восхваляет свою подругу. Раб Псевдол в открытую насмехается над этим, указывая читателю на истинное положение вещей и даже немного сгущая краски.

Элементы буффонады и фарса, которые намеренно использует Плавт в паллиате, конечно, пропадают у

Сумарокова. Здесь мы видим следование требованиям эпохи: в Риме, требующем «хлеба и зрелищ», нужен был гротеск. Язык и приемы Сумарокова намного мягче, комедия уже давно отошла от «грубого» стиля Ранней римской республики. У Плавта диалог в целом выстроен жестче по сравнению с более мягкой иронией Сумарокова в схожей ситуации, но механизм у шутки один: хозяин, находящийся в плену своих чувств (будь то любовь к себе или любовь к женщине) говорит только об этом, а его слуга, который вне сценического пространства, в знакомом зрителю мире должен бы был согласиться с хозяином, высмеивает его. Разрушение социальных ролей абсурдно, поэтому кажется читателю забавным.

Еще одним приемом комического в диалогах можно назвать перебранку. Как и в первом случае, комическое во многом строится на разрушении привычных ролей: хозяин опускается до уровня своего раба/слуги в ссоре, как бы теряя тем самым свое высокое социальное положение. Эту трансформацию мы видим и у Плавта, и у Сумарокова.

Псевдол
Изволь. Но это что такое, право?

Калидор
Что?

Псевдол
Какие буквы! Деток, что ль, им хочется?
На букву буква лезет!

Калидор
Не смешон твой смех.

Псевдол
Да, если не прочтет Сивилла этого
Никто другой понять не в состоянии.

Калидор
Невежа! [2, акт 1, сцена 1]

Калидор сердится на вульгарные замечания раба, обзывая его невежей. Хозяин от отчаяния и во многом от

глупости и инфантильности вступает в перебранку с рабом, тем самым нисходя до его уровня.

Нарциссъ
Скоро она красоту мою увидитъ. – Скажи мнѣ, Пасквинъ, видалъ ли ты хотя во снѣ такова прекраснова человѣка, каковъ я?

Пасквинъ
Видалъ и на яву.

Нарциссъ
Я тебя не въ шутку спрашиваю.

Пасквинъ
И я не въ шутку отвѣчаю [3, явл. 3].

Здесь перебранка выглядит менее нарочитой, это просто едкий диалог. Но сам факт того, что Нарцисс спрашивает о своей красоте у слуги, надеясь на безоговорочное согласие, а в итоге получает очередную насмешку и искренне негодует, будто в первый раз, как минимум, забавен.

На этом приемы комического в диалогах у авторов не заканчиваются, однако нашей целью было показать наиболее похожие по своей структуре моменты комедий разных тысячелетий. При анализе системы персонажей комедий Сумарокова можно заметить сходство не только с римской паллиатой, но и с её предшественниками, древней и новой аттической комедией. Рассмотрим систему персонажей на примере произведения «Тресотиниус».

Особенности древней комедии видны скорее на примере стиля и характера шуток, чем на примере персонажей, однако конкретно здесь Сумароков использует один из важных приемов аттической комедии. Ее авторы часто, помимо выдуманных литературных персонажей, вводили в произведения своих современников в невероятном, шаржированном или карикатурном виде. Например, стоит вспомнить образы Эсхила и Еврипида в «Лягушках» Аристофана. Два трагика представлены в

преувеличенно комическом соревновании, и, чтобы решить его, они кладут стихи на весы. Эпизод и образы выписаны гротесково и абсурдно, и оттого комичны. Схожим образом в «Тресотиниусе» Сумароков показывает споры и перебранки по мелочам двух характерных персонажей, за которыми легко угадываются Тредиаковский и Ломоносов. Однако это частный случай, и скорее всего он обусловлен похожим конфликтом, а не продолжением античной традиции.

Куда больше общего у комедии Сумарокова с новой комедией и римской комедией паллиатой. В таких комедиях существует четкая система персонажей с типичными образами:

– молодой человек из богатой семьи, повеса и мот
– девушка, в которую он влюбляется и которая часто находится в руках сводника (нередко оказывается, что она дочь благородных родителей)
– богатый старик
– сварливая жена
– балбес-зять
– хитрый раб
– кормилица
– гетера
– хвастливый воин, который, возможно, не был ни в одном сражении
– парасит (нахлебник)

Кроме того, все эти персонажи часто оказывались в рамках похожих сюжетов, например:

– сын хочет жениться на девушке
– сын хочет обхитрить отца
– потерянные дети
– сложные юридические казусы.

Один из важных образов новоаттической комедии – хитрый раб. Часто он выходит на первый план, например, в комедии Плавта «Псевдол». Этот персонаж – главный источник шуток, именно он урезонивает хвастливого воина

и придумывает, как помочь главному герою. В комедии Сумарокова «Тресотиниус» есть подобный персонаж, его зовут Кимар, но ему выделено не так много места, как в античной комедии, и у него нет функции спасения – героиня сама придумывает, что ей делать, она ни с кем не делится своим планом. Однако несмотря на это, у Кимара все ещё комическая роль, и большинство его реплик сводится к урезониванию хвастливого воина Брамарбаса:

Брамарбас.

Я удивляюсь, как они смеют с таким говорить человеком, который победами с великим Александром сравнялся, люди, которых оружие в пере и шиле состоит. (Сержанту.) Ты меня довольно знаешь; однако я думаю, что ты со мною без ужаса ни одного слова выговорить не умеешь? Так ли?

Кимар.

Мне о славных ваших победах еще никогда слышать не случилось [4, явл. 8].

В комедии Плавта похожим образом показан и Псевдол: он может с легкостью ответить на любой выпад в свою сторону и заставить людей делать то, что ему нужно.

Псевдол
Как же звать тебя?
Гарпаг
Гарпагом - ну, багор.

Псевдол
Чего? Пошел
Прочь! Багор не по нутру мне. В дом и не входи сюда:
Подбагришь еще, пожалуй, что-нибудь!

Гарпаг
Врагов живьем
Из рядов таскать умею, оттого и прозван так.

Псевдол
Из дому, верней, таскаешь медную посудину [2, акт 2, сцена 2].

Интересна и другая черта Кимара:

Брамарбас.

Не о том дело. Послушай, Кимар, госпожа твоя меня не любит; можешь ли ты мне сделать услугу и ей меня рекомендовать? А я тебя в роте своей сделаю капралом.

Кимар.

Не только в капралы, я генералом быть не хочу; как с меня на баталии схватят голову, так ты мне другой не наставишь.

Брамарбас.

Как ты военным будешь человеком, так ты тогда другое заговоришь.

Кимар.

Благодарствую за капральство, а я еще пожить хочу [4, явл. 8].

В этой сцене он отказывается быть генералом. Конечно, этот поступок продиктован скорее жизнелюбием и нежеланием умирать, но также это может быть следствием того, что он хочет оставаться слугой и не хочет становиться кем-то больше. Он – словно герой из народа, как и слуга Менехма из комедии Плавта «Два менехма»:

Мессенион.

Но, патрон,

И свободному не меньше мне повелевать прошу,

Чем когда рабом твоим я был, и у тебя я впредь

Буду жить. Домой поедешь – то с тобой и я туда [1, акт 5, сцена 7].

То есть, он тоже отступается от своей свободы, предпочитая жизнь в услужении.

Чтобы доказать влияние античной традиции на ранние комедии Сумарокова, мы провели анализ системы персонажей и некоторых приемов создания речевого комизма в диалогах комедии Сумарокова «Нарцисс» и Плавта «Псевдол». Было выяснено, что, хотя система персонажей Сумарокова и далека от персонажей античной

комедии, однако все же можно отметить некоторые сходства, например, на уровне персонажей (хитрый раб / хитрый слуга). Разумеется, у сумароковского героя сохраняются не все функции персонажа античной комедии, но принципы создания комического эффекта похожи. В частности, сходны мотивы высмеивания и урезонивания господина, а также и некоторые другие приемы речевого комизма и построения диалогов между господином и слугой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Плавт Тит Макций*. Два Менехма. [Электронный ресурс] URL: http://www.lib.ru/POEEAST/PLAVT/plavt3_1.txt. (Дата обращения: 28.04.2023).

2. *Плавт Тит Макций*. Псевдол. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/p/plawt/text_0120.shtml. (Дата обращения: 28.04.2023).

3. *Сумароков А.П.* Нарцисс. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/sumarokow_a_p/text_0320oldorfo.shtml. (Дата обращения: 26.04.2023).

4. *Сумароков А.П.* Тресотиниус. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/sumarokow_a_p/text_0360.shtml. (Дата обращения: 26.04.2023).

Анжелика ХАРИТОНОВА

ЧЕРТЫ ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОГО АПОКРИФА В РАССКАЗЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА»

На протяжении всего своего существования человек тянулся к знаниям. Он непрестанно задавался вопросами о том, кто сотворил этот мир, как он устроен, что есть в нем человек и что ждет его после смерти. И когда он не находил ответов ни в себе, ни в религии, он обращался к знанию запретному, тайному, сокровенному. Таковым являлся апокриф.

Апокрифы (от др.-греч. – «скрытный», «тайный») зародились в позднем иудаизме и раннем христианстве. Они представляли собой сюжеты на религиозные темы, но не соответствующие канону и определяемые церковью как запрещенные. Однако, как известно, запрет вызывает лишь больший интерес, и апокрифы были достаточно популярной литературой среди образованного населения. Зачастую апокрифическая литература не столько противоречила канонической, сколько дополняла ее, отвечая на вопросы, ответы на которые не давали разрешенные книги.

Значительную часть древнерусских литературных апокрифов составляли апокрифы эсхатологические. Основой мировоззрения людей того времени являлось православие, и вопрос о загробной жизни, Втором пришествии и спасении души был насущным для всех. Но даже среди христиан представления о загробной жизни разнятся, и образы рая и ада в религиозной литературе меняются из произведения в произведение. Апокрифы же несколько приоткрывали завесу тайны, рисуя яркие, впечатляющие, порой почти сказочные образы рая и ада.

Эсхатологические апокрифы жанрово разнообразны и включают в себя жития, слова, сказания и хождения. Как видно, в этом они следуют жанровой системе

древнерусской книжности. Так, например, хождения Агапия и Богородицы (в рай и в ад соответственно) «близки не только библейскому жанру “видений” или “откровений”, но используют жанровые модели паломнических сочинений и житийной литературы», – пишет М.В. Рождественская [8].

Годы идут, но вопрос о жизни после смерти не становится менее животрепещущим и актуальным. Как ни сильно изменилась наша жизнь и наше мировоззрение в связи с развитием науки и техническим прогрессом, людей до сих пор волнует возможность наступления конца света и Страшного суда (когда-то предположительными датами были 2000 и 2012 годы). И тем интереснее будет проследить, как зародилось это предание и как развилось за века существования человечества, в частности – как оно отразилось в литературе: от древности и до нового времени.

Апокрифы нашли свое отражение не только в иудейской, византийской и древнерусской литературе, но и в произведениях литературы нового времени. Целью данного исследования является изучение феномена литературного эсхатологического апокрифа в творчестве Ф.М. Достоевского.

Федор Михайлович Достоевский известен как писатель-философ и писатель-антрополог, знаток человеческой жизни и человеческой души. Кроме того, Достоевский был христианским писателем, главной темой эсхатологии которого стало всеобщее спасение и соединение человека и всего тварного бытия с Богом. Однако христианские мотивы, сюжеты и образы подвергаются у Достоевского личностному художественному осмыслению. Эсхатология Достоевского обширна и разнообразна, этот и потусторонний мир в его творчестве причудливо, но и органично соединяются. При этом Достоевский интенсивно использовал древнерусские апокрифические источники, трансформируя и дополняя их. Наиболее явно это прослеживается в «Братьях

Карамазовых», «Записках из Мертвого дома», «Мальчике у Христа на елке».

Тема достижимого земного рая, как неотъемлемая часть эсхатологии, лейтмотивом проходит через произведения Достоевского; его мы можем видеть и в фантастическом рассказе «Сон смешного человека».

Мотив сна сюжетообразующий в рассказе. У сна в литературе есть несколько функций, и одна из них – испытание героя и открытие для него новых возможностей, которые заставляют понять и оценить жизнь по-новому. У Достоевского мотив сна играет большую роль в осуществлении идейного замысла произведения, при этом преобладает кризисный вариант сна, центральная тема которого – перерождение и обновление человека.

Рассказ пропитан как античным, так и христианским духом в изображении пути и судьбы человека: земной рай, грехопадение и искупление; «в нем есть существенные элементы диатрибы, исповеди и проповеди» [2, с. 88]. Мир, который смешной человек увидел во сне, сопоставим с утопией Томаса Мора или Франсуа Рабле. Рассказ объединяет две формы описания утопии: путешествие и сон (в русской литературе – «Тарантас», «Что делать?»).

Место, куда попадает смешной человек, сопоставим с апокрифическим раем.

Во-первых, в апокрифах речь идет не о мысленном, а о вполне земном рае, совмещающем в себе «черты топографической достижимости и одновременно недоступности», и в пределах которого божественное соприкасается с тварным, земным [7, с. 208]. В «Сне…» мы также можем наблюдать путь до рая, однако в реальном географическом пространстве сам он не находится.

Во-вторых, апокрифический рай всегда находится на острове, огорожен стенами, что «*стоят от земли до неба*», морем, кишащим лютыми зверями или рекой, через которую «*не пройдет… искуситель света суетного*» [6]. Ту же картину изолированности и обособленности от мира мы наблюдаем в «Сне…»: Святая земля расположена на

далекой звезде, «*на одном из тех островов, которые составляют на нашей земле Греческий архипелаг*» [4, XIV, с. 129].

В-третьих, в средневековых апокрифах визионера зачастую провожают до загробного мира герои-помощники: звери и птицы, ангелы, посланники Божии, блаженные люди, часто архангел Михаил (в хождении Агапия – орел, пророк Илья Фезвитянин). В «Сне…» в роли проводника выступает странное темное существо, которое несет смешного человека к той самой звезде.

В-четвертых, описание апокрифического рая уходит своими корнями в народную сказку – это цветущий сад, наполненный сладкими плодами и пением птиц. Таково описание рая, например, в «Хождении Зосимы к рахманам»: «*...место то было исполнено благоухания, и не было там ни гор, ни холмов, но вся земля ровная была и цветами вся увенчана и украшена*» [6]. Похожими чертами обладает описание и места, куда попадает смешной человек: «*Высокие, прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные листочки их, я убежден в том, приветствовали меня тихим, ласковым своим шумом и как бы выговаривали какие-то слова любви. Мурава горела яркими ароматными цветами. Птички стадами перелетали в воздухе и, не боясь меня, садились мне на плечи и на руки и радостно били меня своими милыми, трепетными крылышками*» [4, XIV, с. 129].

В-пятых, сходен уклад жизни рая апокрифического и рая в рассказе Достоевского: люди безгрешны и живут счастливо в мире и любви, без труда, без страданий, без болезни, принимая дары природы и не боясь смерти.

Однако рай этот не вечен и хрупок. Утопический шаблон разрушается во второй части сна и позволяет нам говорить о мире сна как об антиутопии. В один миг рай становится адом, и идеальное общество превращается после грехопадения в свою противоположность. Чувства сменяются разумом, возникает неравенство, рабство и иерархия.

Вторая часть сна опровергает возможность существования утопии и земного рая, ведь человек развратит все вокруг и разрушит любой рай. Подобный мотив мы также наблюдаем в апокрифе «Хождении Зосимы к рахманам», герой которого, соврав, чуть было не посеял в земном раю семя суетного мира: «*И возопил человек Божий, и сказал: Искушение Адама появилось среди нас. Ибо этого Адама и Еву обманул дьявол, мой же [вверенный мне] человек тихо лжет: Будучи здесь, велит мне лгать, чтобы сказал я: Нет его здесь*» [6].

Сравним со «Сном смешного человека»: «*…я развратил их всех! <…> Причиною грехопадения был я. Как скверная трихина, как атом чумы, заражающий целые государства, так и я заразил собою всю эту счастливую, безгрешную до меня землю*» [4, XIV, с. 134].

По своей структуре рассказ также напоминает апокрифические хождения: сначала герой проходит через рай, созерцая вечное блаженство и постигая божественную тайну, а затем попадает в ад, с ужасом наблюдая муки грешников. Таковы, например, «Хождение Богородицы по мукам» или «Видение апостола Павла». Их общий мотив – суд и воздаяние за грехи, особенно популярный в средние века.

Как в апокрифах визионер наблюдает за муками небесными и земными, так и герой рассказа становится свидетелем настоящего земного ада. Однако Д.М. Валова указывает на несколько серьезных различий между рассказом Достоевского и средневековыми хождениями [3, с. 90].

Во-первых, в апокрифах ад и рай всегда строго разграничены и не пересекаются, в то время как во сне смешного человека «адом» становится бывший «рай», а страдающими грешниками – вчерашние праведники, причем происходит это волей человека, в них оказавшемся.

Во-вторых, и «рай», и «ад» сна смешного человека можно называть так лишь условно, так как они больше напоминают земную, человеческую действительность, чем

владения Бога и дьявола. Обитатели здешнего рая мало напоминают бесплотные души, утопия очень непрочна, а ад приземлен и напоминает нашу привычную реальность: здесь нет огненных рек и мучений грешников.

В-третьих, смешной человек – герой активный, из наблюдателя он перерастает в деятеля: он, в отличие от визионера, не просто созерцает мир, в который попал, но и определяет его судьбу, становясь рычагом его преображения. Кроме того, он свято верит в добрую, безгрешную природу человека, что является чертой утопизма, но не христианства.

Концовка рассказа также отсылает нас к средневековым апокрифам. Так, в конце «Хождения Агапия в рай» к герою является ангел, который велит Агапию отправляться в уготованную ему обитель и написать там «*о своем видении, что видел и что походил по местам Господа»* [6]. *Так и смешной человек, проснувшись, решает нести в народ рассказ об острове блаженных, на котором побывал:* «*О проповеди я порешил в ту же минуту и, уж конечно, на всю жизнь! Я иду проповедовать, я хочу проповедовать, — что? Истину, ибо я видел ее, видел своими глазами, видел всю ее славу!*» [4, XIV, с. 136].

Присутствует в рассказе и образ отверженного и безвинно пострадавшего ребенка (частая тема в произведениях Достоевского) – девочка, которую смешной человек грубо отталкивает, чувствуя себя перед самоубийством уже вне всех норм и обязанностей человеческой жизни: «*Но ведь если я убью себя, например, через два часа, то что мне девочка и какое мне тогда дело и до стыда и до всего на свете*!..» [4, XIV, с. 124]. В дальнейшем этот поступок позволит нам наблюдать положительную динамику в развитии героя и мотив искупления в рассказе: «*А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!*» [4, XIV, с. 138].

В ходе сопоставления произведений древних и произведения, принадлежащего новому времени, мы

выяснили, что апокрифические черты и мотивы активно использовались Достоевским на протяжении всего его творчества, выступая важными элементами стиля, а наиболее востребованными были эсхатологические сюжеты. Очевидно, что на в*и*дение Достоевским образа ада и рая повлиял жанр средневековых хождений, причем не только древнерусских и византийских («Хождение Богородицы по мукам», «Хождение Зосимы к рахманам»), но и западноевропейских («Божественная комедия» Данте). Отсюда схожая «география» Святой земли и преисподней, избегание конкретных натуралистических деталей в их описании, но и большое внимание к быто- и нравоописанию. В то же время Достоевский привнес много нового в жанр хождений. «Фольклорные материалы и древнерусские тексты соединились в его сознании с современностью, ее интересами, спорами, со злобой дня. Легенда стала не просто источником образов и сюжетов его романов, а одним из творческих импульсов, возбуждавших мысль писателя» – отмечает Л. М. Лотман [5, с. 315].

Таким образом, Достоевский, используя в своем творчестве традицию средневековых эсхатологических апокрифов, сумел не только стилистически дополнить и обогатить свои произведения, но и переосмыслить, реформировать и осовременить апокрифические хождения и видения, обогатив тем самым русскую литературу в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адрианова-Перетц В.П.* Апокрифы [в переводах XI – начала XIII века] // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. Т. I. Литература XI – начала XIII века. 1941.

2. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского М.: Художественная литература, 1972.

3. *Валова Д.М.* Жанровая поэтика рассказа «Сон смешного человека» // Уральский филологический вестник, № 5 2015.

4. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в 15 тт. М.: Наука, 1994. Т. XIV. [Электронный ресурс] URL: https://rvb.ru/dostoevski/01text/vol14/01journal_77/264.htm (Дата обращения – 16.04.2023).

5. *Лотман Л.М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Акад. наук СССР, Ин-т русской лит. (Пушкинский дом). Л.: Наука, Ленинградское отд-ние. 1974.

6. *Мильков В.В.* Апокрифы Древней Руси: Тексты и исслед. / Рос. акад. наук, Ин-т философии. М.: Наука, 1997. [Электронный ресурс] URL: https://facetia.ru/node/5369 (Дата обращения – 16.04.2023).

7. *Мильков В.В.* Древнерусские апокрифы // Памятники древнерусской мысли: исследования и тексты. Вып. I. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 1999.

8. *Рождественская М.В.* Библейские апокрифы в литературе и книжности Древней Руси: историко-литературное исследование//Диссертация в виде научного доклада на соискание уч. ст. д. филол. н. СПб.: СПбГУ, 2004. [Электронный ресурс] URL: http://palomnic.org/bibl_lit/drev/rogdestvenskaya/v/?ysclid=lg71nsptsb542653515 (Дата обращения – 24.04.2023).

РАЗДЕЛ II.

Аспекты стиля русской литературной классики: образы, мотивы, художественная речь

Мария ЕРМОЛИНА

МАРКЕРЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОЭЗИИ А. БАШЛАЧЕВА

«Новая эпоха требует новых песен», – пишет В.Я. Пропп в своей работе «Русский героический эпос». Этим он объясняет вымирание традиционных жанров в современном мире. Но действительно ли новые песни настолько *новые*, что не хранят в себе память о традиционных жанрах русского фольклора?

«Каждый должен поискать корень своей души. Мы живём на русской земле, и корень нужно искать свой, русский. И он даст ствол, а ствол даст ветви, а к ветвям подойдёт музыкант. Он ветвь срежет, из коры сделает дудочку и будет на ней играть» [1], – сказал однажды русский поэт Александр Башлачёв. В большинстве его текстов прослеживается образ эпического героя, который готов совершить подвиг во имя народа, однако такие обстоятельства, в которых можно было бы проявить свою удаль, не появляются.

В целом, в поэтическом тексте немало маркеров, указывающих на апелляцию к фольклорной традиции:

– окончание «ю» в творительном падеже (*сторонкою*);

– приложения (*сторонкою-стороной, жали-не жалели*);

– архаизированное употребление союзов (например, «да» в значении «и»: «*солнце шло сторонкою да время стороной*», «*листья воскресения да с весточки-весны*»).

Его тексты тяготеют к народной традиции, однако это не прямое подражание, а попытка переосмысления образа фольклора в своём художественном образе. В поэтике Александра Башлачёва традиционные формы русского фольклора соединяются с приёмами, характерными для средневековой русской книжности. Мы замечаем

предельное внимание к слову, игру с корнями и значениями, что наводит нас на мысль о стиле плетения словес, бытовавшим в традиции церковнославянской литературы.

Ещё Н.В. Гоголь в своей статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» обращал внимание, что «Самородный ключ ее [русской поэзии] уже бил в груди народа тогда, как самое имя еще не было ни на чьих устах. <…> Струи его пробиваются, наконец, в самом слове церковных пастырей, – слове простом, некрасноречивом, но замечательном по стремлению стать на высоту того святого бесстрастия, на которую определено взойти христианину, по стремлению направить человека не к увлечениям сердечным, но к высшей, умной трезвости духовной» [2, с. 369]. Таким образом, мы можем говорить о том, что опыт церковнославянской книжности, корнями уходящий в греческую культуру, через переосмысление русских авторов, теперь уже носит национальный характер. Именно поэтому мы можем говорить о стиле плетения словес как о национальном маркере русской литературы.

Ольга Седакова в книге «Мариины слезы» [6] пишет об «извитии словес» в текстах литургических песнопений: «византийский гимнограф метафор обычно не изобретает, он работает с известными, устойчивыми символами. Но главное: задача его ума состоит не в том, чтобы «изобразить» нечто, «сместить» или «остранить» предмет, о котором идёт речь, дать его неожиданную перспективу, – а в том, чтобы его истолковать». Она выделяет целые цепочки слов, образов, поясняя, что понятие «плетение словес» можно применить не только в простом приёме – «страсти бесстрастные», «невеста неневестная» – но и в понятии более широком – как извитие одного конкретного образа на протяжении всего текста. Не зря в выше приведённом отрывке Ольга Седакова обращает наше внимание на слово «ум». Приём плетения (или извития) словес заключает в себе долгую внутреннюю работу автора, остроту его ума, где образы и слова соединяются через сложную логическую

цепочку, специальную звуковую организацию текста. О. Седакова принципиально по-иному воспринимает этот стиль, она обращает внимание не только на внешнее его «приукрашивание», но на внутреннее содержание – подтексты и подсмыслы, доступные только умному читателю. Вслед за Максимом Греком и Светлой Матхаузеровой О. Седакова обращает особое внимание на значение этого стиля для поэзии, одним из признаков стихотворного текста она называет «странный для восприятия, извитой, инвертированный порядок слов» [6].

Слово, многократно повторённое, становится одновременно и очень значимым, и при этом выходит за рамки своей значимости, меняет свой смысл или вовсе теряет его и приобретает новый. Возможно, поэтому в словарях мы находим то уничижительное значение термина, обозначающее некую белиберду, не имеющую особого содержания. На деле же получается совсем наоборот – слово приобретает больше смысла, чем когда-либо. Оно *оневается*, восхваляется, открывая новые образы и смысл.

Мы можем утверждать, что корни поэтического текста уходят именно в этот стиль с его ритмической организацией, скрытыми рифмами и опеванием особенно значимых слов и образов. Примером трансформации приёма может служить поэзия Александра Башлачёва, на текст которого мы и обратим внимание.

В июле 1987 года в журнале «РИО» выходит интервью Александра Башлачёва Андрею Бурлаке. В этом интервью Александр Башлачёв большое внимание уделяет слову. Он говорит, что мыслит «на уровне морфологии: корней, суффиксов, приставок. Всё происходит из корня». Размышляя о корнях, он не ограничивается корнем как морфемой. Корень – это исходная точка, исторические преобразования, происходящие в городе, в стране, в одном человеке – то, что сплетается в его корнях, из которых развивается нынешнее положение вещей. И поэтому корни русского рок-н-ролла будут уходить в народные и древнерусские стихи и песни, которые родились на русской

земле. Слова у Башлачёва часто становятся самостоятельными, отделёнными от их лексического значения. То же происходит со словом у древнерусского книжника, когда «какое-то одно слово (или однокоренные слова) многократно повторяется, ставится в разные позиции, наполняется разными смыслами», как характеризует стиль «плетения» или «извития словес» [6].

Теперь обратимся к тексту Александра Башлачёва «Как ветра осенние».

Как ветра осенние ***подметали*** *плаху*
Солнце шло ***сторонкою*** *да время* ***стороной***
И хотел я жить. И умирал я да ***сослепу****,* ***со страху***
Потому что я не знал, что ты со мной
Как ветра осенние ***заметали*** *небо*
Плакали, тревожили *облака*
Я не знал, как жить. Ведь я ещё не выпек хлеба
А на губах не сохла капля молока…

В первой строфе помимо прямого повторения («сторонкою» – «стороной»), есть ещё и эллипсическое: «шло» не только «солнце», но и «время». Ряд однородных обстоятельств «сослепу, со страху» – пример как раз-таки того самого «нанизывания словес».

Во второй строфе в глаза бросается нагнетание сказуемых, которые в контексте становятся синонимичными. «Заметали, плакали, тревожили» – всё это имеет отношение к ветру, синонимы к слову «дуть». Нагнетание синонимических конструкций тоже является частым признаком стиля «плетения словес». Однокоренные глаголы «подметали» из первой строфы и «заметали» из второй как бы связывают строфы между друг другом. Примечательно, что синонимический ряд наречий «*сослепу, со страху*» прямо пропорционально соотносится со сказуемыми «*плакали, тревожили*»: «*сослепу*» имеет атрибутивное отношение к зрению, к глазам, а сказуемое «*плакали*» является их предикатом; точно так же, как «*со*

страху» имеет атрибутивное отношение к душе, к психике, а «*тревожили*» является её предикатом. Это ещё один пример (более глубокий) «связывания» строф.

Как ветра осенние да ***подули*** *ближе*
Закружили *голову. И ну давай* ***кружить***
Ой-й-й да я сумел бы ***выжить***
Если б не было такой простой работы – ***жить****…*

В этой строфе на первый план выходит звукопись. Звук [ж] повторяется здесь пять раз, имитируя звук ветра. Переплетаются однокоренные слова: «*закружили» – «кружить*», «*выжить» – жить*», давая нам возможность увидеть различные значения.

Как ветра осенние ***жали*** *–* ***не жалели*** *рожь*
Ведь тебя посеяли, чтоб ты пригодился
Ведь совсем неважно, от чего помрёшь
Ведь куда важнее, для чего родился
Как ветра осенние ***уносят*** *моё семя*
Листья воскресения да с весточки-весны
Я хочу дожить, хочу увидеть время
когда эти песни станут не нужны…

«*Жали – не жалели*» – очень похожие слова, стоящие друг за другом; несмотря на различную семантику, из-за схожести создаётся ощущение, что одно слово вытекает из другого, как бы даже дополняя смысл.

Если смотреть на весь текст целиком, в глаза бросается повторение начала каждой строфы «*как ветра осенние*», а дальше слово, синонимичное слову «*дуть*». Во всём тексте мы встречаем десять глаголов со схожим значением (включая контекстуальные синонимы).

Как для Александра Башлачёва, так и для древнерусского стиля характерна звукопись. В тексте песни особенно часто встречаются звуки [с] и [ж], которые символизируют звуки ветра.

Часто в записи Башлачёв пропевает последние строчки второй раз, но с небольшими изменениями:

***Нет**, я **не доживу**, но я увижу время*
*Когда мои песни станут **не нужны**…*

Слова здесь остаются практически неизменными, однако это трёхкратное отрицание коренным образом меняет значение строк. Эти строки утверждают бесконечность человеческой жизни и ограниченность жизни творения, что противоречит всем привычным утверждениям, что человек в мире после себя оставляет плоды своего труда – интеллектуального или материального.

Вот как характеризует стиль плетения словес Ольга Седакова: «Ясная память о некоторой большой цельности, о повышенной связности всего со всем: слова со словом, образа с образом <…> речь здесь развивается не линейно, «одно за другим», а симфонически: «всё одновременно со всем» [6]. То же мы можем проследить в поэзии Александра Башлачёва. Не только образы в его текстах сосуществуют одновременно, дополняя друг друга и раскрывая всё больше смысла, но сосуществуют в них и разные традиции и эпохи. Современная реальность вмещает в себя память о традиционном фольклоре, о церковнославянской литературе, о литературе всех предыдущих эпох.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Башлачёв. Как по лезвию. М.: Время, 2006. – (Поэтическая библиотека). [Электронный ресурс] URL: https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bashlachev-aleksandr-nikolaevich/kak-po-lezviyu (Дата обращения: 23.04. 2023).

2. *Гоголь Н. В.* В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность // Полное собрание сочинений: В 14 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т.8.

3. *Матхаузерова С.* Древнерусские теории искусства слова. Praha: UNIVERZITA KARLOVA, 1976.

4. *Наумов Л.* Александр Башлачёв: человек поющий – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2013.

5. *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. СПб.: Азбука, Азбука – Аттикус, 2021.

6. *Седакова О.А*. Мариины слезы. Комментарии к православному богослужению. Поэтика литургических песнопений. М.: Благочестие Издательство, 2017. [Электронный ресурс] URL: https://vk.com/doc442911472_593313110?hash=1mLvZIdMU3azNzAIDfzZfVNBhtGpZjGZ1IXZ3XnzwUs&dl=rS0iAAU64xSwUhNApdtZ1K8zCGFf2fLFaGeVGeZVez8 (Дата обращения: 23.04. 2023).

Мария ЛЯПУНОВА

ИВАНОВ И ТРЕПЛЕВ: СТУДИЯ САМОУБИЙСТВА

Образ самоубийцы не так часто появляется в качестве центрообразующего элемента произведения, особенно в пространстве драматургии. Самоубийство – поступок, подводящий черту не только развитию образа, но и завершающий в принципе саму линию героя, где кульминация совпадает с развязкой. Для логичной и целостной психологической картины самоубийству должно предшествовать большое потрясение, поставившее героя в безвыходную ситуацию. В драме значение приобретает не сам факт самоубийства – важнее оказывается показать, каким образом герой проходит путь, оканчивающийся подобной смертью и каково отношение к необходимости принять ее.

В пьесах «Иванов» и «Чайка» в большей степени рассматривается то, как автор подготавливает самоубийство героя, зачастую не самым заметным для читателя/зрителя образом, но крайне логично его обосновывая, если судить уже ретроспективно. Персонаж-самоубийца вообще гораздо более логичен в пространстве прозы – в пример можно привести фаталиста Теглева, нигилиста Кириллова, «жертву обстоятельств» Анну Каренину и др. В прозе художественных средств для исследования решений и обстоятельств гораздо больше, нежели в драматургии; у Чехова мы не находим даже большого количества ремарок, все реализуется через диалоги и монологи.

С точки зрения событийной у Чехова нет никакого внешнего, видимого «потрясения», от которого можно начинать отсчет изменений внутреннего мира героя. В монологах появляется рефлексия, но она даже не адресована ни зрителю, ни собеседнику, если тот присутствует на сцене. Более того, с формальной точки зрения, даже жанр оспаривает возможность появления

подобного героя. «Чайка» – комедия, а «Иванов» после первой редакции все же становится «драмой», но не трагедией. Во втором случае смена жанра диктуется внутренней логикой содержания, и сам Чехов пишет в письме Суворину (2 октября 1888 г.): *«Если, думается мне, написать другой IV акт, да кое-что выкинуть, да вставить один монолог, который сидит уже у меня в мозгу, то пьеса выйдет законченной и весьма эффектной»* [3]. Так возникает вторая редакция пьесы – где незаметная, стремительная смерть Иванова заменяется самоубийством на сцене.

Само событие в итоге диктуется не чисто формальными, внешними обстоятельствами. Исследуется сам концепт, подготавливаясь не сюжетом, но именно внутренним состоянием героя. Иванов разорен и в долгах, но положение его не безвыходное: Боркин выдвигает планы, которые поспособствовали бы увеличению дохода, а Лебедев и вовсе предлагает дать в долг. Жена Иванова больна, но и это «препятствие» преодолевается позже ее смертью, давая возможность жениться на Саше, получить ее приданое и вовсе разом решить все проблемы. Все это оказывается вторичным – по ходу сюжета раскрывается в полной мере то, что Иванов тяготится всем происходящим в его жизни: *«А тут еще болезнь жены, безденежье, вечная грызня, сплетни, лишние разговоры, глупый Боркин... Мой дом мне опротивел, и жить в нем для меня хуже пытки»* [1, с. 94], хотя позже сам Иванов противится такому банальному, с его точки зрения, объяснению:

> *Лебедев (живо). Знаешь что? Тебя, брат, среда заела!*
> *Иванов. Глупо, Паша, и старо. Иди!* [1, с. 108]

Треплев находится в атмосфере диссонанса с окружающими его сразу, без отягощения дополнительными внешними бытовыми причинами (скупость матери тяготит его в меньшей степени в сравнении с непониманием, которое есть между ними). Оно обозначено начиная с монолога в разговоре с Сориным, но переходит в идейный

конфликт: Аркадина называет пьесу сына «декадентским бредом» [2, с. 20], но для Треплева его произведение – слишком важная часть жизни. И все же конфликт не приравнивается к конфронтации, он скрыт и нет поиска пути к его разрешению. Любовный конфликт тоже переживается почти бездейственно, и даже попытка привести его к развязке в виде дуэли оказывается бесплодной.

Общим для обеих пьес становятся так же сквозные мотивы, остающиеся словно бы незамеченными действующими лицами – некие предвестники финала можно проследить на протяжении всего текста. Так, первая ремарка в «Иванове»: «*Иванов сидит за столом и читает книгу. Боркин в больших сапогах, с ружьем, показывается в глубине сада; он навеселе; увидев Иванова, на цыпочках идет к нему и, поравнявшись с ним, прицеливается в его лицо»* [1, с. 68]. Действие третье: «*Кабинет Иванова. <…> На стенах ландкарты, картины, ружья, пистолеты, серпы, нагайки и проч.»* [1, с. 100]. В «Чайке» появляется собственно, убитая птица, о которой Треплев говорит: «*Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног. <…> (после паузы). Скоро таким же образом я убью самого себя»* [2, с. 35].

Треплев задает еще одну сквозную линию, общую для обеих пьес – в репликах, даже в анализе со стороны, самые острые моменты не то что сглаживаются – они проходят незамеченными. Нина воспринимает равнодушно признание подобного толка: «Что с вами? <…> Я вас не узнаю» [2, с. 35], это все, что она говорит в ответ. Первая попытка суицида Треплева, когда он только ранит себя, остается вне сценического действия. Фокус внимания оказывается смещен – все возможные переживания снижены почти до нуля на фоне хлопот в связи с отъездом Тригорина, болезненного состояния Сорина.

Квинтэссенция такого отношения выражена и в финале. Последние слова в пьесе принадлежат Дорну*: «Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в*

том, что Константин Гаврилович застрелился...» [2, с. 76], и снова внимание оказывается смещенным, нет даже намека на оценку ситуации.

Душевное состояние Иванова, с одной стороны, не проходит незамеченным окружающими, но, с другой, интерпретируется постоянно неверно и характеризуется как душевная лень. Боркин говорит следующее: *«Вы психопат, нюня, а будь вы нормальный человек, то через год имели бы миллион»* [1, с. 70]*; «вы все нервничаете, ей-богу, ноете, постоянно в мерлехлюндии, а ведь мы, ей-богу, вместе черт знает каких делов могли бы наделать!»* [1, с. 70]*; «Посмотрите, на что он похож: меланхолия, сплин, тоска, хандра, грусть...»* [1, с. 72] То же – в словах Саши: «*Так страшно, как никогда не было! Мне кажется, что я его не понимаю и никогда не пойму»* [1, с. 121].

В диалоге в финальном действии непонимание между ней и Ивановым достигает апогея:

«Саша. Постой... Из того, что ты сейчас сказал, следует, что нытье тебе надоело и что пора начать новую жизнь!.. И отлично!..

Иванов. Ничего я отличного не вижу. И какая там новая жизнь? Я погиб безвозвратно! Пора нам обоим понять это. Новая жизнь!

Саша. Николай, опомнись! Откуда видно, что ты погиб? Что за цинизм такой? Нет, не хочу ни говорить, ни слушать... Поезжай в церковь!

Иванов. Погиб!

Саша. Не кричи так, гости услышат!» [1, с. 125].

В конце этой сцены появляется и намек на то, что мысль о самоубийстве у Иванова уже оформилась как идея: *«Глупо я сделал, что сюда приехал. Мне нужно было бы поступить так, как я хотел...»* [1, с. 126]. Если Нина на слова Треплева о будущем самоубийстве отвечает невпопад, то Саша оставляет Иванова без какого-либо ответа. Окончательное «оформление» идеи о самоубийстве внесценически так же может быть отмечено через ремарки:

перед финальным действием проходит либо около года (в «Иванове»), либо два (в «Чайке»).

Самоанализ обоих героев во многом строится на постулатах об их собственном душевном бессилии. Автохарактеристики очень тесно сопрягаются с признаниями, уже упомянутыми ранее, они тоже вплетаются в контекст речей и тоже остаются практически незамеченными.

В образе Иванова в большей степени подчеркивается усталость: «Я и так расстроен» [1, с. 68], «все это [происходящее], <…> утомило меня до болезни» [1, с. 72]. Иванов сравнивает себя с рабочим, который надорвался, попытавшись поднять слишком большую ношу и после умер; так же «надорвался» и он: *«Все это, Паша, мои мешки... Взвалил себе на спину ношу, а спина-то и треснула. В двадцать лет мы все уже герои, за все беремся, все можем, и к тридцати уже утомляемся, никуда не годимся. Чем, чем ты объяснишь такую утомляемость?»* [1, с. 108]. То же видим у Треплева: *«Молодость мою вдруг как оторвало, и мне кажется, что я уже прожил на свете девяносто лет»* [2, с. 72].

Монологи Иванова категорично самообличающие: он говорит о том, что стал «резок, мелочен»; чувствует себя виноватым перед женой, перед Сашей. Вывод, к которому Иванов приходит сам: *«Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди... сам черт не разберет! Есть жалкие люди, которым льстит, когда их называют Гамлетами или лишними, но для меня это – позор! Это возмущает мою гордость, стыд гнетет меня, и я страдаю...»* [1, с. 94].

Треплев в самоанализе чуть менее самокритичен, но все же в его речи прослеживаем схожее: *«<…> Если бы вы знали, как я несчастлив! <…> У меня в мозгу точно гвоздь, будь он проклят вместе с моим самолюбием, которое сосет мою кровь, сосет, как змея...»* [2, с. 35]. Для него причина подобного состояния выведена четче: *«Разлюбить*

вас я не в силах, Нина. С тех пор, как я потерял вас и как начал печататься, жизнь для меня невыносима, — я страдаю...» [2, с. 72], но помимо нелюбви Нины и одиночества личная трагедия Треплева заключается в его невозможности высказаться и в творчестве: *«что бы я ни писал, все это сухо, черство, мрачно»* [2, с. 73].

«А деваться положительно некуда...» [1, с. 72] – говорит Иванов. Женитьба на Саше не принесет счастья – причем подчеркивается, что и ей тоже. Для Треплева нет даже такого иллюзорно возможного выхода – на поприще искусства он реализовать свой потенциал не может, Нина же признается в том, что любит Тригорина даже после прошедшего времени.

По-разному, диктуемые логикой предшествующих событий, изображены эпизоды самоубийства. Иванов поддается обстоятельствам в силу душевной исчерпанности, стреляясь после монолога на глазах у окружающих, и сам факт публичности уже возвышает акт самоубийства до патетического уровня финала трагедии. Треплев, как был одинок и не понят при жизни, так же одинок и незаметен в смерти, но трагизм судеб обоих персонажей воплощен полноценно.

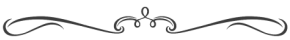
Изначально герой словно поставлен в условия, в которых видимого выхода нет: выход зависит не только от него, но завязан также на поступках и мыслях других людей. Его собственное, личное решение повлияет лишь на одно обстоятельство, связанное как раз с концентрацией воли – актом самоубийства. В финальном действии, когда внешний, ситуативный выход мог бы и найтись, с точки зрения героя он оказывается невозможен – духовная исчерпанность уже практически приравнивается к духовной смерти, за которой следует смерть физическая.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Чехов А. П.* Пьесы. / Вступ. ст., комментарии И.Н. Сухих. М.: МИД «Синергия», 1997.

2. *Чехов А. П.* Чайка; Дядя Ваня; Три сестры; Вишневый сад: пьесы / Антон Павлович Чехов: сопроводит. Статья Михаила Айзенберга. М.: Время, 2018.

3. Чехов – Суворину А. С., 2 октября 1888. [Электронный ресурс] URL: chehov-lit.ru/chehov/letters/1888-1889/letter-489.html (дата обращения: 05.05. 2023).



Кирилл МОРГУНОВ

ПОЭТИЧЕСКИЙ ПОДВИГ Е.А. БАРАТЫНСКОГО

Поэтическое наследие Е.А. Баратынского невелико в сравнении, например, с Пушкиным или Лермонтовым. Он написал не так много стихотворений, но почти каждое стало шедевром, без которого не мыслится русская словесность. Поэзия Е.А. Баратынского совершает удивительные открытия – не в контексте времени, а как раз напротив – вне его. Когда читаешь стихотворения *«Мой дар убог, и голос мой негромок»* или *«Всё мысль да мысль! Художник бедный слова*!» или произносишь слух строки*: «В тягость роскошь мне твоя, / О бессмысленная вечность!»* удивляешься, что это написано почти двести лет назад.

Современная поэзия переживает великий расцвет и вместе с тем сильнейший кризис. Внешняя парадоксальность этой формулировки разрешается простым тезисом: поэтический инструментарий растет, и с каждым днем появляется все больше и больше ярких открытий, но наблюдателя для этих открытий не находится. Сейчас поэт одинок, как никогда. Многие могли бы мне возразить – мол, все стихотворцы соглашались с мыслью, что поэт – одиночка и создает свои стихи преимущественно для себя, без оглядки на конкретного читателя. И, конечно, все поэты об этом писали. Это чистая правда. В таком случае, зачем выделять именно Баратынского? Дело в том, что положение литературы в девятнадцатом веке было совершенном иным, нежели в наше время, но Баратынский писал так, словно воочию видел, как поэзия уходит на задворки общественной жизни, и что происходит с поэтом, обреченном на жизнь в таком обществе.

Бродский в интервью Дэвиду Бетеа говорит о стихотворении Баратынского «Смерть»: «*И он говорит: "Даешь пределы ты растений, / Чтоб не затмил могучий лес Земли губительною тенью, Злак не восстал бы до*

небес". Это метафизика, граничащая с абсурдом. И это у Боратынского – за век до того, как началось представление [4, с. 2]. Здесь Бродский подчеркивает вневременное значение Баратынского. Свежесть и новизну его открытий, которые были сделаны задолго до того, как это стало пониматься и изучаться.

В то же время явление поэзии Баратынского можно рассматривать безотносительно терминов *поэт / поэзия*. Если заменить слово «поэт» на слово «душа», то получится пусть более романтичный, но более точный образ поэзии Баратынского: Баратынский писал так, словно воочию видел, как душа уходит (на задворки общественной жизни), и что происходит с душой, обреченной на жизнь в (таком) обществе. И вообще «обреченной на жизнь». Особенно когда душа знает больше, чем другие.

Это предощущение, как мне думается, и породило его первые открытия на мыслительном, философском поприще. Такие, как, например, «Финляндия» и «Уныние». «Финляндия» по мнению многих литературоведов, скажем, Д. Лебедева и Л. Купреяновой – первое стихотворение, которое принесло молодому поэту широкую известность и уважение старших товарищей по перу: *Первое из них [финляндских произведений], элегия «Финляндия» (1820), принесло ему широкую литературную известность и установило за ним славу зрелого поэта* [8, т. 2, с. 415]. Кроме признания в поэтических кругах, внимания со стороны критиков и читателей, это стихотворение создало над Баратынским *«ореол изгнанника*» [2, с. 6]. И неудивительно, ведь здесь лирический герой буквально стоит один, на ветру, посреди суровой северной природы. Он наблюдает не просто природу, но скандинавское мироздание как таковое. Он обращается к скалам и морю, к богам, к народам, самому себе. И все он наблюдает в исторически-философском движении. Он осмысляет пространство и жизни, которые когда-то, подобно ему были в него помещены. И которые исчезли – так же, как предстоит исчезнуть ему. Вспоминается державинская

«Река времен в своем стремленье…». И действительно этот мотив поистине бессмертного стихотворения пронизывает «Финляндию», особенно, начиная с середины: *«О, всё своей чредой исчезнет в бездне лет! / Для всех один закон — закон уничтоженья…».*

Но Баратынский не останавливается на мысли о невозможности миновать «общую судьбу» всего живого. Его герой любит «жизнь для жизни» – не для славы (что подчеркивает сам в той же строке) или памяти. И, отталкиваясь от такой альтруистической любви к жизни (от жизни для жизни!), он приходит к мысли, которая глубоко повлияла на всю русскую поэзию: *Вострепещу ль перед судьбою? / Не вечный для времен, я вечен для себя: / Не одному ль воображенью / Гроза их что-то говорит? / Мгновенье мне принадлежит, / Как я принадлежу мгновенью! / Что нужды до былых иль будущих племен? / Я не для них бренчу незвонкими струнами; / Я, невнимаемый, довольно награжден / За звуки звуками, а за мечты* мечтами [2, с. 53].

Через констатацию смерти, как общей судьбы, герой переходит к вопросу о страхе перед этой судьбой и находит пронзительно ясный ответ: *Не вечный для времен, я вечен для себя…* Здесь смещается привычная оптика человеческого сознания, то есть взгляд наблюдателя с вечности (круговорот рождения, увядания, смерти) переводится на свое существование: в мире нет ничего повторяемого, так и единственная жизнь его живущего для него – есть вечность. У Баратынского эта оптика называется «воображеньем», которое он сравнивает с «грозой», чаще всего неожиданной и неотвратимой. Только мысль о будущем порождает страх. Только мысль о смерти порождает смерть (понятие смерти).

Мгновенье – вот то пространство, что на самом деле есть жизнь и существо человека. Принадлежать мгновенью значит и самому быть его хозяином, что равносильно истинному существованию. А истинное существование –

есть существование свободное от страха смерти, потому что страх смерти – замыкает жизнь и мысль.

Для такого миро-(себя-)понимания смерти нет, как явления. Нет и прошлого, нет и будущего, а значит мысль о каких-либо временах вне мгновения или вне собственной вечности – парадоксальна. Вечность неисчислима, поэтому герой говорит: «*Что нужды до былых иль будущих племен? / Я не для них бренчу незвонкими струнами».* Он не хочет «оставить след» или остаться в памяти потомков – его цель совершенно иная: «*Я, невнимаемый, довольно награжден / За звуки звуками, а за мечты мечтами».* Вернее, было бы сказать, что никакой цели нет. Жизнь лирического героя – это «жизнь для жизни», где каждый звук «награждается» новым звуком, а каждая мечта – новой мечтой. В таком миропонимании не существует созависимых причин, а только светлая радость сознания жизни и мысли.

Е.А. Баратынский писал: *«Сначала мысль, воплощена / в поэму сжатую поэта»,* имея в виду то, что поэт создает мысль, которая потом распространяется на все сферы жизни. Так, его мысль из «Финляндии» впиталась в русскую поэзию и уже давно перестала принадлежать своему создателю. Как благодаря Державину мы знаем о «жерле вечности», так, о том, что жизнь человека – для него самого есть вечность, мы знаем исключительно благодаря Баратынскому.

По-другому эту мысль формулирует А. Тарковский в стихотворении «Зуммер»: *«Я бессмертен, пока я не умер*»; И С. Маршак в «Бессмертии: *«В смерть, как бессмертные дети, не верьте. / Миг этот будет всегда предстоящим – / Даже за час, за мгновенье до смерти».* Это чудесные, потрясающие стихи, но в них живет мысль Баратынского, вернее мысль, которую он выразил первый.

В стихотворении «Ропот», думая о скорой встрече с близким человеком, лирический герой произносит следующее: *«Скажи: восторгом ожиданья / Что ж не трепещет грудь моя?».* В сущности, это рефлексия о природе разочарования. Причем разочарования

безотчетного, неясного, но пойманного не столько чувством, сколько внимательным умом. И поэт продолжает изучать свое чувство: «*С тоской на радость я гляжу, / Не для меня ее сиянье…».* Зная, что Баратынский напишет спустя много лет, этот вывод вкупе с последними строчками стихотворения можно назвать прорицанием: «*Судьбы ласкающей улыбкой / Я наслаждаюсь не вполне: / Всё мнится, счастлив я ошибкой, / И не к лицу веселье мне».*

Спустя два года Баратынский напишет стихотворение «Уныние» (1821), где мысль о «судьбе» и «сиянии радости» разворачивается более отчетливо и ясно: «*Но я безрадостно с друзьями радость пел: / Восторги их мне чужды были».* Здесь подчеркивается обособленность лирического героя от общества, с которым он не так давно разделял восторги молодости. Но он потерял былой интерес. Не из-за высокомерия, гордости или снобизма возраста, а потому что чувство, которое в этом стихотворении определяется, как «Уныние», не дает ему наслаждаться бытием – друзьями, вином, женщинами и т.д. Лебедев определяет это, как *«…странное состояние раздвоенности души в ее сиюминутной конкретности»* [2, с. 15].

Е. Баратынский видел много противоречий в мироздании, поэзии, человеке, поэтому в его поэзии нет чистого восторга любви или дружбы, но есть ощущение мимолетного счастья, которое бесконечно ускользает от цепкой, но все же бессильной в этой борьбе мысли. В книге «Беседы о мышлении» М. Мамардашвили пишет: *«Иногда нам ничего не остается, кроме того, как получить светлую радость мысли»* [10, с. 8].

И мне кажется, что поэтика Баратынского, сама интенция его стихов (особенно после 1828 г.) существует подобным образом, но несколько иначе. Это некое *«сознание своего сознания»* [7, с. 14]. – по Мамардашвили – имеет отношение к «светлой радости», если понимать его, как принятие некой истины, которую Баратынский назвал

«красотой правды» в стихотворении «К Богдановичу» (1824) [2, с. 68]. Это стихотворение можно назвать ключевым в выражении некой магистральной философской константы, поэтому его нужно рассмотреть подробнее.

Начинается оно сродни греческим поэмам: «*В садах Элизия, у вод счастливой Леты, / Где благоденствуют отжившие поэты, / О Душенькин поэт, прими мои стихи!».* В первой строфе лирический герой противопоставляет происхождение своего писательского таланта – происхождению «Душенькину поэту». Если Богданович «благоденствует» в мире вечной весны, то он утверждает, что «попал в писатели за грехи». Здесь же подчеркивается отчужденность поэта от современников: «*И, надоев живым посланьями своими, / Несчастным мертвецам скучать решаюсь ими».* Тон этой фразы ироничен. Герой говорит, как бы между делом и большую часть строфы посвящает заслугам Богдановича. Далее Баратынский дает оценку современной поэзии и поэтам: *«У всех унынием оделося чело, / Душа увянула и сердце отцвело».* В том числе он ропщет на Жуковского, обвиняя его в сближении русской поэзии с германской («немецких Муз хандра»). В третьей строфе славится «век Екатерины». Он во всех проявлениях лучше и благороднее века девятнадцатого, в котором правит *«Торговой логики смышлённый приговор».* Герой критикует век – за глупость, излишний рационализм, за его «моду». Для писателя в этой среде герой видит один путь: *«И, в тишине трудясь для собственного чувства / В искусстве находить возмездие искусства!»* Вопреки веку на земле рождаются и живут гениальные «певцы», чей «глас» способен отозваться «бессмертием в веках». Это и Батюшков, и Жуковский, и, конечно, Пушкин. Шестую строфу можно назвать одой этим трем поэтам, сравнимых в значимости таланта с Орфеем.

Это длинное описание с большим количеством имен и отсылок очень важно. В особенности важно то, каким образом построено повествование. Стихотворение

представляет собой движение от вершины к корням. Баратынский, начиная от небесного Элизия медленно опускается на землю: показывает блеск «благодатного» века, переходит к «дряхлому», критикует именитых, но, по его мнению, не достойных зацепиться за вечность современников, восхваляет гениев – Батюшкова, Жуковского и Пушкина, и только в последнюю очередь (в седьмой строфе) приходит к себе, что действительно подчеркивает ту отчужденность, о которой я говорил ранее:

А я, владеющий убогим дарованьем,
Но рвением горя полезным быть и им,
Я правды красоту даю стихам моим,
<…>
Теперь важней мой ум, зрелее мысль моя.
Опять, когда умру, повеселею я;
Тогда беспечных Муз беспечного питомца,
Прими, философ мой, как старого знакомца
[2, с. 68].

Эту строфу можно вынести как отдельное стихотворение. В ней мы видим основные тезисы философии и «мысли» Баратынского. Сознание «убого дарования» не позволяет поэту причислить себя к гениям, но в то же время «красота правды», к которой он стремится, далека от стремлений и дум века. Именно здесь Баратынский честно и ясно (в первую очередь для себя!) говорит о прошлых стремлениях *(«Законы сладкие любви и наслажденья»*) и впервые (с такой ясностью) определяет свою поэтическую задачу: *«Другие времена, другие вдохновенья; / Теперь важней мой ум, зрелее мысль моя».*

Эти строчки обладают такой легкой интонаций, таким легким дыханием, которое бывает только после затяжного и тяжелого плача (ср. с тем же «Ропотом» и «Унынием»). В них ощущается удивительный подъем, который, думается, и привел Баратынского к таким открытиям, как «Осень», «Последняя смерть», «Последний поэт». Но стихотворение «К Богдановичу» четко дает понять, что Е. Баратынский –

поэт правды. И его поэтическая задача – говорить откровенно, честно, без обиняков. Поэт выражает *«…Правду без покрова»* со всей присущей ему противоречивостью и смелостью.

Следующее стихотворение – одно из ключевых текстов Е. Баратынского. Оно, как мне кажется, вытекает из предыдущего, хотя их и разделяют целых шестнадцать лет. Речь идет о стихотворении *«Все мысль да мысль! Художник бедный слова…»*. На мой взгляд, это самое важное философское творение Баратынского. Лирический герой обращается к «художнику слова». Он – «жрец мысли» и поэтому лишен возможности «забвения». Соприкосновение с ней – своего рода обряд, который «художник» выполняет не по собственной воле, а по божественной, о чем говорит использование слова «жрец». Мысль растворяется во всем: в «человеке», «свете», «смерти», «жизни». И наоборот – все перечисленные явления растворяются в мысли. Эти слова совершенно прозрачны, почти невесомы. Их внешняя простота как бы говорит: «Вот они – главные явления бытия!». И только они – истинны. Это и есть *«правда без покрова»:* наблюдение вещей вне категорий добра и зла в их единстве и наготе. Но это дано не каждому: «*Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком / К ним чувственным, за грань их не ступая!»*

В этих строчках читается послание к поэтам-современникам, но оно не имеет негативной коннотации, а напротив: одного лишь чувства недостаточно, чтобы переступить грань вещей, но чувство – не обременяет творца так, как обременяет мысль. Эти строчки, по сути разговор, о разнице между поэтами и стихотворцами. Первые – жрецы, которых «мысль» влечет за грань бытия, вторые – вкушают «хмель» на празднике жизни, а «хмель», как известно, – это и есть забвение. В каком-то смысле радость в этом стихотворении противопоставляется мысли, но в этом и заключается рок поэта по Баратынскому (то же «Уныние»)!

Две последние строчки – ключевые для понимания стихотворения: «*Но пред тобой, как пред нагим мечом, / Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная».* Вот, что пишет о них Мамардашвили: *«В случае мысли – никаких прикрас, никакой чувственной материи (Hic Rhodos, hic salta! – «Здесь Родос, здесь прыгай!») и никакого промежуточного слоя; если тебе не удалась мысль, тебе не удалось ничего»* [11, с. 10]. Чувственные оттенки жизни тускнеют и остается только мысль – как нечто, что является и подобно молнии бьет моментально и наповал, либо минует, оставляя всё, как есть. Возможно поэтому «острый луч», так напоминает лезвие, по которому ходит творец: «Либо все – либо ничего» – так творил Е.А. Баратынский. И это прослеживается практически во всех стихах.

В этом смысле поэтический метод Баратынского чем-то напоминает «Декартово сомнение». Он искал истину, в которой нельзя усомниться и (отчасти) невольно отрицал бесчисленное множество дорогих сердцу вещей. Поэт Е. Винокуров очень точно и пронзительно пишет об этом следующее: *«Декарт хотел найти нечто такое, что было бы абсолютно безусловным для того, чтобы опереться на это достоверное как на математическую истину. Так и рационалистический Баратынский, этот русский поэтический Декарт, увидел одно за всем живописным разнообразием мира и природы – это забвенье, это уничтоженье»* [5].

Винокуров тонко чувствует поэтические видение Баратынского: из шума и величия природы он вывел «закон уничтожения», из радости дружбы и любви – уныние и разочарование. Из жизни Баратынский вывел смерть, но в конечном счете и из смерти он вывел жизнь, как бы примиряя их с человеческой и, думаю, с собственной душой: *«Пусть радости живущим жизнь дарит, / А смерть сама их умереть научит».*

Баратынский писал: «*Я более поэт, нежели философ*». И это, несомненно, так и есть. Мы знаем его как великого поэта, но поэта, чья мысль стала если не проводником, то

ориентиром для многих крупнейших поэтов и философов. Он сумел переработать и изменить жанр элегии. То, что было принято современниками за «дидактику» и возврат к канонам классицизма оказалось поэтическим открытием, которое наблюдало вещи и явления не через призму «чувств», а через «мысль». Отсюда – противоречивость и раздвоенность лирического героя Баратынского. Разлом между видимым и душевным, между ощущаемым и мыслимым. Баратынский был первым, кто выразил эту двойственность, первым, кто, по сути, сформулировал философию бессмертия: *«Не вечный для времен / Я вечен для себя».* И во многом в русской поэзии он был первым.

Поэзия мысли Е.А. Баратынского – это борьба вечности и истории, жизни и смерти, чувства и разума. Сталкивание противоречивых и парадоксальных явлений порождает разломы, внутри которых мерцает свет. Свет мысли, свет истины – что для Баратынского было едино.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белинский В.Г.* Взгляд на русскую литературу. М.: Современник, 1988.
2. *Боратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. М.: Советская Россия, 1990.
3. *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Проза. Письма. М.: Правда, 1983.
4. *Бродский И.* Наглая проповедь идеализма. Интервью Дэвиду Бетеа. Перевод с английского Глеба Шульпякова // Новая юность, № 1, 2000. [Электронный ресурс] URL: https://magazines.gorky.media/nov_yun/2000/1/naglaya-propoved-idealizma.html) (Дата обращения: 12.03.2023).
5. *Винокуров Е.* Поэзия мысли // Октябрь. 1975, № 2. [Электронный ресурс] URL: https://md-eksperiment.org/ru/post/20151008-poeziya-mysli (Дата обращения: 17.03.2023).
6. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л.: Советский писатель, 1974.

7. *Коровин В.И.* Баратынский – лирик // Коровин В.И. Поэты пушкинской поры. М., 1980.

8. *Купреянова Е.Н.* Баратынский // История русской литературы: В 10 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. Т. VI. Литература 1820–1830-х годов. 1953. С. 411–429.

9. *Мандельштам О.Э.* Собрание сочинений: в 2 тт. М.: Худ. лит., 1990. Т. 2. С. 145–150.

10. *Мамардашвили М.* Беседы о мышлении. М.: Азбука, 2019.

11. *Макаров А.* А.С. Пушкин и поэзия мысли. [Электронный ресурс] URL: https://elar.urfu.ru/handle/10995/24272?mode=full (Дата обращения: 22.03.2023).

12. *Фризман Л.Г.* Творческий путь Баратынского, Научно-популярная серия, «Наука», М. 1966.

Анастасия ПАВЛОВА

ПСИХОЛОГИЗМ В КОМЕДИИ А.В. СУХОВО-КОБЫЛИНА «СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО»

«*...Пора, пора публике самой в тайне своих собственных ценных ощущений и в движениях своего собственного нутра искать суд тому, что на сцене хорошо и что дурно*» [3, далее цит. по этому источнику], – таково предисловие автора ко второй пьесе драматургической трилогии «Картины прошедшего». И пусть этот выпад направлен в адрес цензоров, долгое время прятавших пьесы Сухово-Кобылина, на мой взгляд, он в полной мере отражает многослойность всех трех работ, поскольку их тонко выстроенный психологизм вовлекает в игру не только актеров, но и зрителей.

Как отмечает А.Б. Есин, психологизм – это «изображение средствами художественной литературы внутреннего мира героя: его мыслей, переживаний, желаний, эмоциональных состояний и т.п., причем изображение, отличающееся подробностью и глубиной» [1, с. 83]. Также психологизм представляет собой «стилевое единство, систему средств и приемов, направленных на полное, глубокое и детальное раскрытие внутреннего мира героев» [2, с. 73].

С помощью таких простых инструментов, как жесты, мимика и своеобразие речи персонажей Сухово-Кобылин превращает, казалось бы, одноплановых героев в многогранно очерченные портреты. И изъеденные сатирой темы взяточничества, бюрократии и других пороков общества превращаются в хитрый сюжет, развязку которого хочется узнать с первого появления центрального героя (будь то Кречинский или Тарелкин). В настоящей статье остановимся подробнее на первой части трилогии – «Свадьба Кречинского».

Это история о «страшном игроке», который собирается сорвать большой куш, коим является женитьба

на дочке богатого помещика. Ремарка автора, предвещающая появление Кречинского, звучит так: «*...входит бойко, одет франтом, с тростью, в желтых перчатках и лаковых утренних ботинках*». То есть герой буквально врывается на сцену и тем самым сразу задает ритм всему явлению. Он довольно подвижен и ловко перемещается от одного лица к другому, пока свои едкие комментарии произносит Нелькин – соперник и еще один претендент на руку и сердце Лидочки. Это только первый намек зрителю на «устройство» Кречинского, впоследствии лучше всего он раскрывает себя сам.

Первый слой его игры «накладывается» в сцене разговора с Муромским, отцом Лидочки. Зная, что тот любит деревню, Кречинский дарит ему бычка и всячески старается уверить старика в том, что он большой охотник до сельской жизни.

Муромский – человек простых манер, что часто проявляется в его речи (например, его реплики изобилуют поговорками или иными деревенскими выражениями: «*Что я вам как пешка дался: то ступай, то не езди*»; «*Таранта*!»), а его отношение к высшему свету четко обозначается в следующем фрагменте:

Муромский. *Ну что вы? Вот тащит меня ваш Михаил Васильич на бег. Ну что мне там делать? До рысаков я не охотник.*

Атуева. *Ну что ж? Вы хоть людей посмотрите.*

Муромский. *Каких людей? лошадей едем смотреть, а не людей.*

Атуева. *Что это, Петр Константиныч, ничего вы не знаете! Там теперь весь бомонд.*

Муромский. *Да провались он, ваш бом... (Здоровый удар звонка) Ай!.. Ах ты, черт возьми! что за попущение такое. Я этому Тишке все руки обломаю: терпенья нет.*

Кречинский, конечно, считывает это моментально, и речь его начинает подражать речи Муромского. Фальшь этого тона опознается зрителем благодаря повторам:

Муромский *(зажмуривается) Уди-ви-тельный!.. Вообрази себе: голова, глаза, морда, рожки!.. (Опять зажмуривается) Удивительный... Так он из вашего симбирского имения?*

Кречинский*. Да, из моего симбирского имения.*
Муромский*. Так у вас в Симбирске имение!*
Кречинский*. Да, имение.*
Муромский*. И скотоводство хорошее?*
Кречинский*. Как же, отличное.*
Муромский*. Вы и до скотины охотники?*
Кречинский*. Охотник.*
Муромский*. О господи! и насчет укопу таки тово...*
Кречинский *(усмехаясь) Таки тово.*

Противопоставленная Муромскому, Атуева желает принадлежать высшему свету, хотя на самом деле она является такой же ограниченной, как и он. Интересно, что, несмотря на это, Муромский вызывает у зрителя симпатию и сочувствие в следующей пьесе. Свое простодушие он и не пытается скрыть, напротив – каждая его реплика говорит о желании остаться самим собой. Муромский эмоционально открыт для зрителя, и множество его слов сопровождают такие реплики, как «весело», «с увлечением», «зажмурившись», тогда как в образе Атуевой то и дело просвечивает очередная фальшь. Выражается она в забавных оговорках, которые то и дело прорываются в ее речи светской дамы, и оговорки эти наглядно показывают такую же приземленность, как и у Муромского («*И рожи не мыл?..*», «*глупая рожа*», «*Ваша Степанида Петровна такой чепец себе взбрякала...*»).

Комедийная оппозиция этих героев для зрителя становится очевидной в следующем диалоге, где маска Атуевой срывается окончательно:

Муромский*. Нечего?.. мне говорить нечего?.. Так я вам вот что скажу: вам он нравится и Лидочке нравится, да мне не нравится – так и не отдам.*

Атуева *(горячась) Ну вот, давно бы так: вот оно и есть! Так, по вашим капризам, дочери несчастной быть?.. Отец!.. Что же вы ей такое? злодей, что ли?*

Муромский *(запальчиво) Кто это злодей? я, что ли?.. я-то?..*

Атуева *(так же) Да, вы, вы!..*

Муромский*. Нет, так уж вы!..*

Атуева *(указывая на него пальцем) Ан вы!..*

Муромский *(указывая на нее пальцем) Нет, вы...*

Атуева*. Ан вы!.. Что же вы меня пальцем тычете?..*

Поведение и речь Кречинского меняются во взаимодействии с Атуевой: он становится более кокетливым, через реплику использует французский и добавляет пафоса своим словам («*Я долго жил в свете и узнал жизнь. Истинное счастие – это найти благовоспитанную девочку и разделить с ней все. Анна Антоновна! прошу вас... дайте мне это счастие... В ваших руках судьба моя...*»). Так, Кречинский визуально становится зеркалом для каждого из героев, подсвечивая их натуру и вместе с тем открывая свое собственное «оборотничество».

Новая ипостась Кречинского проявляется во втором действии, когда он встречается с Расплюевым: здесь уже прорывается и грубость, и нетерпеливость, свойственная «страшному игроку».

Расплюев*. Отняли, все отняли!*

Кречинский *(перебивая) Чурбан!.. Вижу, и деньги взяли, и поколотили. (Сердито) Эх! тряхнул бы тебя так, чтобы каблуки-то вылетели. (Начинает в беспокойстве ходить по комнате)...*

Кречинский. *Ступай и принеси. Слышишь: душу заложи... да что душу... украдь, а принеси!! Ступай к Беку, к Шпренгелю, к Старову, ко всем жидам: давай проценты, какие хочешь... ну, сто тысяч положи, а привези мне деньги! да смотри, не являйся с пустыми руками. Я те, как курицу, задушу...*

Расплюевым он легко командует, манипулирует и также легко выходит из себя; когда он говорит о будущей женитьбе, наружу наконец прорывается взвинченность, которую Кречинский ловко прятал в разговорах с Атуевой и Муромским.

«*У меня в руках тысяча пятьсот душ, – и ведь это полтора миллиона, - и двести тысяч чистейшего капитала. Ведь на эту сумму можно выиграть два миллиона! и выиграю, – выиграю наверняка; составлю себе дьявольское состояние, и кончено: покой, дом, дура жена и тихая, почтенная старость. Тебе дам двести тысяч... состояние на целый век, привольная жизнь, обеды, почет, знакомство – всё*».

Интересно, что в этом отрывке впервые проговаривается прямая характеристика Лидочки, в то время как у зрителя представление о ней еще не до конца сформировалось. В целом, Кречинский по-своему прав, поскольку до этого момента личность Лидочки остается совсем «смазанной» – но именно поэтому финальная ее реплика становится неожиданным штрихом в структуре этого персонажа. Но пока Кречинский вроде бы завершает ее образ одной фразой: «*...эта Лидочка – черт знает что такое! какая-то пареная репа, нуль какой-то!..*» – и в голове зрителя складывается пазл.

В этом же монологе, который произносит герой наедине с собой, окончательно вырисовываются болезненный азарт и страстность натуры Кречинского. Показано это при помощи ввода в его речь «игровых» терминов и некоторой обрывистости реплик:

«*Ну, я думаю, он это дело обделает: он на это таки ловок – обрыщет весь город. Эти христопродавцы меня знают... Неужели не найдет! а?.. Боже! как бывают иногда нужны деньги!.. (Шевелит пальцами) Какие бывают иногда минуты жизни, что решительно все понимаешь... (Думает) А коли их нет? коли Расплюев не принесет ни копейки? а? коли этот сытый миллион*

сорвется у меня с уды от какой-нибудь плевой суммы в три тысячи рублей, когда все сделано, испечено, поджарено – только в рот клади... Ведь сердце ноет... (Думает) Скверно то, что в последнее время связался я с такой шушерой, от которой, кроме мерзости и неприятностей, ничего не будет. Порядочные люди и эти чопорные баре стали от меня отчаливать: гм, видно, запахло!.. Пора кончить или переменит декорации... И вот, как нарочно, подвертывается эта благословенная семейка Муромских. Глупый тур вальса завязывает самое пошлейшее волокитство. Дело ведено лихо: вчера дано слово, и через десять дней я женат! Делаю, что называется, отличную партию. У меня дом, положение в свете, друзей и поклонников куча... Да что и говорить! (радостно) игра-то какая, игра-то! С двумястами тысяч можно выиграть гору золота!.. Можно? Должно! Просто начисто обобрать всю эту сытую братию! Однако к этому старому дураку я в дом не перееду. Нет, спасибо! Лидочку мне надо будет прибрать покрепче в руки, задать, как говорится, хорошую дрессировку, смять в комок, чтоб и писку не было; а то еще эти писки...Ну, да, кажется, это будет и не трудно: ведь эта Лидочка - черт знает что такое! какая-то пареная репа, нуль какой-то!.. а самому махнуть в Петербург! Вот там так игра! А здесь что? так, мелюзга, дребедень...».

Безумие Кречинского доходит до абсурда, и это блестяще отражено в восьмом явлении:

Расплюев входит, поворачивает прямо в угол, кладет шляпу и медленно снимает перчатки.

Кречинский *(встает, смотрит на него внимательно, потом поворачивается, медленно складывает руки и смотрит в партер). А?.. так и знал! (Потупляет голову) А?! (Ерошит себе волосы) А?!! (Медленно подходит к Расплюеву со сжатыми кулаками; тот пятится за кулисы, Кречинский берет его обеими руками за ворот)*

Расплюев *(оробев) Михайло Васильич, позвольте... залог требуют... под зало...*

Кречинский начинает его сильно качать взад и вперед.

Кречинский *(редко) Да ведь я... тебе... приказал... достать... мне... денег...*

Тем не менее Кречинский отчаянно старается доказать себе и зрителям, что не низко пал, как тот же Расплюев, оттеняющий его в моменты особенно пугающие («*Он думает, что я красть хочу, что я вор. Нет, брат: мы еще честью дорожим; мы еще вот в этом кармане (показывает на голову) ресурсы имеем»).*

Устраивая «фокус» с солитером и затем спектакль с обвинением Нелькина, Кречинский вновь примеряет на себя разные образы – только теперь он играет с другими героями, поскольку для зрителя все уже очевидно. Кульминацией этой игры становится его признание собственного поражения:

Кречинский *(забывшись) Стой, не отпирать!! Первый, кто с места, я ему разнесу голову (Держит в руках ручку, останавливается) Полиция! (Глухим голосом) А! (Кидает в угол ручку от кресла) Сорвалось!!! (Отходит в сторону) Отоприте...*

Куш, которым так грезил герой, предсказуемо уходит у него из-под носа, но здесь же прорезается последняя нота в образе Лидочки:

Лидочка *(отделяется от группы, переходит всю сцену и подходит к Беку) Милостивый государь! оставьте его!.. Вот булавка... которая должна быть в залоге: возьмите ее... это была (заливается слезами) ошибка!*

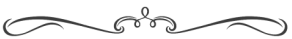
Эта короткая реплика, которой предшествует отделению Лидочки от прочих, становится поворотной в понимании этого персонажа и закрывает всю сюжетную арку.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Есин А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения / А. Б. Есин. М.: Флинта, 2008.

2. *Есин А. Б.* Психологизм // Русская словесность. 1996, № 1. С. 73–80.

3. *Сухово-Кобылин А.В.* Свадьба Кречинского. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/suhowokobylin_a_w/text_0020.shtml (Дата обращения: 10.04.2023).



Иван ПОПОВ

ОБРАЗ СТАРООБРЯДЦА КАК ПРИЗНАК НЕПОЗНАВАЕМОГО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Для того, чтобы правильно понять, как к старообрядцам относились и как их воспринимали на протяжении многих веков, надо в первую очередь взглянуть на исторический и культурный контекст. Как мы знаем, раскол церкви произошел в 1650-х годах. Но тут нужно уточнить, что раскол общества и общественного мнения (которое интересует нас в первую очередь) произошел еще во времена Смуты. Вот что пишет Алексей Муравьев: «Главным эффектом Смуты оказалось сначала латентное, а затем и открытое существование двух параллельных культур: традиционной культуры русского народа и его соседей – мира «моды», престижной западной культуры» [2, с. 30]. Почему нам так важна эта мысль? Ответ простой: почти все писатели XIX века были ближе как раз к этой самой высшей и «модной» культуре, поэтому до конца осмыслить и понять традиционную отечественную культуру для них было не так просто. Тем не менее, многие классики русской литературы так или иначе обращались к ней, стилизуя фольклор или пытаясь создать образы русских людей из народа.

В связи со старообрядчеством ситуация с осмыслением и тем более – воплощением в литературе обстояла куда сложней: даже простой народ (не говоря о дворянстве) мало знал о довольно большой своей части. Как известно, о старообрядцах бытовали два мифа: они – «неправильные православные» и они сжигают себя на кострах. Из-за отсутствия какой-либо внятной информации и запрета на распространение старообрядческой литературы сами старообрядцы со временем приобрели загадочно-мистический ореол: про их существование знали, но никаких конкретных деталей не могли даже представить. Именно это соединение отрывочных и недостоверных

знаний о старообрядцах с интересом к ним своеобразно отразилось в ряде литературных произведений. Они и будут интересовать нас в настоящей работе.

Самый наглядный пример, демонстрирующий полное отсутствие понимания образа старообрядцев, мы находим в раннем рассказе П.И. Мельникова-Печерского «Гриша». С самого начала старообрядцы изображаются как некие антирелигиозные существа, а сам главный герой видит их так: *«Сидит, бывало, Гриша пришипившись в каморке, сидит, а сам в щелочку смотрит, с трудников глаз не спускает, глядит, сколь добрым подвигом иной старец в тиши ночной подвизается. Но, глубоко проникнутый духом суеверия, не верит Гриша телесным очам, силится прозреть очами духовными, гонит от мятущегося ума мысль о непотребстве старца и на то свой помысл простирает: "враг-де это, лукавый дух, бесовское мечтание грешным очам моим представляет". И зачнет творить молитву от дьявольского наваждения, а сам все смотрит, как старец с водочкой беседу ведет либо деньги считает»*. Тут мы видим наглядный пример «демонизации» образа старообрядцев, при этом очень важно, что сам герой автором подается как персонаж немного наивный и непорочный: «*Отверстою душою, умом нераздвоенным внимает он древним сказаньям о подвигах отцов преподобных*». Благодаря этому его реакция на посетителей воспринимается как «правильная», именно так ее должен воспринимать читатель. Отметим также, что не случайно Мельников-Печерский постоянно вводит мотив счета денег старообрядцами. Уже к началу XIX века староверы составляли довольно большой процент купеческого сословия, причем своих религиозных ценностей они почти не скрывали.

Другой весьма репрезентативный пример невозможности понять старообрядцев мы встречаем в рассказе И.С. Тургенева «Собака». Это произведение принято относить к несобранному циклу «мистических повестей» писателя. По сюжету герой рассказа покупает себе новый дом, в котором происходит некое необъяснимое

событие, а именно – ночной лай и писк собаки. Из-за этого герой не может спать, и это вынуждает его пытаться раскрыть причину происходящего. Тема мистического (и стремления его рационального объяснения) возникает в самом начале рассказа: «*Но если допустить возможность сверхъестественного, возможность его вмешательства в действительную жизнь, то позвольте спросить, какую роль после этого должен играть здравый рассудок?*» И практически сразу появляется образ старообрядца. Называется герой исключительно «стариком», а его принадлежность к старообрядцам мы опознаем лишь по косвенным признакам (по описанию его поведения и дома): «*...в углу киотище необыкновенный, с древнейшими образами; ризы на них тусклые да дутые*»; «*Подошел он в этаком виде к образам, перекрестился три раза крестом двуперстным, лампадку засветил, опять перекрестился*». После встречи старик направляет героя к другому старообрядцу Прохорычу, которого именует просто «*из наших*». Тут важно, что решение, казалось бы, нерешаемой проблемы герой получает именно от старообрядцев, хотя суть этого решения остается для него непонятной.

Другой наглядный пример, в котором герои рассказа никак не могут понять логику старообрядцев, мы находим в рассказе В.Г. Короленко «Чудная», главная героиня которого, молодая политическая ссыльная, носит фамилию «Морозова». Образ боярыни Морозовой, с которой сравнивают ссыльную, выступает символом непреклонности и верности идее. Однако жандарм Гаврилов, казалось бы, человек из народа, не может понять суть этого сравнения, так как, по всей видимости, ничего о боярыне, пострадавшей за веру, не слышал:

« – А что я хочу спросить, говорю: вы вот про боярыню говорили, про Морозову. Они, значит, боярского роду?

– Боярского, говорит, или не боярского, а уж порода такая: сломать ее, говорит, можно... Вы и то уж сломали... Ну, а согнуть, - сам, чай, видел: не гнутся этакие.

На том и попрощались».

И в заключение приведем еще один яркий пример развернутого диалога героев, в котором непонимание между представителем дворянства и человека из народа основано как раз на том, что первый имеет о старообрядцах смутные, но романтизированные представления, а второй – только смутные. Первый желает укрепиться в своих идеализированных представлениях о народе и о раскольниках в том числе, второй – вполне удовлетворен имеющимся у него представлением, и расширять его не собирается. Речь идет о фрагменте очерка Вл. Соллогуба «Тарантас»:

«– Скажи-ка, брат, отчего вот этот черный не снимает шапки перед священником?

Мужик прикрыл сперва ребенка тулупом, а потом отвечал довольно небрежно:

– По старой вере.

Новая мысль блеснула молнией в голове Ивана Васильевича.

“Вот впечатление! Вот задача! – подумал он. – Определить влияние ересей на наш народ, отыскать их начало, развитие и цель”<...>

– А скажи-ка, брат, в чем состоит их ученье?

– Чего?..

– В чем состоят их обряды?

– Обряды? Да по старым книгам.

– Да чем же они отличаются от вас?

– Чего?..

– Чем они от вас отличаются?

– Отличаются... Да никак по старой вере.

– Знаю; да ведь у них есть свое служение, свои скиты, свои священники?

– Известно – по старой вере.

– Какой они секты?

– Чего?..

– Какой они ереси?

– Чего?..

– Что они: беспоповщины, духоборцы?

– Духоборцы... Нет, кажись, не духоборцы, а так, в церковь только не ходят... По старой вере, должно быть».

Безусловно, наиболее развернутые образы старообрядцев представлены в дилогии Мельникова-Печерского «В лесах» и «На горах». Однако на протяжении XIX века (и позднее) образы старообрядцев достаточно часто возникали в литературе, хотя, в силу объективных обстоятельств, глухо и эпизодически. Именно из-за этой эпизодичности они редко становились основным предметом исследовательского внимания и на сегодняшний день они все еще находятся в его ожидании. Настоящая работа – попытка постановки этого непростого, но актуального вопроса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Короленко В.Г.* Чудная. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_0010.shtml (Дата обращения: 12.04.2023).

2. *Муравьев А.* Старообрядцы. Другие православные. М.: Эксмо, 2021.

3. *Мельников-Печерский П.И.* Гриша. URL: http://az.lib.ru/m/melxnikowpecherskij_p/text_0170.shtml [Электронный ресурс] (Дата обращения: 25.04.2023).

4. *Соллогуб Вл.* Тарантас. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/sollogub_w_a/text_0040.shtml (Дата обращения: 09.04.2023).

5. *Тургенев И.С.* Собака. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_1280.shtml (Дата обращения: 25.03.2023).

Анна СЕРГЕЕВА

ПЕЧОРИН И СТАВРОГИН: НЕЯВНЫЙ ДИАЛОГ

Разделённые во времени, Лермонтов и Достоевский оба имеют дело с потёмками души человеческой. Они исследуют противоречия, поражающие, словно болезнь, людей вдумчивых и неординарных, чья трагедия лежит в «*бесконечном раздвоении, колебании воли, смешении добра и зла, света и тьмы*» [9, с. 366]. В настоящей работе мы рассмотрим два образа, Печорина и Ставрогина, как наиболее репрезентативных носителей этой духовной болезни в творчестве обоих писателей.

В начале романов читатель видит и Печорина, и Ставрогина глазами рассказчиков-повествователей, которые восхищаются героями, но и ужасаются их поступкам. А вот дальше оба героя знакомят читателя с собственным внутренним миром. У Григория Александровича размышления облачаются в форму журнала, а у Николая Всеволодовича – в исповедь (глава «У Тихона»).

Что такое журнал Печорина? Его личный дневник или записи, которыми предполагалось позднее с кем-то поделиться? В Предисловии к журналу Печорина повествователь отмечает: «*История души человеческой <...> едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление*» [8, с. 42]. Рассказчик подчёркивает, что видел Печорина лишь однажды и каких-либо эмоций − дружелюбия или ненависти − к нему не испытывает. Однако он замечает, что «*убедился в искренности того, кто так беспощадно выставил свои собственные слабости и пороки*» [8, с. 42].

Впервые в русской литературе появляется такое глубокое раскрытие внутреннего мира персонажа. Печорину важно разобраться, что он чувствует и почему:

«*Я до сих пор стараюсь объяснить себе, какого рода чувства кипят в груди моей*» [8, с. 102]. Но дело не только в этом. А.И. Журавлева отмечает: «Герой строит свои отношения по законам театра, сам сочиняя пьесу и стремясь разыграть ее на сцене жизни, вовлекая в свою игру других людей, не подозревающих о своем участии в этом спектакле. В «Журнале Печорина» театрализованное восприятие жизни иногда проглядывает в комментариях героя к своим поступкам. «Завязка есть! <…> о завязке этой комедии мы похлопочем!» − говорит Печорин Вернеру в «Княжне Мери». “Finita la comedia!” − театрально восклицает он после гибели Грушницкого» [6, с. 195].

Действительно, для Печорина будто бы жизненно необходимо всегда находиться «в спектакле». Это дополнительно подчёркивается художественностью языка, которым написан журнал. Рассуждая о своих гадких поступках, Печорин не столько сожалеет о них или раскаивается, сколько показывает, как тонко он чувствует интригу, как мастерски может ее выстроить, а когда он пытается завоевать внимание какой-либо дамы, то входит в роль героя-любовника не хуже Дон Жуана. Он всё отменно рассчитывает – действие развивается по его сценарию и с ним же в главной роли; он с удовольствием экспериментирует с «героями» и собственными поступками, чтобы посмотреть, что из этого выйдет.

Утверждая, что он пишет без желания возбудить в ком-то какие-либо чувства, Печорин всё же лукавит. Несмотря на то, что его записи как будто не предполагают читателей, и слог, и экспозиция, и интрига, и неожиданные ходы, и интересный рассказчик – всё рассчитано на сторонний взгляд. Тогда можно ли считать это исповедью? Ведь именно форма исповеди, намного более, чем форма дневника, располагает к тому, чтобы говорящий (пишущий) был услышан. *«В первой моей молодости, с той минуты, когда я вышел из-под опеки родных, я стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать*

за деньги, и, разумеется, удовольствия эти мне опротивели. Потом пустился в большой свет, и скоро общество мне надоело» [8, с. 27], − так описывает свою «предысторию» Печорин. Это действительно похоже на сюжет, где человек специально подобрал слова, выставил себя в определенном свете, рассчитал реакцию читателя и т.д. То есть был настроен впечатлять. Много ли здесь искреннего? Печорин постоянно занят самоедством, самокопанием, а, возможно, и скрытым самолюбованием. Он очень внимательно следит за каждым движением своей души, попутно задавая самому себе «неудобные» вопросы: «*Неужели зло так привлекательно*?» [8, с. 75]

В контексте нашей работы следует уточнить значение слова «исповедь». В христианстве «*исповедь – таинство православной церкви, в котором* ***искренне*** *исповедующий грехи свои при видимом изъявлении прощения от священника невидимо разрешается от грехов Самим Богом*» [1]. Тут важно подчеркнуть слово «искренне». Именно в этом слове камень преткновения для многих литературоведов и философов, рассуждающих о природе журнала Печорина. К таинству исповеди или, как его ещё называют, покаяния, нужно готовиться, необходимо искренне признавать за собой грехи и искренне же желать их отпущения, дабы снова духовно возродиться. В этом смысле исповедь влечет за собой обретение нового самосознания, духовной цельности (к чему, к слову, и Печорин, и Ставрогин будто бы стремятся как к утраченному). Но вместо этого для обоих персонажей исповедь превращается в «театр», то есть в действо исключительно нарциссической природы. Что же до исповеди в литературе, то это *«тип повествования, предполагающий полную откровенность рассказчика, вступающего с читателем в предельно доверительные отношения*» [2]. Вот это уже ближе и к Печорину, и Ставрогину, и к форме *их* исповедей.

Для Ставрогина зло действительно привлекательно, и он не стесняется об этом говорить на исповеди. Его

исповедь создана не без оглядки на журнал Печорина (о чём мы можем судить по «Дневнику писателя» за 1861 год): Достоевский уловил в Печорине эту тягу к злу, основанную на крайней степени эгоизма и нарциссизма − «*эгоизма до самообожания*». Также Достоевский отмечает в Печорине и другие черты, которые впоследствии станут чертами и Ставрогина: «*злобное самонеуважение*» и деятельность «*от злобы*», которая приводит его к «*глупой, смешной, ненужной смерти*».

Если судить по «Записной книжке» Достоевского, то потребность Ставрогина в бремени стала мотивацией для совершения им преступления, на котором и основывается исповедь: «*Из страсти к мучительству изнасиловал ребенка. Страсть к угрызениям совести. Князь говорит: «Знаете ли вы, что можно иметь страсть к угрызениям совести*?» [3, с. 753].

Ставрогин приходит к старцу Тихону. Зачем? Почему? Достоевский усиливает загадку этих вопросов: «*Похоже было на то, что он решился на что-то чрезвычайное и неоспоримое и в то же время почти для него невозможное*» [4, с. 635]. Наконец, Ставрогин сам говорит: «*Я решительно не знаю, зачем я пришел сюда*» [4, с. 637]. Но есть кое-что, что гложет его, и чем он неожиданно делится: «*Он видит иногда или чувствует подле себя какое-то злобное существо, насмешливое и «разумное», в разных лицах и в разных характерах; но оно одно и то же, а я всегда злюсь…*» [4, с. 637]. Ставрогин поселил в чужие души идею Бога, но сам оказывается одержим бесом: «*Я верую в беса, верую канонически, в личного, а не в аллегорию*» [4, с. 639]. Тихон угадывает в Николае Всеволодовиче непомерную гордыню. И вроде бы создается впечатление, что покаяние он приносит из чистых побуждений, но... в какой-то момент оказывается, что даже его исповедь становится стимулом к возможности нового преступления: «*Предчувствую, что вас борет намерение чрезвычайное, может быть ужасное*» [4, с. 641].

В отличие от Печорина, Ставрогин не скрывает, что хочет «зрителей» для своего признания, хочет сделать из него что-то вроде театрального представления. Он печатает исповедь в количестве трёхсот экземпляров и один из них приносит Тихону, будто бы проверяя на нем реакцию будущей аудитории. В этом смысле его исповедь – очередной вызов обществу, она написана отнюдь не от невыносимости собственной вины и не в муках совести. Впрочем, несмотря на такой заведомо «театральный посыл», исполнение безыскусно: и Тихон, и рассказчик отмечают в исповеди ошибки и неказистость слога. Это не литературная художественность Печорина.

Сама исповедь – рассказ об ужасающем поступке, насилии над маленькой девочкой. Ставрогин скрупулёзно фиксирует своё состояние в процессе совершения преступления – он полностью владеет собой и в момент преступления, и после него, когда понимает, что девочка хочет наложить на себя руки. Такой уровень «самообладания» эстетизируется Ставрогиным, в его представлении это – показатель особой красоты и силы.

Печорин в своих злодеяниях обвиняет общество, однако совершение зла (хоть и несопоставимого со ставрогинским) также приносит ему удовольствие, пусть и сопровождается сомнениями. Ставрогину нет дела до общества, а красота зла для него неоспорима: «*Всякое чрезвычайно позорное, без меры унизительное, подлое и, главное, смешное положение, в каковых мне случалось бывать в моей жизни, всегда возбуждало во мне, рядом с безмерным гневом, неимоверное наслаждение… Не подлость я любил … упоение мне нравилось от мучительного сознания низости*» [4, с. 644]. Отсюда его упоение преступлением – истинно бесовское, не человеческое. Тихон замечает: «*Меня ужаснула великая праздная сила, ушедшая нарочито в мерзость*» [4, с. 657]. Печорин совершал зло, не зная, куда ещё можно приложить свои силы, Ставрогин же направляет свою силу во зло целенаправленно, это манифест разрушения. Потому

мерзость не только в самом преступлении, но и в том, как оно подано. Как замечает А.Б. Криницын, «*исповедь, заданная изначально как церковная, неожиданно становится исповедью литературной и из покаяния оборачивается самоутверждением*» [7].

Так как Достоевский официально не включил главу в основной текст романа, в ее редакциях существуют некоторые разночтения. Во второй редакции «Исповеди» (по списку А.Г. Достоевской) Хроникер так объясняет её цель: «*Основная мысль документа – страшная, непритворная потребность кары, потребность креста, всенародной казни. А между тем эта потребность креста – все-таки в человеке, не верующем в крест*…» [5, с. 18]. Он называет исповедь документом и характеризует его как «*дело болезненное, дело беса, овладевшего этим господином < ...> в самом факте подобного документа предчувствуется новый, неожиданный и непростительный вызов обществу. Тут поскорее бы только встретить какого-нибудь врага… А кто знает, может быть, все это, то есть листки с предназначенною им публикацией, опять-таки не что иное, как то же самое прикушенное губернаторское ухо в другом только виде*?» [5, с. 18]

Если бы в душе Ставрогина родилось раскаяние, то возникла бы надежда на спасение, но раскаяния нет, есть равнодушие. Искушенный в духовных вопросах монах далек от мысли, что исповедь Ставрогина – искреннее покаяние. Тихон предлагает сделать усилие, чтобы посрамить «беса»: «*Вас борет желание мученичества и жертвы собою; покорите и сие желание ваше… Всю гордость свою и беса вашего посрамите! Победителем кончите, свободы достигнете*…» [4, с. 662]. Но Ставрогин не готов к подвигу. И от отсутствия цели и веры в возможность обновления жизни он уходит из нее. Ставрогина губит опустошенность души, он умирает потому, что ему *нечем* стало жить.

В образе Ставрогина Достоевский воплотил крайнее безверие, в котором видел главную духовную опасность

современного мира. Именно нравственная «относительность» и отсутствие веры, по мысли писателя, питает, поддерживает и распространяет малые и большие, внутренние и внешние войны, вносит дисгармонию и хаос в человеческие отношения.

Фигурой Ставрогина Достоевский поставил под сомнение духовную и социальную ценность внутренней боли, причиной которой является лишь недовольство человека самим собой, но в которой нет переживания за других людей, нет ответственности перед ними. Ставрогин – трагическое лицо, но трагедия его не в неспособности достойно реализовать себя (ср. с Печориным), а в утрате веры, что означало для писателя полный разрыв с нравственным сознанием народа. Этот разрыв и лишил его возможности понимать различие между добром и злом, между подвигом и подлостью.

Печорин также не способен к покаянию в силу склонности обвинять окружающих и... любоваться собой.

Взаимоотношения Печорина и Ставрогина с людьми, с собственными мыслями и страстями имеют много общих черт. Наделённые недюжинной силой, пребывающие во власти своих желаний, оба творят зло, играют людьми и рушат чужие жизни. Но вместе с тем оба героя мучаются в попытках понять себя. Эгоистичные до крайности, Печорин и Ставрогин всё же различны. Будучи представителями своих эпох, они отразили свойственные их времени особенности. Печорин, условно говоря, «постромантический» герой: во многом наследующий романтические черты, он одновременно демонстрирует их несостоятельность. Будучи натурой деятельной, он опускается до мелких интриг и страдает от скуки. «Неужели зло так привлекательно?» − спрашивает он себя, силясь разобраться в вопросах судьбы и рока, добра и зла, человеческих отношений и счастья.

Ставрогина от Печорина отделяет тридцать два года, за которые общество переживает сильные изменения – меняется и социо-культурная, и политическая ситуация; по-

новому звучат идеи переустройства общества, приобретая пугающие ноты. Ставрогин, конечно, отразил свою эпоху. Но Достоевского, как и Лермонтова, прежде всего интересовала человеческая душа, которая, как известно, во все времена одна и та же – сходны и ее недуги, и пути ее исцеления.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.С.* Собрание сочинений: София-Логос. Словарь / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. К.: Дух и Литера, 2006. [Электронный ресурс] URL: https://azbyka.ru/ispoved (Дата обращения: 10.04.2023).

2. Большая российская энциклопедия 2004–2017. [Электронный ресурс] URL: https://old.bigenc.ru/literature/text/2024646 (Дата обращения: 16.04.2023).

3. *Буданова Н.Ф., Орнатская Т.И., Сухачев Н.Л., Туниманов В.А.* Комментарии: Ф.М. Достоевский. Бесы. // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1990. Т. 7.

4. *Достоевский Ф.М.* Бесы. Глава «У Тихона» // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1990. Т. 7.

5. *Достоевский Ф.М.* Исповедь Ставрогина. Три ненапечатанные главы из романа «Бесы». Мюнхен: Orchis Verlag, 1922.

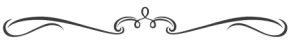
6. *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

7. *Криницын А.Б.* Формы исповеди в романах Ф. М. Достоевского: Автореферат дис… канд. филол. наук. М., 1995. [Электронный ресурс] URL: https://www.dissercat.com/content/formy-ispovedi-v-romanakh-f-m-dostoevskogo (Дата обращения: 18.04.2023).

8. *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени / Издание подготовили Б.М. Эйхенбаум и Э.Э. Найдич. М.: Издательство Академии наук СССР, 1962. (Литературные памятники).

9. *Мережковский Д.С.* Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. // Лермонтов: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002.

10. *Уваров М.С.* «Евангелие понимает покаяние не просто как раскаяние, но и как возрождение, полное изменение (metanoia) существа». Архитектоника исповедального слова // Архитектоника исповедального слова. СПб.: «Алетейя», 1998. [Электронный ресурс] URL: http://www.philosophy1.narod.ru/www/html/library/uvarov/02/01.html (Дата обращения: 18.04.2023).



Ангелина ТРУСОВА

МОТИВ ДОМА И БЕЗДОМНОСТИ В ПОЭМАХ А. С. ПУШКИНА И Е. А. БАРАТЫНСКОГО («ЦЫГАНЫ» И «ЦЫГАНКА»)

Выбор мною именно этих произведений для анализа мотива дома и бездомности обусловлен зеркально-симметричной структурой двух поэм, отчего их не только удобно, но еще и интересно сопоставлять друг с другом. Само понятие «*дом*» я намереваюсь рассматривать как приют души. Я считаю, что обрести такой «приют» можно разными способами, например, через создание семьи или через соприкосновение с родной культурой. Таким образом, предлагаю поделить понятие «дом» на концепты: «дом-семья», «дом – культурное пространство». В поэме Пушкина «Цыганы» светский человек Алеко попадает в культурное пространство табора. В «Цыганке» Баратынского Сара оказывается в пространстве светского общества. И в том, и в другом произведении центральный герой пытается выстроить семейные отношения. В обоих случаях история заканчивается трагично.

Начать свое исследование я хочу именно с южной поэмы Пушкина «Цыганы». Написанная в 1824 году, она представляет для меня наибольший интерес в первую очередь из-за образа цыган – народа, не имеющего постоянного места жительства. Их *бездомность* вполне конкретна и реальна – отсутствие фактического дома. Разные авторы изображают цыган по-разному. Пушкинская цыганка Земфира бездомна в прямом значении этого слова. Однако, находясь в своём родном морально-этическом и этническом пространстве, она в действительности имеет все то, что можно отнести к тематической группе понятия «дом». У неё есть семья, табор, народные обычаи и устои, она им не противится, являясь классческой носительницей цыганского менталитета.

Стоит также обратить внимание на название поэмы. Грамматическое значение слова «цыганы» указывает на множественное число представителей данной этнической группы. Земфира находится в среде родственников и единомышленников, живущих слаженно, вольно и вполне счастливо (по описанию Пушкина). Таким образом, можно сделать вывод, что Земфира не бездомна. Она находится в исконно родном, подходящем ей культурном пространстве. Осмелюсь выделить новую смысловую составляющую архетипа «дом» – *дом-табор*.

Хотя Алеко привык к кочевой жизни и даже полюбил ее, чужеродность его в доме-таборе однозначна. Более того, именно она становится причиной трагичного конца поэмы. Несколько сложнее дело обстоит с чужеродностью Алеко в некогда близком ему городском окружении. С одной стороны, эта чужеродность вынужденная (по словам Земфиры, Алеко преследует закон [5, т. III, с. 143]), но с другой, – добровольная (если брать во внимание отношение Алеко к прошлой своей жизни вне табора). Города он называет «душными», кучно заселенными, огражденными, замкнутыми, оторванными от природы. Он упрекает городских жителей в том, что они *«Любви стыдятся, мысли гонят, // Торгуют волею своей, // Главы пред идолами клонят // И просят денег да цепей».* Алеко утверждает, что бросив город, он бросил вместе с тем и *«Измен волненье, // Предрассуждений приговор, // Толпы безумное гоненье // Или блистательный позор»* [5, т. III, с. 146].

Материально-духовный «дом», по мнению христианского психолога Б.В. Ничипорова, может не состояться. Вместо этого может образоваться ограниченное пространство, в котором человек занимается удовлетворениями своих базовых потребностей в еде, сне и т.д. «Каждый человек знает – есть у него дом в его подлинном значении или нет» [4, с. 122]. У Алеко дома не было. Описание им городской жизни напоминает один из отрицательных типов домов Б.В. Ничипорова, а именно

дом-салон: «Такой дом теряет свою автономию и самобытность, свой строй и превращается в место сплетен, пустопорожней надутой болтовни, мелких интрижек, двусмысленности, бесконечных «чаев» и посиделок» [4, с. 57]. Иными словами, такое пространство можно назвать «*ложным домом*».

Алеко бежит из этого пространства. И здесь вновь процитирую Б.В. Ничипорова: «…хорошо, если человек признался себе, что он бездомный и страдает и ищет Свой Дом. И я знаю точно, что если это не уныние, а страдание, то обязательно этот человек построит себе свой дом, или вернется в свой дом» [4, с. 122].

Возвращаться Алеко было некуда. Единственным выходом представлялась попытка *«построить себе свой дом»*. Алеко попробовал создать семью. Он называл старика, отца Земфиры, также и своим отцом. Как уже отмечалось, ему даже начала нравиться кочевая жизнь, но этически стать близким дому-табору, где царит дикость, где нет законов, где любовь вольна, где нет места ни казни, ни мести, где слава, смелость и гордость меркнут перед лицом простой доброты – всему этому Алеко стать близким не смог.

С точки зрения христианства грех блуда – это то, что противостоит чистоте и единству семьи; это удар, направленный прямо против нее. Земфира, теряя семью в лице Алеко, все еще оставалась в пределах дома-табора. Ее отец, потеряв Мариулу, также остается в этих пределах. Сама же Марилула, убегая с возлюбленным в другой табор, в сущности, тоже не меняла своего культурного пространства. Алеко, потеряв семью, остается ни с чем, потому что дому-табору он по-настоящему никогда не принадлежал, а другого истинного дома у него никогда и не было.

Особенно трепетное отношение Алеко к возникшей у него семье можно обнаружить в черновом отрывке, не вошедшем в окончательную редакцию поэмы. В нем Алеко радостно держит своего младенца на руках и с любовным

напутствием просит его принять «дар свободы», пророчит ему жизнь, не отягощенную «суетой наук», «тщеславными угрызениями» и жаждой мести. Алеко признается, что мечтал бы родиться в чаще леса или где-нибудь под юртой, чтобы не быть чужим среди вольных, но сбыться этому уже никак нельзя, поэтому он решает, что спасет хотя бы сына: *«Не испытает мальчик мой, // Сколь жестоки пени, // Сколь черств и горек хлеб чужой — // Сколь тяжко медленной ногой // Всходить на чуждые ступени…»* [5, т. III, с. 401].

Алеко имеет смысл отнести к категории тотально бездомных литературных персонажей. В этом кроется особая смысловая нагрузка произведения. Среди бродячих цыган Алеко единственный, у кого по-настоящему нет приюта.

Обычно в основе романтического конфликта лежит именно мотив отчуждения (возникновение ситуации бездомности, как это было в «Цыганах» Пушкина). В этом плане особенно примечателен Е.А. Баратынский, у которого структурным компонентом произведения является именно факт возвращения центрального героя на родину. На основании этого Ю.В. Манн называет конфликт в поэме «Цыганка» постромантическим [3, с. 230]. Само действие поэмы начинается с прибытия Елецкого в Москву. Таким образом, бегство главного героя остается именно в предыстории. Не впавший в отчаяние, а только лишь страдавший некоторое время, Елецкой находит в себе силы, чтобы осознать свою принадлежность к родному краю, чтобы полюбить девушку из своего окружения и чтобы, подобно блудному сыну, нравственно возродиться.

Бездомным персонажем на момент начала произведения является цыганка (здесь она одна, в отличие от «Цыган» Пушкина). Впервые поэма была издана в 1831 году под названием «Наложница». Однако впоследствии заглавие было изменено на «Цыганку». В этом кроется, по-моему, важное семантическое уточнение. Оба названия, так или иначе, сепарируют Сару от общества Елецкого. Однако

слово «Цыганка» не только отделяет героиню от светского пространства, но и одновременно с тем прикрепляет ее к культуре особой этнической группы.

Исследуя мотив дома и бездомности в поэме Е.А. Баратынского, я была рада обнаружить в ней характеристику жилища главного героя. В очередной раз жизнь в городском пространстве соотносится с жизнью «доме-салоне» (по Ничипорову). Когда гости расходятся после долгого праздного вечера у Елецкого, Баратынский даёт вполне подробное описание оставшегося беспорядка: опрокинуты стулья, всюду табачная зола и грязная посуда. Автор также намекает на то, что даже и без прихода повес и гуляк в доме у Елецкого грязно, неопрятно: «*Штоф полинялый на стенах; // Меж окон зеркала большие, // Но все и в пятнах и в лучах; // В пыли завесы дорогие, // Давно не чищенный паркет…»* [1, с. 226].

С раннего детства Елецкой остался сиротой. Без семьи, без каких-то жизненных ориентиров, он быстро разочаровался в городской жизни и, почувствовав свою отчужденность в родной Москве, попытался найти себе приют заграницей. Промотавшись окончательно, Елецкой принял решение вернуться в Россию. Не переставая противиться городскому окружению, еще больше отчуждая себя от него взятием цыганки себе в наложницы, однажды он встретил «святой румянец» полюбившейся ему Веры Волховской: *«Гражданка сферы той она, // Того злопамятного света, // С кем в опрометчивые лета, // В избытке гордом юных сил, // Сам в бой неровный он вступил»* [1, с. 231]. С желания обручиться с Верой Елецкой начал путь «воскрешения души». У него вдруг появилась возможность создать свою семью, приобрести морально-духовный дом – истинный дом. К чему-то подобному стремилась и Вера: *«Хотело б сердце у нее // Себе избрать кумир единой // И тем осмыслить бытие»* [1, с. 247]. Впоследствии именно Елецкой становится причиной «омертвления души» Веры. После разлуки с ним она вступает в стадию отчуждения. Уезжает из города на

два года, возвращается, однако всех сторонится. *«Утрачен Верой молодою // Иль жизни цвет, иль цвет души»* [1 с. 265].

Вестницей не только её, но и своего несчастья оказывается Сара. В отличие от исследуемого мною ранее произведения Пушкина, у Баратынского именно она, невежественная цыганка, попадает в несвойственное для себя культурное пространство. Когда Елецкой напоминает ей, что в условия их союза входила возможность расторжения этого самого союза в любой момент, он как бы забывает, что ему есть куда вернуться, а Саре, по ее словам, – нет. Путь обратно для нее – это путь в табор. Свой род она называет проклятым: *«Он человечества лишен! // Нам чужды все края мирские! // Мы на обиды рождены! // Забавить прихоти чужие // Для пропитанья мы должны»* [1, с. 241]. Елецкой говорит, что сошелся с ней, когда был отвержен светом, как цыгане. «Сопрягающей цепью» между собой и Сарой он называет как раз отчуждение. Как только Елецкой решает покончить со своей метафизической бездомностью, цепь эта начинает распадаться.

Ю.В. Манн считает, что отчужденность Сары на протяжении всего произведения не эволюционировала (в отличие развивающихся образов Веры и Елецкого). Он даже называет цыганку воплощением этого самого отчуждения, которое «более “случайно” и менее концентрированно распределено по другим персонажам» [3, с. 234]. Изначально я была намерена с ним согласиться. Можно было бы назвать цыганский табор Баратынского «антидомом» и на этом закончить анализ. Однако описание возвращения Сары в табор немного не вяжется в моем понимании с концепцией «антидома». Чтобы во всем разобраться, я обратилась к статье Ю.М. Лотмана, в которой он указывает, что «антидом» — это «место временной смерти» [2, с. 264]. Не столько дискомфортное пространство, сколько чужеродное, угнетающее, дьявольское, провоцирующее упадок нравственности, смерть души.

Сара обезумела не из-за возвращения в табор, а из-за произошедшей с ней трагедии. Как только подруги окружают одинокую цыганку и начинают петь, ее глаза блестят, она вдруг улыбается и ненадолго «воскресает». Родимые напевы отвлекают Сару от ее горя. И хотя в образе цыган у Баратынского присутствует некая инфернальность (вино, выступающее в качестве приворотного зелья, приносит старая цыганка Ненила), я все же склоняюсь к тому, что пространство табора у Баратынского все же не является «антидомом». Для Сары это пространство в той же степени дискомфортно, в какой и монастырь для Мцыри. Однако в этих пространствах им скорее помогают справиться с бременем бездомности и не дают попасть на самое дно отчужденности, как это произошло с Алеко.

Подводя итог, отмечу, что дом как приют души обретается литературными героями по-разному. Алеко и Елецкой, недовольные городским окружением, пытались обрести духовный дом через создание собственной семьи. Земфира, находившаяся в подходящем ей морально-этическом и этническом пространстве, как раз и пребывала в пространстве своего духовного благополучия. И даже Сара, называя род цыган проклятым, в доме-таборе все же обретает душевно-духовное убежище, когда соприкасается с культурным наследием своего народа (во время пения с подругами).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баратынский Е.А*. Стихотворения. Поэмы / отв. ред. А. Л. Гришунин, К. В. Пигарев. М.: Наука, 1982.

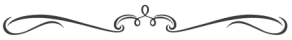
2. *Лотман Ю.М.* Дом в «Мастере и Маргарите» // Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Под ред. Т.Д. Кузовкина. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 26–275.

3. *Манн Ю.В.* Конфликт в романтической поэме Баратынского // Известия Академии наук СССР. Серия

литературы и языка. М.: Изд-во АН СССР, 1973. Т. XXXII. Вып. 3.

4. *Ничипоров Б.В.* Введение в христианскую психологию: Размышления священника-психолога. М.: Школа-Пресс, 1994.

5. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений. В 10-ти томах. Т. 3. Поэмы. Сказки. Примеч. С. М. Бонди. М.: Худож. лит., 1975.



Туяна ЦЫРЕНОВА

СТИЛЬ «ПОВЕСТЕЙ БЕЛКИНА» А.С. ПУШКИНА: СЛОВО В ЗАЩИТУ «ХОЛОДНОВАТОЙ ФРАЗЫ»

«Повести покойного Ивана Петровича Белкина» были написаны в 1830 году, почти двести лет назад. Это не первое прозаическое произведение А.С. Пушкина, но первое законченное, то есть можно считать, что, работая над ним, он только-только нащупал почву для своих дальнейших опытов.

Почти сто лет спустя после написания и публикации «Повестей» писатель, литературовед и критик Андрей Белый, сравнивая стиль пушкинской и гоголевской прозы, выдал следующее суждение: «*Пушкин-прозаик ясен и сдержанен*», но в поэзии он «*иначе оформляет образы; там он – у себя дома; с его пера срываются и вольные шутки, и драматические признания*»; «*Пушкин-прозаик скован обязанностью: написать рассказ <…> такова холодноватая фраза Пушкина; в лирике она дружески открыта; в прозе закрыта; там ему читатель – друг; здесь – посторонний*» [1, с. 5].

Белый обвиняет Пушкина не столько в скупости художественного выражения, сколько в расчётливости; по его мысли, проза Пушкина большей частью рассудочна, чем продиктована порывами души. Да, Пушкин не был чужд теоретизирования. Он действительно признавал, что у прозы должен быть другой метод, нежели у поэзии. В незавершённой статье «О русской прозе» он пишет: «*Точность и краткость – вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое…*» [5, т. 6, с. 256]. Эти слова можно счесть за принцип, но в самом ли деле холодновата фраза Пушкина? Действительно ли в «Повестях Белкина» не встретить вольной шутки или дружеской открытости, которую ценит Белый?

Попытаемся же узнать, в чём может заключаться «сдержанность» пушкинской прозы. В первую очередь требует внимания предисловие издателя. Здесь ясна юмористическая направленность, которую, правда, трудно толковать современному читателю. Издатель А.П. не соотносится с самим Пушкиным, хоть и имеет его инициалы. Вольф Шмид в книге «Проза Пушкина в поэтическом прочтении» утверждает, что А.П. является фиктивной фигурой, над которой иронизирует автор [6, с. 55]. На это указывают противоречия в поведении издателя: он собирается поместить письмо «безо всяких перемен и примечаний» и тут же помещает целых два примечания, в первом из которых признаётся, что убрал часть письма, тем самым переменив его. В тексте бросается в глаза использование архаичных местоимений («*оным*», «*сего*», «*сему*»), канцеляризмов («*хлопотать*», «*присовокупить*», «*нижеследующий*») излишне пышных описаний («*драгоценный памятник благородного образа мнений и трогательного дружества*») [5, т. 5, с. 45]. Архаично звучит и само слово «*дружество*». Уже здесь бросаются в глаза и вольные шутки и даже некоторый драматизм (разве не жаль покойного Ивана Петровича, не дожившего до публикации своих работ?). С трудом верится, что Пушкин мог бы написать что-то подобное, руководствуясь только расчётом, разложив на столе перед собой романы и отмечая в них карандашом места, которые непременно нужно высмеять.

В.В. Виноградов считает, что соотношение повествовательных пластов, принадлежащих разным рассказчикам, и есть ядро стиля «Повестей», от этого он отталкивается в своём анализе. Он выделяет несколько рассказчиков: самого Белкина, издателя, неизвестных лиц, которые поведали свои истории Белкину (о них нам известны только инициалы). Каждый пласт, по мысли Виноградова, оформляется лексически и синтаксически согласно принципам разных литературных течений, таких, например, как сентиментализм и романтизм [3, с. 536].

Теперь проанализируем отдельные отрывки из «Повестей», так как нас в первую очередь интересует фраза, словесная инструментовка, а не построение произведения в целом.

В повести «Выстрел» возьмём момент кульминации. Как помним, он передан не словами автора, а через прямую речь одного из персонажей, графа. Граф лично пережил потрясение, поэтому выбор прямой речи более чем оправдан, прямая речь создаёт впечатление достоверности рассказываемого. «*Я выстрелил, – продолжал граф, – и, слава богу, дал промах; тогда Сильвио... (в эту минуту он был, право, ужасен) Сильвио стал в меня прицеливаться*» [5, т. 5, с. 61]. Сначала ритм быстрый, Пушкин даже не ставит точку после слов «дал промах», а отделяет первое предложение от следующего точкой с запятой, обозначая тем самым короткую паузу. Далее наблюдается разрыв в ритме, достигнутый с помощью многоточия и примечания в скобках.

«*Вдруг двери отворились, Маша вбегает и с визгом кидается мне на шею*». Здесь заметен переход от прошедшего времени к настоящему, это один из литературных приёмов, он подчёркивает напряжение. Также этот переход характерен для разговорной речи.

«*Он всегда шутит, графиня, – отвечал ей Сильвио, – однажды дал он мне шутя пощечину, шутя прострелил мне вот эту фуражку, шутя дал сейчас по мне промах; теперь и мне пришла охота пошутить...*». Здесь видим пример периода. Налицо интонационное и смысловое деление предложения: постепенное повышение интонации («*шутя* и т. д.») сменяется понижением («*теперь и мне охота пошутить*»). Это понижение звучит зловеще, зловещее впечатление усиливается из-за повтора «шутя» – «пошутить», причём во втором случае слово приобретает обратный смысл.

«*С этим словом он хотел в меня прицелиться... при ней*!» Здесь видим парцеллированную конструкцию с выразительной паузой, представленной многоточием.

Напряжение достигает пика во фразе «*Будете ли вы стрелять или нет*?» и тут же спадает вместе с коротким ответом Сильвио «*Не буду*». Смотрим далее: «*...я доволен: я видел твое смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно*». Снова ускорение ритма средствами пунктуации, двоеточие и тире знаменуют собой короткие паузы, но предложение удлиняется; повтор сочетается с градацией («*твоё смятение, твою робость*»), но она не так ярко выражена. Так и хочется продолжить этот ряд, например, вот так: «я видел твоё смятение, твою робость, твой страх», и тогда синтаксическая фигура как будто бы приобретает внешнюю завершённость и, быть может, дополнительный блеск. Но этого совсем не требуется.

Как видим, в отрывке отсутствуют привычные нам эпитеты, метафоры, эмоционально окрашенные слова, а речь персонажей стилистически нейтральна, нет ни книжных слов, ни просторечий, но напряжение момента передано достоверно одними только синтаксическими средствами. Что до градации, которая кажется незавершённой, то она и не должна быть сама по себе излишне выразительной. Нам видится даже, что при нарастании напряжения в нашем отрывке уместны и период, и парцелляция, и восклицания, и вопросы, а на спаде эта выразительность уже не так необходима. Если продолжить ряд «твоё смятение, твою робость», то мы невольно получим интонационный подъём, который сместит акценты в тексте.

Это только отрывок, но если внимательно прочитать текст «Выстрела», то можно увидеть, что он действительно не пестрит красками, а между тем нет никакой смысловой недостаточности. Здесь не нужна излишняя выразительность ещё и по той причине, что коллизия сама по себе примечательна, а образы сами по себе сильны (пуля, всаженная в другую пулю, граф ест спелые черешни из фуражки и плюётся косточками). «Холодноватая фраза» тут составляет нужный контраст с действием.

Есть ещё один аспект, который делает возможной подобную лаконичность. В современном понимании любой текст трактуется как гипертекст (термин французского филолога Жерара Женетта, одного из основателей современной нарратологии), то есть по отношению к некоторым более ранним текстам любой текст вторичен. Невозможно создать полностью уникальный текст, который не опирается на какие-либо другие [9, с. 9]. «Повести Белкина» по мнению многих литературоведов, в числе которых Б.М. Эйхенбаум, представляют из себя главным образом пародию [7, с. 344], а пародия как приём принадлежит игровой модальности (также термин Женетта) и достигается посредством трансформации гипотекста (т.е. предшествующего текста или текстов). Один этот факт позволяет говорить о повышенной смысловой плотности «Повестей Белкина», ведь пародия ссылается на гипотекст, который дополняет собственное содержание пародии. Например, в «Барышне-крестьянке» автор неожиданно проявляется в отступлении, говоря, что не станет описывать подробности, потому что считает их «*приторными*» [5, т. 5, с. 109]. Иронию мы и сейчас можем уловить, она сквозит в эпитете «приторный», мы можем предположить, что писатель таким образом насмехался над привычками романистов своего времени. Кажется, что за одним этим отступлением, пусть и шутливым, стоит целая литературная традиция сентименталистского идеализированного изображения чувств и переживаний, на которую Пушкин ссылается и которую буквально свергает, утверждая принцип писать «просто, коротко и ясно».

Если «Выстрел» является пародией на романтизм, попробуем сравнить его текст с текстом какого-нибудь романтического рассказа. Рассмотрим хотя бы отрывок из «Вечера на бивуаке» А.А. Бестужева-Марлинского, откуда был взят эпиграф для «Выстрела»: «*Есть невыразимые чувства и сцены. Я думал, что ненавижу Софию; уверял себя, что, если судьба приведет мне с нею встретиться, я заплачу за измену холодным презрением; но я узнал, как*

много любил ее, когда, вместо гордой красавицы, увидел несчастную жертву света, с потухшими очами, с смертною бледностью лица. На краю гроба исчезают все приличия, и когда София пришла в чувство, рука ее была омочена моими слезами и поцелуями. "Вы не клянете меня? Виктор, ты меня прощаешь?.. – сказала она раздирающим сердце голосом» [2, с. 85]. Здесь надо пояснить, что история полностью поведана одним рассказчиком в хронологическом порядке, что в корне отличается от структуры «Выстрела», повествование осложнено только рамочной композицией. Приведённый момент передан посредством прямой речи персонажа, как в «Выстреле», есть сходство и в синтаксисе, в частности, длинные предложения с бессоюзной связью, которые дают ускорение ритма. В отличие от повести Пушкина здесь обилие красок несомненно, одних эпитетов можно насчитать не меньше пяти («*холодное презрение*», «*гордая красавица*», «*смертная бледность*» и т.д.), правда, сейчас они воспринимаются как штампы. Есть и метафоры («*на краю гроба*», ещё один штамп), и книжно-поэтические слова, хотя, возможно, в те времена слово «омочена» не считалось необычным в речи. Как видим, можно говорить о заимствовании интонации, построения текста, но лексическое наполнение у двух отрывков совершенно разное. К тому же Пушкин использует более разнообразные синтаксические приёмы, приближая речь своих персонажей к разговорной.

Теперь обратим внимание на другую повесть, «Гробовщик». На этот раз возьмём авторскую речь, так как речь персонажей особо выделена тем, что стилизована под просторечие. Речь Сильвио, графа и основного рассказчика в «Выстреле» стилистически имеет мало различий, поэтому роль рассказчика передаётся от одного к другому плавно, без резких переходов. В «Гробовщике» прямой речи гораздо меньше, чем в «Выстреле»; кажется, что Пушкин даёт слово своим героям только по крайней необходимости. Действительно, подать историю или часть её с точки зрения

Адриана Прохорова – задача более затруднительная, чем пересказать её словами человека более образованного. Для этого понадобилось бы полностью стилизовать текст, но и искусная стилизация, скорее всего, не дала бы эффекта правдоподобия.

Самое время вспомнить про систему рассказчиков и повествовательные пласты. Из предисловия мы знаем, что история «Гробовщика» рассказана Белкину неким приказчиком Б. В. Признаки приказчиковой речи можно видеть, например, в описании застолья: «*Тут начали здоровья следовать одно за другим: пили здоровье каждого гостя особливо, пили здоровье Москвы*…» [5, т. 5, с. 80]. На это указывают просторечные выражения «*пили здоровье*», «*особливо*», употреблённые без явной иронии. Напротив, когда автор знакомит нас с главным героем, мы видим целое авторское отступление, в котором немного приподнимается завеса перед образом автора – он знает Шекспира и Вальтера Скотта, он человек весёлый, ведь тон этого авторского отступления явным образом шутливый. На это указывают архаизмы («*дабы*», «*сей*») вперемежку с разговорными словами («*глазеющих*», «*журить*»), необычный выбор обозначения профессии главного героя (архаизм «*гробокопатель*»), есть даже шутливый парадокс («*удовольствие нуждаться*») [5, т. 5, с. 77]. Нельзя сказать, что здесь Пушкин не позволил себе вольной шутки. Эпитеты тут уже присутствуют («*весёлый*», «*шутливый*», «*мрачный*», «*угрюмый*»), и они составляют единое семантическое поле, но не отличаются вычурностью. Заметим ещё, что эти эпитеты – чуть ли не единственное описание, которого удостаивается герой. Неизвестно ни то, как он выглядит, ни то, во что он одет, кроме упоминания, что в гости он надел русский кафтан. Он, в общем-то, безлик и большей частью характеризуется бытовыми привычками (журить дочерей, выпивать «*седьмую чашку чая*») и тайными мыслями (он надеется «*выместить убыток на старой купчихе Трюхиной*», но боится, что наследники пошлют не за ним).

Самая простая мотивировка такого наслоения разных стилей речи, принадлежащих разным людям, состоит в том, что вся история – это пересказ пересказа, что сближает её с фольклором. Фольклор передаётся из уст в уста и с каждым пересказом изменяется, вбирая в себя новые речевые пласты. Вспомним, «Повести Белкина» характеризуются как анекдоты по той причине, что в основе их находятся анекдотические ситуации. Анекдот – фольклорный жанр со всеми присущими фольклору особенностями. Предположим, что Пушкин стремился имитировать анекдоты не только сюжетно, но и самим способом повествования. Пойдём в наших рассуждениях даже дальше. Можно пробовать обогащать общелитературный язык механически, бездумно населяя его чужеродной лексикой, а можно воспользоваться силой воображения и провести мысленный эксперимент: придумать или подхватить где-то историю и пофантазировать, что с ней станет, когда она пройдёт через многие руки, какие элементы в ней останутся, а какие окажутся ненужными. Даже если сам Пушкин не рассуждал именно так, любой писатель может этот метод мысленного пересказывания взять на вооружение, чтобы сделать свой язык более естественным.

Для сравнения возьмём повесть М.П. Погодина «Чёрная немочь» (1829). Это произведение написано годом ранее «Повестей Белкина», а его герои – ничем не примечательные люди, как и наш гробокопатель, а не загадочные страстные натуры с демоническими чертами. Что ещё важно, так это явная попытка стилизации под простонародный язык, предпринятая Погодиным. К тому же автор то и дело обращается к читателю: «*Читатели могут судить, с каким сердцем отвечала протопопица маме – между тем как в противном случае, то есть знавши, о чём речь, она почла бы за особенное удовольствие удовлетворить её любопытству и показать своё уменье решать всякие запутанные дела*» [4, с. 248]; «*Мы не станем описывать беседы за самоваром о*

предметах, для нас посторонних: протопоп препоручил Марье Петровне уведомить ее сожителя, главного прихожанина…» [4, с. 251]. Заметно, что автор мало показывает своё лицо, сосредоточившись собственно на повествовании, но это не так важно, как то, что в обоих приведённых примерах он скромно опускает подробности, прямо говоря, что читателю они неинтересны. Это приём, на который мы уже обращали внимание в отступлении из «Барышни-крестьянки». Если Погодин следовал имеющимся традициям, а не пытался их преодолеть, то выходит, что Пушкин зубоскалил не только насчёт пространных сентименталистских описаний, как мы предположили выше, но и насчёт подобного избегания пространности.

Описания и диалоги в «Чёрной немочи» действительно отличаются подробностью, поэтому обращения к читателям, возможно, мотивированы необходимостью сократить текст и служат перебивками между эпизодами. Пушкин использует эти обращения, в общем-то, так же, то есть для ускорения развития действия, но повествование у него не перегружено стремлением досконально описать место действия и малейшие движения персонажей. Например, находим у Погодина следующее: «*С сими словами повёл он духовного своего сына по чистому половику в опрятную комнату, украшенную по стенам большими портретами митрополитов Платона и Амвросия, преосвященного Августина и ставленною грамотою в большой золотой раме. В переднем углу под сению красивых искусственных верб висел образ Казанской божьей матери, пред коим теплилась лампада и горела восковая свечка. Окошки задернуты были миткалевыми белыми занавесками. На столах, покрытых, как и стулья, затрапезными чехлами, не видать было ничего, кроме гусиного крыла в углу, коим сметывалась пыль, и нескольких поминаний на наугольнике под образом. На середине стола лежала Библия в октаву, разложенная на апостольских посланиях, и Глазуновский месяцослов*»

[4, с. 255]. Избыточность этого описания бросается в глаза, а между тем она довольно типична для романтических повестей того периода. Пушкин мог бы высмеивать эту тяжеловесную манеру письма гротескным её изображением, но он этого не делает, а пишет своим, простым языком; у него, наоборот, описания сведены к необходимому минимуму, как в случае с гробовщиком.

Кстати о Вальтере Скотте. Д.П. Якубович убедительно доказывает наличие сходства между «Повестями Белкина» и отдельными произведениями Скотта. Например, сцена столкновения героев на охоте в «Барышне-крестьянке» в деталях повторяет аналогичную сцену в «Ламмермурской невесте» (1819), и даже фабула двух произведений одна и та же, в духе «Ромео и Джульетты». Правда, коллизия «Ламмермурской Невесты», как и у Шекспира, разрешается трагически, в то время как у Пушкина развязка анекдотическая [8, с. 107–110]. На основании этого, конечно, можно сделать вывод, будто Пушкин пытался высмеять В. Скотта в частности или трагическую направленность романтизма вообще, но нам видится в этом попытка поворота к реализму, которую не разглядели современники. Тот же Якубович не считает «Гробовщика» злой пародией, а характеризует эту повесть как «милую шутку», которая, однако, положила начало новой литературной традиции – реалистической новеллы, «новеллы профессиональной, цеховой, с героем – мелким ремесленником» [8, с. 117].

Несмотря на выявленные Виноградовым стилистические пласты, можно охарактеризовать текст в целом как стилистически нейтральный, если иного не требуют диалоги или авторские отступления, или сближения с фольклором. Как отмечают исследователи, «Повести Белкина» пародируют сюжетные схемы, давая им неожиданные развязки [7, с. 347], но мы видим, что это пародирование в гораздо меньшей степени затрагивает язык. Вначале мы писали, что можно рассматривать наш предмет как поле для опытов. Что, если рассматривать

«Повести Белкина» как почву для выработки нового прозаического языка?

Андрей Белый превозносил Гоголя за слитность формы и содержания, за гармоническое сочетание красочности и ритма. Но разве не то же самое мы видим у Пушкина? В конце концов, Пушкин – другой человек, и он видел не то же самое, что Гоголь, и видел не так, как Гоголь. При рассмотрении текстов мы увидели, что они и впрямь скупы на средства выразительности, но ведь ценность текста не определяется плотностью художественных приёмов. Цель использования любого приёма только одна – как можно точнее передать смысл. И если фраза «холодновата», то этому есть простое объяснение: автор так видит.

Что касается пародирования, то для нас, читателей, отстоящих по времени далеко от пушкинской эпохи, уже малозначим этот факт; мы в первую очередь видим прямое содержание. Кто знает, какие отзвуки былых историй слышали древние греки в «Илиаде»? Нам приходится отталкиваться от самих себя, от наших иногда противоречивых эстетических воззрений. Будь это просто пародия, она бы давно уже потеряла свою актуальность; но «Повести Белкина» до сих пор читают и перечитывают, потому что они самодостаточны и без пародийного контекста, и это происходит благодаря языку, естественному и точному.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование М.-Л.: ОГИЗ–ГИХЛ. 1934.

2. *Бестужев-Марлинский А.А.* Сочинения. В 2-х т. М.: Художественная литература, 1981. Т. 1. Повести; Рассказы.

3. *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М.: ОГИЗ, 1941.

4. *Погодин М.П.* Чёрная немочь // Русская романтическая повесть. / М.: Советская Россия. 1980. С. 245–280.

5. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений в 10 томах. М.: ГИХЛ, 1959–1962.

6. *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» и «Пиковая дама». 2-е изд. СПб., 2013.

7. *Эйхенбаум Б.М.* Болдинские побасенки Пушкина // Эйхенбаум Б. М. О литературе. М., 1987. С. 343–347.

8. *Якубович Д.П.* Реминисценции из Вальтер Скотта в «Повестях Белкина» // Пушкин и его современники: Материалы и исследования / Л., 1928. Вып. 37. С. 100–118.

9. *Genette G.* Palimpsests: Literature in the Second Degree / trans. Ch. Newman, C. Doubinsky. Lincoln: U of Nebraska, 1997.

РАЗДЕЛ III.

Русская литературная классика в пространстве синтеза искусств и межкультурного диалога

Александра ГЕВОРКЯН

«АННА КАРЕНИНА»: ОПЫТ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ (ОДНОИМЕННАЯ ЭКРАНИЗАЦИЯ ДЖО РАЙТА)

По справедливому замечанию В.Б. Катаева, «между рождением Пушкина и смертью Чехова уместился целый век, золотой век русской классической литературы» [3, с. 16]. Годы активного творчества Л.Н. Толстого пришлись именно на этот период, поэтому независимо от пристрастий и частных оценок этого писателя, практически все написанные им произведения неоспоримо считаются классикой. Вершиной его творчества, на наш взгляд, является роман «Анна Каренина». Помимо своей безусловной принадлежности к классической литературе это произведение стоит на первом месте по эмоциональному резонансу, как у рядовых читателей, так и у деятелей искусства и культуры. Так было в самый момент создания, так остается и поныне. По словам известного исследователя, литературоведа Павла Басинского «роман создавался и частями публиковался по мере того, как развивалась сама жизнь. Это было очень необычно. И люди того времени читали «Анну Каренину» как новости…. Как писал Страхов, «о выходе каждой части „Карениной“ в газетах извещают так же поспешно и толкуют так же усердно, как о новой битве или новом изречении Бисмарка». А тетушка Толстого Александра Андреевна признавала, что «всякая глава „Анны Карениной“ подымала все общество на дыбы и не было конца толкам, восторгам, и пересудам, и ссорам, как будто дело шло о вопросе, каждому лично близком» [2].

Именно по этой причине по количеству экранизаций Анна Каренина может поспорить с любым другим романом второй полвины XIX в. Самые первые экранизации были созданы ещё на заре кинематографа, когда искусство кино только зарождалось и не имело своего голоса. Этот роман

1878 года, пропитанный тонким психологизмом, внутренней драмой героев, поиском смысла жизни и невероятной эстетикой языка его автора привлекает внимание и остается актуальным, несмотря на прошедшие столетия, не только в России, но и за рубежом. Однако экранизировать произведение Толстого для западных кинематографистов, вникнуть в специфику другой эпохи и другого государства всегда непросто, даже при наличии консультантов.

В данной работе будет представлен анализ наиболее креативной с нашей точки зрения, интерпретации оригинального сюжета романа «Анна Каренина» британского режиссера Джозефа Райта с Кирой Найтли в главной роли.

Главной особенностью фильма 2012 года, пожалуй, можно назвать нарочитую постановочность, Вся история предстает перед зрителем как бы через призму театральщины. Однако этот прием использован режиссером не из желания применить избитые штампы. Напротив, он является осмысленным ходом, способом выражения режиссерского взгляда. Нарочитая театральная неестественность, условности светского общества внутри театрального интерьера, декораций, костюмов заострили конфликт главной героини, с одной стороны живущей в мире, пропитанном светскими условностями, с другой – желающей вырваться за пределы этих условностей. Режиссеру Джо Райту и сценаристу Тому Стоппарду «удалось создать киноленту на основе сплава элитарной и маргинальной культуры, тем самым выделив ее из ряда типичных классических экранизаций» [5, с. 28].

С первых же кадров все действия происходят на сцене, но за счет качественных спецэффектов эта сцена превращается то в дом Карениных, то в канцелярию, то в огромные залы, и даже в моменте с сенокосцами, где Левин выходит работать в поле вместе с другими мужчинами, сцена превращается в бескрайние просторы. Это изумительное зрелище подкрепляется и великолепной

игрой Киры Найтли. Именно её внешность и резкость движений подчеркивают «яркость» Анны. Джо Райт представляет Каренину как некую вспышку в обществе скучных и некрасивых дам, как женщину с блеском в глазах [4, с. 117].

Б. Эйхенбаум писал, что «Анна Каренина» завершает собой определенный этап европейской романистики и открывает абсолютно новый: «“Анна Каренина” <...> представляет собой не столько следование европейским традициям, сколько их завершение и преодоление» [8, с. 708]. Этот роман оказал влияние на писателей-модернистов – Фолкнера, Пруста, Вирджинию Вульф и др. Отсюда если не сам роман, то поведение героини вполне можно рассматривать с точки зрения модернизма. Тогда становится понятен выбор и концепция режиссера: показать роман Толстого в преломлении постмодернистской эстетики.

Постановка британского режиссера является уникальной сценической интерпретацией классического произведения. Это тем более значимо, что сам Толстой не любил театр, считал его воплощением абсурда, тщеславия и пошлости. Однако, оказавшиеся в театральном пространстве, его герои тем не менее раскрывают свои характеры ярко, интересно и вполне узнаваемо для современного зрителя. Непривычная обстановка, в которую попадает зритель, гиперболизируется с каждой сценой. Диалоги героев происходят на фоне сменяющихся декораций: зрительный зал, оркестровая яма, тросы и шкафы закулисья, дверные проемы, соединяющие торжественный зал бала и деревенский сеновал. Такая смена-игра мизансцен создает ощущение кинематографической этюдности, натурности, и вместе с тем режиссер как бы иронизирует над обстановкой. Ирония, игра символами, смыслами, аллюзиями и есть основополагающие признаки постмодернизма как его ответ на любые иерархические системы в обществе и культуре. А неотъемлемым элементом постмодернистской игры служит

её диалогичность и карнавальность, когда мир представляется как полифони́я «голосов», принципиально несводимых друг к другу, но взаимодополняющих друг друга. Можно сказать, что режиссер следует принципу Умберто Эко о том, что постмодернизм в широком понимании – это механизм смены одной культурной эпохи другой, который всякий раз приходит на смену авангардизму (модернизму) «Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведёт к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности» [9]. В этом ключе вся экранизация считывается современным зрителем вполне цельно.

Порой сценичность работает на передачу психологического состояния и буквализацию внутреннего отношения героев друг к другу. Например, Кити предстаёт перед Левиным на сцене, окружённая декорациями облаков, ангелочков и неба – Левин считает её неземной, возвышенной, райским созданием, и зрителю представлен соответствующий образ.

Некоторые детали были видоизменены, но суть их остаётся та же: Левин делает Кити предложение при помощи кубиков, а не доски с мелом, но и та, и другая деталь являются атрибутами детской непосредственности, как и платье Кити на балу. Розовый цвет Толстого выполняет ту же функцию, что и белый в фильме – чистота и невинность героини в обоих случаях подчёркивается через её наряд. Однако ряд моментов изображены предельно карикатурно, что выбивается из общей концепции, даже учитывая театрализованный стиль. Анна не могла курить, тем более современные сигареты, это никак не вяжется с ее женственным образом. Такая брутальная деталь могла бы подойти какому-нибудь более распущенному персонажу, но любовь Анны, её измена свету и правилам общества – не распущенность, не разврат, не излишество, а естественная потребность. Внутри неё таилась жажда любви, которой при встрече с подходящим

человеком она полностью отдалась. Непоследовательное поведение Анны, связано с двусмысленностью её положения, и тем, что она не желала играть роль и вести себя так, словно Каренин до сих пор её муж, она желала правды и искренней любви. Анна – безусловно эмоциональный человек, но истерика на скачках даже для неё оказалась бы слишком откровенным проявлением чувства. Крики Киры Найтли чересчур постановочно-вызывающи, что не вписывается в образ Анны и поэтому возникает ощущение, что актриса переигрывает. При всей восприимчивости своей натуры она – светская дама, умеющая вести себя в обществе, такая откровенная истерика на людях ей была бы несвойственна.

Хотя образы были прочитаны в соответствии с оригиналом, некоторые нюансы аристократических характеров все же ускользнули от кинематографистов: к примеру, Левин слишком прямо говорит, что влюблён, такая прямота не свойственна его характеру. Левин скромный, чувствующий себя нелепым в обществе человек, он считает себя недостойным Кити и потому сильно смущается своих чувств. После отказа он усиленно старается забыть своё унижение, убедить себя в том, что воспоминания о Кити не причиняют ему боль и потому он спокойно воспримет известие о её замужестве. Но на самом деле он только убедил себя, что Вронский для Кити – более удачная партия, чем он сам. По этой причине он не мог сам спросить, вышла ли Кити замуж, как это было сделано в картине – он не надеется, только внушает себе, что всё так, как должно быть.

Впрочем, вероятно создатели фильма не ставили задачи показать зрителю костюмно-историческую драму. Они сдвинули представления о реальности, чтобы максимально убрать дистанцию между зрителем и происходящим на экране.

Несмотря на детальные несоответствия литературному первоисточнику, в сценарии сохранены основные сюжетные линии и отношения между героями. Драматург

постарался выдержать композицию и целостный сюжет романа, тщательно проработав последовательность и две главные линии: Константина Левина и Анны Карениной. Сохранены также все основные конфликтные ситуации, нервные узлы и, сверх того, идея толстовства.

Примечательной и крайне характерной для героев Толстого является сцена, где Анна и Левин идут по сцене в разные стороны, пересекаются, но не обращают друг на друга внимания, Левин выходит из театра, а Анна остаётся внутри. Это ясно выражает психологию и взгляд Льва Николаевича на собственных героев: Левин находит смысл собственной жизни, это позволяет ему вырваться из постановочности окружающего мира. Эту же мысль оторванности Левина от окружающей его реальности театра подтверждает и совет Стивы сменить костюм и обувь – для него имеют значение внешние вещи, тогда как для Левина это лишь незначительная оболочка.

Таким образом, обновлению подвергся не сюжет произведения, а культурные коды, заложенные в него больше ста пятидесяти лет назад, и, соответственно, воспринимаемые сегодня как архаические. Новые принципы подхода и переосмысления литературного романа, и есть прежде всего, постмодернистская манера построения произведения, трагедия в котором воспроизводится как театральная игра, несколько ироническая и наполненная гиперболизированными символами. «В качестве примера можно привести крупный план кукольного поезда, который одновременно является игрушкой сына Анны Карениной и орудием ее самоубийства. Можно говорить о совмещении кукольной (игрушечной) эстетики и реальных планов железной дороги. Проносясь по подмосткам старого театра, поезд сбивает насмерть героиню» [7, с. 146]. Само организационное пространство фильма – золоченый, некогда пышный, но облупившийся и старый театр, обозначает не только условность происходящего, но и угасание представленного в романе общественного уклада.

Режиссер как бы обнажает непрочность и вымирание того общества и того строя, который служит контекстом произведения. Новые смыслы появляются за счет культурных и исторических наслоений, за счет восприятия зрителями современных популярных британских актеров в обстановке царской России XIX века.

Таким образом, экранизация представляет собой не иллюстрацию и не интерпретацию романа, как мы уже упоминали, а новое произведение, со своими стилистическими приемами и построениями, своими символами, смыслами, формами. Это кросскультурное постмодернистское произведение, позволяющее представить классический роман в новой форме и в новом понимании, на другом языке и в другой историко-политической обстановке.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аннинский Л.А.* Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1890.

2. *Басинский П.* Подлинная история Анны Карениной. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2022.

3. *Катаев В.Б.* Чехов плюс... предшественники, современники, преемники. М.: Яз. славян. культуры, 2004.

4. *Куренова М.И.* Образ Анны Карениной в кинематографе // Сборник статей по материалам научно-исследовательской работы кафедры русского языка и речевой коммуникации Кубанского ГАУ им. И.Т. Трубилина за 2019/20 учебный год. 2020. Изд-во: Кубанский государственный аграрный университет имени И.Т. Трубилина (Краснодар). С. 113–117.

5. *Маташева Д.Ю.* Литературный роман как основа для экранизации на примере кинофильма «Анна Каренина» Джо Райта и Тома Стоппарда // Челябинский гуманитарий: Челябинский государственный университет. 2015 № 1 (30). С. 24 – 34.

6. *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений в 8 томах. Т. 5, 6. М., 1996.

7. *Шулепова Е.В*. Проблемы интерпретации русской классики в зарубежном кинематографе (на примере романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина») //Общество. Наука. Инновации (НПК-2017). Сборник статей. Всероссийская ежегодная научно-практическая конференция. Вятский государственный университет. 2017. Изд-во: Вятский государственный университет. С. 3141– 3148.

8. *Эйхенбаум Б.М*. Лев Толстой: исследования. Статьи / сост., вступ. статья, общ. ред. проф. И. Н. Сухих; коммент. Л.Е. Кочешковой, И.Ю. Матвеевой. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009.

9. *Эко У*. Заметки на полях «Имени розы». [Электронный ресурс] URL: https://www.booksite.ru/fulltext/0/001/005/138/001.htm (Дата обращения: 24 марта 2023 г.)

Екатерина ИСАЕВА

МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПЕКТАКЛИ ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Произведения Ф.М. Достоевского, безусловно, считаются примером создания неповторимой атмосферы, которая позволяет вместе с героем прийти к определённому катарсису. Рассмотрев современные постановки по романам «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы», мы попробуем ответить на вопрос, удалось ли режиссёрам-постановщикам передать авторский замысел.

И первая постановка, к которой мы обратимся, – «Преступление и наказание» Московского Театра Мюзикла 2016 года.

«Преступление и наказание». Постановка Московского Театра Мюзикла

«Преступление и наказание» принято определять как рок-оперу ввиду наличия соответствующих признаков жанра. Здесь минимальное количество разговорных сцен и диалогов, большую роль играют те же средства, что задействованы и в привычной, классической опере – наличие увертюры (тут это баллада такого авторского персонажа, как Шарманщик), интерлюдии; также увеличен хронометраж: «Преступление и наказание» идёт два часа сорок минут без антракта.

Премьера рок-оперы «Преступление и наказание» состоялась в 2016 году, и её выход был приурочен к 150-летию создания романа. На самом деле, опера писалась композитором Эдуардом Артемьевым почти двадцать лет, и более удачного момента для её полного завершения подобрать было нельзя. Режиссёром-постановщиком выступил Андрей Кончаловский. Он адаптировал для сцены альбомную версию рок-оперы, длиной практически в четыре часа, убрал некоторые партии; местами была

переписана лирика и изменены образы персонажей. Так, к примеру, Сонечка и Раскольников окончательно потеряли какую-то детскую наивность, которой отчасти грешили в аудиоверсии, а время повествования, которое в задумке было каноничным, перенеслось в 1990-е годы.

Соответственно, декорации у спектакля тоже отличаются от привычных для рядового читателя переулков Петербурга XIX века. Половина событий развивается в переходе станции метро «Сенная», который узнают все, кому посчастливилось бывать в Петербурге не столь давно (разве что количество ларьков увеличено до гротеска). Каморка Раскольникова сохраняет жёлтые обои, но на стене появляется портрет Ленина; добавляется и скрипучая койка советского образца, и электрическая лампочка под потолком. Свидригайлов появляется уже не бесшумно, а на огромном чёрном джипе и в сопровождении нескольких охранников в таких же чёрных очках. А вот каморка Сонечки осталась практически без изменений – такая же, как описана в книге, ничего лишнего.

Отдельно следует сказать про костюмы: они соответствуют одновременно и выбранной эпохе, и первоисточнику Достоевского. К примеру, Соня ходит в белоснежном платье, а вместо неуместной шляпки, упомянутой Достоевским, на ней в начальных сценах кричаще-красная помада и вульгарные шпильки. Раскольников носит толстовку с капюшоном, как бы продолжая прятать своё лицо – в романе с этой функцией справлялась нелепая шляпа. Свидригайлов носит ярко-алый пиджак, «отдавая дань» стереотипному образу бандита из девяностых с их малиновыми пиджаками и золотыми цепями на шеях. Но это и символ того, что он вскоре прольёт такую же красную кровь, совершив самоубийство. Порфирию Петровичу, так же, как и Мармеладову, досталось меньше всех: на одном – классическая униформа милиции, правда, соседствующая с маской бунтовщика против устоев из кинофильма «В значит Вендетта», на втором – помятый, но классический серый костюм,

который вполне успешно вписался бы как в реалии XIX века, так и в реалии современности. Ансамбль одет то в обноски, разорванные тельняшки, пёстрые платки и шали, то в олимпийки ярких кислотных цветов, зауженные джинсы и берцы. В сцене общего молебна в церкви все внезапно закутаны в чёрное и выглядят, как призраки, которым предстоит судить главного героя, и не факт, что их приговор будет оправдательным.

Сложно сказать, какой момент из всей постановки является реальностью, а какой оказывается сном или шизофреническим бредом Раскольникова. Понятно, что в постановке Театра Мюзикла Раскольников совершенно точно психически нестабилен. Это выражается не только в актёрской игре, но и прописано в сценарии – пару раз за действо у Раскольникова случается нечто наподобие эпилептических припадков, а абсолютно нормальное секунду назад окружение начинает вести себя как жуткое, параноидальное видение. И в конце концов зритель и сам запутывается: а кто из людей, находящихся рядом с несчастным Раскольниковым, реален? Пожалуй, сомнений не возникает лишь по поводу Сонечки.

Соня тут – не беспомощная и покорная, её поведение напоминает не библейскую (впрочем, скорее апокрифическую) Марию Магдалину, к которой при создании образа Сони обращался Достоевский, а скорее Марию Магдалину из другой рок-оперы, а именно «Иисус Христос-суперзвезда». Она остра на язык, смотрит на мир цинично, как слишком рано повзрослевший ребёнок, и носит при себе заточку, которой отбивается от незаплативших клиентов. Поначалу она не то что не намеревается спасать Раскольникова или молиться за него, но даже ненавидит его всем сердцем, приняв сначала за сутенёра, потом за очень навязчивого покупателя, для которого просьба почитать о воскрешении Лазаря лишь жестокая шутка над без того несчастной Соней.

Если говорить о безусловно важной теме, касающейся двух других двойников Раскольникова, Порфирия и

Свидригайлова (двух, потому что Лужин в пьесе не упоминается по причине отсутствия линии с Дуней), то можно сказать, что оба они представлены невероятно харизматично. Свидригайлов вызывает в первом акте отторжение, особенно в сцене действий недвусмысленного характера в отношении двух малолетних проституток, но во втором акте он один из самых обаятельных трикстеров театральной сцены. Он мучает, волнует Раскольникова, то смеясь над его идеями, то заигрывая со смертью, а в конце концов совершает самоубийство рукой главного героя, положив её на револьвер и заставив спустить курок. Таким образом, на Раскольникове, убившем в рок-опере лишь одну старуху, без Лизаветы (старуху, к слову, исполняет мужчина, отчасти это демонстрирует, что Раскольников убивает и себя при её убийстве, то есть и мужские, и женские стороны своей личности), оказывается ещё один труп. Этим в определенной степени восстанавливается, хоть и «формально-арифметически» соответствие оригиналу.

Второй двойник, он же Порфирий Петрович, находится в такой же роли шута, но шута не мучающего, а обличающего перед Раскольниковым несостоятельность его идей. Он – проводник авторской мысли о том, что с помощью убийства ничего не изменить и не построить счастья. В сольной арии Порфирия поётся, что он сам когда-то был таким же бунтарём, как Раскольников (тут и выстреливает «чеховское ружьё» в виде маски, о которой писалось выше), но понял, что методами, которые избрал для себя в качестве решения проблем Раскольников ничего не добиться. В особенности это касается убийства, пусть даже таких «человеческих вшей», как старуха.

Стоит сказать пару слов о музыкальном сопровождении. Несмотря на то, что жанр заявлен, как рок-опера, и большинство партий действительно выполнены в стиле рок-музыки, можно услышать и романсы, и народные песни, и даже своеобразный жанр кабацкой песни. Например, в сцене убийства лошади поёт практически

народный хор, со всеми типичными для этого рода песен запевами, мелодикой и переходом от одного ритма к другому. Свидригайлов пляшет под мотивы цыганского романса, у Шарманщика, он же фоновый персонаж и ещё один судья Раскольникова, романс более нежный, лиричный, кабацкий жанр проявляется в сцене с Мармеладовым, а в какой-то момент на сцене даже начинает звучать духовная музыка и церковный хор проявляется дважды за спектакль. Первый раз – когда идёт процесс мыслей по решению на убийство у Раскольникова, второй – когда в финале, достаточно, к слову, оптимистичном, Соня и Раскольников, искупив свои грехи, уходят за руку в светлое счастливое будущее и в воскрешение.

Таким образом, данная постановка – свидетельство того, что перенос действия из одной эпохи в другую может быть успешным сценическим решением. Как сам Раскольников в своё время предвосхитил появление определенных идей, так и выбранные 1990-е оказываются подходящими декорациями для выражения чего-то кощунственного, пугающего, но и предостерегающего.

«КарамазоВы». Постановка Российского академического театра молодёжи

Следующая постановка, которой мы коснёмся, тоже представляет собой рок-оперу, на этот раз на основе романа «Братья Карамазовы». Надо сразу же обратить внимание на название – как мы видим, с большой буквы пишется окончание «Вы». В этом видится указание на актуальность спектакля; зрителю дается понять, что спектакль не только о героях романа Достоевского, он и о нём самом.

Премьера состоялась в 2019 году, режиссёром выступил актёр Александр Рагулин, который также написал музыку и либретто, а ещё бессменно играл и до сих пор играет роль Мити Карамазова. Остальные актёры часто сменяются – спектакль проходит как в Москве, так и в Петербурге, с завидной регулярностью и разнообразием составов.

Стоит оговориться, что спектакль не затрагивает все события романа, а останавливается на первом томе, то есть на событиях до суда. Заявлено всего восемь персонажей – братья Митя, Иван и Алёша Карамазовы, Фёдор Павлович (он же, к слову, бес Ивана Карамазова), старец Зосима, Катерина Ивановна, Смердяков и Грушенька. Все они находятся на минималистично обставленной сцене, из декораций только пара стульев. Чёрный фон на протяжении всего спектакля остаётся без изменений. Из-за такой обстановки всё происходящее больше напоминает динамичный кинофильм. К тому же здесь нет места лирическим отступлениям, все диалоги в песенной форме развиваются быстро, и зрителю ни на секунду нельзя рассеивать своё внимание.

Все важные линии первого тома сохранены, нельзя сказать, что какой-то партии уделено меньше времени, а какой-то больше. За полтора часа (что, к слову, совсем не много для музыкального спектакля) все успевают раскрыться, тем более что почти у каждого персонажа есть своя сольная партия, раскрывающая его намерения (за исключением Мити, но у него единственного есть прозаические монологи).

Отметим важный факт: концовка у спектакля оказывается неожиданно позитивной. В конце все заявленные герои спектакля хором поют о том, как каждый человек, в сущности, является ребёнком, и это отлично соотносится с авторским замыслом, поскольку тема того, что весь мир не стоит одной слезы ребёнка – важнейшая и в романе, и в творчестве Достоевского в целом. Возможно, поэтому режиссёр и не стал совершать попытку показать события второго тома – на такую оптимистичную концовку он мог зрителя и не вывести, а если и вывел бы, то это могло выглядеть неестественно.

И наконец надо упомянуть одну безусловно важную деталь, которую кто-то воспринимает, как минус, а кто-то – как интересное режиссёрское решение. Это своеобразный «мискаст» по возрасту у тех исполнителей, кому достались

роли Ивана и его брата Алёши. Обоих играют актёры сильно старше того возраста, который прописан в канонном варианте. Остается вопрос: то ли не нашлось подходящего типажа ровесников книжных героев, то ли таким образом режиссёр хотел сказать о том, что оба персонажа в душе намного старше, нежели внешне? Остальные актёры такой претензии не вызывают, и, если и разнятся по возрасту со своими прототипами, то выглядят очень на них похожими. К слову, актёр, исполняющий старца Зосиму, выглядит куда моложе своего героя, но его, в отличие от Ивана и Алёши, очень удачно гримируют, и разница не видна.

Несомненно, психологизм Достоевского при должном подходе может и должен быть воплощён в музыке. Но если первая из рассмотренных постановок для его передачи выбирает средства в виде снов-метафор с элементами психоделики, приписывает Раскольникову непонятного характера психическое, расстройство, вводит галлюцинации, делает остальных персонажей своеобразным фоном героя и в целом сосредотачивается на психологии одного Раскольникова, то вторая раскрывает психологизм романа с помощью минимализма в декорациях и диалогах между героями, которые происходят в песенной форме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский на театральной сцене. Спектакль – роман/ В.В. Стасюк – М: Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2012. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru /article/n/dostoevskiy-na-teatralnoy--610.

3. Достоевский и театр. Сборник статей / А. А. Нинов. – Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1983. [Электронный ресурс] URL: https://sci.e.nlrs.ru/open/61830 (Дата обращения: 12.04. 2023).

4. «Я себя убил» /О. Егошина – М.: Театр@л, 2017. [Электронный ресурс] URL: https://ptj.spb.ru/pressa/ya-sebya-ubil-2/ (Дата обращения: 08.04. 2023).

5. *Опульская Л.Д., Коган Г.Ф., Григорьев А.Л., Фридлендер Г.М.* Примечания // Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в 30 томах / Редактор В. В. Виноградов. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973.

6. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / Фрейлих С.И. Л: Академический проект, 2018. [Электронный ресурс] URL: https://vk.com/ doc198584727_477344364?hash=J4VZRxTfFtJqHkZP2gktVK3QPFmR5PlXZxTYjKuPqh8&dl=Lx2wp8R3MxSk8TQErEBKhfbSAYK7qsBF2ZJUo1Chm28 (Дата обращения: 06.04.2023).

Анастасия КАЗЬМИНА

ДРАМАТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО РОМАНОВ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО КАК ОСНОВА ДЛЯ КИНОИНТЕРПРЕТАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА АНДЖЕЯ ВАЙДЫ «НАСТАСЬЯ»)

Множество исследований посвящено вопросу драматической природы произведений Достоевского, соотношения повествования и драмы в романах писателя. Лично мне кажется наиболее точным утверждение Т.М. Родиной: «Достоевский удерживает драму внутри прозы. В его творчестве эпические и драматические формы восприятия жизни остаются неразрывно между собой связанными» [8, с. 7]. Театральность, драматургичность органически возникают в произведениях Достоевского, становятся их свойствами, а не заимствованными элементами – эта способность автора к синтезу на глубинном уровне есть выражение мировоззрения Достоевского, его «эстетического сознания» [8, с. 6]. Драматизация проявляется на всех уровнях организации текста романов Достоевского: конфликта и его природы, структуры, героя и особенностей его характера и развития, на уровне действия, композиции, специфического хронотопа, диалога, стиля – динамики повествования и языка. В статье я рассматриваю не только то, как эти составляющие сами по себе становятся отправной точкой для киноинтерпретации, но и как, для чего используется и переосмысляется языком кинематографа «драматическое начало» и содержание романов писателя.

Наиболее интересным, неожиданным, смелым и осмысленным в плане интерпретации мне кажется фильм Анджея Вайды «Настасья» (1994), снятый по мотивам романа Ф.М. Достоевского «Идиот» в стилистике театра кабуки.

Обращение Вайды к эстетике театра кабуки (и форме камерного представления как такового) обусловлено несколькими факторами и соответствующими художественными особенностями романа «Идиот».

Во-первых, Вайда неожиданным образом интерпретирует такие свойства романов Достоевского как сценичность и театральность: перед нами разворачивается своего рода камерный спектакль с участием только трёх персонажей (Мышкин, Рогожин, Настасья Филипповна) и двух актёров. Так называемая «сцена катастрофы» здесь одна, она определяет формальное место действия (комната в доме Рогожина, отделённая «занавесом» от постели, на которой лежит убитая Настасья Филипповна), она становиться обстоятельством завязки сюжета фильма (точнее – самого действия-диалога) и она же – его финал. Речь идёт о событиях двенадцатой главы четвёртой части «Идиота»: разговор князя Мышкина и Парфёна Рогожина у тела Настасьи Филипповны. Есть ещё одна, скорее предваряющая основное действие, сцена завязки: Настасья Филипповна уезжает с Рогожиным, бросив Мышкина у алтаря. Такое нестандартная реализация сценичности романов Достоевского продиктована желанием режиссёра углубиться в психологию героев писателя, постичь природу человеческой души и чувства. Это же стремление определило основной приём, который, в свою очередь, раскрывает потенциал драматической «сущности» персонажа.

Приём этот следующий: Настасью Филипповну и князя Льва Николаевича Мышкина играет один человек – актёр-оннагата Бандо Тамасабуро. Формально актёр перевоплощается из Мышкина в Настасью Филипповну, меняя атрибуты: очки на шаль и серьги. На деле же – на глазах у зрителей преображает до неузнаваемости свою природу. Родина пишет о героях Достоевского: «Человек, понятый как "человечество", неизбежно и в других людях встречается сам с собой – "иным" и "другим". Он остро ощущает порой в плане субъективных переживаний свою

социально-историческую обособленность (слово Достоевского). Но в нём заложена автором и способность узнавания "своего" в "другом", способность ощущения своего сходства с персонажем, во всём от него отличным и ему жизненно оппозиционным, на самом же деле общностью проблем и судьбы своей связанным с ним в одно целое» [8, с. 218–219]. Бахин же определяет принцип творчества Достоевского, касающейся и образа героя как частного выражения этого общего принципа, следующим образом: «противоположности сходятся друг с другом, глядятся друг в друга, отражаются друг в друге, знают и понимают друг друга» [1]. Выходит, сам принцип творчества писателя отразился в решении Вайды обратиться, каким бы парадоксальным это ни казалось на первый взгляд, к восточной культуре, театру Японии в частности, и использовать их концепции и представления в создании амбивалентного образа Мышкина-Настасьи Филипповны.

Ключевой принцип театра кабуки заключается в том, что женщина – компонент природного начала актёра-мужчины соответствующего амплуа [3]. «Общность» героев Достоевского близка этому принципу, хоть в нём и выражается в первую очередь близость противопоставленных друг другу мужского и женского природных начал. Вайда совмещает в «переходах» Бандо Тамасабуро качество театра Кабуки и свойство героев, созданных Достоевским, доводит их (качество и свойство) путём такого синтеза до предела в воплощённых экранных образах. И это именно «Идиот», самый сложный роман писателя в плане раскрытия героев, их мотиваций, внутренних противоречий и взаимоотношений. Это именно Мышкин и Настасья Филипповна: «Можно сказать, что Мышкин не может войти в жизнь до конца, воплотиться до конца <...> У него как бы нет жизненной плоти, которая позволила бы ему занять определенное место в жизни (тем самым вытесняя с этого места других), поэтому-то он и остается на касательной к жизни. Но именно поэтому же он

может "проницать" сквозь жизненную плоть других людей в их глубинное "я". У Мышкина эта изъятость из обычных жизненных отношений, эта постоянная неуместность его личности и его поведения носят целостный, почти наивный характер, он именно "идиот". Героиня романа, Настасья Филипповна, также выпадает из обычной логики жизни и жизненных отношений. Она также поступает всегда и во всем вопреки своему жизненному положению. Но для нее характерен надрыв, у нее нет наивной целостности. Она – "безумная"» [1]. «Идиот» и «безумная» стремятся друг к другу в надежде спастись и обрести окончательную «целостность»: но это невозможно в силу их же характеров (в частности – с трудом подвергающемуся логическому анализу характеру Настасьи Филипповны). Но и существование их друг без друга невозможно. Погибает Настасья Филипповна – погибает, окончательно теряя рассудок, Мышкин. Их неразрывная связь показана Вайдой не только в процессе перевоплощения актёра по ходу диалога с Рогожиным, реконструкции-воспоминании эпизодов романа, касающихся отношений трёх героев. Самой прямой иллюстрацией этой связи является предфинальный эпизод (фильм имеет кольцевую композицию – в финале Мышкин вновь приходит к Рогожину): Мышкин, спящий на скамейке у церкви после бегства своей невесты, просыпается будто от резкого удара под сердце. Следующий кадр: Рогожин вытирает садовый нож, которым он только что убил Настасью Филипповну.

Ту же роль играет сцена с портретом, у Вайды – с фотографией: во время «проживания» первого своего впечатления от изображения Настасьи Филипповны князь вглядывается в своё собственное лицо. Но зритель об этом ещё не знает: до следующего эпизода мы скорее всего и не поймём, что Настасью Филипповну, которая до этого появлялась только в начале, в церкви, и Мышкина играет один человек. Портрет «предваряет» появление Настасьи Филипповны, которая воскресает в воспоминаниях Мышкина как «призрак, мираж и как составная часть души

и тела князя» [2, с. 56] (на то, что героиня мертва, нам указывает поцелуй портрета князем – это прощание с усопшим). Удивительный эффект: Рогожин рассказывает о купленных им в английском магазине подвесках с бриллиантами Мышкину, а сам подарок преподносит уже Настасье Филипповне. Бандо Тамасабуро лишь накидывает на плечи шаль, но мгновенно меняется взгляд, мимика, осанка, жесты, поведение. Перед нами – женщина, инфернальное существо, столь непохожее на образ робкого князя, который зритель наблюдал четверть экранного времени.

Важна и роль цвета, его смысловой синтез. Настасья Филипповна появляется в кадре в подвенечном платье, Мышкин – в белом костюме, на который он накидывает в моменты своего «становления» Настасьей Филипповной белую же шаль. Белый – цвет молодости; в русской культуре – невинности, чистоты души; в Японии – цвет смерти. Эти символики не противоречат друг другу, так как имеют общие корни: белый предстаёт цветом инициации, перехода – невеста «умирает» для семьи, перерождается, входя в семью мужа (и она по определению невинна). «Смерть в древней вере воспринималась как брак с божеством смерти, умерший праздновал свадьбу с ним» [11, с. 151]. В свете японской традиции репрезентация «отношений» Настасьи Филипповны и Мышкина Вайдой, выраженная в том числе использованием белого в костюмах обоих персонажей, приобретает ещё более глубокий и неочевидный смысл: «При смерти в японской традиции умерший, а тем более убитый кем-то или ушедший добровольно, получает тайное имя для того, чтобы даже близкие не потревожили его за пределами жизни. Следовательно, преображением в Настасью Филипповну князь Мышкин хранит её покой. Согласно японской мифологии, умершие воплощаются в *ками.* Между людьми и *ками* нет границ, они могут в любой момент вступать в контакт и даже заключать договорные отношения, вплоть до любовных связей. Будучи физически

немощным, но оставаясь мужчиной, Мышкин вместе с тем не мог постичь всю суть обладания женщиной, но он в состоянии осознать, почувствовать и воспринять её природу. Именно этот смысл и становится возможным при перенесении русского текста в антураж японского миропонимания, где мужчина и женщина суть некое абсолютное природное единство» [2, с. 102–103].

Несколько слов необходимо сказать о пространстве (в узком понимании термина), точнее – об интерьере, в котором Мышкин и Рогожин вновь проживают историю своего знакомства, симпатии, неприязни, близости, ненависти и прочих полярных состояний, характеризующих их отношения. Родина говорит о разработке Достоевским игровых функций пространства как пути «расширения центральной конфликтной ситуации» [8, с. 200]. Героев сопровождают свойственные им, я бы сказала точнее – их психологическому состоянию в конкретной ситуации, пространственные характеристики [8, с. 203]. Созданная Вайдой «сцена» (в значении «подмостки»), представляющая собой дом Рогожина, частично соответствует романному описанию: в интерьере присутствует «холодная чистота» (несмотря на паутину на настенном канделябре), мрачность, суровая старинная мебель, т.е. какая-то «мёртвенность». Но это «мёртвенность» в светлых тонах: в комнате – высокие потолки, белые (и снова белый!) колонны, хрустальная люстра, зажжённые свечи даже не пытаются бороться с бледным светом, проникающим через окно. Постепенно день угасает, свет становится синим, зажигаются лампы на столах. Всё – будто в дымке, что указывает на затуманенное сознание обоих, ирреальность происходящего. А лестница: не «темная; каменная, грубого устройства» [4, с. 206], а парадная, из белого мрамора. Самым «тяжёлым» предметом интерьера в комнате является тёмно-зелёный, абсолютно театральный занавес – та самая «зеленая, штофная, шелковая занавеска». За которой – смерть. И здесь у Вайды появляется зелёный,

который наравне с красным сопровождает образ Рогожина у Достоевского: ярко-зелёный с красным шарф, дом грязно-зелёного цвета и т.д. На уровне оформления интерьера отражены двойственность ситуации, конфликт сосуществования в одном пространстве Мышкина, Рогожина и Настасьи Филипповны, противоположностей, притягивающихся друг к другу в осознании своей родственной сущности, общей трагедии, общей судьбы.

Нельзя обойти вниманием самый широко репрезентируемый в киноадаптациях «Идиота» экфрасис: картину «Мёртвый Христос в гробу» Ганса Гольбейна Младшего. Ракурс восприятия определяет местоположение картины у Вайды: она стоит на полу, между колоннами, покрытая зелёным покрывалом, напоминающим одновременно саван и того же цвета занавеску (занавес), за которым лежит убитая Настасья Филипповна. У картины – белые цветы, которыми Рогожин хотел обложить тело своей жертвы и возлюбленной (эти определения роднят Христа, Настасью Филипповну и Мышкина). Детали указывают на то, что Вайда ассоциирует картину в первую очередь с образом героини (и, через неё, как мы выяснили, с образом князя). Реплика князя в адрес картины «И забыть не могу» рифмуется с его впечатлением от лица Настасьи Филипповны на портрете: «она ведь ужасно страдала» [4]. Это подразумеваемое сравнение и последующий разговор о вере приводят Рогожина к решению (хоть и не до конца искреннему, ревность и характер в конце концов возьмут своё) уступить Мышкину Настасью Филипповну. «Братание» героев, обмен нательными крестами как эпизод символического плана трактуется как обмен судьбами: Рогожин «забирает» судьбу «христопродавца», Мышкин – жениха Настасьи Филипповны. Считается, что так или иначе судьбы сбываются: Настасья Филипповна почти обвенчалась с князем, а Рогожин убивает свою возлюбленную. Но и «общность проблем и судьбы» заключена в этом акте передачи креста. Сюжет Вайда строит таким образом, чтобы впоследствии при помощи

монтажа акцентировать внимание на фатальном характере обмена: Рогожин исполняет свою роль убийцы сразу, в следующем же эпизоде, на экране в это время – Мышкин в свадебном костюме.

Говоря о построении Вайдой сюжета, необходимо обратить внимание на пространственно-временные отношения киноповествования и композицию фильма. Преображается в рамках комнаты время и пространство, но повторное проживание Мышкиным и Рогожиным отдельных эпизодов «Идиота», связанных с «вырванной» из романа фабульной составляющей (треугольник любви-ненависти Мышкина, Рогожина и Настасьи Филипповны), приводит к тому же финалу: смерти Настасьи Филипповны и единению в своём страдании «братьев по несчастью» Мышкина и Рогожина. Таким образом, кольцевая композиция фильма становится выражением, во-первых, трагедийности как свойства романов Достоевского, во-вторых, единства действия (через которое осуществляется единство замысла) как их важнейшей структурной особенности [8, с. 186]. Встреча героев, их общая судьба была заведомо, изначально трагична, история «столкновения» этих характеров не могла иметь иной финал. Ставя в центр картины Мышкина (и неразрывную связь его с «образом» Настасьи Филипповны), Вайда по-своему, концентрируясь на избранных взаимоотношениях и «освобождая» князя от прочих коллизий романа, реализует и «сквозное действие» «Идиота», связанное с «ролью» князя, для которого автор «выдумывает поле действия»: «Ведь высшая миссия Князя и состоит в том, чтобы, жертвуя собой и все понимая, втягивать других героев в неожиданные для них отношения, активизировать их душевную деятельность, ввергать их в новые и болезненные для них коллизии, в трагические катастрофы и тем не менее гуманизировать их» [8, с. 221].

Достоевский указал, каким путём следует идти тем, кто осмелится адаптировать его произведения для сцены и экрана: «Другое дело, если Вы как можно более

переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет?..» [5, с. 497] В «Настасье» реализован тот тип отношений сюжета и фабулы, когда «сюжет развивается мимо фабулы»: «При этом фабула загадана, причем загадка и разгадка только мотивируют развитие сюжета» [9, с. 342]. Начало фильма (бегство Настасьи Филипповны из церкви) создаёт интригу, за раскрытием которой в диалоге Мышкина и Рогожина следит зритель, как бы ещё не знакомый с мотивировкой очевидно рокового события и поведения героини. Доминирующая роль в развитии сюжета у Вайды принадлежит диалогу: свойство диалога как основной фабульной составляющей романов Достоевского «разворачивается» режиссёром до основного приёма, образующего действие, и искреннее, порой вымученное «слово», возникающее в интимной обстановке, становится главным «инструментом» постижения противоречивой природы человеческой души. Диалоги у Достоевского – «суть идейные и психологические поединки» [10, с. 145–146], в которых осуществляется смысловые и сюжетные противостояния (что указывает на их драматическую природу и определяет функцию) и «освобождается» от автора, проявляет себя сущность героя.

Юрий Тынянов, говоря о том, что «инсценировка» в кино «классиков» не должна быть иллюстративной пишет: «литературные приемы и стили могут быть только возбудителями, ферментами для приемов и стилей кино (разумеется, не всякие литературные приемы; и разумеется, не всякий «классик» может дать материал для кино). Кино может давать аналогию литературного стиля в своем плане» [9, с. 324]. Аналогия литературного стиля возможна при условии, что сценарист идёт «от материала», выбирает соответствующий фабу «Не всякая фабула входит во всякий жанр, вернее жанр ле литературного произведения киножанр: кино либо оправдывает фабулу, либо делает ее неправдоподобной» [9, с. 324].

Задачи «подняться до уровня оригинала» и «исчерпать» содержание произведения [6], не стоит. Она иная – и это связано с самой природой кино, с особенностями взаимодействия его с литературой. «Вынуть» фабулу и создать новый «сюжет», подобрав такие выразительные средства, обустроив кинематографическое пространство и время таким образом, «чтобы сообщить зрителям в зале те же ощущения, которые возникают у читателей, сидящих с томиком в домашнем кресле» [7] – вот задача кинорежиссёра.

Свойство романов Достоевского, которое мы определяем как «драматическое начало», помогает в выполнении этой задачи. На примере эксперимента, каким является фильм Анджея Вайды «Настасья», я показала, как сюжетно-фабульно отношения, драматические элементы как художественная особенность романа «Идиот» способны подвергаться интерпретации и реорганизации в соответствии с режиссёрским замыслом и выбранным ракурсом рассмотрения одной из проблем, заявленных автором в первоисточнике.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. Глава IV. [Электронный ресурс]. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/bah/tin/pro/ble/my/poe/tic/dos/toe/vsk/4.htm (Дата обращения: 28.03.2023).

2. *Бернатоните А.К.* Анджей Вайда и экранизация русской классики // Праксема. Проблемы визуальной семиотики, Томск, 2016. № 4.

3. *Гундзи М.* Японский театр кабуки. М.: Прогресс, 1969. Цит. по: *Бернатоните А.К.* Анджей Вайда и экранизация русской классики // Праксема. Проблемы визуальной семиотики, Томск, 2016. № 4.

4. *Достоевский Ф.М.* Идиот // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989. Т. 6. С. 5–616. © Электронная публикация – РВБ, 2002–2023. Версия 3.0 от 27 января 2017.

5. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в 15 томах. СПб.: Наука, 1996. Т. 15.

6. *Зоркая Н.М.* Серебряные девятьсот десятые. [Электронный ресурс] URL: http://www.portal-slovo.ru/art/35958.php (Дата обращения: 26.03.2023).

7. *Лаврентьев С.А.* «Пиковая дама» и другие. [Электронный ресурс] URL: http://kinoart.ru/archive/1999/06/n6-article13 (Дата обращения: 26.03.2023).

8. *Родина Т.М.* Достоевский. Повествование и драма. Изд.: М.: Наука, 1984.

9. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. М.: Наука, 1977.

10. *Чулков Г.И.* Как работал Достоевский. Изд.: М.: Советский писатель, 1939.

11.*Guntert H. Kalypso.* Halle, 1919. Gayton A. H. The Orpheus myth in North America//Joumal of American Folk-Lore, 1935, vol. 48, N 189. Цит. по: *Пропп В.* Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки / Пропп В.Я. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021.

Полина КАЛИМБЕТ

ОПЕРНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ»: П.И. ЧАЙКОВСКИЙ И Н.А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

В первую очередь необходимо уточнить, что именно в данной работе мы подразумеваем под термином интерпретация. Музыка – особый вид искусства со своими понятиями и правилами, и в оперном театре она тесно связана с текстом, поэтому, говоря об оперной интерпретации, мы имеем в виду взаимосвязь вербального и музыкального текста. Литературный источник перерабатывается в либретто, а затем проходит через призму художественного представления композитора, и речь идёт не о режиссерской, а о собственно литературно-музыкально-драматургической интерпретации повести в контексте оперы.

Повесть Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» наполнена мистическими событиями и действиями, среди которых превращения, магия, полёт и т.п. Все это довольно сложно воплотимо на сцене, поэтому автор либретто и композитор должны искать особые средства сценической выразительности, чтобы не обеднить сюжет.

Если рассматривать повесть с драматургической точки зрения, то композиционная структура выглядит достаточно традиционно: завязка (Вакула влюблён в Оксану), развитие (Оксана говорит, что будет женой Вакулы только если он принесёт ей черевички, которые носит сама царица), кульминация (Вакула приносит черевички и просит у Чуба руки Оксаны, Оксана говорит, что ей не нужны черевички), развязка (архиерей останавливается у дома Вакулы и Оксаны, мы понимаем, что они поженились и живут счастливо).

Вакула, главный герой повести, стремится добиться любви красавицы Оксаны. Он может быть одновременно

нежным и сильным, очень хозяйственным и легким на подъем, веселым и ответственным («...две ночи не выходил из кузницы; зато ни у одной поповны не будет такого сундука», – говорит он Оксане). Вакула очень набожен и заслуженно пользуется уважением односельчан. Н.Л. Степанов отмечает, что Вакуле «присущи высокие душевные порывы, широта натуры, верность своему долгу, цельность и искренность чувства» [11].

Оксана – красивая, но капризная девушка. Она знает себе цену и никто – кроме, конечно, Вакулы – не мог добиться ее любви. В образе Оксаны «поэтически ярко запечатлены черты девушек, роднящие их с образами лирических народных песен» [11].

Другой «дуэт», ярко контрастирующий с молодыми влюбленными, Солоха, мать Вакулы, и чёрт. Солоха – ведьма и довольно любвеобильная женщина. Несмотря на её связь с миром мистики и нечисти, она все-таки больше хар*а*ктерная бытовая фигура. Вообще фантастическое в «Вечерах на хуторе...» является для читателей частью обыденности, частью того мира, в котором живут герои Гоголя. Чёрт обладает абсолютно человеческими чертами: Гоголь придает ему повадки провинциального ухажера, преувеличивая их, и тем самым создавая комичный образ. Остальные персонажи имеют в драматургии второстепенное значение, и в данной статье мы на них подробно останавливаться не будем.

«Черевички»
(П.И. Чайковский, 1874/1885)

В 1870 году Петербургское русское музыкальное общество поручило композитору А.Н. Серову написать оперу на сюжет «Ночи перед рождеством» на либретто Я.П. Полонского. После внезапной смерти Серова в 1871 году на сочинение оперы был объявлен конкурс, в котором победил П.И. Чайковский. Опера получила название «Кузнец Вакула». Спустя десять лет Чайковский

переработал оперу. Вторая редакция носит название «Черевички».

Опера не получила признания ни при жизни Чайковского, ни после. Она не стала репертуарной и в наши дни исполняется редко. Попробуем разобраться, почему.

Композиционно опера практически дословно следует сюжету повести. Однако есть и отличия. Отсутствует линия Пацюка, по большей части, наверное, из-за того, что сценическими средствами показать, как галушки сами летят в рот, затруднительно. Сцена, где Оксана говорит, что выйдет замуж за Вакулу только если он принесёт черевички, перенесена из избы на улицу – это позволяет создать визуальный образ народных гуляний. Сам этот разговор происходит уже после того, как Солоха прячет своих незадачливых любовников в мешки.

Практически пропал в опере мотив «живописи». О том, что Вакула не только кузнец, но и живописец, осталось лишь небольшое упоминание в первой картине первого действия. Бес хочет украсть месяц, чтобы Чуб не решился уходить из дому и отвадил бы Вакулу от Оксаны: «Сын этой ведьмы, кузнец Вакула, мне насолил: мою фигуру намалевал, да так, проклятый, намалевал мою фигуру, что инда черти хохочут сдуру! Чтоб я такую спустил обиду!» [13]. Из-за этого образ Вакулы потерял одну из важных граней – исчезло то, что в англоязычном литературоведении называется «парадокс героя» (ситуация, когда в характере персонажа сочетаются обычно несочетаемые вещи, что добавляет образу объём).

Фактически «Черевички» – выведенная на первый план история любви Вакулы и Оксаны. Их партии, насыщенные лирическим мелодизмом, содержат ряд выразительных эпизодов песенно-ариозного типа, в которых слышатся обороты, близкие украинской народной песенности. Оксана наиболее полно охарактеризована в большой арии из второй картины первого действия. Музыкальный контраст двух разделов арии (andante

sostenuto «Цвела яблонька в садочке...» и allegro giusto («Нет, нет, нет, люди правду говорят...») передает быструю и легкую смену настроения юной своевольной красавицы. Вот она скучает по отцу: «В такую непогоду и праздника-то встретить не захотел с родною дочкой, в родном гнезде», и сомневается в себе:

«Погляди-ка, неня,
Кто меня такую,
Кто приласкает,
Кто приголубит!»

Её жеманство перед зеркалом, достаточно прямолинейно прочерченное у Гоголя, обретает в либретто подлинный драматизм – Оксана будто бы действительно не уверена в своей красоте. И вдруг резкая смена настроения:

«Нет, правду, люди правду говорят:
Такой красотки не найти, ах, не найти нигде!»

Незаметно входит кузнец. И в повести, и в опере Оксана издевается над ним, однако в либретто Полонского её мотивация иная. Она уже любит Вакулу, но играет с ним, капризничает, чего кузнец, конечно же, не понимает. «Всё мучу, ласкать хотела б, голубить; тебя люблю я, мой милый…», – произносит она, когда кузнец уходит.

Дальнейшее развитие образа дано в диалогических сценах с Вакулой и в картине предрождественского гулянья, где Оксана запевает веселую задорную песню о черевичках, подхватываемую хором. Мелодика лирического песенного характера преобладает и в партии Вакулы. Образ Вакулы раскрывается в первой картине III действия в арии «Слышит ли, девица, сердце твое»:

«Старый гусляр песню-думку споет,
По Украине родной понесет;
Скажет, как жарко тебя я любил,
Как за любовь свою душу сгубил!»

Возвращаясь к соотношению комического в опере, заметим другую пару, оттеняющую трогательно-

поэтический дуэт Оксаны и Вакулы, – Солоху и Беса. Солоха в опере – сложный многогранный персонаж. Она и женщина, которая хочет любить и быть любимой – эту грань образа характеризует распевная мелодия, близкая к народной песне:

«Помоги мне, бравый хлопец, запереть ворота,
Да зайди хоть на часочек, коли есть охота!»

Но она и ведьма, водящая дружбу с чёртом – здесь Чайковский использует танцевальную мелодию галопа:

«Ой! взовьюсь до красных звездочек,
В синий воздух окунусь!
Оседлаю помело, помело, помело, помело!»

И, наконец, она – любящая мать, плачущая по пропавшему сыну. Для этой её музыкальной характеристики Чайковский использует мотивы народных причитаний:

«Ах ты, мое дитятко, золотое яблочко, золотое яблочко, сладкое, сахарное! Ой, куда ты, яблочко, да куда ж ты откатилося?.. Ой, мое ты солнышко, да куда ж ты закатилося? Сыне мой, сыне милый! Сокол мой, сокол ясный!»

Бес, однако, совсем не фантастический персонаж, а обыденная фигура, он, по выражению Б.В. Асафьева, – «веселая маска из народной импровизированной комедии, „влюбленный скоморох“, которому не везет в его похождениях» [1]:

«Я в мешок заберусь,
В три погибели согнусь;
Захочу – проверчу
Пальцем дырочку, –
Может быть, старый пан
Позовет меня на выручку!»

Комедийные элементы наиболее ярко проявляются в сцене Солохи с поклонниками, где, помимо Беса,

присутствуют также Голова, Чуб и Школьный учитель, заменяющий собой, по-видимому, из соображений цензурных, дьяка, однако ирония Чайковского видна и здесь – в его музыкальной характеристике проступают церковные напевы.

Главной проблемой драматургии оперы является, на наш взгляд, несоответствие бытового материала повести и лирико-романтической музыкальной интерпретации оперы. Тонко и лирично выписанные Чайковским образы людей из народа плохо согласуются с затейливым и местами даже перегруженным в гармоническом плане аккомпанементом. На это обращал внимание и сам Чайковский в письме Н.Ф. фон Мекк: «Я утомлял слушателя излишним обилием деталей, сложностью гармонии и отсутствием чувства меры в оркестровых эпизодах. Кроме того, я не умел дать отдохнуть слушателю: я давал ему сразу слишком много пряной музыкальной пищи... Стиль Вакулы не оперный, а симфонический и даже камерный» [14].

Говоря о камерности и симфоничности, Чайковский прав ещё и в том смысле, что сам материал повести, несмотря на богатый потенциал, сложно адаптируется и перестраивается посредством сценической переработки в масштабный музыкальный спектакль. Сказывается недостаточность событийного ряда повести, сюжетно замаскированная хорами парубков, девчат, стариков, старушек и даже перебранкой Лешего и хора русалок, однако введение в музыкальную канву фантастического элемента разрушает и без того хрупкий баланс возвышенно романтической пары Вакулы и Оксаны и комедийной Солохи и Беса, учитывая, что Бес решён в комедийно-бытовом ключе, и с собственно фантастическим имеет довольно мало общего.

«Ночь перед Рождеством» (Н.А. Римский-Корсаков, 1895)

Либретто оперы «Ночь перед Рождеством» было создано самим Н.А. Римским-Корсаковым, а в

подзаголовке указано самобытное определение жанра «быль-колядка».

В отличие от Чайковского, для которого важны были романтические взаимоотношения Вакулы и Оксаны, Римский-Корсаков на первый план выводит победу света над тьмой через ожидание Рождества, когда с колоколен доносится умиротворяющий благовест, когда черти, уже не решаясь ступить на благословлённую землю, прячутся по углам.

В качестве основного элемента святочного обряда Римский-Корсаков включает в партитуру колядки. Введение этого жанра в структуру оперы под названием «быль-колядка» вполне оправдано, но роль колядки в драматургии произведения обусловлена не только этим. Колядки подготавливают наиболее важные моменты в сюжете и становятся своего рода лейтжанром. Римский-Корсаков привносит в сюжет Гоголя собственные штрихи: языческую мифологию, древние славянские культы, мистику и чертовщину, народные сказки и традиционные фольклорные попевки южнорусских регионов. С этим связаны введение в сюжет дополнительных героев и некоторые другие нововведения, однако Римский-Корсаков опирается на детали, взятые из текста самой повести – это традиционные колядки, одушевление звёзд, которые будто бы играют в народную игру (в жмурки), летающие помело и ухват, знакомство с настоящей ведьмой и т.д. Сам Римский-Корсаков об этом писал так: «Мое увлечение мифами и соединение их с рассказом Гоголя, конечно, моя ошибка, но эта ошибка давала возможность написать много интересной музыки» [10].

Как и у Чайковского, лирическая тема умышленно отделяется: комическими героями здесь являются Чуб и Голова, меж тем образ Вакулы освобождён от каких-либо ироничных намёков, хотя у Гоголя они есть. Римский-Корсаков создаёт для Вакулы более лирический образ: ариозо Вакулы «Чудная дивчина» сразу раскрывает нам душевные терзания героя: «Чудная дивчина! О, чего б я не

дал, чтоб узнать всю правду, что на сердце у дивчины, кого она любит». Состояние кузнеца передается не только вербальным, но и музыкальным текстом: неустойчиво-пунктирный песенный ритм выдает сердечный трепет.

Партия Оксаны тоже весьма любопытна. В арии «Что людям вздумалось расславить, что хороша я?» для создания образа немного холодной, но в то же время кокетливой девушки, композитор использует капризную смену настроений и технику виртуозного пения: богатые ритмические фигуры, сменяющие друг друга буквально каждые два такта, широкий певческий диапазон, смена темпа и динамики. В более искреннем свете Оксана раскрывается в арии «Вряд ли есть другой такой парубок»: чувственное вступление с первых нот задает настроение номеру, оркестр отражает искренние переживания девушки. Нежная мелодия Оксаны напоминает плач, где форшлаги подражают всхлипам. Во второй части ощущение тревоги усиливается за счёт введения хроматической гаммы: «И не знаю я, отчего теперь беззаботной мне плакать хочется». Другие герои воплощают традиционные театральные образы: Чёрт, словно пришедший из вертепного театра, Дьяк – далёкий от нравственных идеалов образ попа, а сцена в доме Солохи, где гости прячутся в мешках, похожа на эпизод комедии положений. Дуэттино Солохи и Чёрта «Ой, коляда, колядица моя» сопровождается ремаркой «*оба поют и приплясывают*», однако сама музыка настолько задорна и заразительна, что трудно себе представить, чтобы они не танцевали.

Когда Вакула, отправившийся в Петербург верхом на чёрте, проносится мимо сборища духов, на его пути в небе встречаются и другой, летящий по своим волшебным делам колдун, и даже одинокая метла, возвращающаяся домой без хозяйки. Римский-Корсаков добавляет уточнение, *что именно* в небе делают эти персонажи – сперва они тоже колядуют, исполняя на свой манер дьявольские попевки, а затем мчатся за Вакулой, пытаясь догнать незваного

чужака, вторгнувшегося в их самобытную природу. В числе другой нечисти оказываются и Солоха.

Римский-Корсаков расширяет картину полёта и обратной дорогой – которой, кстати говоря, нет у Гоголя – благодаря молитвам прихожан в небе появляются контрастные тёмным силам светлые духи. Если тёмные силы пытались воспрепятствовать Вакуле, навредить ему и помешать путешествию, то светлые духи, напротив, делают дорогу домой безопасной, освящённой, благословенной.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.В.* Избранные труды; Ред. коллегия: акад. И.Э. Грабарь и др.; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. Избранные работы о П.И. Чайковском, А.Г. Рубинштейне, А.К. Глазунове, А.К. Лядове, С.И. Танееве, С.В. Рахманинове и других русских композиторах, 1954. [Электронный ресурс] URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_005615541/ (Дата обращения: 12.04.2023).

2. *Гоголь Н.В.* «Вечера на хуторе близ Диканьки». «Ночь перед Рождеством» [Электронный ресурс] URL: https://ilibrary.ru/text/1088/p.24/index.html#fn1 (Дата обращения: 15.04.2023).

3. *Гозенпуд А.* Гоголь в музыке. [Электронный ресурс] URL: http://gogol-lit.ru/gogol/kritika/gozenpud-gogol-v-muzyke.htm (Дата обращения: 15.04.2023).

4. *Душечкина Е.В.* «Русский святочный рассказ. Становление жанра» Гл. 3. Святочная словесность первой трети XIX века. [Электронный ресурс] URL: https://фб2.рф/russkiy-svyatochnyy-rasskaz-stanovlenie-ghanra-6886735 (Дата обращения: 25.04.2023).

5. *Иванов В. В.* Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т./ Гл. ред. С.А. Токарев. 2-е изд. М.: Сов. энцикл., 1987–1988.. Т. 2: К – Я. 1988. URL: http://www.rubricon.com/mnw_1.asp (Дата обращения: 25.04.2023).

6. *Королёва А.В.* Фольклор в операх Н. А. Римского-Корсакова // Молодой ученый. 2021. – № 47 (389). С.

458–468. [Электронный ресурс] URL: https://moluch.ru/archive/389/85748/

7. *Минералов Ю.И.* История русской литературы XIX века (1800-1830 годы): Учеб. пособие/Ю.И. Минералов. М.: Высш. шк., 2007.

8. *Можейко Л.М.* История русской музыки. Гродно, ГрГУ, 2012.

9. *Римский-Корсаков Н.А.* «Ночь перед Рождеством». Оркестровая партитура. М.П. Беляев, Лейпциг, 1895. (Приложение 1)

10. *Римский-Корсаков Н.А.* «Летопись моей музыкальной жизни»; Под ред. [и с предисл.] Н.Н. Римской-Корсаковой. С.-Пб.: тип. Глазунова, 1909. [Электронный ресурс] URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_003761803?page=1&rotate=0&theme=white (Дата обращения: 25.04.2023).

11. *Степанов Н.Л.* Н. В. Гоголь: Творческий путь. – 2-е изд. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. URL: http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/ste/ste-001-.htm?cmd=p (Дата обращения: 25.04.2023).

12. *Фефелова А.Г.* Гоголевские «Ночи» Н.А. Римского-Корсакова. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/gogolevskie-nochi-n-a-rimskogo-korsakova/viewer

13. *Чайковский П.И.* «Черевички». Оркестровая партитура. С.-П.: П. Юргенсон. Москва/Лейпциг, 1896. (Приложение 2)

14. *Чайковский П.И.* Письма к Н.Ф. фон Мекк. [Электронный ресурс] URL: http://von-meck.info/perepiska/mekk-chajkovskij/08-08-1879-12-01-1880 (Дата обращения: 25.04.2023).

15. *Элис П.* Мотивы путешествия на чёрте в литературе первой трети XIX века. [Электронный ресурс] URL: http://samlib.ru/p/patrik_e/puteshestwienacherte.shtml (Дата обращения: 15.04.2023).

Мария ЛЯПУНОВА

«ШИНЕЛЬ. БАЛЕТ» М. ДИДЕНКО (ПО ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ШИНЕЛЬ»)

В данной работе рассматривается спектакль «Шинель. Балет» (2013 г., реж. М. Диденко), созданный по мотивам повести Н.В. Гоголя «Шинель», и проанализированы художественные особенности постановки. Материалами для исследования послужили как непосредственно театральная постановка, так и литературный первоисточник. При анализе мы обращаемся также к работе Б.М. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя».

Стоит отметить, что повесть достаточно часто становилась литературным материалом для различных театральных постановок. Как правило, характерными чертами для них являются авторская инсценировка (иногда сделанная самим режиссером) и указание на некий синтетический жанр, в котором сделан спектакль. Эти две черты можно отметить и в спектакле Диденко, однако мы выделим некоторые нюансы. Во-первых, его авторская инсценировка обозначена как «либретто» [2] – в связи с выбранным жанровым определением. Во-вторых, стоит отметить, что «балет» в данном случае – это не жанровая установка, а скорее принцип существования актеров и сценического материала. Движение вместе с музыкой (композитор – И. Кушнир) выходят на первый план, но в постановке можно отметить использование элементов клоунады и физического театра, вокала и более традиционные средства выразительности, как в драматических спектаклях. Либретто также задает номерную структуру, которую подчеркивает и выражает музыкальный материал, звучащий практически непрерывно, даже в интермедийных номерах.

Эйхенбаум рассматривает «Шинель» Гоголя, исходя из размышления о том, какую роль в ней играет «*личный тон* автора» [3, с. 151]; в случае с данной повестью

рассказчик выходит на первый план относительно даже сюжетной составляющей, поэтому выбор жанра и актерское существование, где основным средством выразительности является пластика, кажется нам вполне уместным. Музыкальный материал оказывается первоочередным и задает общий тон; персонажи существуют как бы одновременно вместе с ним, но все же подчиняются музыке и логике ее развития.

Здесь стоит отметить, что прямая речь в виде реплик, отданная непосредственно персонажам, в постановке появляется именно там, где у Гоголя речь записана как прямая: это сцены разговора Башмачкина с Петровичем и разговор Башмачкина со Значительным Лицом. Тем самым, как мы полагаем, оказывается возможным сохранить поэтику «сказа», где есть рассказчик; просто в данном случае он представлен текстом не литературным, а музыкальным. Важным выразительным средством стоит назвать также неоднородность музыкального материала, хотя, безусловно, здесь прослеживается тематизм, связанный с образами каждого из героев. Кушнир обращается как к звучанию академических инструментов (при показах спектакля было задействовано семь музыкантов, располагавшихся на сцене и исполнявших партитуру «вживую»), так и использует электронную музыку и аранжирует материал согласно содержанию сцен. Таким образом создается и «звуковая семантика» [3, с. 153], несмотря на то, что *слово* оказывается в основном изъято из пространства спектакля.

Если говорить о персонажах, то можно отметить, что используются некоторые принципы, которые впоследствии Диденко будет задействовать и развивать в иных своих постановках (в том числе интерпретируя русскую классическую литературу). Во-первых, роль Башмачкина отдана актрисе (Г. Самойлова). Тем самым, на фоне остальных персонажей, которых играют актеры-мужчины, задается обособленность и уязвимость, несмотря на то, что большую часть времени Башмачкин никак иначе от них не

отличается. По большей части все персонажи носят одинаковые костюмы, напоминающие униформу (заметим, что здесь важны мелкие детали; так, Башмачкин единственный, у кого отсутствует галстук). В дальнейшем это также позволяет совершенно особым образом интерпретировать образ персонажа в целом, но об это будет сказано позже, когда мы рассмотрим образ шинели.

Во-вторых, за остальными актерами не закрепляются конкретные образы, они передаются от одного к другому. Двоим в том числе отданы гротескные до степени пародии образы меланхоличного Гоголя и проходимца Пушкина, напоминающие скорее сценическое воплощение какого-либо «случая» авторства Хармса. И если передача ролей служит в большей степени для выстраивания антитезы Башмачкин – другие, то вторые, пародийные образы – это скорее доведение до абсурда и некая насмешка над образом самого Петербурга. Примечательно то, что в итоге здесь «Гоголь и Пушкин», бродившие по пространству города, ближе к финалу оказываются теми самыми «людьми с усами» [1, с. 101], которые отбирают у Башмачкина шинель, обрекая его на гибель. Таким образом через образ воссоздается пространство мифа о Петербурге, а площадной юмор способствует тому, чтобы воплотить его на грани комического и трагического.

Другой аспект выстраивания пространства – это воссоздание мира департамента. На протяжении нескольких сцен трое персонажей в униформе всячески издеваются над Башмачкиным, смеются над ним, отвешивают ему пинки и плюются, что является повышением уровня жесткости относительно того, что мы читаем у Гоголя. И все же физиологическое воплощение подобного насильственного взаимодействия является достаточно сильным и внятным ходом, а также достаточно унизительным, чтобы подчеркнуть положение Башмачкина среди остальных людей. При отсутствии речевой составляющей, где нет возможности рассказывать «разные составленные истории <…> про хозяйку» [1, с. 89] и при

минимализме реквизита, аналогия является куда лучшим средством выразительности, чем непосредственная иллюстрация текста Гоголя. Также Башмачкин оказывается отделен от остальных еще и манерой поведения – пока все прочие поочередно демонстрируют готовность работать еще больше, Башмачкин теряется от излишней активности – довольствуясь «обыкновенным переписыванием» [1, с. 90].

Вне департамента существует город, представленный с помощью абстрактных декораций – это металлические фигурные конструкции, которые преобразовывают в целом пустую сцену. Здесь также важна звуковая среда, которая становится более фантасмагоричной, когда музыка переходит в сочетание ряда шумов. Маршрут Башмачкина к Петровичу становится неким преодолением препятствия, в то время как его окружают странные, неочевидные, но все же логичные звуки города (шум воды, лай собак и др.).

Как уже было упомянуто, разговор с Петровичем – первая сцена, где раздается собственно-прямая речь, переданная репликами артистов. Стоит отметить, что диалог о починке старой шинели звучит несколько раз. Первый – это монолог Башмачкина как бы «про себя», поскольку используется тот же прием, как несколькими сценами ранее, когда Башмачкин остается наедине сам с собой, дистанцируясь от любых других действующих лиц при общем затемнении сцены. При повторе это уже диалог персонажей. Сначала материал звучит с просительной, запинающейся интонацией Башмачкина, вполне совпадая с речевой характеристикой из текста; следующие повторы (два речитативных, третий в виде народной песни, славящей создание шинели) идут в параллели с центральным решением о взаимоотношениях Башмачкина и Шинели.

Если у Гоголя для Башмачкина идея о будущей шинели становится метафизической, то здесь факт создания шинели окончательно дает обоснование тому, почему Башмачкин – это женская роль (и образ решен

таким образом не только ради эффекта отчуждения его из группы остальных персонажей). У Гоголя шинель для Башмачкина – как будто «какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу» [1, с. 97], и ради нее он готов голодать и свести к минимуму траты, лишь бы обладать ею, но у Диденко шинель буквально *вынашивается* персонажем и шинель «рождается» из куска материи, спрятанного под рубашкой Башмачкина. Новая Шинель персонифицирована ярче – это девушка в белом платье, которая отождествляется с самим Башмачкиным, становясь с ним единым целым. Помимо смены одежды актриса также распускает волосы, визуально полностью противопоставляясь прежнему образу.

Не иллюстративное использование Новой Шинели (т. е. здесь не будет «шинели» как части костюма) помогает гораздо точнее воссоздать дальнейшие события, интерпретируя их визуально. Привлечение внимания к изменившемуся Башмачкину совершенно ожидаемо, как и позволяет точно воссоздать «самый большой торжественный праздник» [1, с. 99], когда Шинель является на свет (и в свет). Шинель-платье пользуется успехом и в департаменте, и когда Башмачкин оказывается приглашен на чай к одному из чиновников (здесь в партитуре это часть «Бал»).

Затем, когда Башмачкин оказывается на «пустынных улицах» [1, с. 100], он еще более уязвим и беззащитен. Появляющиеся фигуры «Гоголя и Пушкина» из комических персонажей становятся весьма угрожающими. «Пушкин» сдирает с Башмачкина платье и напряжение создается за счет очередного витка унижения; здесь все еще есть некоторая дуальность происходящего, связанная в целом с пародийными образами, но все же персонажи воспринимаются уже всерьез. Они же подготавливают кульминацию, которая наступает в сцене разговора со Значительным Лицом.

Значительное Лицо – третий (помимо Башмачкина и Петровича) персонифицированный персонаж с репликами.

Играет его тот же актер (И. Дель), который, во-первых, наиболее агрессивно ведет себя среди группы персонажей в униформе, а, во-вторых, исполняет роль пародийного Пушкина (т. е. в предшествующей сцене именно он лишил Башмачкина шинели). Появляется он в красном трико (своеобразный ответ теперь уже полуобнаженному Башмачкину, а цвет в данном случае обладает семантикой не только власти, но и агрессии). Также выходит он в некоем мундире-пальто, которое остается висеть в качестве декорации, одновременно и символизируя его положение, и напоминая о предмете разговора.

Здесь, как и в предыдущем диалоге, реплики также повторяются блоком. Первый раз – это драматический диалог, во второй – уровень высказывания гораздо более экзальтирован, доходит до вокализации. Изначально и покорного Башмачкина, и беснующееся Значительное Лицо держат внутри декорации, выступающей на этот раз как клетки; как только персонажей оттуда выпускают, между ними происходит далеко не равная борьба. Можно отметить, что Башмачкин к этому моменту уже настолько уничтожен, что его избивают и оплевывают уже гораздо более активно, чем в начальных сценах, а в довершение еще и раздевают, как бы зацикливая и повторяя предыдущие события повести и спектакля.

«Распекание» [1, с. 105] таким образом вписывается и в существующую систему и одновременно действительно становится причиной гибели Башмачкина. В сцене смерти персонаж взаимодействует с повешенным на стену пальто Значительного Лица; в повести в предсмертной горячке он также говорит с генералом и снова путанно вспоминает о шинели.

Как и у Гоголя, он умирает тихо и незаметно, а город продолжает жить. В нем так же бродят «Пушкин и Гоголь» (причем второй убивает первого), но после таким же «мифологизированным» образом с ними начинает со-существовать Башмачкин-призрак. Эйхенбаум называет финал повести «эффектным апофеозом гротеска» [3, с. 164]

и здесь мы склонны использовать схожее утверждение. Однако если у Гоголя все заканчивается на образе как раз не-Башмачкина, ложного «приведения», то у Диденко актриса снова облачается в полный костюм из первых сцен, оставляя открытым вопрос, идет ли речь о «вечном» образе «маленького человека» или об очередной мифологизации всех представленных событий.

В заключение мы еще раз подчеркнем, что неиллюстративная подача литературного материала, а его адаптация с помощью иных средств выразительности, кроме текста, кажется нам в данном случае уместной. Если принимать взгляд Эйхенбаума на то, что в тексте Гоголя первоочередное значение приобретает не сюжет, а авторское слово (т. е. форма нарратива), то и в перформативных видах искусства подобное решение кажется нам адекватным, нежели инсценировка, которая будет лишь следовать за сюжетом и иллюстрировать его.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гоголь Н.В.* Петербургские повести. СПб.: Наука, 1995.

2. *Диденко М.* Шинель. Балет. [Электронный ресурс] URL: maximdidenko.org/ru/шинель-балет/ (Дата обращения: 13.04.2023).

3. Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Петроград: Тип. З. Соколинского, 1916 – 1923.

Александра НАЗАРЕНКО

ЭКРАНИЗАЦИЯ РУССКОЙ КЛАССИКИ КАК МЕТОД. ФЕНОМЕН ЭСКАПИСТСКОГО КИНО

Экранизации литературных произведений стали появляться чуть ли не с самого зарождения кинематографа. Ещё в дореволюционной России Владимир Ромашков снял киноадаптацию «Понизовой вольницы» (1908) – одноимённой исторической былины Василия Гончарова. Первые игровые фильмы, собственно, и были адаптациями популярных литературных текстов: например, экранизации по мотивам творчества Н.В. Гоголя («Портрет» 1915 года, режиссёр Владислав Старевич), революционно-приключенческого произведения Павла Бляхина («Красные дьяволята» 1923 года, режиссёр Иван Перестиани) или фантастической повести А.Н. Толстого («Аэлита» 1924 года, режиссёр Яков Протазанов).

Поскольку сценарное ремесло тогда только начинало формироваться, знакомые сюжеты были удобным подспорьем для первых кинозрителей. Самый яркий пример ранней адаптации известного литературного произведения в отечественном кино – «Пиковая дама» 1916 года, режиссёром которой выступил Яков Протазанов. В отсутствии звука и долгих экспозиций зрители всё равно могли сразу эмоционально подключиться к зрелищу на экране, ведь подавляющее большинство уже было хорошо знакомо с первоисточником.

Иногда экранизация и оригинальная история настолько тесно сплетаются в сознании реципиентов, что становятся немыслимы по отдельности. Например, выразительный образ, созданный Олегом Табаковым, существует в неразрывной связи с главным героем романа И.А. Гончарова «Обломов». При создании экранизации перед сценаристами и режиссёрами стоит сложная задача: с одной стороны, нужно сделать фильм соответствующим первоисточнику (в особенности, когда речь идёт о

нетленной русской классике), с другой – достаточно увлекательным и понятным для неподготовленного зрителя. При этом важно помнить, что экранизация – в любом случае интерпретация произведения, его пересказ, более или менее далёкий от оригинала.

Эскапизм (от англ. *escape* – побег) – это уход в инобытие, бегство от реальности, которое зачастую осуществляется путём размышлений, чтения книг, просмотра фильмов и пр. *«Очень трудно найти какое-либо удовлетворительное определение эскапизма, поскольку ни одна из социо-гуманитарных наук не берёт на себя полную «ответственность» за это явление»,* – утверждает Е.О. Труфанова [9, с. 597– 608].

Эскапизм в искусстве приобретал разные формы: от романтических произведений конца XVIII – начала XIX веков до импрессионистских полотен Писсарро и Моне. Расцвет эскапистской функции искусства закономерно приходился на эпохи масштабных исторических событий.

В 30-х годах XX века киноиндустрия начала быстро развиваться, отвечая на интересы зрителей, – сначала во Франции и США, а затем и во всём мире. Рост популярности кинолент выпал на тяжёлые годы Великой депрессии в Америке и события Второй мировой войны. От экономических проблем и ужасов военных действий общество спасало молодое киноискусство: оно создавало безопасное пространство инореальности, в котором люди могли погрузиться в художественный мир петербургского общества 1830-х годов («Маскарад» 1941 года, режиссёр Сергей Герасимов) или вновь встать перед нравственным выбором вместе с Катериной Кабановой («Гроза» 1933 года, режиссёр Владимир Петров).

В советском и постсоветском культурном пространстве эскапистское кино – это в первую очередь картины, позволяющие реципиенту эмоционально подключиться к истории, далёкой от актуальной социально-политической повестки. Психологизм и «дворянский антураж» экранизаций русской классической

литературы возвращает зрителей в комфортный, знакомый с юности «старый» мир. Эскапизм в подобных адаптациях создаётся как с помощью формальных средств (костюмы, декорации и пр.), так и путём переноса внимания реципиентов из советской идеологизированной среды в атмосферу дореволюционной России.

Экранизации русской классической литературы могут быть условно разделены на три типа по степени их близости к оригиналу.

Первый тип – *буквалистская экранизация* – стремится максимально точно воспроизвести сюжет первоисточника, побочные линии, образы героев и даже детали интерьеров. Такие экранизации зачастую считаются наиболее достоверными, близкими к тексту литературного произведения. Подобная киноадаптация подразумевает преимущественное сохранение основы литературного оригинала, его сеттинга и ключевых мотивов.

Например, широкоформатная экранизация «Войны и мира» (1967 год, режиссёр Сергей Бондарчук) неизбежно не может повторить размах толстовской эпопеи, однако создателям фильма удалось сохранить неспешную интонацию автора оригинального произведения и масштабность батальных сцен. Тончайший выбор исполнителей главных ролей, кропотливое создание образов героев (поддержку национальному проекту государство обеспечивало силами Министерства лёгкой промышленности и Министерства обороны), а также проведение авиасъёмок помогли передать зрителю взгляд на мир с высоты толстовского космизма.

Лирические пейзажные паузы, исторические костюмы и аутентичный реквизит работают на эскапистскую направленность киноленты. В то время, когда СССР вступал в «эпоху застоя», отечественная киноиндустрия предлагала зрителю всё более утончённые и масштабные полотна, позволяющие сбежать от изменчивого мира в инореальность знакомых классических произведений.

Второй тип – *свободная экранизация*. В подобной адаптации литературного материала от оригинала остаются лишь общие очертания. Например, в экранизации романа Ф.М. Достоевского «Идиот» (1951 год, режиссёр Акира Куросава) сюжетная линия первоисточника сохранена, но действие перенесено на северный остров Японии Хоккайдо.

В свободной экранизации оригинальное произведение более или менее узнаётся, но подвергается существенным изменениям: добавлению новых сюжетных линий, игнорированию некоторых событий оригинала. Так, Леонид Гайдай адаптирует пьесу М.А. Булгакова и конструирует оригинальную фантастическую комедию «Иван Васильевич меняет профессию» (1973). Режиссёр создаёт юмористическую интерпретацию оригинала, с одной стороны – формируя понятный и доступный советскому зрителю образ инженера-изобретателя Шурика, с другой – позволяя реципиенту ненадолго забыть о реальности и отправиться в увлекательное путешествие во времени.

Свободные экранизации представлены в кино и на телевидении ярче всего. Такие адаптации литературных произведений нужны в первую очередь для того, чтобы сблизить современного зрителя с текстом первоисточника. Зачастую значимые особенности как визуального, так и сюжетного ряда экранизации компенсируют искажения и сокращения фабулы адаптируемого произведения.

Третий тип – *экранизации, которые содержательно конфликтуют с текстом произведений*. Подобный приём создатели фильмов используют для того, чтобы вступить в диалог с первоисточником и подчеркнуть в нём проблематичные места, которые требуют переосмысления по мнению режиссёра и сценаристов. Примером подобного самостоятельного высказывания может выступить лента «Капитанская дочка» («Гвардии сержант»), режиссёром которой в 1928 году выступил Юрий Тарич. *«В противовес довлеющему над тематикой исторических постановок частному анекдоту с неизбежным дворцом, адюльтером*

и приключенческой романтикой, – мы выдвигаем темы борьбы общественных сил», – заявляет режиссёр [8]. Сценарист Виктор Шкловский переосмысливает образ Петра Гринёва, подчёркивая в фильме малодушие и незрелость героя и предлагая зрителю взглянуть на знакомую историю с новой стороны. Такой эскапистский полилог литературного автора, создателей киноадаптации и реципиентов переносит внимание зрителя от мира внешнего к инореальности, в которой нет бытовых забот, а нестабильность и политические распри условны, так как существуют только в художественном пространстве произведения.

Феномен эскапистского кино и экранизаций тесно связан с остротой социально-политических проблем в стране. Если в первой половине XX века советские режиссёры чаще адаптировали исторические саги, подчёркивая патриотический пафос первоисточника (например, экранизация романа А.Н. Толстого «Пётр Первый» 1937 года, режиссёр Владимир Петров), то после Второй мировой войны создатели кино всё больше обращают внимание на психологию личности, пробуют передать тонкие душевные переживания героев оригинальных произведений с помощью формальных средств («Бэла: Герой нашего времени» 1965 года, режиссёр Сергей Ростоцкий; «Несколько дней из жизни И.И. Обломова» 1979 года, режиссёр Никита Михалков).

Зачастую психологически проработанные произведения, такие как «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова или «Дама с собачкой» А.П. Чехова (по мотивам рассказа существует одноимённая экранизация Иосифа Хейфица, 1960 год), оголяются в мире кино до базового сюжета и игнорируют многие нюансы внутренней жизни героев. Визуализация образов и переживаний персонажей в экранизациях также работает на эскапистскую функцию киноискусства. Психологические изменения героев зачастую ослаблены в пользу большего динамизма и выражены в действии, а не на словах.

Захватывающее визуальное оформление кинокартины позволяет зрителю эмоционально «отключиться» от реальности и полностью погрузиться в атмосферу ленты, сосредоточив внимание на иномирии, созданном на экране.

Часто ситуации и конфликты в экранизациях драматизируются – к такому приёму режиссёры прибегают для того, чтобы сделать сцены более выразительными. Так, в ленте «Бэла: Герой нашего времени» Сергей Ростоцкий расширяет краткое описание джигитовки на свадьбе из литературного первоисточника эффектными акробатическими трюками на лошадях, которые подчёркивают этнические особенности кавказской народности, их непокорный дух и свободолюбивую натуру. Подобный пример – яркая иллюстрация эскапизма в адаптации художественного произведения на экране: режиссёр приглашает зрителя в путешествие по экзотическому миру Кавказа, позволяя ненадолго забыть о реальности.

Экранизациям неизбежно приходится ужиматься: нередко одни герои выпадают из повествования, другие – совмещают в себе черты нескольких персонажей из книжного оригинала. Хотя масштабная экранизация «Войны и мира» Сергея Бондарчука имитирует эпическую поступь оригинала, структура повествования в ней менее разветвлённая. Режиссёрская версия более приближена к кинематографическим нормам, чем к оригинальному тексту: с менее строгим делением на акты и преобладанием нескольких магистральных линий (батальные сражения и «путь к истине» Андрея Болконского, Наташи Ростовой и Пьера Безухова).

Творческие возможности кинематографа ещё в середине XX века были достаточно широки для того, чтобы экранизировать фактически что угодно, позволить зрителю «сбежать» в художественное пространство адаптации: будь то приключенческий роман, трагический рассказ или философская повесть. Экранизация подразумевает детальную проработку сюжета оригинального авторского

текста, перевод *«одной художественной системы на язык другой»* [5, с. 6]. История кино знает много примеров адаптаций по общему мнению неадаптируемых авторов. Например, упомянутый выше Сергей Бондарчук смог переработать четыре тома «Войны и мира» в кинополотно общей длительностью шесть часов сорок три минуты.

Нередко создателям приходится новаторски подходить к адаптации литературных приёмов на экране. Проблема киноязыка заключается в том, что любое описанное автором переживание героя в фильме необходимо как-то показать: либо через физическое действие, либо, например, через декорации и костюмы.

Существует несколько кинематографических приёмов, которые позволяют продемонстрировать работу психики или воображения персонажа: всевозможные формальные решения, визуализирующие метафоры и передающие самоощущение героя.

Нередко вопрос перевода языка литературы на язык кино решается с помощью цветового сегментирования: например, краски постепенно исчезают, когда герою становится грустно, либо наоборот – когда персонаж испытывает эмоциональный подъём, светит солнце. Подобный приём использует Н. Михалков в киноленте «Несколько дней из жизни И.И. Обломова». В том же фильме стабильная камера, которая неохотно покидает помещение или локацию, содействует режиссёру в желании приостановить в кадре стремительное течение жизни. Нередко Н. Михалков даёт актёрам больше времени, увеличивая хронометраж сцены, чтобы они имели возможность подготовить зрителя к кульминации и сохранить рисунок роли. Навязчивое желание выбраться из нарратива отражается также и через то, как оператор выводит зрителя в другое пространство. Например, Обломов, осознавая собственную сущность перед тем, как написать письмо Ольге, смотрит на своё отражение, и зритель видит его через призму зеркала.

Самый простой способ ввести реципиента в мир героя, часто используемый в экранизациях, это закадровый голос – он помогает глубже раскрыть образ персонажа, а также комментировать для зрителя происходящее на экране. Похожей цели служат сцены со сновидениями и воспоминаниями – такие литературные приёмы, как ретроспекции и ретардации, режиссёры нередко перекладывают на язык кино.

Взаимодействие разных видов искусства предполагает их взаимообогащение. Экранизации необязательно в точности следовать исходному тексту для того, чтобы стать самодостаточным кинематографическим высказыванием, транслирующим зрителю как идейно-тематическое содержание первоисточника, так и авторский замысел режиссёра.

Таким образом, литература подарила кинематографу не только спектр новаторских приёмов, успешно реализуемых в киноиндустрии с самого её зарождения, но и разнообразие сюжетов и выдающихся образов. Экранизации литературных произведений сформировали пласт художественного и исторического наследия, во многом определившего культурный код русской ментальности XX века. Бегство зрителей от советской идеологизированной реальности в «старый» мир классической литературы, воссозданной на экране, – яркое проявление эскапистской функции кино. Аутентичные костюмы, детально проработанные декорации, а также погружение во внутренний мир персонажей с помощью формальных кинематографических приёмов позволяет зрителю перенестись в альтернативный мир, в котором проблемы обусловлены лишь фантазией авторов, а конфликты являются частью художественной вселенной произведения и по закону жанра так или иначе разрешаются в конце каждой сюжетной линии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белов В.И.* Эскапизм: причины, функции и границы // Инновационная наука. 2017, Вып. 3 – 1.

2. *Гуральник У.А.* Русская литература и советское кино. М.: Наука, 1968.

3. Литература на экране: взгляд психологов, писателей и кинематографистов. Материалы Международной научной конференции. Психологический институт РАО, Литературный институт имени А.М. Горького. 6–7 декабря 2016 г. // Под общ. ред. Н.Л. Карповой, редколл.: А.А. Мелик-Пашаев, Н.А. Борисенко, А.А. Голзицкая. М.: ПИ РАО, 2016.

4. *Маслова Н.* Виды киноперескaза литературного текста. Кино/текст: Материалы секции XXXIX международная филологическая конференция. 18 – 19 марта 2010 г. // Ред. Л.Д. Бугаева. СПб.: СПбГУ, 2010. Вып. 1. С. 59–62.

5. *Мильдон В.И.* Что же такое экранизация? // Мир русского слова. 2011. № 3.

6. *Романова Т.Н., Черемна Л.И.* Экранизация как приём раскрытия идейно-художественного содержания литературного произведения // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков, 2010.

7. *Симбирцева Н.А.* Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы. // Проблемы образования, науки и культуры, 2013. № 3 (116). С. 148–154.

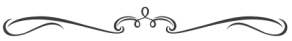
8. *Тарич Ю.* Капитанская дочка без анекдота // Советский экран. 1928. № 30. [Электронный ресурс] URL: https://chapaev.media/articles/6004 (Дата обращения: 23.03.2023).

9. *Труфанова Е.О.* Эскапизм: бегство в поисках смысла // Психология и Психотехника. 2014. №6. С. 597–608.

10. *Фрейлих С.И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академ. лит, 2018.

11. *Hutcheon, Linda*, with Siobhan O'Flynn. A Theory of Adaptation. // 2nd ed. London: Routledge, 2013.

12. *Ewans, Andrew*. This Virtual Life: Escapism and Simulation in Our Media World. Fusion, 2001.



Марина МАСАЛИТИНА

СОН И *БРЕД* КАК ПРОСТРАНСТВО ФАНТАСТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Несмотря на всю несерьёзность, порой даже непринуждённую шаловливость жанра фантастики, писатели-фантасты – люди с философским складом ума. Создавая свои миры, они опираются на то, что видят, точно так же, как наше сознание моделирует сновидения из яви. Во снах, как и в сочинительстве, возможны нечаянные пророчества, но на самом деле это не что иное, как логичные предположения в рамках заданных условий. Поэтому включение сна в фантастическое произведение – сложное наслоение подобного на подобное, где отражение реальности возводится в интересную степень.

Больше других прогнозами занимаются писатели, работающие в жанре утопии и антиутопии. Это довольно чёрно-белый взгляд на будущее, но в эпоху, когда, с одной стороны, торжествует научная мысль, а с другой – разгораются мировые войны, поневоле начинаешь тяготеть к утрированию и гротеску. Как писал Карл Саган в «Миллиардах и миллиардах», *«наш удел (пусть в этом нет нашей личной вины) – это отравленная среда обитания, социальная иерархия, экономическое неравенство, ядерное оружие и мрачные перспективы, эмоции эпохи плейстоцена в отсутствии тогдашних социальных гарантий»* [5, стр. 50].

Любопытна семантическая соотнесённость терминов: если утопия – οὐτόπος – «место, которого нет», то антиутопия (или дистопия[1]), являясь двойным отрицанием, становится «местом, которого не должно быть». Из этого следует, что антиутопия более вероятна, чем утопия. Минус на минус даёт плюс, миром правит математика.

[1] Надо заметить, что существует мнение, согласно которому антиутопия и дистопия разграничиваются. «Дистопия – это мир, которому уже некуда деваться. Он никогда не поднимется к звёздам… никогда не сдвинется с места. Он пережил

В разговоре об антиутопии в первую очередь вспоминают Оруэлла, Хаксли, Замятина; с точки зрения современного читателя, именно они являются не только «лицом», но и своеобразным «ядром» жанра. Эти авторы – антиутописты, но не фантасты; некоторая серость «рисовки» не отражает богатства выразительных и композиционных средств, которыми обладает фантастика. Писатели, которые используют динамичность, очевидную «нереальность» сюжета и мотив увлекательного приключения, имеют гораздо больший шанс быть воспринятыми широкой аудиторией, но вызвать меньший интерес у исследователей, поскольку те устремляют взор на «серьёзную» литературу.

Таким образом, недостаточная глубина изучения феномена сна в «шутливой» антиутопии, необходимость популяризации этого вопроса и расширения литературоведческих интересов в данной области являются обоснованием актуальности данной работы.

Цель – определить характерные свойства «шутливой антиутопии» как явления фантастической литературы.

Задачи включают в себя: изучение произведений указанного типа; анализ специфики хронотопа; сопоставление, выявление общих мест, схожих композиционных и стилистических приёмов.

В качестве объектов рассмотрим шутливо-антиутопические произведения: «Футурологический конгресс» Станислава Лема и «Дом в тысячу этажей» Яна Вайсса. Сконцентрируемся на интеграции плана сновидений в качестве основного для фантастического сюжета.

Галлюциногены, смерть и роботы

Ийон Тихий под воздействием препаратов попадает в некие специфические обстоятельства, косвенно связанные с

Катастрофу: иногда настоящую, физическую, иногда экономическую, иногда культурную... Это не антиутопия, которая была ответом на косность утопий, и всегда в основе имела стремление к свободе» [7].

настоящим миром. Верит он происходящему не сразу, и до самого конца – хоть немного! – но сомневается.

Во многом его сомнениям способствует то, что перед основным сюжетом герой трижды «возвращается» в канализацию, где с коллегами – в частности, с профессором Троттельрайнером – прячется от *бумбардировки.* В итоге Ийона помещают в больницу. Врач сообщает, что действие галлюциногенов давно прекратилось, однако пациент «*не может в это поверить и продолжает считать всё окружающее галлюцинацией*». Более того – он едва не умер, когда, в надежде на пробуждение, подставился под пули солдат, бежавших по каналу под стоэтажным отелем «Хилтон».

Отличительной особенностью этого уровня бреда от остальных является то, что окружающие не отвечают на невысказанные вслух мысли персонажа, как было прежде. Оставшись без крючков-намёков, мы вместе с Ийоном наконец начинаем верить в реальность, куда он попал после разморозки, лишь изредка надеясь, что происходящее иллюзорно.

Будущее, на первый взгляд, представляет собой иллюстрацию торжества *псивилизации* и *химиократии*: люди переросли естественные предрассудки, моделируют своё поведение препаратами, а знания поглощают в буквальном смысле. Благодаря правильному распределению ресурсов наука ушла далеко вперёд, раскрыв человеческий потенциал.

Так и не прижившись в новых реалиях, Ийон находит профессора Троттельрайнера. Тот объясняет ему, что дела человечества обстоят скверно с тех пор, как *психолокализаторы* с высокой избирательностью действия заменили *пуантогенами* (*масконами)*, которые заслонили людям окружающий мир полностью. Лишь немногие *действидцы* знают правду; но и их, как выяснилось, обманывают, подделывая отрезвляющий препарат. Наконец, Тихий видит жизнь, какой она есть: нищий разрушенный мир, бесконечная зима и море мутировавших

людей, часть из которых уверены в том, что они – роботы для распространения масконов. Здесь мы также наблюдаем поэтапность: первая пелена слетает с глаз от фальшивого *очухана*, следующие две стираются настоящим.

Выясняется, что *действидец* поблизости только один – Симингтон, глава корпорации «Прокрустикс инк.». Позже, когда во время драки оба выпадают из окна, Ийон обнаруживает себя в канале под отелем «Хилтон».

Троттельрайнер подаёт ему зонт.

Наверху стихают отзвуки *бумбардировки*.

Человейник

Как писала И. Бернштейн в предисловии к одному из изданий, «*весёлый смех –это стихия, чуждая Вайссу; смех у него часто граничит с гротеском, с едкой иронией, а ирония нередко даже в реалистических произведениях сочетается с поэтической гиперболой и фантастикой*» [1, стр. 5].

Сюжет «Дома в тысячу этажей» строится вокруг Петра Брока, частного сыщика, нанятого Объединённым Правительством мира. Он отправляется на остров Гордыни в Муллер-дом, куда переселилось большинство живущих в мире людей. Огисфер Муллер – своего рода злая версия великого и могучего Гудвина. Его никто никогда не видел: он виртуозно маскируется и прячется за множеством двойников, ни один из которых не походит на другого.

Пётр Брок, будучи невидимым, находит и спасает похищенную принцессу, помогает местным революционерам и убивает Муллера – казалось бы, ценой своей жизни; но вдруг он просыпается, и мы узнаём, что всё это – лихорадочный сон тифозного пленного солдата времён Первой мировой войны.

Можно ли об этом догадаться с самого начала?

Скорее всего, нет. Мы не ожидаем сон во сне: такое слишком редко с нами случается. Между тем, книга начинается именно со сна, и, казалось бы, пробуждения:

«*Сон был жуткий. Полый череп, внутри кромешная тьма, лишь посередине желтый огонек. Под ним играют в*

карты, но от лютого холода карты покрылись изморозью, и мастей различить невозможно. А дальше – широкая, как бы висящая в воздухе площадка, на ней ровными рядами, тесно прижавшись друг к другу, лежат люди. Все на левом боку, согревая один о другого замерзшие колени и стынущие бедра. Стоит шевельнуться одному – и тотчас вся цепочка приходит в движение… вереница тел разом переворачивается на другой бок… Но им уже не согреться… И вдруг чья-то исполинская рука хватает заледенелый череп вместе со всеми этими адскими видениями и швыряет его в огонь. Череп лопается! Жуткая, невыносимая боль – и пробуждение!»

Сон этот на протяжении всего романа возвращается к герою, постепенно развиваясь и приобретая новые черты. Брок изо всех сил отгоняет настойчивое наваждение, потому что боится умереть в нём прежде, чем выполнит свою миссию. Примерно к середине произведения в его сознании вспышкой возникают последние мирные и первые военные дни. В общем динамичном безумии сюжета это выглядит лишь как очередная неясная, но любопытная деталь. И мы, сосредоточившись на основной линии повествования, невольно игнорируем её.

После первого сна Брок очнулся посреди бесконечной лестницы, где нет ни окон, ни дверей, зато есть белые лампочки, багровый ковёр и красный канат. Он бежит вверх неизвестно сколько времени, не знает ни кто он, ни как выглядит, ни откуда пришёл. Такие нагнетание и обстановка нам, читателям XXI века, очень напоминают атмосферу Чёрного Вигвама в «Твин-Пиксе».

Из-за отсутствия выходов в «наружность» восприятие продолжительности приключений Брока искажено – и для нас, и для него; кроме того, нарастающая интенсивность событий, равно как внезапные паузы, сбивают читателя с толку. Прибавить к этому комичную юродивость и сказочность персонажей, небылицы вроде звёздного концерна или улиц, названных в честь любовниц – и уже трудно сквозь всё это углядеть серьёзный, печальный

сюжет, попытаться отвлечься на рваные видения о бараке с больными людьми, вглядеться в революцию, подавляемую химическим оружием.

Сравнение

Интеграция сон-пространства в ткань произведения. Вайсс не даёт нам никаких вводных данных о том, что происходящее может быть фикцией; более того, за счёт снов-обмороков, метафорического образа полого черепа с лампочкой автор уводит нас только дальше от этой мысли.

Лем же заставляет сомневаться сразу. Тем не менее, в обоих случаях присутствуют как и проходные полупробуждения, так и окончательное – в самом конце.

Важно также отметить своего рода «маячки» – символы, связывающие план яви и сна. В случае «Футурологического конгресса» это, на первых этапах, танцующие крысы. В «Доме в тысячу этажей» – алый треугольник, ближе к концу.

Фигура ненадёжного рассказчика в «Футурологическом конгрессе» и «Доме в тысячу этажей» доведена до предела – за счёт многократного наслоения, переходов и личного отношения персонажа к происходящему [4, с. 144]. Это подвешенное состояние усиливает эффект финала.

Образ антагониста-фиксатора. 1. Сны обрываются в момент смерти противника главного героя. 2. Антагонист обладает чертами некой всемогущей и всевидящей силы: Муллер наблюдает за всем в доме при помощи системы слежения и обладает неограниченной властью, божественным статусом; Симингтон – единственный, кто видит реальный мир и контролирует, чтобы с других не слетали розовые очки. Черты диктатуры есть в обоих; разница лишь в том, что Симингтон, в отличие от Муллера, «правит» из тени.

И с Ийоном, и с Броком противники предприняли попытку договориться. Муллер признал в Броке равного

себе. Он был готов отдать ему половину своих сокровищ и поделить влияние: *«Я буду властелином, а ты – богом!»*. Это неудивительно: Муллер терял авторитет, акции падали, революция продвигалась всё дальше. Убрать опасного врага, приобретя при этом сильного союзника – логичный ход и последняя соломинка, за которую можно было ухватиться. Когда же Брок не согласился, произошло странное: Муллер начал разрушать сон, вернее – изгонять из него детектива. «*Ты не бог, ты отвратительный, кошмарный сон и принимаешь этот сон за действительность*!» – крикнул он и показал алый треугольник – символ, преследующий героя и вызывающий у него страшную головную боль, как и сны-видения.

Что же до Симингтона, то у него мотивировка совсем иная. Ийон для него – не угроза, а первый человек за долгое время, который видит то же, что и он. Поэтому Симингтону нужно было убедить врага в правильности своих действий, чтобы успокоить собственную совесть, а после уже отправить собеседника обратно в неведение. Образ синей таблетки из «Матрицы» напрашивается сам собой.

Дом-мир. Пожалуй, одна из самых очевидных параллелей. Вайсс описывает лишь некоторые локации здания и общую логику строения: чем выше этаж, тем хуже жизнь. На самом верху идёт вечное строительство, и там же расположены заводы и монетный двор; ниже идут крематории, сумасшедшие дома, тюрьмы, камеры пыток; потом больницы, богадельни, приюты для престарелых; на следующих этажах заключены бывшие каменщики и штукатуры Муллер-дома – отсюда началось путешествие Брока; ниже расположен чёрный рынок Вест-Вестер; потом – пятьдесят этажей для администрации; и, наконец, Гедония – хрустальный город, где обитает Муллер.

В «Футурологическом конгрессе» образ специфичного по своему строению дома упоминается лишь в начале, зато – дважды. Первое упоминание – сам отель «Хилтон». Он не столь громаден, как дом Муллера, всего сто шесть этажей. Зато – со многими удобствами: на крышах располагались

теннисные корты, бассейны, солярии, дорожки для картинга, карусели, тир, эстрада. Здесь, по классической схеме – чем выше, тем лучше. Обратный принцип у Муллера был обоснован а). постоянным строительством и б). важностью шахт солиума.

Второе упоминание – проект японских футурологов, восьмисотэтажное жилое здание со всем необходимым: роддомами, яслями, школами; кладбищем, крематорием; музеями, кино- и просто театрами; катакомбами для субкультур, вытрезвителями и т.д. Кроме того, дом оснащён собственными резервами кислорода; но не имеет своих запасов продовольствия – это единственное, что мешает ему быть полностью независимым.

Всеобщая вера в большой обман. Подобно тому, как человечество у Лема убеждено в своём счастливом существовании, у Вайсса все верят в реальность звёздных полётов. Экспортно-импортный концерн «Вселенная», на деле являющийся каналом работорговли с газовой камерой на входе, базируется на грамотно сконструированном – при помощи народной мифологии (история об астрономе Галио, рассказанная сударем Чулковым) и маркетинга (реклама сувениров с разных звёзд) – фундаменте.

«*Такова воля великого Муллера*». Высшее общество дома осведомлено о настоящем положении вещей, но поддерживает обман: многие из них владеют акциями компании, так что махинация выгодна не только Муллеру.

Эмоциональное отторжение от социума. У Лема герою противопоставлен социум – общая масса людей будущего, заменившая чувства и эмоции таблетками, не умеющая принимать самостоятельные решения; кроме того, некоторое отторжение вызывает и современный герою мир. Иллюстративен «инцидент» со смертью нескольких учёных в зале заседания футурологов: исковерканные кресла и человеческие останки (именно в таком порядке они указаны в тексте) накрыли нейлоновым покрывалом и продолжили доклады. Упоминается

происшествие вскользь, и никакого общественного резонанса не вызвало.

Население Муллер-дома разнообразно, и гротескные черты у Вайсса – отдельные мазки-персонажи: в равной степени нам чужды собравшиеся в «Эльдорадо» бандиты, бизнесмены с Биржи, разномастные путешественники к звёздам, члены культа наслаждений.

Культ гедонизма. В отеле «Хилтон» параллельно с конференцией футурологов проводилось ещё несколько заседаний; в том числе, конгресс Ассоциации Издателей Освобождённой Литературы. Как и следует личностям творческим, члены Ассоциации выделялись – распущенностью, очевидной склонностью к гедонизму и некоторой фаллоцентричностью сознания.

В «Доме…» подобные общества тоже описаны, и располагаются в Гедонии. Жрецы культа наслаждений поклоняются богине Андрарии, поглощают розовый наркотический снег и, распластавшись на подушках, смотрят, как танцуют обнажённые рабы и рабыни.

Продавцы снов. В «Футурологическом конгрессе» продажей снов занимается сам Симингтон – таким образом он снимает скопившееся напряжение у людей: вся естественная злость, подавляемая препаратами, направляется в моделируемые на заказ агрессивные сновидения.

В «Доме в тысячу этажей» торговля снами – лишь один из множества промыслов вест-вестерских дельцов, ориентированный на обыкновенные мечты: путешествия, любовь и прочее.

Химическое оружие. Влияние химии на людей – центральная тема «Футурологического конгресса», но в качестве оружия оно упоминается только вне основного сюжета. В воде, а позже и в бумбах – Бомбах Умиротворения и Благочиния – содержались психотропные вещества из группы умилителей, которые вызывали у пострадавших беспричинное ликование, добродушие (и галлюцинации, в качестве побочного эффекта).

Совсем не такое благое, но тоже очень необычное оружие представляет нам старик Шварц: газ СИО, который мгновенно состаривает жертву.

Реакция на реальные события. Взгляд в будущее. «Дом в тысячу этажей» был написан после Первой Мировой войны. В основу легли воспоминания Яна Вайсса об эпидемии сыпного тифа, заставшей его в плену: несколько дней он провёл в горячке и мучился от «*стеклянных снов*».

Полагаем, что газ СИО – отголосок впечатлений от применения во время войны летучих боевых отравляющих веществ. Сложно сказать, какой именно прототип был у этого оружия: всего в тот период было использовано около пятидесяти наименований. Среди них наибольший урон приносили хлор, фосген, хлорпикрин (позже – арсины) и иприт [2], но ничто из этого списка не подходит однозначно под характеристики СИО. Согласно описанию Вайсса, это был газ без цвета и запаха. По эффекту это больше всего напоминает иприт или хлорпикрин, но, скорее всего, СИО – собирательный образ. Интересно, что Вайсс предугадал и некоторые явления следующей войны: такие, как газовые камеры и номера на руках заключённых.

Роман Лема – реакция на современные ему события: в конце шестидесятых годов прошлого века произошла «психоделическая революция» – повальное увлечение психотропами в качестве панацеи от социальной напряженности, и Лем всерьёз опасался тяжёлых последствий. Эта тенденция тревожила не только его. Проблема ЛСД, расширяющего границы сознания, широко обсуждалась в США, Западной Европе, СССР и странах соцлагеря.

Как мы видим, количество общих мест, выраженных тем или иным способом, позволяет нам рассуждать о близости этих сюжетов – несмотря на различия в происхождении и задумке. Выбранная форма подачи – «шутливая антиутопия» – обладает рядом характерных

черт, устойчивых механизмов и даже своим набором если не штампов, то переходящих образов.

Часть из перечисленных нами пунктов, безусловно, можно отнести и к антиутопии в целом; это лишь показывает, что «шутливая антиутопия», фантастическая утопия о снах является часть целого.

Важно помнить, что сны демонстрируют внутреннюю реальность человека, поэтому каждый такой роман – это портрет поколения, демонстрирующий наши страхи и надежды. Поэтому, несмотря на весь фантастический флёр, «шутливая» антиутопия, возможно, один из самых честных жанров литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бернштейн И.* Предисловие // Вайсс Ян. Дом в тысячу этажей. М., 1971.

2. Забытая химическая война 1915–1918 гг. I. Отравляющие вещества и химическое оружие Первой мировой войны. [Электронный ресурс] URL: http://www.supotnitskiy.ru/stat/stat72.htm (Дата обращения: 03.03. 2023).

3. *Лем С.* Футурологический конгресс. Пер. с пол. К. Душенко. М.: Издательство АСТ, 2017.

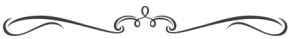
4. *Саморукова И.В.* Фармакопея и образ будущего в научной фантастике. // Поволжский педагогический вестник, 2017. С. 140-145

5. *Саган К.* Миллиарды и миллиарды: Размышления о жизни и смерти на рубеже тысячелетий. Пер. с англ. – 2-е изд. М.: Альпина нон-фикшн, 2022.

6. *Солдатов В.Е., Тузовский И.Д.* Социокультурное пространство в антиутопиях: основные черты моделируемого социума. // Вестник Челябинской государственной академии искусств, 2010. С. 40–49

7. *Толстова О.* Утопия, антиутопия, дистопия. [Электронный ресурс] URL: https://arishai.ru/2018/12/12 (Дата обращения: 03.03. 2023).

8. *Чапек К., Вайсс Я.* Война с саламандрами; Дом в тысячу этажей: Романы. Пер. с чешск.; предисл. и коммент. О. Малевича. М.: Радуга, 1986.



Андрей МУСИН

«ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО» АНДРЕЯ КОНЧАЛОВСКОГО: СЕМАНТИКА ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ

Фильм Андрея Кончаловского «Дворянское гнездо» снят в 1969 году «по мотивам произведений Тургенева». Авторы фильма, с одной стороны, бережно отнеслись к тексту Тургенева. Это именно экранизация романа. А с другой стороны, им удалось создать оригинальное кинопроизведение, визуальную версию романа. Как определил сам Андрей Кончаловский, он руководствовался в этой работе принципом «поэтической адекватности» [1, с. 56].

Кино позволяет создавать очень разные и сложно устроенные пространства, мизансценически их компоновать, усиливать с помощью этой компоновки драматизм повествования. Обратимся к узловым эпизодам экранизации, формирующим завязку основного конфликта.

Первая сцена фильма таинственная… Некто в жёлтом фраке (впоследствии мы узнаем, что это Лемм) стоит перед входом в усадебный дом. Некто дирижирует невидимым оркестром и кланяется невидимым зрителям. Тихо поют птицы. Светает. В этой сцене время двойное: реальное и символическое. На реализм времени настраивают почти документальная манера съёмки, достоверность деталей, бытовые шумы. Символическим, вечным, это время делает композиция кадра. Фасад усадьбы снят строго фронтально, это не дом – это театральная декорация. Слишком крутая, слишком высокая лестница ведёт к тёмному провалу дверного проёма. Дом выглядит заброшенным, нежилым – мраморная лестница заросла травой, потёртый фасад дома увит высохшим плющом. Возможно, это визуальный эпиграф к повествованию. Мы, зрители, должны считать, что частная история, которую мы сейчас увидим, возможно, история всеобщая, вечная.

Вторая сцена. Титры фильма. Нам последовательно показывают карту Европы: Англия, Франция, Италия. Затем идут старинные гравюры, на них виды европейских городов: Лондон, Париж, Рим, Венеция. За кадром звучит увертюра, бодрая классическая музыка в исполнении симфонического оркестра. Виды европейских городов сменяются видами Петербурга и Москвы. Мелодия теряет свой напор и масштаб, становится нежнее, интимнее. Потом на экране возникают сельские, усадебные виды. Вместо классики звучит русская народная песня. Песню поёт хор девушек. Тут титры заканчиваются. И нам в лицо, пробиваясь сквозь зелёную листву, светит солнце.

Далее камера панорамирует вправо, и мы последовательно видим: скошенный луг, поющих на лугу девушек (они собирают сено), неширокую речку, в ней отражается голубое небо и большой господский дом. Из экипажа выходит Лаврецкий. Дворня суетится и разгружает экипаж.

Вот начало. Очень коротко и экономно режиссёр посвящает нас в предысторию действия. Мы понимаем, что герой приехал из Европы на родину. Музыка хорошо дала нам почувствовать разницу между Европой и Россией. Виды городов создают эффект пресыщенности героя впечатлениями европейской (и городской) жизни. Мы ждём, что будет дальше.

Приезд Лаврецкого снят вновь документально. Он быстро исчезает из кадра (вышел из экипажа и куда-то ушёл). Камера подробно следит за второстепенными персонажами: дворовая девушка несёт самовар, лакей Лаврецкого равнодушно наблюдает за суетой, мальчишка сидит под деревом. Никакого пафоса. Но очень много бытовых и психологических подробностей. Это важный момент синхронизации. Наблюдая за этой сценой, мы должны поверить в реальность происходящего. Погрузиться в иллюзию того, что выдуманное или давно прошедшее – реально.

Сцена третья. Мы с Лаврецким идём по комнатам усадьбы. Кругом пыль, паутина. Дорогие вещи лежат вперемежку со сломанными рамами, перевёрнутыми стульями. Часть мебели и вещей закрыта серой тканью, словно пеленами. Лаврецкий идёт на нас. Прямо на нас! Наше зрение синхронизировано с камерой. Камера пятится назад, и мы тоже. Мы словно открываем двери перед Лаврецким. Этому эффекту помогает и дворовая девушка, она то мечется между нами (камерой и Лаврецким), то откинет штору, то распахнёт дверь. Лаврецкий идёт молча. Этот проход по интерьеру дома смонтирован с кадрами парка. Там, в зарослях, скрываются античные статуи, дремлет каменный лев, упала в овраг садовая скамейка. Этот приём даёт зрителю ощущение всеведения. Он видит больше, чем герой. Он с ним и в доме, и в разных уголках парка.

Сцена четвёртая. Лаврецкий и слуги приходят в заброшенное помещение усадебного театра. Там рассыпаны груды яблок и летают голуби. Дальше идти некуда. Впереди только нарисованная на театральном заднике перспектива. Лаврецкий осматривает эту театральную «руину» и говорит слуге: «*Творогу хочу! Творог есть?!*» Эта реплика даёт нам отличное понимание характера героя. Его настроения. Мы понимаем – этот человек любит жизнь, он силён, весел, энергичен.

Из окон, расположенных высоко, под потолком, спускаются солнечные столпы света. Солнечный свет сопровождает Лаврецкого. Он приносит солнце в этот тёмный заколоченный дом. Солнце – это визуальная «айдентика» Лаврецкого. Когда ему хорошо – всегда светит солнце!

Сцена шестая. «*А что, батюшка, супруга Ваша где изволит пребывать? – Я расстался с женою. Пожалуйста, не спрашивай об этом*». Такой короткий диалог происходит между слугой и Лаврецким. Мы ожидаем, что действие двинется вперёд, дальше, но… неожиданно картинка становится чёрно-белой (начинается

флэшбэк), и мы оказываемся в прошлом. Чёрно-белое изображение связывается визуально с чёрно-белыми гравюрами на титрах: прошло – выцвело. Это не реальность – мы внутри картины. Но, парадоксально то, что в этом прошлом Лаврецкий счастлив!

Мы переносимся в Париж, на музыкальный вечер, который устраивает жена Лаврецкого. Видим там и радостного Лаврецкого и его улыбающуюся жену, Веру Павловну. Мы слышим комплименты: «*Фёдор Иванович, ваша жена покорила весь Париж... Это удавалась немногим русским… Это восхитительно – вы счастливый муж*!»

Что характерно, в прошлом Лаврецкого нет солнечного света. Там горят свечи, там полумрак. Если образ Лаврецкого связан в пространстве фильма с солнцем, то это пространство враждебно ему. В этом чёрно-белом прошлом нам очень тревожно. Звуки приглушены. Взгляды и жесты двусмысленны или фальшивы. Это мир острый, визуально колючий. Мир жёстких тоновых контрастов. Хрусталь, драгоценности, зеркала, жемчуг. Неверное дрожание теней. Этот мир перенасыщен деталями. От их обилия мы немного слепнем. Как и Лаврецкий теряем возможность ориентироваться. Виденье, глаза, зрение – это очень важные элементы системы образов фильма.

Итак, какие средства достижения «поэтической адекватности» тексту романа мы видим в завязке экранизации?

Во-первых, сразу выстраивается основной конфликт – именно он удерживает внимание. Лаврецкий расстался с женой и вернулся в Россию один. Но кажется, что их отношения не разорваны до конца. Второй конфликт – удастся ли «европейцу» Лаврецкому прижиться вновь в покинутом «родном гнезде»?

Во-вторых, повествование строится на чётких визуальных ключах. Солнце, свет – Лаврецкий. Натуральное, природное – это Родина. Лето – это середина жизни. Пора силы.

В-третьих, символическая полярная пара. Прошлое и настоящее. Прошлое – пыльное, чёрно-белое, прах. Опасное и тревожное. В настоящем беспорядок, хаос – всё требует ремонта и уборки. Настоящее – это родное гнедо, которое нужно починить, восстановить.

«Второй акт» (эскалация конфликтов) начинается со сцены, в которой Лаврецкий едет к Калитиным. Он едет «вместе с солнцем», солнце сопровождает его в этой поездке. И здесь визуализируются два важных образных мотива, которые будут развиваться в повествовании дальше.

Первый образ – это аналогия, сравнение человека и растения. Размышление о корнях, о том, что каждый человек как растение нуждается в почве. Мы слышим мысленный монолог Лаврецкого, режиссёр использует для этого закадровый голос: «*Семья не удалась… Теперь главное не оказаться вырванным с корнями из собственной земли… Ни покоя, ни воли не может быть без родины…*»

Второй повторяющийся образ – это картины полёта. Кончаловский использует движущуюся камеру для того, чтобы придать поездке Лаврецкого черты свободного полёта. Позже этот образ будет повторяться. Размышления Лаврецкого о своей судьбе будут смонтированы уже не просто с проездом-пролётом в коляске, это будет вид «с высоты птичьего полёта», надмирный полёт над пустыми сумрачными полями.

«*А вон и дом Калитиных. Интересно, как примут меня?*» – думает (вслух) Лаврецкий. Режиссёр подчёркивает этой репликой (этого нет в романе) особое значение дома Калитиных для Лаврецкого. Дом Калитиных стоит у большого пруда, вокруг цветники. Много солнца, воды, растений. Огромная гостиная залита золотым светом.

Первой Лаврецкого в доме Калитиных встречает Лиза. В кино всегда важен момент появления главных действующих лиц. Это обставлено всегда особо. Лиза появляется как Флора, как Весна, как Персефона. В небесно-голубом платье, с букетом цветов и… с садовой

лейкой. Символизм образов здесь очень прозрачен. Он солнце, она — пробуждающаяся, расцветающая природа. Только что Лаврецкий рассуждал о корнях и родной почве, и Лиза является в образе прекрасной садовницы. Это, конечно, прямолинейно. Но стилистически это родственно классической эстетике, которая визуально обыгрывается авторами фильма. Барочный, театральный, искусственный мир родителей героев противопоставлен классическому, природному началу детей.

Кончаловский хорошо осведомлён о системе знаков, которые использует классическая живопись. Лиза приносит цветы, которые только начинают распускаться. Бутоны. А платье Веры Павловны, как мы увидим позже, будет украшено большой, пышно цветущей розой. С цветами «взаимодействует» и гость Марьи Дмитриевны – Гедеоновский. Он потихоньку выпивает, а закусывает исключительно лепестками роз или флоксов. Здесь символическое становится забавной бытовой деталью. Пафос снижается, появляется достоверность.

Контрастом дан очередной парижский флэшбэк. Цветная и при этом очень «фальшивая» по цвету сцена, все цвета в ней ненатуральные, сейчас бы мы сказали «химические»: изумрудно-зелёные стены, фиолетовая мебель, оранжевый купальный халат Варвары Павловны. В комнате нет окон, но там светло. Свет холодный, белый…

И следующая сцена абсолютно контрастна по свету, по цвету, по настроению. Лаврецкий лежит в высокой траве. Он дремлет. Потом разговор с Лизой. Затем он оказывается в освещённой оранжевым янтарным светом комнате, убранной, чистой. Он говорит с Леммом о музыке. Солнце всё набирает силу, Лаврецкий тоже. И вот наступает жаркий полдень. Максимальная сила солнца. Лаврецкий сидит в белоснежной рубашке за накрытым столом среди старинных лип в своей усадьбе Лаврики. На столе перед ним золотой с голубым фарфоровый сервиз, большая миска с мёдом, огромная тарелка с красной малиной. Лаврецкий говорит о том, что хочет пригласить

Калитиных в Лаврики. И практически сразу же, словно по волшебству, начинается большая сцена визита Калитиных в Лаврики.

Это решено очень интересно. Кончаловский снимает часть сцены так, словно мы смотрим немой фильм. Движения ускорены, комичны, происходящее немного ирреально, карнавально. Тут игры, танцы, стрельба из пистолета. А потом камера вдруг сосредотачивается на Лизе. И действие замедляется. Мы видим только Лизу, как она качается на качелях, увитых цветами. Причём мы не видим её лица, только сильно открытые плечи. А потом восхитительный по красоте, бесконечно долгий план в лодке. Лиза в огромной фиолетовой шляпе скользит пальцами по воде. Прикасается к белым цветам водяных лилий и к мокрым большим листьям водорослей. План просто замечательный по красоте композиции. Движение руки Лизы напоминает лёгкое движение руки Адама на фреске Микеланджело, а гармония линий и цветов – картины Боттичелли. Эти кадры, снятые Григорием Рербергом, так прекрасны, что их можно смело помещать в любой музей кино.

А что же солнце? Оно нежное, послеполуденное. Его сила постепенно слабеет. А потом настаёт вечер. И разговор на закате: Лиза и Лаврецкий в поле. И краски, и радость героев словно остывают в вечерней прохладе.

Ночью вдруг опять возникает виденье. Лаврецкий в Париже ищет жену, попадает то ли в театр, то ли на бал. Болезненно яркое, преувеличенно цветное воспоминание-видение. Особенно неприятно действуют искусственные, перенасыщенные цвета после сдержанных, благородных серебристо-жемчужных тонов, которыми был окрашен финал предыдущей сцены в поле после заката.

На следующий день гости уезжают. И вновь, Кончаловский использует сильный аудиовизуальный образ, чтобы подчеркнуть приближение иного времени. Времени испытаний. Лемм и Лаврецкий идут по тенистой аллее к дому и чем дальше они уходят, тем сильнее тревожное

карканье ворон заглушает их счастливые голоса. И в фильме солнце больше никогда не будет светить в полную силу…

Мы убеждаемся, что пространственные опыты нагляднее и действеннее в кино. Степень детерминированности изображения в кино и в прозе разная. Кино – это искусство конкретного. Конкретное, детерминированное превращается в идеальное, символическое с помощью синтеза искусств.

Можем ли мы говорить о существовании негласного культурного договора, о своеобразном принципе «адекватности», который должны соблюдать авторы фильмов-экранизаций по отношению к литературным произведениям, послужившим основой для этих фильмов? Да. Это обязательное условие. Художественная преемственность, диалог авторов многократно усиливают воздействие произведения искусства на зрителя. Отсутствие художественного диалога обедняет повествование, занижает его.

Искусство не может быть создано с холодным сердцем. «Никогда не забуду сцены свидания Лизы с Лаврецким, когда она выходила балкон, а он, стоя в луже, признается ей в любви. Это самые красивые кадры картины: крупные планы Лизы полны такой одухотворенности, ее прекрасные серые глаза глядят на вас так всепрощающе! В момент съемки я чувствовал себя Лаврецким. Какое это было счастье!» [2, с. 74 – 75].

ЛИТЕРАТУРА

1. Книга спорит с фильмом. «Мосфильм» –VII. М.: Искусство, 1973.

2. *Кончаловский А.С.* Возвышающий обман. М.: Коллекция «Совершенно секретно», 1999.

Владислава СЫЧЁВА

СЛОВЕСНОЕ ИСКУССТВО ФУТУРИСТОВ: В. МАЯКОВСКИЙ В ИТАЛЬЯНСКИХ ПЕРЕВОДАХ

Первоначально объектом нашего научного интереса были исключительно переводы стихотворений В. Маяковского на итальянский. Особенное внимание в исследовании планировалось уделить лексической составляющей поэзии Маяковского и его окказионализмам как феномену, не поддающемуся интерпретации. Однако рассматривать творчество Маяковского в отрыве от футуризма невозможно, точно так же не имеет смысла и анализировать переводы его стихотворений на итальянский, не обращаясь при этом к текстам первых футуристов, которые положили начало самому движению.

При попытке найти аналогии в принципах работы русских и итальянских поэтов с текстами мы столкнулись с несколькими проблемами, затруднившими исследование. Первая из них, самая неочевидная, – недостача художественного материала. Причем, если в большинстве случаев, когда речь идет об иноязычных текстах, возникают сложности с авторскими правами (из-за отсутствия свободного доступа к материалам), то в нашей ситуации временная дистанция до рассматриваемой эпохи сыграла на руку. Как ни парадоксально, затруднительно оказалось найти сами стихотворения с образцами окказионализмов. Стоит уточнить, что в данном контексте мы не имеем в виду слова, основанные на звукоподражании, такие как «*занг тумб тумб*» (Ф.Т. Маринетти), – их в поэзии итальянских футуристов достаточно. Однако их семантическая скудость не составляет труда для перевода и потому не представляет интереса для нашего исследования. Анализ литературного наследия итальянских футуристов показал, что основной корпус семантически значимых неологизмов и окказионализмов сосредоточен непосредственно в

манифестах («Первый итальянский аэрословарь», «Манифест футуристической кухни» и т.д.), а не в самой поэзии, как в случае с русскими футуристами и с Маяковским, в частности. Противопоставление манифестов и поэзии уместно постольку, поскольку первое призвано служить своего рода пособием, лекалом для создания новой литературы. И если представители русского футуризма успешно применили свою теорию на практике, то лексика итальянского футуризма за пределы произведений, созданных для демонстрации футуристической концепции, так и не вышла.

Здесь уместно обозначить вторую проблему: кардинально различный подход к языку, сформулированный в манифестах и определяющий дальнейшую судьбу произведений. Неслучайно русские футуристы, положив в основу своего литературного движения отдельные тезисы Маринетти, избрали другой путь и провозгласили независимость от итальянских предшественников. В «Пощечине общественному вкусу» они определяют ключевой принцип лексической работы, при котором происходит смещение акцента с утилитарной функции слова на эстетическую: «*Долой слово-средство, да здравствует Самовитое, самоценное Слово*!» Данный тезис составляет основу творчества Маяковского – причем как более раннего провокационного, так и позднего, «зрелого». Хотя на «Первом всероссийском съезде баячей будущего» футуристы заявили, что намерены «уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, симметричную логику», стремление избавить язык от слов и выражений, которые из-за многолетнего приращения смыслов потеряли свою уникальность и превратились в клише, привело к появлению уникального поэтического языка, состоящего из «слов-новшеств». В случае же с итальянскими футуристами позиция упрощения грамматики, уничтожения синтаксиса, «отмены» прилагательных и наречий в угоду соответствующим стремительности времени глаголам ведет

к деструкции старого, но не обусловливает при этом создание нового. Даже общий аспект «уничтожения “я”» в языке, предложенный Маринетти, у русских футуристов приобретает разумное и логическое обоснование: «Только мы – лицо нашего Времени». Или, как скажет потом Маяковский, «чувствую – «я» для меня мало».

Совокупность перечисленных расхождений с итальянским футуризмом поставила под сомнение возможность релевантной литературной адаптации стихотворений Маяковского с учетом исторического контекста. Гипотеза о заимствовании отдельных приемов у итальянских футуристов для наиболее точного перевода так же не подтвердилась. Даже предложенная Маринетти концепция сокращения сравнений с помощью сложения слов («человек-торпеда», «женщина-залив») в переводах практически не используется. Чаще всего подобные образы в переводе утяжеляются сравнительным оборотом. Например, в строке «женщина поцелуи бросает – окурки» из стихотворения «Любовь» в переводе Иньяцио Амброджо появляется обособленное «come cicche», которое добавляет непредусмотренную автором условность образа. Только когда в конце стихотворения этот прием подчеркивается несколькими сравнениями подряд («*пьяные вина в меха-груди, дождь-поцелуи в угли-щеки*»), переводчик решается сохранить замысел оригинала: «*vini ubriachi negli otri-petti, pioggia-baci sulle braci-guance*».

Большинство итальянских версий представляют собой комментированный пересказ произведений – что, с семантической точки зрения, безусловно, правильно, но с художественной не представляет никакой ценности и не дает читателю представления об авторском стиле. В редуцированной и упрощенной форме творчество Маяковского теряет львиную долю уникальности, читателю остается постигать значение Маяковского для русской литературы через метафоры, ради сохранения которых переводчики порой пренебрегают длиной строки и строфикой.

Однако тем интереснее наблюдать, как отдельные переводчики решают проблему «самовитых» слов Маяковского. Мы фокусируемся именно на лексическом аспекте его лирики по той причине, что анализировать соответствие формальной и фонологической составляющей переводов и оригиналов не представляется возможным – в подавляющем большинстве случаев переводчики сосредотачиваются на сохранении смысла, а не размера и рифмовки, из-за чего звуковая картина стихотворений и вовсе отходит на задний план. Тем не менее, в контексте тенденции к нерифмованному стиху, возникшей в европейской литературе еще во второй половине XIX века, данная переводческая позиция выглядит оправданно.

Особого внимания заслуживает версия «Облака в штанах» Рено Факкани, так как его перевод, на наш взгляд, можно считать одним из самых успешных в контексте всего корпуса переводов Маяковского на итальянский. Некоторые переводческие находки, такие как «canaglia» вместо «сволочи» и «minestrone» вместо «борща» русскоязычному читателю могут показаться спорными, однако Факкани не ограничивается подбором схожих по смыслу слов, но, следуя за Маяковским, изобретает новые. В отличие от коллег, он не пренебрегает опытом итальянских футуристов и часто прибегает к уже упоминавшемуся способу сложения лексем. Даже в строках «*Мы сами творцы в горящем гимне – // шуме фабрики и лаборатории*», где «*гимн*» и «*шум*» сосуществуют в семантической автономии, переводчик изобретает равнозначную по смыслу лексему «*inno-strepito*» для сохранения авторской манеры. Для слова «свылись» Факкани тоже вводит новое слово, с помощью контаминации объединяя глагол «torcersi», свиваться, и «*urlare*», кричать.

Однако наиболее часто Факкани прибегает к аффиксации. Для наглядности достаточно привести примеры из первой же строфы: чтобы передать гротескность эпитета «выжиревший» Факкани добавляет

префикс «stra» к «impinguato», «разжиревший». Тем же приставочным способом образуется глагол «me n'arcibefferò», «изъедываюсь», где к глаголу «beffarsi» («глумиться», «вышучивать») присоединяется приставка «*arci*», «*сверх*». Нельзя обойти стороной и суффиксальный способ, к которому прибегают переводчики, вслед за Маяковским изобретая новые существительные: если в «Облаке в штанах» русскоязычный читатель не воспринимает «сапожищи» как окказионализм, то в итальянской версии «stivalacci» вместо «stivali» и «baciuzzo» вместо «bacio» звучат очень «по-маяковски». Точно так же «адище» и «адки» (из «Адища города») становятся у Анджело Мариа Репеллино «infernaccio» и «infernuccio», а «*шумики, шумы и шумищи*» у Иньяцио Амброджо превращаются в «*rumorini, rumori, rumoroni*».

Занимательно, что в ряде случаев тексты Маяковского сами диктуют переводчику рифму, особенно когда речь идет о словах латинского и греческого происхождения. Так, например, в итальянском сохраняется рифма «oratorio» – «laboratorio», а слово «inno» образует не самую точную внутреннюю рифму с фразой «Помоги мне», «soccorrimi», основанную на аллитерации и ассонансе.

Их ли смиренно просить:	*Umilmente si dovrebbe*
«Помоги мне!»	*chieder loro:*
Молить о гимне,	*«Soccorrimi»?*
об оратории!	*Implorarli di un inno,*
Мы сами творцы в горящем	*di un oratorio?*
гимне —	*Siamo noi gli artefici*
шуме фабрики и	*nell'ardente inno*
лаборатории.	*-strepito della fabbrica e del*
	laboratorio.

Деликатность, с какой Факкани подходит к подбору слов, помогает сохранить художественную ценность поэмы. Из чего следует, что качественный перевод способен не только пересказать поэтический текст иноязычному читателю, но и дать ему представление о

стиле оригинала, даже когда речь идет о исключительном по степени «непереводимости» русском футуризме.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бурлюк Д., Крученых А., Маяковский В., Хлебников В*. Пощечина общественному вкусу. (Декларация).

2. *Маринетти Ф.Т.* Технический манифест футуристической литературы // Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов: Маринетти, Боччьони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан / пер. В. Шершеневича. М.: Тип. Русского товарищества, 1914.

3. *Маринетти Ф.Т.* Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. М.: Прогресс, 1986. – С. 158 –162.

4. *Маяковский В.В.* Полное собрание стихотворений, поэм и пьес в одном томе. М.: Альфа-книга, 2019.

5. Vladimir Vladimirovič Majakovskij, Poesie, a cura di Guido Carpi, Biblioteca Universale Rizzoli, 2014.

6. Vladimir Majakovskij, La nuvola in calzoni: tetrattico, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 2012.

РАЗДЕЛ IV.

ФОЛЬКЛОР И ДРЕВНЕРУССКАЯ КНИЖНОСТЬ: ТЕМАТИКА, ОБРАЗНОСТЬ, ТРАДИЦИИ

Григорий ВОЛКОВ

МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И РУССКОЙ КЛАССИКЕ XIX – XX ВЕКОВ: ОБРАЗЫ И АРХЕТИПЫ

Положение замужней женщины в древнерусской культуре обывательское воображение традиционно рисует если не одинаково мрачными красками (поскольку русский обыватель бывает зачастую весьма консервативно-патриархален), то, по меньшей мере, через один и тот же шаблон: либо жена полностью подчинена мужу, и это очень плохо; либо жена полностью подчинена мужу, и это очень хорошо. Но, если мыслить в контексте художественного пространства, какие на самом деле отношения связывают мужчину и женщину в архаичной русской традиции?

Вопрос этот важен хотя бы потому, что в традиции чисто русской классической литературы, начиная приблизительно с XVIII века, гендерная проблематика занимает одну из ключевых позиций; и, хотя в том же обывательском представлении довольно распространено понятие о практически полной преемственности русской литературы по отношению к западноевропейской, нельзя не отметить, что русская литература, как литература преимущественно аристократическая и мужская, располагает к серьёзному сравнению с литературой древнерусской. Действительно ли восточнославянский литературный процесс был серьёзно нарушен петровскими реформами? С одной стороны – была ли изолированность древнерусской культуры действительно радикальной? С другой стороны – была ли эта изоляция действительно в какой-то момент полностью прекращена, вынуждая русских авторов в поисках национальной самобытности прокладывать принципиально новые направления, создавать принципиально новое художественное пространство с новыми законами и принципами, лишь

опосредованно заимствуя элементы национальной архаики?

Размышляя о мужчине и женщине в русской литературе, можно проследить две основные тенденции. В одних случаях отношения между двумя полами суть явление сугубо интуитивно-чувственной сферы; любовь случайна и, как правило, опасна. В других случаях авторы смотрят на брак как на явление жизни общественной. В таких ситуациях, условно выражаясь, любовная история не выстраивается вокруг только двух основных участников, в ней присутствует множество активных субъектов и заинтересованных сторон. Нетрудно догадаться, какая из тенденций более архаична. И в таком случае, говоря: *«...В эти лета мы не слыхали про любовь»*, няня из «Евгения Онегина» не столько отсылает читательскую мысль к социально-бытовым тяготам жизни русского простонародья, сколько, ни много ни мало, обозначает основной конфликт в произведении. Быть ли Татьяне Лариной в первую очередь личностью, индивидуальностью, либо же проявить себя как женщину, подчиниться исконной преднаправленности движений общественного механизма? Хотя благожелательная интуиция подсказывает первый вариант, Пушкин приводит свою героиню ко второму, и делает это совершенно естественно, с некоторым даже оптимистическим настроем. Потому что, воспринимая любовь как игру, Пушкин чрезвычайно серьёзно относится к браку, и, как нам представляется, серьёзность эта выражается вполне на древнерусский манер.

Кто такая замужняя женщина в художественном, подчеркнём, пространстве Древней Руси? В первую очередь, она – фигура статичная, надёжно локализованная. И локализованность, к примеру, Февронии рядом с Петром как раз-таки довольно нетипична; чаще всего жена неподвижна по отношению к дому. Муж уходит и возвращается (тем более что в литературе Древней Руси муж – чаще всего князь, и по роду своей деятельности

вынужден сражаться и путешествовать большую часть своей жизни). Гораздо более характерно изображение брака в «Слове о полку Игореве»: если Игорь ассоциируется с непрекращающимся движением, то Ярославна – напротив, являет собой образ женщины «ждущей».

Кстати говоря, «Слово» даёт нам ещё пару кратких, но остро сфокусированных характеристик брачных отношений с точки зрения современника. В первом случае это – отчасти рифмующийся с плачем Ярославны плач русских жён: *«Уже нам своих милых лад ни мыслию смыслити, ни думою сдумати, ни очима соглядати»* Во втором – рассуждения половецких князей о перспективах брачного союза между пленённым Владимиром Игоревичем и молодой Кончаковной. Конечный вывод из этих рассуждениях неутешителен: если брак состоится, он приведёт только к потере княжны, не принеся мира.

В рассматриваемом нами художественном пространстве брак, с определённой точки зрения, вполне буквально делает мужчину и женщину одним целым, единым существом. Это, кстати говоря, объясняет, о чём не следует забывать, относительную толерантность с точки зрения условного древнерусского книжника к женоубийству. Например, в компилятивной «Повести о попленении Тройском» (сюжет сам по себе знаковый для развития брачной тематики) автор безо всякого видимого сомнения описывает именно убийство Менелаем Елены. И не стоит полагать, что здесь речь идёт о поступке эмоциональном: как прагматик, Менелай поступает абсолютно закономерно. Если часть его, коей является законная супруга, более ему не верна, убийство напрашивается само собой.

В случае же, если муж не может обеспечить верность жены самостоятельно, например, по причине собственной смерти, жена и сама – напомню, речь идёт о фигурах сугубо художественных – готова прервать собственную жизнь, как, например, княгиня Евпраксия в «Повести о разорении Рязани Батыем».

При всём этом, не следует забывать и об элементарно-социальных функциях замужней женщины: с одной стороны, она заботится о сохранении дома, с другой, – находится под защитой мужчины. Этим, собственно говоря, и обусловлено упомянутое выше свойство женщины – сохранять неподвижность, а мужчины – сохранять подвижность. И здесь уже не имеет значения, кто именно является мужчиной: муж или сын. Брак в оригинальной русской книжной традиции, не только в силу церковной природы этой традиции, но и в силу, возможно, даже просто структуры древнерусского общества, максимально не-эротичен, даже (или особенно) если говорить о совершенно нестандартном во всех отношениях браке Петра и Февронии. Пожалуй, именно эту не-эротичность можно считать основным маркером непрерывности в национальной литературе (естественно, если речь идёт о любовно-семейной тематике). И, возвращаясь к Пушкину, именно таким представляется, если можно так выразиться, «Пушкинский брак», не исключающий, стоит заметить, «Пушкинской страсти». Конфликт между браком и страстной влюблённостью вполне логично вписывается в концепцию общего конфликта западного и национально-самобытного начал в лирике поэта.

Впрочем, вряд ли противопоставление такого рода в контексте русской классики может расцениваться как свежая мысль: конечно же, конфликт сам собой проявляется, если говорить, к примеру, о художественном мире Льва Толстого. Однако, в случае с Пушкиным весьма характерно одновременное, если можно так выразиться, «художественное принятие» обеих моделей. Пушкинская женщина реализуется и как условная «мать», то есть, существо одной плоти и крови с мужчиной, существо, чья преданность безусловна и не подвержена никаким внешним факторам, включая даже личный выбор и личное предпочтение; и как условная «любовница», чья преданность, напротив, условна в высшей степени,

поскольку любовница абсолютно мужчине не родственна по определению. Она – стороннее, хотя и дорогое, существо, чья модель поведения определяется личным выбором и, соответственно, всегда подвержена большому количеству внешних факторов.

Здесь мы можем заметить ещё одну тенденцию: архетип «матери», проявляющийся в образе законной (следует подчеркнуть, законность брака в данной художественной парадигме имеет значение) жены, частично восходящий к культу земли, порождает фигуры статичные, но одновременно фиксирующие. Законная жена редко перемещается внутри художественного пространства, а законный супруг, напротив, подвижен, но движение его циклично. Сначала супруг отдаляется от жены, затем возвращается, в чём, собственно говоря, проявляется модель отношений между ребёнком и матерью. В этом смысле полуанекдотическая «Метель» позволяет проследить замеченную тенденцию в крайнем её проявлении: Бурмин, оказавшийся законным супругом *совершенно случайно,* даже не имеющий представления о личности своей жены, *случайным* образом, тем не менее, возвращается с войны именно к жене.

В этом же самом смысле дохристианский миф о Святогоре и в своей заключительной части иллюстрирует архаическую модель взаимоотношений между мужчиной и женщиной: Земля, богиня-мать, с одной стороны, порождает Святогора, а с другой – тяготится им, и тяготится именно потому, что Святогор подвижен. Он – странствующий богатырь, и Земля ставит своей целью вернуть его в собственное лоно, поскольку это единственный способ восстановить первоначальный разрыв между матерью и сыном. Я повторюсь, в этом художественном пространстве, то есть, в самобытном художественном пространстве древнерусской традиции художественного слова, разница между женой и матерью на мифологическом уровне прослеживается слабо: со стороны женщины брак оказывается сродни усыновлению.

Парадоксальным образом именно к такому мифологическому осмыслению мужского и женского начал приходит в своём творчестве Андрей Платонов; мотив *возвращения* проходит красной нитью через всё его творчество, достигая кульминации в одноименном рассказе. Капитан Иванов неосознанно принимает своё место в древней игре между мужчиной и женщиной, и так же неосознанно Иванов стремится вырваться из этой игры.

Рассмотрим подробнее ситуацию в доме Иванова: глава семейства оказывается оторван от супруги на слишком долгий срок. На этот срок функции главы и защитника переходят к единственному сыну; но сын не помнит отца, поэтому не способен осознавать временность своего положения. Для одиннадцатилетнего Петруши Капитан Иванов становится опасным чужаком, способным навредить его, Петруши, женщине – матери. В то же время Любовь Васильевна через свою заботу об осиротевшем Семене Евсеиче начинает реализовывать свою матерински-супружескую функцию: если Семену Евсеичу, человеку по природе своей семейному, больше некуда возвращаться (семья его мертва), то Любови Васильевне, замужней и не вдовой, хотя и разлучённой с мужем, женщине, необходимо кого-то принимать и усыновлять. Поэтому, хотя и не приходится говорить о каких-либо прямых любовных связях Любови Васильевны с Семеном Евсеичем и тем более с сыном, измена Любови Васильевны всё равно – в этом смысловом пространстве – реальна. Для русской архаики эрос не первостепенен и в некотором смысле – несущественен. А вот связь Иванова с двадцатилетней Машей оказывается вполне телесна; для Иванова эта связь, страстная и запретная, становится альтернативной, условно говоря, «западной» моделью, к которой ему хочется сбежать из традиционной, условно «восточной» модели. Но названная нами «западной» модель не предполагает возвращения, в отличие от «восточной», и Иванов, сбегая из семьи, лишь запускает очередной, вполне естественный цикл, который всё равно приводит его домой.

Конечно, наш подход к любовной проблематике может встретить закономерное возражение: сохранность древнерусской литературы оставляет желать лучшего, а имеющиеся в нашем распоряжении тексты в высшей степени подвержены нормам восточнохристианской морали и этики; что касается возможности ссылаться на культуру дохристианскую, она почти целиком сводится к источникам фольклорным; в этой области мы вообще практически не имеем действительно древних источников. Тем не менее, попытки проследить по-настоящему традиционный слой в русской классической литературе, выраженный не только и не столько на уровне заимствованных сюжетов и образов, но в первую очередь на уровне архетипических моделей, на наш взгляд, необходимы: влияние архаики на классику нельзя недооценивать; в равной степени необходимо и ответственно прослеживать связи классики с архаикой. Признавая синтез в русской литературе западно-христианской и восточнохристианской литературных традиций, следует помнить и о том, что русская литература есть в первую очередь явление русской словесности и русского языка. Трудно сказать, сознательно или интуитивно Платонов и Пушкин в приведённых нами примерах воссоздают настолько древние модели семейных отношений, но если допустить справедливость наших умозаключений, перед нами откроется широкое интерпретационное пространство, действительный потенциал которого ещё только предстоит оценить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воинские повести древней Руси / под редакцией В.П. Андриановой-Перетц; Академия наук СССР. М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1949.

2. Троянские сказания: средневековые рыцарские романы о Троянской войне по русским рукописям XVI – XVII веков / отв. ред. Д.С. Лихачев; Академия наук СССР; подг. текста и статьи О.В. Творогова, коммент.

М.Н. Ботвинника и О.В. Творогова. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972.

3. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. / Примеч. проф. Б.В. Томашевского; АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – 4-е изд. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979.

4. Слово о полку Игореве. [Электронный ресурс] URL: https://www.nevmenandr.net/slovo/ (Дата обращения: 18.03.2023).

5. *Платонов А.П.* Возвращение. [Электронный ресурс] URL: https://ilibrary.ru/text/2160/p.1/index.html (Дата обращения: 18.03.2023).

6. Илья Муромец и Святогор. [Электронный ресурс] URL: http://feb-web.ru/feb/byliny/texts/bpu/bpu-052-.htm?cmd=2 (Дата обращения: 16.03.2023).

Лана МАТУА

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В РУССКОМ ФОЛЬКЛОРЕ И НАРТСКОМ ЭПОСЕ. БАБА-ЯГА И САТАНЕЙ-ГУАШЬИ: ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ

В фольклоре разных народов многие образы, несомненно, перекликаются. Нельзя точно сказать, есть ли в фольклоре универсалии, но проследить обобщенные схемы, содержание которых видоизменяется за счет этнорегиональной и этнокультурной специфики, вполне возможно. Универсальность может быть выражена, в частности, в том, что тот или иной образ или сюжет присутствует в разных мировых культурах, или находит в них свой аналог с учетом особенностей этих культур.

Юнговские архетипы представляют собой преимущественно образы, персонажей. В качестве важнейших мифологических архетипов или архетипических мифологем Юнг выделил прежде всего архетипы *матери*, *дитяти*, *тени*, *анимуса* (*анимы*), *мудрого старика* (*мудрой старухи*) [3, с. 6].

В данной работе я сосредоточусь на женских образах русского фольклора и сравнении их с женскими образами нартского эпоса.

Наиболее значимым архетипом у любого народа считается архетип *матери* или – шире – материнского начала. Он был описан К. Юнгом, который обозначил его как образ «Великой Матери» [3, с. 7]. Важно упомянуть, что у данного архетипа есть множество аспектов и проявлений. Материнской фигурой может выступать как мать, так и бабушка, воспитательница или любая женщина, которая демонстрирует специфический тип поведения. Не стоит рассматривать этот архетип узко – носительницей его может быть как конкретная героиня-мать, так и богиня, Богородица, дева; родоначальница, кормилица. Стоит отметить также двойственность образа матери: он может обладать как положительными чертами (забота,

спокойствие, мудрость), так и отрицательными (безразличие, злость, коварство) Эта двойственность, амбивалентность выражена, соответственно, в образах «любящей Матери» или «ужасной Матери». В русском фольклоре, как ни странно, намного чаще встречается образ матери, как воплощения тьмы и разрушения. В русских сказочных сюжетах примерами образа *злой матери* выступают мачехи, ведьмы, колдуньи (Баба-Яга). Остановимся подробнее на последнем.

Образ Бабы-Яги является отличным примером для иллюстрации бинарности архетипа. Несмотря на то, что ее образ связан со множеством негативных коннотаций, она может являться и воплощением образа Великой Матери. Несмотря на то, что она выступает, как правило, в качестве второстепенного персонажа, её функции – дарительницы, похитительницы, воительницы – очень важны. Также Баба-Яга носительница мудрости, она наделена атрибутами власти и силы (владеет волшебными предметами, ей повинуются волшебные животные и т.п.). Мудрость также реализуется через её функции (сообщает герою важные сведения, даёт мудрый совет, мотивирует героя на определённые действия, одаривает волшебными предметами или животными).

Таким образом, Бабу-Ягу можно по праву считать одним из женских образов-архетипов, совместившим в себе мудрость, покладистость и своенравие, доброту и театральность, интуитивность, смелость, смекалку и пр. В.Я. Пропп отмечал, что образ Богини-Матери, стерегущей дорогу инициаций, в русском фольклоре сохранился как раз в образе Бабы-Яги, встречающей инициируемого на границе обжитого пространства и темного леса – архетипического иносказательного образа границы между миром живых и миром мертвых. В.Я. Пропп также писал: «Яга снабжена всеми признаками материнства. Но вместе с тем она не знает брачной жизни. Она всегда старуха, причем старуха безмужняя. Яга – мать не людей, она – мать и хозяйка зверей, притом зверей лесных. Яга

представляет стадию, когда плодородие мыслилось через женщину без участия мужчин. Гипертрофия материнских органов не соответствует никаким супружеским функциям. Может быть именно потому она всегда старуха. Являясь олицетворением пола, она не живет жизнью пола. Она уже только мать, но не супруга ни в настоящем, ни в прошлом» [6].

Рассматривая архетип матери на примере Бабы-Яги, уместным представляется сравнить ее с образом Сатаней-Гуашьи, олицетворяющей образ матери в нартском эпосе.

Сатаней-Гуашьа является одним из главных персонажей абхазского эпоса. Она соответствует героине Сатане в мифах осетин и Сатаней у адыгов, балкарцев и других народов Кавказа. Но, в отличие от осетинского варианта легенды, где Сатана – всего лишь помощница нартов, у абхазов она называется их прародительницей и главой огромного семейства. В наиболее ранних вариантах легенды Сатаней-Гуашьа описывается вечно молодой, стройной, красивой и обольстительной женщиной. Мужа у нее не было. В более поздних версиях упоминается о человеке, которого называют отцом нартов. Это дряхлый, больной, слепой старик. В жизни братьев-нартов он не играет никакой роли. Всем руководит Сатаней-Гуашьа, а ее сыновья и дочь беспрекословно подчиняются ей. Сатаней-Гуашьа была сильна, как самый могучий богатырь: одним ударом пятки она могла свалить огромный бук. Своими сильными руками она легко выворачивала из земли огромный валун и пальцем просверливала в нем дырки. Все свои необычные для человека способности она использовала для того, чтобы защитить своих сыновей. Сатаней-Гуашьа обладала не только незаурядной физической силой, но и была волшебницей. Кроме того, она могла изменять погоду, предвидеть будущее. Неоднократно она заранее узнавала об опасностях, которые грозили ее сыновьям, и помогала избежать их.

Эпитет этой героини (Гуашьа) вбирает в себя понятия «богиня», «повелительница», «княгиня», «свекровь»,

«старшая женщина в доме», «госпожа», «кукла». Исследователи заметили, что слово «гуащэ» некогда означало божество. Как пишет А.М. Гутов, некоторые черты Сатаней-Гуашьи, такие, «как ведовство, обладание магическими свойствами, указывают, если и не на прямое ее происхождение от мифологического прообраза, то, во всяком случае, на связь с образами языческих богинь адыгской мифологии» [2, с. 33].

Если рассматривать адыгский вариант нартского эпоса, то в нем образ Сатаней обозначен, как образ «нерожавшей матери», что позволяет нам провести параллель с образом Бабы-Яги. Но Сатаней отличает от всех остальных матерей только физиологическое «нерождение», во всех же других качествах она, обладая сверхъестественными способностями, превосходит их, проявляя необычайную заботу.

Как отмечает М.А. Хоконов, «в нартском эпосе адыгов и других народов Северного Кавказа легко прослеживаются мотивы и персонифицированные образы нескольких культурных архетипов. Архетип Великой Матери, являющийся бессознательным выражением феминного начала и принципа в культуре и обществе, воплощен в эпический образ Матери всех нартов, прародительницы жизни Сатаней». А вот как представлен образ героя-мужчины: «Весьма бледен образ мужа Сатаней-Гуашьи в абхазской версии. «Мать ста нартов звали Сатаней, а отца Хныш, – говорится в сказании. – Мать ста нартов имела больше славы, чем отец: не только нарты, но и весь народ ее слушал. Поэтому мать нартов Сатаней-Гуашьу называют золотой царицей» [Архив Абхазского НИИ. Ф. 177. Д. 2. Цит. по: 7, с. 27]

В поздних вариантах нартских сказаний материнский образ Сатаней более эмоционален, лиричен и, можно сказать, приземлен. В этом смысле огромную семантическую нагрузку несет уникальное адыгское сказание «Смерть Сатаней». После того, как Сатаней трижды приснились вещие сны о том, что ее воюющий сын

Сосруко попал в беду и погиб, она пошла искать его. Обойдя все стороны света, она, наконец, нашла его на востоке. На поле брани были раскиданы все части тела Сосруко. Плача собрала она их и сложила все вместе. По обычаю, перед похоронами она решила обмыть тело сына, но нигде не нашла воды. Тогда Сатаней по капле собрала в ладони росу с цветов и трав и ею обмыла тело Сосруко, только на лицо росы не хватило. Она в отчаянии повалилась на тело сына и стала плакать, обильно поливая его лицо слезами. Омыла глаза – и Сосруко открыл глаза. Обрадованная Сатаней поцеловала его в губы – и Сосруко задышал, открыв рот. С этим вздохом душа Сатаней вселилась в ее сына, а она сама свалилась замертво. Здесь, как нам представляется, народ вложил в эпический образ Сатаней свои более поздние идеальные представления о земной страдающей матери, готовой на величайший акт самопожертвования – переселение своей души в тело сына.

Чем же замечателен, ценен и поучителен сложный по своей структуре образ Сатаней? Прежде всего, тем, что в нем наиболее полно воплощается один из феноменов фемининности – материнство, с неизбежными амбивалентными компонентами. Доказательством тому является ценностная характеристика Сатаней-Гуашьи и Сатанай носителями эпоса.

Эпос «Нарты» является благодатным материалом для исследования архетипов материнства у народов Северного Кавказа. Несмотря на признание его *общим* достоянием народов, он вобрал в себя и этнические особенности. При этом необходимо прислушаться к мнению исследователей, предупреждающих о том, что народный героический эпос – явление достаточно сложное, и в нем не приходиться ожидать какой-либо однозначной идеологической направленности. Мотивы поступков персонажей в разных сюжетах – даже вариантах одного и того же сюжета – могут быть принципиально различными и далеко не всегда поддаются прямолинейно-рациональному истолкованию.

Подводя итог, можно отметить сходство на первый взгляд совершенно разных персонажей разного фольклора. У них, несомненно, есть довольно много отличий. Баба-Яга – не заботливая и не оберегающая мать, как Сатаней, ее образ не соответствует стандартам красоты в русском фольклоре, и она, бесспорно, скорее отрицательный персонаж. Но Сатаней и Баба-Яга воплощают в себе довольно сложный по свей структуре образ матери, как более широкого понятия, чем набор простейших характеристик. Они обе наделены волшебством, которым они пользуются для достижения своих целей и завоевания авторитета; они обе «безмужние» и иллюстрируют эпоху матриархата, обе они играют большую роль и сильны (духом или физически), чтобы вызывать уважение окружающих. Итак, Сатаней и Баба-Яга воплощают и образ Богини-Матери и образ Великой-Матери, являясь, как было показано выше, носительницами всех соответствующих черт и характеристик.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки / Подгот. Л. Г. Бараг, Н. В. Новиков; Отв. ред. Э. В. Померанцева, К. В.Чистов. М.: Наука, 1984–1985 // Фундаментальная электронная библиотека. [Электронный ресурс] URL: http://feb-web.ru/feb/skazki/default.asp?/feb/skazki/texts/af0/af0.html (Дата обращения: 25.03.2023).

2. *Гутов А.М.* Народный эпос: традиция и современность. Нальчик: КБИГИ, 2009.

3. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М.: РГГУ. 1994. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4). [Электронный ресурс]: URL: https://www.phantastike.com/ru/about_literary_archetypes/djvu/view/ (Дата обращения: 20.03.2023).

4. *Мелетинский Е.М.* Место нартских сказаний в истории эпоса // Нартский эпос. Материалы совещания 19-20 октября 1956 г. 1957, Орджоникидзе.

5. Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература». 1994

6. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. [Электронный ресурс] URL: http://drevne-rus-lit.niv.ru/drevne-rus-lit/propp-istoricheskie-korni-skazki/index.htm (Дата обращения: 24.03. 2023).

7. *Сабанчиева Л.Х.* Институты материнства и отцовства у народов Центрального и Северо-Западного Кавказа. Нальчик: Редакционно-издательский отдел ИГИ КБНЦ РАН, 2018.

8. *Хоконов М.А.* Архетипический аспект исследования адыгского мифоэпического сознания//Архивы и общество. Нальчик, 2011. Вып.9.

9. *Юнг К.Г.* Психологические аспекты архетипа матери // Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Гос. библиотека Украины для юношества, 1996.

Анастасия РОЖКОВА

ВИЛА И МАВКА ЛЕСИ УКРАИНКИ: ДВЕ ПОСЕСТРЫ — ОДНА СУДЬБА

Поэма «Вила-посестра» была написана Лесей Украинкой в 1901 году, а напечатана в журнале «Литературно-научный вестник» в 1911 году. В этом же году была написана и драма-феерия «Лесная песня», главная героиня которой имеет некоторые черты сходства с Вилой, но об этом будет сказано позже.

Поэма «Вила-посестра» имеет очень запутанные фольклорные корни, касающиеся легенд и устного творчества южных славян. Во-первых, Вила – «женское мифологическое существо, наделяемое преимущественно положительными свойствами. Может, однако, мстить человеку за причинённое ей зло <…> Локальные названия и эпитеты В. многообразны, часто мотивированы местами обитания» [4, т. 1, с. 370]. В поэме Леси Украинки Вила – горный дух, что сближает её с героинями-вилами, которых можно найти в сборнике «Песни южных славян». Там они чаще всего требуют от жителей деревень, чтобы те привели определённое количество юношей, девушек и младенцев, чтобы забрать их в рабство, и чтобы те строили терем в горах. Порой они даже сами становятся материалом для этого терема: «*Возводила, в черных тучах. / Как она столбы вбивала, / Что ни столб – юнак пригожий, / Как закладывала стены, / Бревна – девы-белолички, / Как стропила городила –/ Черноглазые молодки*…» [3, с. 66].

В сказках вилы тоже чаще всего вредят людям, а не помогают. Так, в одной из песен, относящихся к сюжету о королевиче Марко, присутствуют две противопоставленные друг другу вилы с именами-собственными [4, с. 370]: Гюргя-самовила и Вида-самовила, первая из которых помогает Марко, а вторая сначала заключает двенадцать ручьёв в сухое дерево [4, т.1, с. 371], а потом пытается убить королевича и добыть его

«юнацкие очи», ослепить его [4, с. 77]. Но Марко хватает её за длинные косы и разрубает на мелкие кусочки.

Но так как в поэме юнак не имеет имени, то привязка к мифологии лишь символическая. В фольклоре Марко силой захватывает Вилу, и она становится его посестрой, обещая помочь в трудную минуту. Леся Украинка явно осознанно опускает этот эпизод, она создаёт образ слабого юнака, недостойного побратима для Вилы. Первый важный эпизод, необходимый для понимания взаимоотношений между Вилой и юнаком – их диалог перед наступлением турок, когда герой начинает отговаривать Вилу идти с ним в бой: первый раз он говорит «убегай, пока жива» и просит, чтобы она улетела на своём волшебном крылатом коне. Но Вила не просто не соглашается, она удивлена такому поведению воина:

«Милый побратим, побойся бога!
Что за слово ты сейчас промолвил?
Разве я затем с тобой браталась,
Чтобы изменить тебе позорно?
Хочешь – убежим с тобою вместе, –
Сильный конь мой вынесет обоих».
Побратим тогда ответил гордо:
«Рыцарю бежать не подобает!» [2, с. 247]

После этого Вила молча связывает коню крылья и привязывает поводья к коню юнака, говоря, что таким образом связала свою судьбу с судьбой побратима. Но даже несмотря на такой сильный символический жест, означающий связывание судеб, юнак продолжает настаивать:

«Вила, вила, милая посестра,
Хоть и разум у тебя волшебный,
Все же сердце у тебя девичье, –
Если нас враги кругом обступят,
Как бы ты, сестра, не испугалась!» [2, с. 248]

Вила не отвечает юнаку, и здесь стоит заметить, что в поэме слова со значением «без слов» и «молча» по отношению к реакции Вилы на обвинительные реплики юнака (и один раз говорящего коня) встречаются шесть раз. То есть одной из наиболее часто употребляемых характеристик Вилы является способность молча принимать невзгоды и также молча им противостоять.

После второй реплики, обращённой к Виле, юнак хочет сказать что-то ещё, но их внезапно обступают турки, герои почти не сражаются, поэтому их связывают. Враг рассекает поводья, сдерживающие лошадей вместе, и конь Вилы вместе с ней взлетает с поля боя, унося её далеко ввысь. Юнак кричит ей вслед проклятия, бросает пернач, который получил от Вилы при братании, ломает свою саблю и сдаётся в плен со словами: «*Сгинь, оружье, если гибнет верность*!» [2, с. 248].

Второй важный эпизод – это разговор юнака и Вилы в тюрьме, когда она прилетела ему на спасение и нашла его по голосу, проклинающему её саму. Юнак противится спасению, требует оставить его умирать, она же молит его позволить спасти себя, на что он отвечает:

«Ты за что меня, господь, караешь?
Не дал ты мне, боже, побратима,
А послал в посестры эту вилу.
Вот теперь и помощи не вижу,
Слышу только жалобы девичьи.
У меня без них немало горя» [2, с. 253].

Вила всё равно исполняет долг посестры, разрушает стены, ослепляет стражу, но вместо побратима видит, что «*перед ней лежал не юный витязь, / А старик совсем седой, как голубь*» [2, с. 253]. Посестра исполняет последнюю волю побратима – во время полёта «*…вонзила так глубоко в сердце, / Что сразил бы он две жизни сразу, / Если б вила смертной уродилась*» [2, с. 254]. После этого она хоронит его с почестями вместе с кинжалом, а затем уходит в горы

и заводит песнь погребенья, которая навсегда превращается для обычных людей в звуки гор, ветров, грома.

Можно сказать, что содержание и детали поэмы очень сильно отличается от фольклорных сюжетов, связанных с вилами и их взаимоотношениями с людьми. И, если Леся Украинка всё же использует в поэме мотивы, связанные с Вилой и королевичем Марко, то поведение безымянного юнака в рамках побратимства непозволительное: «Тоже несколько случайно заключается побратимство, когда оно вызвано каким-нибудь благодеянием одного из заключающих его другому. В таком случае, облагодетельствованная сторона должна относиться с особенно большим уважением к такому побратиму, занимающему положение второго отца» [1, с. 35].

Если мы сопоставим Вилу с Мавкой из «Лесной песни», то увидим некоторые сходства не только характеров, но и ситуаций. В образе Мавки видится некоторое преемственное сходство с Вилой, ведь можно сказать, что в сцене спасения Мавкой Лукаша из топи болота она становится ему посестрой (дядька Лев даже называет её «племянницей»). Возможно, в том числе из-за того, что Мавка ненамеренно исполняет роль посестры, в драме появляется «…тема запрета на брачные связи побратимов (как препятствия для счастья героев), тема нарушения запрета, последствий этого тяжкого греха и наказания за него» [4, т. 4, с. 81].

Подобная трактовка сюжета никак не препятствует основной – взаимодействию человеческой и мистической реальностей, то есть попытки Мавки, как мифологической героини, проникнуть в мир людей через романтические отношения с Лукашом.

Мавке противостоит мать Лукаша, которая воспринимает её как настоящую будущую невестку и, соответственно, требует с неё абсолютно приземлённых и бытовых вещей, часть из которых Мавка не в состоянии выполнить (так, например, она не смогла поднять серп на угодья Полевой Русалки и скосить рожь). В момент, когда

и сам Лукаш переходит на сторону матери, то есть предаёт посестру, Мавка принимает наказание от собственного мира, а потом мифологический мир наказывает и Лукаша, обращая его в оборотня (тоже часть мира мистического).

О мотивации Вилы соприкоснуться с человеческой реальностью в поэме не сказано ничего, поэтому, можно воспринять это как случайность. А Мавка, увидев Лукаша – влюбилась, а посестрой для него стала так же случайно, как и Вила. Что безымянный юнак, что Лукаш – оба не восприняли своих посестр как достойных и верных ритуальных сестёр, нарушив тем самым духовный закон.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бобчев С.О.* побратимстве и посестримстве. Очерк из обычного права болгар // Живая Старина, 1892. № 3, 31–42.

2. *Леся Украинка*. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1979.

3. Песни южных славян. / Сост. Ю. Смирнова. М.: Художественная литература, 1976.

4. Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Т.1–4 / Под ред. Н.И. Толстого. М.: Институт славяноведения РАН, 1995.

5. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М.: Международные отношения, 2002.

Софья РУБЛЁВА

ЛИРИЧЕСКИЙ МИР ЕЛЕНЫ ГУРО КАК СИМБИОЗ ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКОГО И АВАНГАРДНОГО НАЧАЛ

На родной нам земле – иные зори и иной ветер.
Елена Гуро

Сопряжение двух разнородных начал в искусстве знаменует зарождение качественно новой, уникальной модели. Сопряжение же начал не просто разнородных, но противопоставленных позволяет взглянуть на мир с двух полюсов одновременно. Художественная оптика в таком произведении преображается за счёт взаимоналожения ракурсов обзора. Впрочем, у грамотного в деле изобразительности автора две контрастные традиции не вступают в конфликт и не оттеняют друг друга – напротив, они вступают в симбиоз. Такой «спаянный» мир сначала раскладывается на первичные элементы, которые соответствуют плоскостям отдельных канонов, а затем восстанавливается до единого целого. Условно нами обозначенный цикл распада – воссоединения не однократен и не одномерен: мы можем раз за разом как отдаляться от полотна и видеть целостный организм произведения, так и приближаться и замечать в деталях процесс диффузии и сращения противоположностей. Наглядный пример подобного симбиоза традиций – лирический мир Елены Гуро (1877–1913), в частности сборник «Небесные верблюжата», изданный уже после её смерти, в 1914 году. Чтобы изучить природу формы сопряжения, обратимся к нему.

В системе средств создания образа лирической героини и среды вокруг неё обращение к фольклорному – не редкость, в частности, в русле женской поэзии. При этом наследование традиции происходит как на формальном, так и на образно-лексическом уровнях. Подчеркнём, что форма

– это скорее технический компонент текста; он – фундаментальный и вместе с тем унифицирующий прочие компоненты. В связи с этим необходимо изучить, какие особенности фольклорной формы Елена Гуро воплощает в своих лирических композициях. Это позволит нам впоследствии сфокусировать внимание на деталях: языковых особенностях, символах и образах.

Прежде всего, нужно отметить, что, по большому счёту, мы не встретим у поэтессы фольклорных лирических жанров в их чистом виде. Более того, мы не можем вести речь о том, что фольклорная форма в творчестве Елены Гуро равномерна, стабильна и однотипна. Поэтесса опирается на исконные народные образцы и преобразует их, синтезируя новую гибридную форму. Рассмотрим уже упомянутый нами сборник «Небесные верблюжата». Здесь силлабо-тонический стих чередуется с нерифмованным (но ритмизованным) лирико-прозаическим текстом. С точки зрения связи с фольклором интерес для нас представляет как первая структура, так и вторая. Посмотрим, черты каких народных лирических жанров перенимает Елена Гуро.

Во-первых, это плач-причитание. Примечательно, что здесь лирическая героиня несколько отступает от классического плача по жениху или мужу и посвящает трагическую песню умершему сыну (которого в действительности в жизни Елены Гуро не существовало):

«Охвачена осенью осинка <...>
***Страшно** за ее душу,*
*С восторгом **молю – вернись** <...>*
***Плачу я о тебе**, – о тебе...»*

(«Один разговор»)
[2, далее везде цит. по этому изд.].

Интересно, что в отношении посвящения выдуманному сыну весьма непросто провести грань между автором и лирической героиней. Также непросто разъединить мистификацию и художественный мир произведения.

Во-вторых, наряду с причитаниями, мы можем отметить авторское обыгрывание такого классического фольклорного жанра, как колыбельная. При этом у Елены Гуро она едва ли отделима от трагической женской песни-плача: колыбельная тоже посвящается ребёнку, сон которого и сам по себе, будучи вечно глубоким, уже ничем не встревожится:

«Покачнулося море –
Баю-бай *<...>*
Встрепенулися птички…
Баю-бай...
Спи спокойно,
Баю-бай <...>
Прошумела нам сосна,
Облака тебе легли...»
(«Вечернее», 1913)

В-третьих, встречаются в стихотворениях также и элементы частушечной, обрядовой и заговорной форм. Здесь мы ведём речь о рефренизации, об акценте на действии и о параллелизме простых синтаксических структур. Говоря проще, такой фрагмент текста состоит из неосложнённых предложений, допускающих лишь незначительное распространение второстепенными членами. Отдельные лексемы, сочетания и конструкции периодически могут повторяться на протяжении целого стихотворения. Необходимо и здесь вспомнить про общее трагедийное настроение лирики поэтессы. Заборматывая переживание, лирическая героиня пытается нивелировать страшные мысли – и благодаря этому оплакивающая эпитафия превращается в изречение светлой грусти, принимающей смерть:

«Дождики, дождики,
Прошумят, прошумят.
Дождики – дождики, ветер – ветер
Заговорят, заговорят, заговорят –
Журчат»
(«Дождики, дождики...», 1913);

«Доля, доля, доляночка!
Доля ты тихая, тихая моя.
Что мне в тебе, что тебе во мне?
А ты меня замучила!»
(«Июнь – вечер»).

Обзорно рассмотрев элементы фольклорных лирических форм в стихотворениях, мы можем взглянуть глубже на природу конкретно авторской фольклорной модели. Один из её ключевых элементов – сочетание народных культур нескольких географических областей. Не понаслышке знакомая с северной культурой, петербурженка Елена Гуро выстраивает в своей лирике сферу локальных образов и декораций. Финское наречие, диалектизмы, предметы и явления северного ареала – всё это в действительности является опорным в поэтике Гуро. У неё, как и в северном фольклоре, связь с природой выражается через единение с большой водой, например: *«Море синее и далекое – полоса, до которой летят дерзновенья, а дальше – они сливаются с синью, и я не знаю, дальше мечта или синь лежит»* («Этюд молодой сосновой рощи над взморьем»).

Отметим и общий колорит лирики. Поэзия Елены Гуро в образно-цветовом отношении полупрозрачна, холодна и эфемерно-нежна, тогда как классический славянский фольклор тяготеет скорее к тёплым, насыщенным, ярким оттенкам. Обратим внимание на отдельные изобразительные фигуры: *«**Прозрачнее озера** будет моя любовь»* («Мечта»); *«Радость каждой **белой звездочки**»*, *«...Душа его улетает / к **светлым** источникам, / и в **серебряной** ряби / веселится она»* («Облака проходят как сны»); *«Тени растворены **нежно молоком воздуха**»*, *«...**Белые кудрявые неженки** – расплавились в **голубом** напитке высоты»*, *«...**Небесный белый** теленочек – сонный небесным сном»* («Солнечный сон»).

Усиливается воздействие северного духа, как мы уже заметили ранее, внедрением в текст финноязычных изречений и звукоподражаний, не стандартных для

классической русскоязычной поэзии. Так, об этом рассуждает исследовательница искусства XX – XXI веков Е.Ю. Андреева: «Звучание языка, напоминающее природные шумы и звуки <...>, становится акустической фактурой заумной поэзии. Гуро записывает словами заумного языка, как нотами, голоса сосен и плеск волны. Она употребляет <...> простейший набор русских (шуят – шумят) и финских слов, слышанных от “бедных набожных финнов”: тио (tie – дорога, tyo – работа), хей и тере (terve – привет), лаллат (laulaa – петь)» [1, с. 145]. Заметим, что Елена Гуро отчасти перенимает от северян и их воинственную прямолинейность. В связи с этим её образность становится подчас остроконечной, угловато-смелой, глобальной. Таким образом, Гуро преображает славянскую женскую изящность и диминутивность в речи, дополняет её.

В этом ракурсе лирику Гуро можно сравнить с карело-финским поэтическим эпосом «Калевала», в котором женщина, являясь хранительницей очага, обладает внутренним стержнем, зачастую участвует в общественной жизни и принимает решения практически наравне с мужчинами.

Обнаруживаем мы и сходство с кельтской мифологией – вспомним даже горестные речи Эмер к Кухулину из «Саг об уладах». В этой парадигме не забудем, разумеется, и про «Плач Ярославны». В каждом из этих трёх произведений женщина обращает своё высказывание к любимому человеку, но делает это по-особенному, исходя из культурно-географического канона.

Единственная ревность Эмер	*Плач Ярославны*	*Калевала*
«Горе! Тяжкая боль меня охватила Из-за любимого моего Кухулина, Сердце и кожа болят у меня, О если б могла я помочь ему! Горе! Сердце мое окровавлено Страданием за бойца равнин...» [5, с. 168].	«На Дунае Ярославнин голос слышится, Кукушкою безвестной рано кукует: “Полечу, – говорит, – кукушкою по Дунаю, Омочу шелковый рукав в Каяле-реке, Утру князю кровавые его раны На могучем его теле”» [6, с. 57].	«Не ходи ты, мой сыночек, В села Похъёлы далекой, Не ходи без чародейства, Без премудрости могучей К избам Похъёлы суровой, На поля детей лапландских. Запоет тебя лапландец, Заклянет тебя турьянец...» [3, с. 143].

В поэзии же Елены Гуро происходит соединение каждого из этих чувств. С одной стороны – горячее любовное переживание, с другой – готовность к самопожертвованию, а с третьей – материнская нежность и забота, глубокое эмпатическое страдание из-за боли, которую сыну причинил мир. В этом, в числе прочего, и заключается новаторство поэтессы – в умении выразить несколько первородных женских чувств одновременно, подчинить их, заставить равноценно работать на изображение целостного женского характера:

«Ты веришь в меня?
– Я верю в тебя. –
А если они все будут против меня?
Ну да, какой же ты, я верю в тебя.
Если все мои поступки будут позорно против меня?
Я же верю в тебя!
В небо улетает, улетает ласточка – кружится от счастья.

На дюне пасмурно, серо и тихо.
Куличек льнет к песку»
(«Ты веришь в меня?..», 1913).

Мы уже несколько раз упоминали образное и лексическое изображение северных реалий. Наряду со специфической звукописью оно помогает соткать поистине филигранный узор на полотне лирического рассказа героини. Среди локальных явлений выделим, к примеру, субарктическое растение толокнянку: *«В лесу цветет толокнянка – маленькие, розовые цветочки»*. Богат и образный мир, объединивший под одним куполом множество точек мира севера: *«...Она [яхта]* ***лососинкой*** *стала крылатой...»*, *«А над морем, где-то далеко на севере,* ***гнулись бы тростины****, мокли да сохли бы* ***калки-калки****. Кричали* ***чайки-чайки****!»* Примечательно, что образ «северного» хвойного дерева (сосна, лиственница) в «Небесных верблюжатах» занимает доминирующее положение, а вот классический фольклорный образ берёзы совсем не частотен.

Рыбы, корабли, бескрайнее море, прозрачное небо белых ночей, вершины гор-монолитов – всё это, несомненно, тесно связывает лирику Елены Гуро с финно-угорскими преданиями. Впрочем, поэтесса обращается с северным фольклором аккуратно: он не сконцентрирован плотно, а расщеплён на мини-фокусы в общефольклорном художественном пространстве. Оттого мы впечатляемся переплетением извечных общекультурных символов и местных северных образов и наименований; и оттого же мы снова говорим о новаторстве, что заключается в навыке сопряжения разнородного и разномасштабного. Примерами крупных «космополитических» образов у Гуро выступают, например, взаимосвязанные образы земли, солнца и матери. Вот как об этом пишет Е.О.Яцкив: «Мать в творчестве Е. Гуро способна жить в гармонии с окружающим миром, а значит, <...> одушевлять всё окружающее. Действительно, благодаря тому, что сама Е. Гуро, как и её героини, чувствовала себя “матерью всему”, она наделяла душой не

только живых существ, но и животных, растения, а также элементы неживой природы и предметы быта <...> Однако наиболее частотным остаётся всё-таки образ Матери-земли, обижаемой непокорными детьми <...> Мать способна взять на себя страдание целого мира, ибо весь этот мир – её» [7]. Наглядно эта тенденция выражается, к примеру, в следующем фрагменте:

«– Ты любишь ли море?

– Да. Я заметил, в тихие дни оно любит меня.

– Ты любишь ли землю?

*– Как вы можете это спрашивать, ведь она**... она – мне мать**!»*

(«Ночь»)

Резюмируя и дополняя вышерассмотренное, выведем некоторые пары, сопряжение которых реализуется в поэзии Елены Гуро:

1. Фольклор славянский (*скрепно-патриархальный*) и кельтский, финно-угорский (*протоэмансипирующий*, воинственный). В этом контексте определение «фольклор» мы можем даже расширить до определения «культура».

2. *Силлабо-тоническая* и *«прозаизованная»* лирика.

3. Отрешённая от социальности *природная первозданность*, хтоничность и *футуристическая манифестальность*, ориентированная на общество:

«...Мы, милостью Божьею мечтатели,

Мы издаем вердикт!

*Всем поэтам, творцам будущих знаков – **ходить босиком, пока земля летняя.** Наши ноги еще невинны и простодушны, неопытны и скорее восхищаются. <...> С голыми ногами разговаривает земля. Под босой ногой поет доска о тепле. Только тут узнаешь дорогую близость с ней».*

(«Тайна»)

4. *Единение с Матерью-землёй* и *урбанизм*.

5. Вечное, *натурально живое*, космическое и *современная действительность* (индустриальность, общество между двумя революциями):

«А лодка?

И плавкость мечты?! – Эта дача под старинной березой!

Корабль – буря!..

Г-н редактор, полиция, то бишь, буря, конфисковала номер. –

– Это загремел гром?

Нет, это ветер принес гром лесопилки».

(«Дети Солнца»)

Подытожим наш синтезирующий анализ. В действительности, справедливо будет сказать, что лирика Елены Гуро – это уникальное поэтическое слово. Таковым оно становится за счет своей сопрягающей природы. Объединение вещей, которые в реальном мире не проникли бы в суть друг друга естественным образом, – это смелый, но, безусловно, оправданный и плодотворный эксперимент. Поэтесса и развила новаторские идеи в духе времени и сохранила родовую связь с духовными корнями – причём, что особенно ценно, сделав это органично и цельно. Как нельзя точно описывает явление поэзии Гуро Е.Ю. Андреева, и эти слова будут весьма логичным итогом нашего исследования: *«...*Произведения Елены Гуро были созданы на границе авангарда с северным модерном и символизмом. Стиль возвращает свою декоративность к истоку и одновременно расширяется в конструкцию мироздания, в очертания бухты и линии горизонта, прочерченных самим Финским заливом и лесистыми грядами Карельского перешейка*»* [1, с. 143].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева Е.Ю.* Органическая концепция русского авангарда. Некоторые примеры. СПб: Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета, 2016.

2. *Гуро Е.Г.* Небесные верблюжата. СПб.: Лимбус-Пресс, 2001. [Электронный ресурс] URL: https://traumlibrary.ru/book/guro-nebesnie/guro-nebesnie.html#s006011 (Дата обращения: 24.03.2023).

3. *Лённрот Э.* Калевала / Пер. с фин. Л.П. Бельского. М.: Художественная литература, 1977.

4. *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. Избранные статьи М.: Наука, 1976.

5. Саги об уладах: пер. с ирланд. /Сост. Т. Михайловой. М.: Аграф, 2004.

6. Слово о полку Игореве / Вступ., подгот. текста, пер. с древнерус., примеч. Д.С. Лихачева; Кемерово: Кн. изд-во, 1984.

7. *Яцкив Е.О.* Архетип матери в сборнике «Небесные верблюжата» Елены Гуро // Молодой ученый. 2019. – № 5 (243). С. 313-316. [Электронный ресурс] URL: https://moluch.ru/archive/243/56215/ (Дата обращения: 24.03.2023).

Анастасия ФАНДЮШИНА

СИМВОЛИКА ВОДЫ В ФОЛЬКЛОРЕ И ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Вода является одной из главных стихий, на которых держится мир. Вода в той или иной степени связана практически со всеми сферами жизни человека в отдельности и общества в целом. Сам человек больше чем наполовину состоит из воды, поэтому вода нужна ему для поддержания жизни. Воду наделяли сакральными свойствами, использовали в обрядах очищения, но и боялись её стихийной мощи. И естественно, что вода и все, что с ней связано (ключ, родник, источник, колодец, река и т. д.), на протяжении веков находило отражение в человеческой культуре, в частности, в русской.

Так, мотив воды является весьма частотным в произведениях древнерусской литературы, причем спектр воплощения этого мотива весьма широк. Рассмотрим несколько произведений разных эпох и жанров, чтобы наглядно продемонстрировать всю полноту и многообразие данного мотива. Особое внимание уделим *символике воды*.

«Сказание о белгородском киселе»

Это произведение входит в состав «Повести временных лет» и повествует о событиях 997 года, когда Белгород, взятый печенегами, был спасен благодаря хитроумию старца и вере в божественные силы земли и воды (точнее, как будет показано далее, ее источников).

Описываемые события происходят во время войны, когда Владимир ушел к Новгороду, чтобы собрать войска для борьбы с печенегами, и пока Белгород оставался без правителя, печенеги окружили его. Люди начали голодать, казалось, что спасения ждать неоткуда, ведь князь далеко. Однако в народе нашелся один мудрый старец, который придумал, как спасти город. Народ объединился для обмана печенегов: мужчины вырыли два колодца,

женщины сделали болтушку («кисель») из овса, пшеницы и отрубей и отыскали мед. Люди наполнили колодцы содержимым, чтобы показать печенегам, что русских людей кормит сама мать-сыра земля. А если уж даже природа на их стороне, осаждать русичей нет никакого смысла: печенеги бессильны против всемогущей природы, они не сумеют её победить. Здесь можно увидеть мотив обмана, но не *бытового*. Обман считался особым магическим приемом, который был нужен для защиты от темных, нечистых сил. В этом смысле набеги кочевников могли сравниваться с нападением нечистой силы, а сами кочевники принадлежали в сознании русского народа к инфернальной сфере. Соответственно, нужно перехитрить их, чтобы оказаться сильнее, и народ Белгорода сделал это. Вошедшим в Белгород печенегам люди отвечали так: «*Почто губите себе? Коли можете перестояти нас? Аще стоите 10 лѣт, что можете створити намъ? Имѣемь бо кормьлю от земля. Аще ли не вѣруете, да видите своима очима*» [1].

Народ заставил печенегов поверить в то, что колодцы волшебным образом снабжают город пищей. Такую картину можно условно назвать «*миф наизнанку*»: народ самостоятельно создал этот защитный миф, и нечисть в образе печенегов отступила, поверив в него. При этом не случайно выбор старца пал именно на колодец. Колодцы связаны с подземными водами, что говорит о необыкновенной силе, которую они в себе таят. Следовательно, колодцы имеют чудодейственные свойства. Представление об этом было широко распространено, поэтому (в том числе) печенеги поверили людям и отступили, освободив город.

Колодец играл большую роль в повседневной жизни людей, кроме того, его наделяли интересными магическими свойствами: он, как пространство, в котором содержится вода, считался каналом связи с потусторонним миром. В нём на рассвете можно было увидеть силуэты умерших родственников, а после праздников в колодцы иногда

бросали остатки трапез, чтобы накормить своих предков. Помимо этого, колодец также являлся местом проведения и других обрядов (например, рядом с колодцем традиционно вызывали дожди).

«Слово о полку Игореве»

Важнейшую роль в этом произведении играют образы рек. Условно их можно разделить на «свои» и «чужие», то есть – те, которые относятся к необъятной Руси, и те, которые связаны с миром кочевников. Подобное разделение восходит к древнеславянской фольклорной оппозиции живой и мертвой воды. Мотив этот также можно проследить в «Слове о полку Игореве». Обратимся к плачу Ярославны: *«Полечю, – рече, – зегзицею по Дунаеви, омочю бебрянъ рукавъ въ Каялѣ рѣцѣ, утру князю кровавыя его раны на жестоцѣмъ его тѣлѣ»* [1]. Л.А. Дмитриев писал: «Может быть, весь этот образ – омочу рукав в Каяле реке и утру князю раны – навеян автору “Слова” сказочным представлением о живой и мертвой воде. Каяла, как река гибели, печали, как символ гибельного смертного места, могла представляться рекой, в которой течет мертвая вода, и поэтому-то хотя Ярославна и собирается лететь по Дунаю-реке, но рукав она омочит в Каяле и утрет им кровавые раны князя – именно мертвой водой залечиваются, затягиваются раны» [цит. по: 5, с. 38]. А живая вода уже воскрешает из мертвых. Здесь важно отметить, что плен героя трактовался как смерть, поэтому его и нужно было ритуально воскрешать с помощью живой и мертвой воды.

Дунай олицетворял источник живой воды. Именно с этой рекой связано множество легенд и поверий, показывающих его целебные свойства и большое значение для славян. Дунай считался родоначальником всех рек (есть миф о том, что изначально Дунай был богатырем, который после смерти превратился в реку). Верили, что вода Дуная исцеляет от болезней и даже может спасти от смерти.

Подобный мотив нередко встречается в восточнославянских песнях, например, где больной муж просит жену принести «ключевой воды со Дунай-реки». Каяла же является рекой смертоносной, в ней течет мертвая вода. Этимология названия этой реки подсказывает, почему автор «Слова» изобразил ее в такой роли: «Каяла» значит «окаянная» или «достойная осуждения», то есть, река с дурной славой.

Мотив живой и мертвой воды – это отражение представления о воде, как о дуалистичном образе. Но в своей двойственности две воды дополняют друг друга, становясь неделимыми в ритуале воскрешения героя сказки. Чтобы герой воскрес, всегда требуется синтез обеих вод, мертвой и живой.

Продолжая разговор о плаче Ярославны, можно заметить, что она обращается к силам природы, прося их о помощи для своего мужа. Одна из этих сил предстает в образе реки Днепр: *«О Днепре Словутицю! Ты пробилъ еси каменныя горы сквозѣ землю Половецкую. Ты лелѣялъ еси на себѣ Святославли носады до плъку Кобякова. Възлелѣй, господине, мою ладу къ мнѣ, а быхъ не слала къ нему слезъ на море рано»* [1]. Днепр здесь играет роль спасителя, который может повлиять на благополучное возвращения Игоря в родные места. Здесь тоже подчёркивается восприятие реки как живого существа, которое «болеет» за своих воинов, и вместе с Ярославной плачет, видя их смерть.

Символика водных антитез обнаруживаются и далее. Обратимся к эпизоду возвращения Игоря из плена – здесь также есть разговор героя с рекой. *«Донецъ рече: «Княже Игорю! Не мало ти величия, а Кончаку нелюбия, а Руской земли веселиа!» Игорь рече: «О, Донче! Не мало ти величия, лелѣявшу князя на влънахъ, стлавшу ему зелѣну траву на своихъ сребреныхъ брезѣхъ, одѣвавшу его теплыми мъглами подъ сѣнию зелену древу. Стрежаше его гоголемъ на водѣ, чайцами на струяхъ, чрьнядьми на». Не тако ли, рече, рѣка Стугна: худу струя имѣя, пожрѣши*

чужи ручьи и стругы, рострена к усту, уношу князя Ростислава затвори днѣ при темнѣ березѣ. Плачется мати Ростиславля по уноши князи Ростиславѣ. Уныша цвѣты жалобою, и древо с тугою къ земли прѣклонилося» [1].

В своей реплике Игорь противопоставляет реки: Дон и Стугну. Не случайно Игорь упоминает именно эту реку, ведь её *слава черна*, что относит её к разряду рек, несущих смерть. В неё впадает множество ручьев, что Игорь трактует отрицательно – Стугна «пожирает чужие ручьи», и это очень яркий и жуткий образ. Также Игорь вспоминает трагедию, произошедшую на берегах Стугны: когда Ростислав, младший брат Владимира Мономаха, отступал со своим войском перед половцами, то утонул на глазах своего брата. Следовательно, Дон – река, несущая жизнь, а Стугна – смерть.

Таким образом, в «Слове о полку Игореве» образ воды раскрыт полно и всесторонне. Здесь мы встречаем глубоко укорененный в сознании народа мотив раздвоенности и парадоксальности водной стихии на примере рек Дона, Дуная, Стугны и Каялы, первая пара из которых «живая», вторая же – «мертвая». Также мы видим, как важно было с уважением относиться к природе, в частности, к воде. Природа обожествлена и является мощной силой, поэтому Ярославна обращается к ней за помощью с искренним уважением и любовью. В «Слове» сплелись воедино сказочные, языческие и христианские представления о целебных свойствах воды и о дуализме водной стихии.

«Повесть о Петре и Февронии Муромских»

Для начала следует обратиться к географии: Петр и Феврония княжили в Муроме, а Муром стоит на реке Ока. Об Оке есть легенда, которая коррелирует с легендой о Дунае. Сюжет этого мифа традиционен для объяснения славянами происхождения рек: после смерти в них превращаются влюбленные, и эти реки носят их имена. Здесь важно указать, что Ока до превращения в реку была

богиней любви. И река Кама, которая идёт в мифосвязке с Окой, также является богом любви. Они умерли в один день и вместе превратились в реки. Можно провести параллель с содержанием повести, которая считается повестью о любви и верности супругов (во всяком случае, именно день *их* памяти, 8 июля, является в России с 2022 года официальным Днем семьи, любви и верности). Любовь Оки и Камы, соположена любви Петра и Февронии. Также немаловажно, что обе пары влюбленных умерли в один день.

Обратимся еще к одному мотиву «Повести...» – сказочно-архаическому мотиву змееборства, который на первых этапах своего становления, как пишет В.Я. Пропп, как раз был связан с водной стихией. Вода в этом контексте предстает жутким, неизведанным пространством, в котором живут чудовища.

Изначально мотив змееборства связывается с обрядом инициации – когда мальчика ритуально проглатывало некое животное (создавали специальную хижину, которая была похожа на пасть зверя, в неё заводили мальчика и совершали над ним обрядовые действия), чтобы тот стал зрелым, обрел навыки, ранее ему недоступные и перешел в новый социальный статус в общине. На одной из первых стадий развития мотива змееборства мы встречаем образ большой рыбы, которая проглатывает героя сказки, и ему приходится выбираться из неё. Выбравшись, он оказывается не тем, кем был прежде – он прожил уникальный опыт, который его изменил. Для примера В.Я. Пропп приводит сюжет о мальчике, которому отец дал некое поручение, но тот ослушался (традиционный сказочный зачин). Вместо выполнения задания отца, герой уплывает с товарищами на лодке в открытое море. Тогда лодку начинает качать и трясти, мальчик падает в воду и проглатывается морской рыбой. Далее мальчик причиняет рыбе боль изнутри, и та его выхаркивает. На данной стадии развития змееборства ещё нет настоящей борьбы с чудовищем, пока это наглядное отражение сути обряда

инициации. В этом смысле водная стихия является местом, которое меняет героя, заставляет его переживать совершенно новый и крайне тяжелый опыт, и таким образом герой меняется и взрослеет, можно сказать, перерождается. Змей или большая рыба – демонический образ злой силы, живущей в воде. Следовательно, змееборство на ранних этапах отражает представление древних славян о том, что в воде живет нечистая сила.

Далее следует обратить внимание на эпизод исцеления Петра от струпьев, полученных после борьбы со змеем от его крови. Феврония предложила Петру закваску в качестве мази для лечения струпьев, а также велела ему помыться в бане, что может отсылать к традиции очищения (но и исцеления) через омовение. Бани в быту славян как раз и выполняют эти функции. Н.А. Криничная пишет: «В бане лечатся паром с применением различных лекарственных растений. Об этом обычае сообщил в начальной русской летописи Нестор, повествуя о путешествии апостола Андрея Первозванного к славянам» [2, с. 28].

Змей, если рассматривать его с точки зрения христианской традиции, есть не что иное, как олицетворение дьявола, поэтому после борьбы с ним следует провести ритуал очищения души и тела. Вода в этом смысле играет традиционную очистительную роль, а мазь-закваска вылечивает кожные язвы Петра.

Таким образом, в «Повести о Петре и Февронии Муромских» также отразились представления о воде как о парадоксальном образе. С одной стороны, водная стихия опасна и таит в себе, по языческим представлениям, смертоносных чудовищ, но с другой – способна исцелять, очищать и менять в лучшую сторону.

Итак, учитывая присущую культуре древних славян дуальность, которая широко отражалась и в древнерусской литературе, можно сделать вывод, что образ воды и всего, что с ней связано, важен и для языческих, и для христианских представлений. В обеих системах миропонимания вода является двойственной стихией,

несущей жизнь, но и открывающей дорогу смерти, при этом являясь необходимой для любого человека и любого общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Понырко. СПб.: Наука, 1999. – 14 томов: XIV – середина XV века.

2. *Криничная Н.А.* Русская мифология: Мир образов фольклора. М.: Академический Проект; Гаудеамус, 2004.

3. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт 2000.

4. Славянская мифология: энциклопедический словарь. 3-е изд., испр. М.: Международные отношения, 2022.

5. *Соколова Л.В.* Мотив живой и мертвой воды в «Слове о полку Игореве» // ТОДРЛ, СПб: Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. 1993, том 48. С. 38 – 47.

Екатерина ФИЛИППОВА

ИЗОБРАЖЕНИЕ КЛИКУШ В НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ И ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РЕАЛИСТОВ

Для понимания того, кем является кликуша, нужно выяснить, что такое кликушество и как к нему относиться. С первым все не так сложно. Кликушество (или кликота, или кликотная болезнь) – это разновидность истерии, распространенной среди российских крестьян. Больные верят, что их прокляли ведьмы/колдуны или что в них вселилась нечистая сила/бес.

Признаки кликоты следующие:

– непереносимость любых атрибутов христианского культа (кресты, иконы, святая вода и т.д.);

– «раздвоение» личности (человек говорит от себя и от имени сидящего в нём «беса»);

– истерические припадки, во время которых кликуша бьётся о землю, громко смеётся, кричит, подражает крикам животных, бранится, богохульствует;

– обретение большой силы во время припадка (в некоторых документах упоминается, что физическая сила кликуши становится настолько большой, что несколько мужчин не могут ее успокоить);

– после припадка кликуша не может вспомнить, что с ней было и что она делала.

Со второй частью – отношением к кликушеству – все немного сложнее. Кликоту сейчас больше принято считать не столько болезнью, сколько социальным феноменом, вызванным сложными жизненными условиями крестьян, особенно женщин. В. Даль отзывается о кликушах с некоторым сочувствием, но дает представлением о том, кто чаще всего мог «заболеть» кликотой: *«… они друг у друга перенимают эти проказы, потому что им завидно смотреть на подобострастное участие и сожаление народа, окружающего кликушу и нередко снабжающего ее из сострадания деньгами. Кликуша, большей частью,*

бывает какая-нибудь бездомная вдова, рассорившаяся с мужем, дурного поведения жена, или промотавшаяся со стороны нищая» [3].

В противовес Далю можно привести мнение этнографов XIX в., которые отмечали: *«Даже те люди, которые лечат от кликушества розгами, и те согласны, что болезнь эта таится в горькой участи женщины. Иная молодая бабенка живет в совершенном загоне, муж бьет, никто ее в доме не любит, за всякую малость все ее только ругают и колотят, нигде бедняжке ни сесть, ни лечь, и она, рыдая, рыдая, начинает кликать»* [8, с. 642].

Возникает другой вопрос – разве кликушество может помочь со всем названным выше? Скорее да, чем нет. По мнению Кристин Воробец, кликушество освобождало женщин от социальных обязательств и беспокойства и зачастую давало им определенную социальную власть [2].

Отношение к кликушам было особенным. Во-первых, по поверью, они могли предсказывать будущее. Во-вторых, эта болезнь считалась хронической и неизлечимой, а значит больные нуждались в особом отношении. Кликуш часто освобождали от тяжелого труда: они редко жнут (даже в страдную пору), а иногда и не молотят. И, как уже упоминалось выше, окружающие могли помогать им деньгами. Однако и тут не все так просто. То, что болезнь хроническая, не освобождает от попыток лечения: «отчитывания», одевания в пахотный хомут и подковы, в редких случаях даже прижигания пяток раскаленным железом. Перечисленные способы «изгнания беса» – лишь малая часть практик «лечения» кликотной болезни. Кликушество также пытались «лечить» и на «государственном уровне», чаще всего избиением розгами или плетьми, арестом или содержанием в домах для сумасшедших.

Теперь, когда мы знаем, кто такие кликуши и как к ним относились, обратимся к их изображению в литературе.

«Повесть о бесноватой жене Соломонии»

Споры о первом упоминании кликуши в литературе разнятся. Кто-то говорит о XI – XII вв., но большинство исследователей склоняются к XVI – XVII вв. «Повесть о бесноватой жене Соломонии» относится к XVII в. (год, упомянутый монахом в произведении – 7167 /1661/).

Соломония, дочь священника, была выдана замуж за Матфея. После совершения брака, когда находилась она в чертоге невесты, муж ее вышел на улицу по телесной нужде. И тут явился Сатана в человеческом обличии, постучал в дверь и произнес «Открой, Соломония!» Та, решив, что это ее муж, встала со своего ложа и открыла дверь.

«Прииде же ей в лице, и во очеса, и во ушеса аки некоторый вихорь великий, и явися аки некое пламя огненное и синее. Она же, Соломония, во уме своем усумнеся и в недоумении бысть. И помале паки прииде муж ея к ней во храмину. Она же наипаче ужасеся и бысть ту всю нощь без сна, прииде на нея трясение велие и лютый озноб» [1, далее цит. по этому изд.].

Из цитаты мы можем видеть сам процесс *проклятия* девушки на кликушество. Что особенно интересно, это совершает не ведьма или колдун, как это случалось чаще всего в народе, а сам Сатана.

«И в 3 день ощути у себе во утробе демона люта, терзающа утробу ея. И бысть в то время во иступлении ума от живущаго в ней демона».

Интересно и то, что нам дана характеристика внутреннего ощущения демона. Кликуша, в отличие от большинства европейских одержимых, ощущает демона не в голове, а именно в животе, в утробе. Но это только часть проклятия. На девятый день вместо своего мужа она делит ложе с демоном в образе зверя, и тот оскверняет ее блудом. С того дня каждый следующий день к ней являлись демоны, в обличье юнош, и оскверняли её. Другие люди этого не видели.

Когда Соломония рассказывает обо всем своему мужу, тот ей ничего не отвечает, однако отвозит жену обратно к

родителям. Но и там демоны находят способ добраться до Соломонии, их казни становятся только жестче. Они забирают её к себе в воду на три дня и три ночи, а потом бросают где попало совсем нагой. Люди находят её и каждый раз отводят обратно в отчий дом.

«Отец же ея и мати к нощи запираху ея едину во храмину, бояху бо ся ея: егда они, окояннии демони, к ней прихождаху, и она бывает вне ума. И дают ей демони копие железное, дабы заклала отца своего».

Особенный интерес представляет описание припадка Соломонии. Кликуши в народном представлении нечасто пытались убить кого-то, по большей части они желали внимания, а не расправы. Но дальше, если опустить множество сюжетных поворотов, можно увидеть и классический кликушичий припадок:

«Во един же от дней стоящи ей, Соломоние, во время Божественный литоргии на святем Евангелии и на великом входе. Они же, окояннии демони, живущия в ней, пометаху ея об мост церковный. Мневшим же людем, яко мертве ей быти от таковаго падения. Окояннии же демони, яко мадии свинии, начата вижжати многими гласи. Утроба же ея в то время вельми надымашеся, и едва во ум прихождаше. Она же, Соломония, неотступно от церкви Божия бысть всегда».

Чаще всего припадки случались у больных именно во время церковных служб или рядом с церквями. С одной стороны, это объясняется тем, что демон внутри несчастной не выносит христианской атрибутики и начинает биться в агонии (что отчасти мы видим в данном примере), с другой – во время служб собиралось много людей, а толпа прихожан – лучшая публика для кликуш.

Говоря в целом об образе Соломонии, нельзя отрицать её духовной силы. В произведении нам не один десяток раз скажут (иногда даже подробно опишут), как демоны издеваются над девушкой, насилуют её, соблазняют примкнуть к Сатане, заставляют рожать таких же бесов. Но Соломония не отказывается от своей веры, она может

совершить ошибки и ослушаться некоторых наказов, но всегда она остается верной Христу. Даже своё излечение от кликоты (которое считается практически невозможным) она получает через молитвы и общение со святыми, претерпевая боль от ужасных, буквально грызущих и рвущих её изнутри демонов.

«Леший. Рассказ исправника» (А.Ф. Писемский)

Рассматривать кликушество в творчестве реалистов я буду на примере «Лешего» А.Ф. Писемского. Во-первых, оно написано достаточно рано по сравнению с остальными, в 1853 году. «Житие одной бабы» Н.С. Лескова будет написано только через десять лет. Конечно, можно было обратить внимание и на «Хозяйку» Ф.М. Достоевского, она написала еще раньше, в 1847 году, но Катерина особенно интересна только при сравнении её с Софьей Карамазовой из романа «Братья Карамазовы» (1880). К слову, изменение мировоззрения Достоевского можно проследить на примере двух этих героинь, но это тема для отдельной работы.

У Писемского же тема кликушества в этом произведении раскрыта, на мой взгляд, настолько полно, что оно хорошо подходит для сравнения с народными и церковными взглядами, описанными выше. К примеру, как только речь заходит о кликушах, нам дают исчерпывающую характеристику этого явления:

«Надобно вам сказать, что кликуш этих в простонародии бывает много-с, и они, по-своему, толкуют, что это от порчи делается, а господа другие понимают, что это одно только притворство, шалость, а в самом деле ни то, ни другое, – просто истерика, как и с нашими барынями бывает! Душа ведь тоже и у них есть!.. Другая, которая понежнее, почувствительнее, житьишко, может быть, плохое: то свекор в дугу гнет, то свекровь поедом ест, а может, и муж поколачивает: вот она неделю-то недельски тоскует, тоскует, придет в церковь, начнет молиться, расчувствуется, а тут еще ладаном накурено, духота, ну и шлепнется» [7, далее цит. по этому изд.].

В этом описании есть все нам необходимое для понимания кликоты. И отношение к ней, и причины, как социальные, так и личные, и даже сочувствие говорящего. Но если бы все было так просто, то истории бы, наверное, не было. Та кликуша, о которой пойдет речь, особенная. Её якобы полюбил сам леший и даже на четыре месяца украл к себе в лес. Что интересно, момент кражи нам описан практически устами самой Марфы-кликуши.

«– А так, – говорит, – мамонька; шла я с беседок, вдруг на меня словно вихорь набежал, подхватил как на руки, перекреститься я не успела, он и понес меня, нес… нес – все дичью».

Есть только одна проблема: Марфа не может много рассказать о своем пребывании с лешим. По её же словам, если она слишком много скажет, то умрет. Когда же исправник пытается её «на чистую воду вывести» и упрекает во лжи, она отвечает лишь, что все рассказанное – правда, и больше ничего не добавляет. Так бы и кончилось все «расследование», но только девушку снова похищает леший, без какого-либо страха перед наличием исправника в деревне.

Разгадка произошедшего не имеет в себе ничего потустороннего: леший – это управляющий в деревне, который запирает девушку у себя на чердаке и там делает с ней все, что хочет. Когда она начинает угрожать расправой над собой, он отпускает ее, но потом похищает снова. Кончается все, конечно, восстановлением справедливости: управляющего смещают, девушку возвращают домой. И никакой болезни кликушества вроде бы и нет, но последствия остаются с Марфой на всю её жизнь:

– Замуж не вышла?

– Ну где, родимой, где уж? Хошь и мужички, а обегаем этого: парнишку тоже принесла; матка ладила было подкинуть, так Марфутка-то не захотела: сама, говорит, выпою и выкормлю. Такая дикая теперь девка стала, слова с народом не промолвит. Все богомольствует… по богомольям ходит.

Марфа-кликуша, если её можно так назвать, рисуется нам сильной девушкой: сначала она берет на себя барщину, потом терпит множество издевательств, а после всего пережитого находит в себе силы оставить сына и растить его. При этом нельзя отрицать и того, что Марфа не такая мученица, как Соломония. Она более деятельна, в ней больше человечности, впрочем, есть и излишняя наивность, а местами даже глупость. Но все это не отменяет её силы, подчеркивая лишь тяжелую женскую участь.

Особенность описания кликушества заключается и в том, как Писемский разбивает призму мифа: нет никакого лешего, есть только человеческий порок. Нет никакого кликушества, есть только страх рассказать о произошедшем и ноющая внутри боль. Но и лекарства от кликушества нет. Есть только последствия.

Единственное, что объединяет реалистов и народ в изображении кликуш – сочувствие к ним. Если литература преимущественно рисует нам портреты сильных девушек, то народ оставляет образ больной более размытым. Кликушей может стать любая. Только реалисты сожалеют о сильных, монахи о чистых, а народ практически обо всех.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотека литературы Древней Руси / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) / Под. ред. Д.С. Лихачева и др. СПб: Наука, 1997. Т. 17: XVII век. [Электронный ресурс] URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/biblioteka-literatury-drevnej-rusi-tom-17/16#source (Дата обращения: 26.04.2023).

2. *Воробец К.* Одержимые. Женщины, ведьмы и демоны в царской России / Кристин Воробец; пер. с англ. А. Фоменко. М.: Новое литературное обозрение, 2023. [Электронный ресурс] URL: https://www.nlobooks.ru/upload/iblock/f91/%D0%92%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D1%86.pdf (Дата обращения: 16.04.2023).

3. *Даль В.И.* О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа – Кликушество и гаданье. [Электронный

ресурс] URL: https://clck.ru/357ha2 (Дата обращения: 14.04.2023).

4. Звездочтец. Русская фантастика XVII века /сост. Ю. Медведев. М.: Советская Россия, 1990.

5. *Крылова Д.Д.* Кликушество и его место в жизни русского крестьянства // Исторический ежегодник. Сибирское отд-ние РАН, Ин-т истории; Новосибирск: 2013. С. 169 – 178.

6. *Левкиевская Е.Е.* Кликушество / Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. М.: Междунар. Отношения. 1999. Т. 2.

7. *Писемский А.Ф.* Леший. Рассказ исправника // Собр. соч. в 9 томах. Том 2, М.: Правда, 1959. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/p/pisemskij_a/text_0330.shtml (Дата обращения: 26.04.2023).

8. *Прыжов И.Г.* Русские кликуши (1868). Цит. по: Фридлендер Г.М., Кийко Е.И., Рейнус Л.М., Ветловская В.Е., Батюто А.И., Долинин А.А., Степанова Г.В. Комментарии: Ф.М. Достоевский. Братья Карамазовы // Собрание сочинений в 15 томах. Л.: Наука, 1991. Т. 9.

9. Русские предания. / Сост. И. Н Кузнецов. М.: Вече, 2010.

Евгения ФОНАРЁВА

ФОЛЬКЛОРНЫЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ В ПОЭЗИИ РУССКОГО ПАНК-РОКА

Группа «Сектор газа» стала первым на территории России представителем так называемого «сказочного» панка. Лирика группы изобилует фольклорными и сказочными сюжетами, не чурались исполнители и некоего мистицизма. Однако, если начать анализировать тексты песен, становится ясно, что образы и мотивы в фольклорно-сказочных альбомах представляют собой не самостоятельную авторскую придумку или прямые заимствования сюжетов фольклора, а скорее контаминацией фольклорно-сказочных сюжетов из русской классической литературы. При этом, из-за акцентуации самобытности своего творчества, поданной через типичный для Воронежа говор (берущий исток в говоре малороссов, которые жили на территории Воронежской губернии), мы не можем говорить о лирике группы, не упоминая Н.В. Гоголя, который является самым известным в массовой культуре популяризатором украинского фольклора.

В данной статье будет рассмотрена взаимосвязь лирики Хоя (наст. имя Юрий Клинских, фронтмен группы, автор текстов песен) и произведений Гоголя-романтика через призму фольклора как связующего звена в творчестве выбранных авторов. Кроме того, проследим, как менялся образ утопленника в русской культуре на примере сравнения утопленниц из повести Гоголя «Майская ночь, или утопленница» и утопленника из одноименного трека (1989) «Сектора Газа», сопоставляя эти образы с традиционным фольклорным представлением.

Начать следует с того, что в традиционном фольклоре русалками становятся утопленницы, однако первообраз будет несколько отличаться от того, что мы видим сейчас в массовой культуре. Из-за европоцентризма нашего

общества первой ассоциацией у нас будет скорее Русалочка Андерсена. Но благодарная и благородная русалка существует только в художественной литературе, в фольклоре же это – исключение из правил[2].

В данной работе мы будем анализировать переход от «высокого» романтизма Гоголя к «низкому» реализму Хоя и искать то, что осталось в этих образах разных эпох от «перворусалки» фольклора.

Начнем с внешнего. Если рассматривать этот параметр, то Гоголь в своем описании более фольклорен, описание же утопленника Хоем физиологически-реалистично. Так, главная героиня повести у Гоголя описывается прекрасной бледной девой: «*Вся она была бледна, как полотно, как блеск месяца; но как чудна, как прекрасна*!» [1, далее везде цит. по этому источнику]. Такое описание утопленницы, как кого-то возвышенного и прекрасного в своей смерти, свойственно романтизму, к которому в рассматриваемый период творчества относился Гоголь. Однако, описывая других русалок в повести, писатель сохраняет им куда большую фольклорность внешнего: «<...> *в тонком серебряном тумане мелькали легкие, как будто тени, девушки в белых, как луг, убранный ландышами, рубашках; золотые ожерелья, монисты, дукаты блистали на их шеях; но они были бледны; тело их было как будто сваяно из прозрачных облак и будто светилось насквозь при серебряном месяце* <…>». Практически такое же описание русалок даётся Д.К. Зелениным: «В качестве мертвецов они отличаются мертвенною бледностью, о которой согласно говорят почти все наши источники, иногда называющие русалок “почти прозрачными”» [3, с. 216]. Описание же внешности утопленника у Хоя, как уже было сказано выше, более чем

[2] Так, в труде Д.К. Зеленина встречается только один такой пример: «В благодарность одной белорусской женщине за то, что та прикрыла своим передником спящего нагим ребенка русалки, эта последняя прикоснулась к рукам женщины со словами: ***«спор*** тебе в руки», и у женщины с этого времени появилось выдающееся ***трудолюбие»*** [3, с. 207].

физиологично: «*Пусть я пухлый, и пахну немного // И пусть синего цвета лицо*» [4, далее везде цит. по этому источнику].

Однако основная переработка образа авторами заключается в добавлении своим персонажам индивидуально-личностного начала. Подобное полностью отсутствует в фольклоре, где не находится никаких свидетельств о *персональных* чертах характеров русалок, кроме общей для всех представителей нечистой силы страсти к вредительству. Авторские же версии отмечены личными переживаниями героев, перенесенных ими в свое посмертие. Так, утопленник Хоя страдает от низменного одиночества, выраженного в отсутствии сексуальной партнерши:

Рвётся грудь от тоски и от муки,
Я зубами грызу камыши,
О ракушки порезал я руки,
Но кругом ни души <...>
Где б найти мне подругу морскую
Чтобы с нею купаться в ночи
А то я затоскую, слышно здесь, хоть воем кричи! <...>
Я с русалкой прилягу на дно
Я прижмуся к зелёному телу
От неё мне лишь надо одно.

Утопленница Гоголя тоже страдает от одиночества, но у нее это высшее, нравственное одиночество; она не может спокойно общаться со своими подругами-русалками из-за присутствия среди них злой мачехи. То есть мы можем говорить о вынужденной социальной изоляции и одиночестве на метафизическом уровне от неспособности *быть*: «*Рассказывают еще, что панночка собирает всякую ночь утопленниц и заглядывает поодиночке каждой в лицо, стараясь узнать, которая из них ведьма; но до сих пор не узнала*». Иначе говоря, речь идет о постоянной тревоге и невозможности полноценного участия в жизни своего сообщества из-за непреходящего ощущения присутствия

мачехи, причиняющего психологические страдания: «*Мне тяжело, мне душно от ней. Я не могу чрез нее плавать легко и вольно, как рыба. Я тону и падаю на дно, как ключ*».

Именно в этой «невозможности воли» мы можем найти точки пересечения двух образов: общечеловеческий страх одиночества неизменен в любую эпоху. Как мы можем видеть, под влиянием своего времени (а также авторской художественной задачи и масштаба авторского дарования) может меняться «высота» одиночества, однако сама суть всегда остается неизменной и первородной.

Стоит также отметить и присущую обоим героям благодарность взамен на помощь в решении их проблем. Так, утопленница Гоголя готова одарить Левко: «*Я ничего не пожалею для тебя. Я награжу тебя. Я тебя богато и роскошно награжу! У меня есть зарукавья, шитые шелком, кораллы, ожерелья. Я подарю тебе пояс, унизанный жемчугом. У меня золото есть…*». В противовес материальным ценностям, предлагаемых гоголевской русалкой, утопленник Хоя куда скромнее и реалистичней: «*Я нарву на болоте кувшинки //И русалке я их подарю*».

То есть, несмотря на «одаривание» своих спасителей в обоих произведениях, мы можем заметить еще одно различие между мирами героев. Утопленник Хоя не живет в романтическом мире (как героиня Гоголя), где сказочные сюжеты переплетаются с идеалами. Напротив, утопленник Хоя живет в реальном мире, под стать своей эпохе (1990-е), оттого он столь физиологичен и приземлен. Он, по сути, представляет собой обычного человека, в силу непреодолимого одиночества опустившегося до низменных желаний. Так, если в начале трека он страдает от отсутствия какого-либо общения («*Только рыбы немые со мною // Тихо плавают в бездне морской // Только раки внизу норы роют // Помашу я им синей рукой*»), то к концу трека, он опускается до одиночества сексуального, то есть низменно-первобытного. Герой Хоя совмещает в себе две роли: страдальца и «благословителя», тогда как у Гоголя

роли распределены между утопленницей (страдание) и Левко (благословение). Хоевский утопленник получает воображаемое избавление[3] от своего мучения благодаря русалке. Этот образ интересен тем, что он отражает современное Хою представление о русалках в массовой культуре. Так, русалка в треке хоть и имеет хвост, характерный для европейской русалки (намек на это в строках: «...и пускай она мечет икринки»), а не славянских утопленниц, однако есть в ней и черты, косвенно отсылающие и к славянской традиции: «*Я прижмуся к зелёному телу*». Косвенное подтверждение связи русалок с зеленым цветом находим у Зеленина – см. связь русалок с т.н. «Зеленой неделей»).

После завершения своей функции в треке русалка уплывает, получив перед этим букет лилий и благословение от героя Хоя: «*Надарю я ей лилий, пусть она к чёрту, с богом, плывёт*». Здесь интересно совмещение традиционного для славян благословления «в добрый путь» с признанием того, что русалка есть нечистая сила. Гоголевская же утопленница представляется нам *не*живой, но она и *не* мертва, так как находится не в аду и не в раю, а в потустороннем водном мире, построенном романтиком-Гоголем. Финальное благословение Левко звучит так: *«Дай тебе Бог Небесное Царство, добрая и прекрасная панночка, – думал он про себя. – Пусть тебе на том свете вечно усмехается между ангелами святыми! Никому не расскажу про диво, случившееся в эту ночь; тебе одной только, Галю, передам его. Ты одна только поверишь мне и вместе со мною помолишься за упокой души несчастной утопленницы!»* Мы можем рассматривать его двояко, но ни с одной из этих сторон утопленница не будет принадлежать к нечистой силе.

1. Это благословение – это путь в Царство Божие для утопленницы, которая, выполнив свое незавершенное дело,

[3] В тексте трека у всех глаголов, подразумевающих избавление, будущее время. Однако в данном исследовании мы будем считать избавление состоявшимся.

может спокойно умереть окончательно, вознесясь в рай, благодаря молитвам Левко и Ганны.

2. Это благословение – просто благодарность, никак не влияющая на реальную жизнь героини в ирреальности и ее физическое воплощение.

Из второй версии можно вывести теорию о разделении сущности и души утопленницы Гоголя. Так, если это не просто благодарность, но благословение, имеющее силу (исполнившееся), то мы можем говорить об упокоении ее души и продолжении существования в водном мире, так как избавление от мачехи было ее желанием, целью которого являлось обратное вхождение в общество русалок. Следовательно, наилучший исход второй версии представлял бы собой именно *разделение*, что совместило бы в себе христианское посмертие и романтическое ирреальное существование, которого так хотела утопленница.

Во всех случае благословение не несет никакого негативного воздействия на русалку, какое воспоследовало бы в случае ее принадлежности к нечистой силе. При этом это благословение никак не влияет на ирреальность образа, а лишь подчеркивает, что не все потустороннее можно отнести к чертовщине.

Итак, каждый из проанализированных образов уникален, и каждый образ несет в себе отражение эпохи, в которую он создавался. Оба образа можно и нужно рассматривать как фольклорную интерпретацию именно в контексте времени. Оба автора создавали своих героев, не опираясь на академические знания, но руководствуясь своей творческой фантазией и представлениями об утопленниках в массовом сознании современности. Следственно, мы получаем две версии: романтическую и реалистическую, женскую и мужскую. В первом случае женщина предстает более возвышенной, в силу специфики эпохи, в которую творил автор, а мужской образ намеренно снижен, низведен до первобытных желаний и страхов, что соответствует приоритетам общества в период написания

трека. В целом же и героиню, и героя можно рассматривать как реинкарнацию фольклорного образа, созданного в разное время и с разными целями.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гоголь Н.В.* Вечера на хуторе близ Диканьки. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0020.shtml (Дата обращения: 05.04.2023).

2. *Гольденберг А.Х.* Творчество Гоголя в мифологическом и литературном контексте: учебное пособие». Волгоград: Научное издательство ВГСПУ «Перемена», 2019..

3. *Зеленин Д.К.* Избранные труды Т. 2: Очерки русской мифологии: умершие неестественной смертью и русалки. РАН, Ин-т славяноведения и балканистики. М.: Индрик, 1995.

4. *Клинских Ю.Н.* Утопленник. [Электронный ресурс] URL: https://reproduktor.net/sektor-gaza/ utoplennik/?ysclid=l7ty393mz6365382197 (Дата обращения: 09.04.2023).

РАЗДЕЛ V.

Женское литературное творчество. Женские образы в русской литературе

Ксения ДУДЫРЕВА

МОТИВ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ В ПРОЗЕ ЛИДИИ ЗИНОВЬЕВОЙ-АННИБАЛ

Е.К. Герцык вспоминала похороны Лидии Зиновьевой-Аннибал так: *«В тот же вечер, насильно зазвав нас к себе, Вяч. Ив. читал нам последние страницы ее дневника. Весь трепеща пересказывал ее последние слова <…> говорил о той близости, которую они испытали на краю, на обрыве, когда ее уже отрывало, относило от него…»* [1, с. 46]. Печальная ирония для людей, которые всегда стремились к единению с миром и друг другом. Во втором случае, при взгляде с более чем столетней дистанции, единение вполне удалось: взгляды супругов на жизнь и искусство тесно переплетены.

В прозе Зиновьевой-Аннибал воплощены многие идеи, которые циркулировали в ивановской «башне», и общие для писателей темы проходили через ее личные интерпретации. Диотима отвергла волю Платона и потеряла интерес к собеседникам, чтобы написать собственный диалог: от нее рождается отдельный голос для каждой из масок (многие произведения Зиновьевой-Аннибал написаны от первого лица), и уже звучащий раннее мотив повторяется измененным, но все еще узнаваемым. Одним из таких мотивов в прозе Лидии Зиновьевой-Аннибал является мотив жертвоприношения.

Около жертвенного огня

И Зиновьева-Аннибал, и Иванов уделяли много внимания определению искусства. Вячеслав Иванов описал, как рассуждала об этом Зиновьева-Аннибал: *«Диотима в разговоре со мной так противопоставляет искусство и жизнь: оба – враги друг другу; задача художника сначала очертить жизнь своими гранями — вот так: (жест, рисующий в воздухе подкову), потом отделить, отсечь очерченное от корней жизни снизу*

(горизонтальный быстрый жест снизу). Так поступает художник с жизнью, чтобы иметь искусство» [4]. Далее Иванов приводит аналогию с Персеем, отрезающим голову Медузы. Так художник, жизнь и искусство, три непримиримые силы, взаимодействуют и в творчестве Зиновьевой-Аннибал.

В повести «Тридцать три урода» (1907), словно в перевернутом мифе о Пигмалионе, художник мечтает лишить «корней жизни» его творение. Но причем тут жертва? Мотив жертвоприношения возникает вместе с разговором об искусстве, потому что уже обозначенная тройка художник-жизнь-искусство по функциям напоминает участников обряда: жреца, жертву и бога. Творчество как процесс в прозе Зиновьевой-Аннибал похож на оргиастический ритуал в том проявлении, какие рассматривал Вяч. Иванов. Три сущности с разными силами влияния друг на друга должны в рамках обряда слиться в единое. Это кульминация обряда. Но как же распределены роли перед только разгорающимся жертвенным огнем?

Повесть начинается с дневниковой записи, в которой хозяйка дневника вспоминает Веру, свою возлюбленную, плачущей перед ее постелью. Вера оплакивает ее красоту, ведь *«все неверное на земле. И красота тоже»* [4]. «Красота» девушки стоит для Веры выше изменчивой жизни. Она творит свою возлюбленную, уже оторванную от «корней», оставившую своих жениха и бабушку так, как Пигмалион одаривает Галатею, уже воплотившуюся из кости, но еще не способную понять свою красоту: *«Я тебя научу самой себе. Я тебя сделаю прекрасной, потому что я прекрасна. Со мною ты будешь богиней…»* [4]. Вера выступает художницей-жрицей, той, которая нарекает живое – жертвой, а камень – скульптурой.

Образ художника-жреца также появляется в рассказе «Голова Медузы» (1907). Мистер Фэрес, скульптор, описывает своему собеседнику видение головы, от которой иногда остаются только глаза: *«и те глаза – мои глаза. А*

мои глаза – те глаза» [4]. И эти глаза требуют не глины или живого «неверного» тела, а камня. При этом камня большего масштаба, чем то, которое способно вместить жилое пространство. Они требуют воплощение в целой горе, над долиной:

– Она мертвая. Тело также гора. Это вторая гора через долину. Поняли? Веки на глазах под большими лугами.

– Как арки пещер.

– Аэу! Да. Это очень спокойно.

– Вечный покой [4].

При этом ландшафт долины – это, по мнению скульптора, некогда застывшие под лавой титаны. Живое было остановлено огнем и пеплом; тот же «вечный покой», что и «мертвое» воплощение из камня для головы-глаз.

Вера, как и Фэрес, требует неизменности от своего материала: *«Пусть все остановится. Остановится, понимаешь? Ни шагу назад, ни шагу вперед. Я кричу жизни: стой здесь!»* [4] или *«Не убить ли мне тебя, чтобы иметь навсегда себе одной?»* [4]. Для Фереса уже наступило разочарование в изменчивости живого, но Вера еще надеется оградить от жизни красоту своей возлюбленной.

Красота хозяйки дневника в «Тридцати трёх уродах» становится жертвой, отождествляемой с искусством. Мы не знаем имени девушки, и сама она пишет, что *«бабушка не могла лишить меня имени. У меня же нет имени…»* [4]. Значительное внимание уделено и ее незнанию своего происхождения по отцу: Вера называет причиной, вероятно, слишком высокое положение мужчины, а ее возлюбленная, наоборот, считает, что причиной мог быть стыд за то, что он был *«жокеем или конюхом»* [4]. Безродность, отрыв от своего прошлого, делает рассказчицу и прекрасной жертвой, и прекрасным творением. Она открывает себя через Веру, смотря на себя ее глазами, осознавая в себе ее красоту как свою собственную. Это тот же момент узнавания Фэресом

собственных глаз в глазах головы, только более продолжительный.

Так, перед пламенем являются двое. Когда костер разгорается до неотложного, пора приносить жертву.

Жрец входит в огонь

Так ли нужно приносить жертву? Да, потому что жертвоприношение – это не желание, а безусловное требование. В повести Вера называет это «требованием маски».

Тема лицедейства для образа Веры крайне важна. Она становится актрисой после раннего брака, в котором она пережила и мужа, и дочь. И к ним, и к матери, ушедшей в монастырь, у нее была «кумирная» любовь или преданность, которая позже оборачивается скорбной маской, гипнотически влияющей на толпу: *«безумному, безутешному горю матери дала маску и исступление»* [4]. Это уже не мимесис, а полное слияние с театральной крайностью, где жизнь от искусства становится неотличимой, и жизнетворчество является в своей полноте. Например, быт, описанный в дневнике, кажется подражанием жизни спектаклю – отсутствие столов и стульев, обилие зеркал и тканей, огонь в камине на фоне масок, сделанных знакомым Веры. Несколько раз упоминается страх от лицедейства Веры на небольшом пространстве: *«Вера, Вера, вернись! Этого нельзя делать в комнате, так близко»* [4]. Ее резкие приступы плача, смеха, ее гневливость напоминают дионисийское исступление, которое сопровождали песни в честь Вакха.

Дионис – бесконечно перерождающийся бог, и все участники жертвоприношения этому перерождению способствуют, перенимая его черты. Снова обращаясь к мотиву узнавания себя в другом, можно сказать, что жертвоприношение случается тогда, когда жертва и жрец больше не могут наверняка различить друг друга. Но живой бог должен быть растерзан бесконечное количество раз, чтобы суметь переродиться столько же, и отождествление

не может быть постоянным. Для Веры таким моментом становится ее «великодушие» жреца, хорошо знающего суть своего бога: *«Пусть она состарится: она будет тридцать три раза вечна в тридцати трех вечных мигах молодости. Это, это довольно великое, чтобы на всем свете, во все времена стоило жить всем людям!»* [4].

Вера приводит свою возлюбленную натурщицей в мастерскую к тридцати трем художникам. Пока картины скрыты от натуры, она воспринимает себя такой, какой ее создала Вера. Но когда она рассматривает картины, то больше не может узнавать себя прежней: *«Тридцать три урода. Тридцать три урода. И все я. И все не я. И я закричала и заругалась, как… жокей, как конюх»* [4]. Для искусства девушка погибает, ее красота растерзана и поделена на любовниц и цариц, но ее «корни жизни» снова обретают почву: *«Тридцать три урода были правдивы. Они были правдою. Они были жизнью. Острыми осколками жизни, острыми, цельными мигами. Такие – женщины. У них любовники»* [4]. Но возвращение рассказчицы к «жизни» означает гибель для Веры, для которой жизнь уже не отличается от искусства, *«страдая, они* [жрец и жертва] *мистически воспроизводят страдания от них пострадавшего»* [2, с. 726].

В рассказе «Голова Медузы» момент жертвенного слияния Зиновьева-Аннибал выносит за рамки повествования. Перед художником Незнакомовым с самого начала является тот, в кого бы могла превратить Вера свою возлюбленную, если бы могла остановить мгновение её ужаса перед тридцатью тремя изображениями – это застывшая, необработанная жизнь, так и не ставшая искусством. Это и Пигмалион, который не сумел оживить свою работу и сам пожелал окаменеть, и пожимающий руку Командор.

Фэрес, как и Вера, становится посредником между жизнью и искусством, жертвой и жрецом, на которых божественное оседает маской. В портрете Фэреса нет ничего от живого, которое он с брезгливостью отвергает:

его лицо *«большое-большое, и очень белое»* [4], глаза *«свинцово-серые»* [4] и *«совсем мертвые под веками без ресниц»* [4]. Но главное, что отмечает Незнакомов, его ладонь, которая *«показалась Незнакомову очень белою и странно гладкою, потому что ее не бороздили линии жизненных исполнений»* [4]. Отсутствие линий судьбы делают будущее скульптора невозможным, а прошлое полулегендарным, каким оно становится и для хозяйки дневника в «Тридцати трех уродах».

Самым странным и, кажется, переломным из прошлого Фэреса становится эпизод самоубийства женщины: *«Она на вашу границу. Я с ней. Ее на границе ваши солдаты окружили. Я гляжу. Она в карман только успела. И ножиком – маленький для карандаша – и дзик так по шее, от него к переду. Солдаты закричали, шум. Я поближе. Она лежала. И кровь, много крови, как корова. А он бледный, бледный стал»* [4]. Нож, полезный графита карандаша, оказывается смертельным для человека, и человек замирает, больше не способный к живому изменению, как под взглядом Горгоны. Голову из ведения скульптора именно Незнакомов называет «головой Медузы». Мифическая Медуза не творила, а только останавливала живое, как лава обожгла и остановила титанов, или как нож для карандаша умертвил женщину. И когда пальцы скульптора *«всею каменною силою впивались в скрытую под тою большою рукою узкую руку»* [4], на лице Незнакомова проявляется «божественная каменность».

Кто покидает пламя

И чем заканчивается страшный обряд? В итоге ни Фэрес, ни Вера так и не смогли подчинить жизнь неразрешимому отчаянию художника: Вера погибает, когда видит свою возлюбленную растерзанной на тридцать три полотна, а Фэрес отрекается от жизни, когда из ощущений «твердого» и «мягкого» цельных предметов согласен принять в них только «твердое».

Жертвоприношение – это только мгновение, обрамленное процессами умирания и возрождения. Вера и Фэрес замирают в моменте, где видят целью искусства умерщвление жизни, и это губит обоих. Вместо того, чтобы преобразовать момент жизни в искусство, они сами для себя становятся объектами творения, и, отрезанные от жизни, больше не способны соединиться с ней. Жрец и жертва, уже неотличимые, гибнут, и это само по себе становится актом искусства или актом жертвоприношения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Герцык Е.К*. Воспоминания. Париж, 1973.

2. *Иванов Вяч. И.* Собрание сочинений: В 4 т. Брюссель, 1971. Т. 1.

3. *Иванов Вяч. И.* Культ Диониса. Религия страдающего бога. М.: Издательство Вече, 2020.

4. *Зиновьева-Аннибал Л.Д.* Тридцать три урода. Сборник. М.: Издательство Аграф, серия Символы времени, 1999.

Анастасия КАРПОВА

МИРРА ЛОХВИЦКАЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ ДИАЛОГЕ С КОНСТАНТИНОМ БАЛЬМОНТОМ

Мирра Лохвицкая, прародительница линии «женственной» лирики, умело компилирует смелость модерна и сдержанность традиции, что становится своего рода знаковым явлением в поэзии 80 – 90-х гг. XIX века. Первый сборник Мирры Лохвицкой «Стихотворения. 1889–1895» сочетает в себе темы любви, материнства, женственности и красоты, при этом сама поэтесса не относила себя к конкретному направлению. Ее второй сборник включает более поздние работы – «Стихотворения. 1896–1898». Противопоставляя издания, можно заметить: одна грань души Лохвицкой, всецело отразившаяся в первой книге стихов, ищет ясности, кротости, чистоты; вторая (соответственно, явленная во втором сборнике) – чувственной страсти, героического эгоизма, презрения к толпе [4, VII, 318].

Любовная тематика составляет основу поэтического «я» Мирры Лохвицкой, ведь она – молодая поэтесса, с огнем пылких чувств в своих по преимуществу любовных стихах. На «обыкновенные» темы она не пишет [5]. При этом в художественном пространстве Мирры Лохвицкой чувство осязаемо, она ищет близкую душу в мире живого и мертвого, в мире вещей и предметов, как это происходит в стихотворении «Если б счастье мое было вольным орлом» (1891). Счастье – «*вольный орел*», «*чудный цветок*», «*редкое кольцо*», «*в сердце твоем*». Этот образный ряд можно продолжить до проекции *счастье – человек*. Вариативность как прием в языке Мирры Лохвицкой предстает яркой особенностью и обнаруживается также в творчестве еще одного выдающегося поэта переходной эпохи – Константина Бальмонта.

В оценке поэтического сходства Мирры Лохвицкой и Константина Бальмонта нам особенно интересно сходство

их образов и мотивов, что нередко называют «романом в стихах», поэтическим романом-созвучием. Переклички смыслов проявляются в закономерном использовании похожих по звучанию образных рядов. Рассмотрим два стихотворения – отрывок из цикла «Мертвые корабли» (1898) Константина Бальмонта и стихотворение «Зимнее солнце свершило серебряный путь» (период 1898–1900) Мирры Лохвицкой.

Первое, что намекает на созвучие, – зачинный образ солнца. У Мирры Лохвицкой: «*Зимнее* ***солнце свершило*** *серебряный* ***путь***» [8, с. 261]; У Константина Бальмонта: «***Солнце свершает*** */ Скучный свой* ***путь***» [2]. Солнце выступает здесь в качестве некого импрессионистического образа [1, с. 80]. Созвучие заметно и на уровне рифмы: «*путь-вздохнуть*», «*путь-отдохнуть*» посредством сочетания одного слова «путь» с глагольной формой. Далее отметим, что у К. Бальмонта сердце «*вздыхает*», а у М. Лохвицкой лирический герой счастлив, если (опять постановка условия) «*может на милой груди отдохнуть*» [8, с. 261]. В обоих фрагментах образы рождают похожие мысли.

При сравнении этих поэтических строк заметны и некоторые различия. М. Лохвицкая все же продолжает традицию вариативности. Так, в ее стихотворении можно обнаружить анафору «*Счастлив – кто*…». К. Бальмонт также использует эту конструкцию, однако в 3-й и 4-й частях стихотворения она используется лишь единожды. М. Лохвицкая же упоминает ее пять раз – в этом вновь обнаруживается ее приверженность традиционному устройству стиха; об этом говорит и использование таких форм слова как «*глаза*» и «*очи*».

Еще одно явное различие заключено в том, что М. Лохвицкая направляет взгляд читателя в небо – к звездам, месяцу, Млечному пути. А К. Бальмонт – наоборот вниз, к воде, к морю и приливам, туда, где «шепчет вода», к бездне и чайкам. И все-таки мысль остается единой,

особенно упоминание о чайке, которая в последний момент как бы дает понять – ответ где-то там, в небе:

Нежная ива
Спит и молчит.
Где-то тоскливо
Чайка кричит… [2]

Для того, чтобы глубже понять перекличку образов в поэзии К. Бальмонта и М. Лохвицкой, нужно обратиться и к другим строкам, так как их поэтический диалог все же построен на цепочке соприкосновений, на продолжении.

Рассмотрим «Спящего лебедя» (1897) Мирры Лохвицкой и «Белого лебедя» (1897) Константина Бальмонта. Перед нами еще один сквозной образ – лебедь, но не только. В стихотворениях намного больше общего, чем кажется на первый взгляд. У Мирры Лохвицкой: «*Им убаюкан* ***лебедь спящий****, / Моя тревожная душа*» [8, с. 152]; У Константина Бальмонта: «*Белый лебедь,* ***лебедь чистый****, / Сны твои всегда безмолвны*» [2]. Образ чистоты и света, искренности и безмятежности. Напомним, в предыдущем стихотворении у Мирры Лохвицкой возникал серебряный цвет. Здесь же у Константина Бальмонта находим безмятежно-серебристую палитру, созвучную водной стихии: «*Ты скользишь, рождая* ***волны***…» [2].

В стихотворении Мирры Лохвицкой также есть отсылка к воде – это «невнятный шорох камыша» и «жадные корабли», но вместе с тем в ее поэтических строках водная стихия оказывается намного спокойнее и ровнее: «*Спокойно в заросли залива, / Где дышит грусть, как гнет земли*…» [8, с. 152].

В рассмотренном выше стихотворении Константин Бальмонт ввел образ чайки. Мирра Лохвицкая в своем стихотворении делает что-то похожее, оставляя в последней строфе близкие по семантике образы – здесь так же, как и у К. Бальмонта, фигурируют стихии воздуха (неба) и воды, ведь это и есть те самые «*вздохи бурь*»,

«*переменчивые воды*». Сама же Лохвицкая избирает более «приземленную» позицию, оттого и лебедь спящий – он затаился где-то в камышах, практически недвижимый, потому как «*земная жизнь моя*» [8, с. 152], в то время как лебедь Константина Бальмонта находится в «*бездне воздуха и света*». Цветовая палитра при этом остается единой – это белый, оттенки голубого («*вечная лазурь*»). Такие параллели, основанные на сходстве и различии, и рождают поэтический диалог.

Диалог в стихотворениях Мирры Лохвицкой и Константина Бальмонта во многом основан и на идее преемственности. Не забудем о том, что все-таки Константин Бальмонт был представителем символизма. Соответственно, сквозь призму символизма мы можем открыть и новые грани в творчестве Мирры Лохвицкой: действительно, символов в ее текстах немало. Рассмотрим этот вопрос на примере ее стихотворения «Во ржи» (период 1896 – 1898) и стихотворения Бальмонта «Сны» (Закрыв глаза…», 1922).

Пространство стихотворений располагается на грани между сном и явью, между реальным и ирреальным мирами, но все-таки ближе к миру грез. Ведущие темы поэтического диалога в этих произведениях связаны с явлениями природы: у Константина Бальмонта это морское дно (вода – его стихия), гроза и ее следствие – звук от молний и грома; Мирра Лохвицкая же предлагает в качестве знака-символа загадочную тень, глаза-васильки, образ потухших небес и росы. Также интересным символом в этом стихотворении становится прялка, которая упоминается два раза, создавая в тексте звуковой образ.

Внимание поэтов обращено к небу, которое становится неким переходным пространством между реальным и потусторонним мирами. «*Туда, на небеса потухшие, взгляни*» [8, 165], – читаем у Мирры Лохвицкой. Так почему же тогда мы обратили внимание на «дно

морское» в стихотворении К. Бальмонта? Эта деталь контрастно переключает внимание, но разгадка близка:

Закрыв глаза, я вижу сон,
Там все не так, там все другое,
Иным исполнен ***небосклон****,*
Иное, глубже, ***дно морское****…* [3]

Так дно или все-таки небо? Конечно же, небо, ведь оно продолжает представать взору через тучи, молнии, «преображенье молний в звуки» и озарение всей природы – именно с его помощью лирический герой обретает долгожданное:

И вновь любимая моя
Ко мне протягивает руки… [3]

Платье возлюбленной лирического героя приобретает сходство с волной, будто стеклянной, но все-таки живой. Загадка открывается в складке, то есть на грани миров, где видится и «*безбрежность нив*», и «*золотой разлив*»:

В желанном платье, что на ней,
В одной, едва заметной складке
Вся тайна мира, сказка дней,
Невыразимые загадки… [3]

Сравнение возлюбленных с зарей и волнами вполне традиционно [7, с. 100]. Что ответит на это Мирра Лохвицкая? В стихотворении «Во ржи» находим созвучный оттенок, отсылающий нас к стихотворению К. Бальмонта – «*полоска золотая*». Золото возникает и в паре с образом «*гроздьев спелой ржи*» при описании волос возлюбленного лирической героини:

И ***в золоте кудрей****, как в гроздьях спелой ржи*
запутались мои трепещущие руки… [8, с. 166]

Ее счастье, мгновение любви и света обрывает загадочная тень. Она выстраивает живой барьер между лирической героиней и ее возлюбленным: «*И близки были мы, и страшно далеки*» [8, с. 165]. Здесь же в первой

строфе поэтесса вводит нечто новое для этого стихотворения, но знакомое по стихотворению К. Бальмонта:

Лазурно-темными глазами
На нас смотрели ***васильки****…* [8, с. 165]

Константин Бальмонт завершает свое стихотворение образом одинокого василька: «*Лишь* ***василек*** *один, мерцая, / Поет чрез золотой разлив*» [3]. Еще один образ в творчестве поэтов становится объединяющим. В обоих случаях образы васильков воплощают мир природы, но и символизируют тайную любовь. Вместе с тем, здесь же находим мотивы разлуки, расставания, смерти. Эту интонацию Мирра Лохвицкая вкладывает в текст в самом начале: «*… Полоска золотая / Еще горела в розовой дали*» [8, с. 165]. И все же что-то гаснет в душе лирической героини, потухает, как и ранее мы упоминали про одинокий василек в стихотворении К. Бальмонта. Сны, закаты, даже зима – все это образы, символизирующие смерть [1, с. 81], в этом, возможно, проявилось и предчувствие поэтессой собственной смерти.

Есть еще одна значимая деталь, которая объединяет эти тексты. В последних строках стихотворения Мирра Лохвицкая прибегает к приему, который больше характерен для творчества Константина Бальмонта – сочетание нетрадиционной рифмовки. В ее основе – АБАБ, и только в завершающих строках рифмовка сменяется на кольцевую АББА:

Мы были вместе: ты и ***я****.*
*И шорох прялки неустанн****ой***
*Растаял в вечности туманн****ой***
*Затих во тьме небыти****я****…* [8, с. 166]

Бальмонт любил рифмовать катрены АББА БААБ [6], в этом есть еще одна неявная тайна их поэтического диалога. Но, возвратясь к тексту Мирры Лохвицкой, мы увидим, что «*жужжанье прялки странной*» продолжается,

как и странность жизни, стремительность ее встреч и столь же быстрых разлук. Здесь можно наблюдать удвоение художественного времени – как будто бы то, о чем говорит автор, уже было прочитано ранее. Связь хронотопов происходит с помощью образа «*потухших небес*» [7, с. 99]. И снова мы видим совсем другой мир, который Мирра Лохвицкая без доли сомнения называет «*страной чудес*». Этот прием еще раз обнаруживает своеобразие образных систем в стихотворениях Константина Бальмонта и Мирры Лохвицкой. Их художественные миры все же оказались близкими, во многом благодаря сходству цветовых палитр. Созвучны в их творческом мире и стихии: у К. Бальмонта превалирует вода, у М. Лохвицкой – вода, отраженная в небе. Некоторые образные и тематические переклички в их стихах настолько явные, что в буквальном смысле напоминают живую переписку.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Артеменко В.В.* «Отрекись от тленной красоты…» Трансформация поэтического мира М.А. Лохвицкой (1900-1902 гг.). // Всероссийский журнал научных публикаций. 2013. №2 (17). С. 80–81.

2. *Бальмонт К.Д.* Собрание сочинений в двух томах, Т. 1. М.: Можайск-Терра, 1994. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0140.shtml. (Дата обращения: 12.03.2023).

3. *Бальмонт К.Д.* Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи. М.: Художественная литература», 1980. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0760.shtml. (Дата обращения: 12.03.2023).

4. *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений в 7 томах. Т. 6. М.: Художественная литература, 1975.

5. *Волынский А.Л.* Русские женщины. / Предисл., коммент., публикация А.Л. Евстигнеевой // Минувшее: Исторический альманах. М.-СПб.: Atheneum-ОНИКС, 1994. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/w/

wolynskij_a_l/text_1923_russkie_zhenshiny.shtml. (Дата обращения: 16.03.2023).

6. *Гаспаров М.Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед, 2001. [Электронный ресурс] URL: http://philologos.narod.ru/mlgaspar/gasp_rverse.htm. (Дата обращения: 17.03.2023).

7. *Завьялова Е.Е.* Время и пространство в любовной лирике М.А. Лохвицкой, К.Д. Бальмонта, Ф.К. Сологуба (1880-1890 годы). // Известия ВГПУ. – С. 99-100.

8. *Лохвицкая М.А.* Полное собрание стихотворений. «Public Domain». [Электронный ресурс] URL: https://www.litres.ru/mirra-lohvickaya/polnoe-sobranie-stihotvoreniy/. (Дата обращения: 12.03.2023).

Виктория КОТЕЛЬНИКОВА

ОБРАЗ ПАДШЕЙ ЖЕНЩИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В.М. ГАРШИНА, А.П. ЧЕХОВА И Л.Н. АНДРЕЕВА

Архетип *падшей женщины* очень распространен в мировой литературе. При этом все они сильно отличаются друг от друга, и смысловые акценты в их сюжетных линиях расставлены по-разному. Так, Дюма-сын в «Даме с камелиями» вывел Маргариту Готье, Ги де Мопассан изобразил Пышку в одноименной повести, в романе из цикла Ругоны-Маккары «Нана» Эмиля Золя мы наблюдаем за судьбой французской куртизанки.

В русской литературе образ падшей женщины также был весьма популярен. Одно из самых известных произведений, «Яма» А. Куприна, освещает проблему проституции в Российской империи, последний роман Л.Н. Толстого «Воскресение» повествует о судьбе Катюши Масловой, которая по ряду жизненных обстоятельств оказывается в доме терпимости. И, наконец, один из самых пронзительных образов подобной героини создан в романе «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. Читатель может проникнуться судьбой Сонечки Мармеладовой, чья жизнь была отдана греху во имя блага семьи. Но это не единственный текст Достоевского, в котором актуализируется тема проституции как греха и как акта самопожертвования (так, можно провести параллели между главой «Мокрый снег» «Записок из подполья» и чеховским «Припадком»).

Мы назвали всего лишь небольшое количество произведений; как известно, и в русской, и в зарубежной литературе существует намного больше текстов, раскрывающих образ падшей женщины и ее греховность, а в некоторых случаях напротив – святость. В данной работе обратимся к трем произведениям русских классиков: «Происшествие» В.М. Гаршина, «Припадок» А.П. Чехова и «Тьма» Л.Н. Андреева.

В.М. Гаршин написал «Происшествие» в 1878 году, за год до своей смерти. Об этом рассказе в письмах он отзывался так: «*Отрывок мой до войны, до социальных, политических и иных вопросов вовсе не коснется. Просто мученья двух изломанных душ*». И далее: «*Они* <журнал «Отечественные записки» – *В.К.*> *все "умного" требуют, а мое вовсе не умное, а скорее "безумное". Нечто из достоевщины. Оказывается, я склонен и способен разрабатывать его (Д.) путь*» [4, с. 375].

В рассказе перед читателем разворачивается трагическая история взаимоотношений падшей женщины Надежды Николаевны, о чьей дальнейшей судьбе можно прочитать в одноименной повести, и Ивана Ивановича Никитина. В первой части рассказа об раз Надежды Николаевны раскрывается перед читателем через внутренний монолог. Главная героиня рассуждает о своей жизни, которую по праву считает несчастной и пустой: *«Я опять забылась и опять проснулась. Три недели ежедневного шатанья! Как я только выношу это! Сегодня у меня болит голова, кости, все тело. Тоска, скука, бесцельные и мучительные рассуждения. Хоть бы пришел кто-нибудь!»*

Несмотря на это, в Надежде Николаевне теплится надежда (имя, конечно, символично!): она мечтает о том, чтобы в ее жизни появился человек, способный избавить ее от нескончаемого ужаса: *«Мне хочется остановиться, удержаться за что-нибудь, хоть за соломинку, но у меня нет и соломинки. Лгу я, есть она у меня! И даже не соломинка, а быть может, что-то понадежнее, но я сама до того опустилась, что не хочу протянуть руку, чтобы схватиться за опору».*

Именно Иван Иванович оказывается тем, кто может освободить Надежду Николаевну от привычного и страшного круговорота несчастий. Он влюблен в нее и предлагает ей стать его женой. Главный герой не может противостоять своим чувствам, которые заставляют его «пьяным, грязным, униженно молящим» ползать на

коленях перед проституткой: *«Ведь другая за счастье бы сочла избавиться от этого ада. Работал бы я как вол. Жила бы ты беззаботно, спокойная, честная».*

Примечательно, что Иван Иванович относится к Надежде Николаевне нетривиально, видит ее в нетрадиционном для падшей женщины ореоле. Для него это не просто падшая женщина, а возлюбленная, чей образ вызывает восхищение: *«И вот она идет, нарумяненная, с насурмленными бровями, в бархатной шубке и щегольской котиковой шапочке – прямо на меня; <...> Она доходит до угла и поворачивает назад, нагло и гордо смотря на прохожих и иногда заговаривая с ними».*

Когда Надежда Николаевна собирается на встречу с Иваном Ивановичем, то прежний образ главной героини трансформируется: *«Я оденусь попроще и поскромнее, смою с лица румяна и белила. Ему все-таки будет приятнее. Причешу попроще голову. Как мало у меня осталось волос! Я причесалась, надела черное шерстяное платье, черный шарфик, белый воротничок и рукавчики и подошла к зеркалу взглянуть на себя».*

В этом поступке Надежды Николаевны больше нет деланой гордости и наглости; она, смывая с лица косметику и одеваясь скромнее, показывает Ивану Ивановичу себя настоящую. Рассуждая о походе к Никитину, главная героиня допускает мысль о своей возможной кончине. Впрочем, это ее не пугает, она считает, что смерть будет «*все же развязкой*». Амбивалентность образа Надежды Николаевны проявляется в каждой ее мысли. Она одновременно желает и не желает умереть, не хочет выходить замуж за Ивана Ивановича и, тем не менее, по его просьбе приходит к нему домой: «*Слишком я молода, слишком много чувствую в себе жизни. Жить хочется. Хочется дышать, чувствовать, слышать, видеть».*

Надежда Николаевна искренне желает разглядеть крохотную надежду для себя, но она исчезает вместе с самоубийством Ивана Ивановича: «*Тех, кому есть еще*

какая-нибудь надежда на исцеление и мир, тех слезы, быть может, и облегчают. А где она у меня?»

После смерти Всеволода Гаршина, спустя год, Антон Павлович Чехов пишет рассказ «Припадок» (1888). В.И. Порудоминский отмечал: «Чехов (...) напишет специально для сборника в память Гаршина скоро ставший одним из самых известных рассказ *"*Припадок*"* и в нем, по собственному признанию, воздаст ушедшему товарищу (...). Герой рассказа – *"*молодой человек гаршинской закваски», определит сам Чехов, – попадает с приятелями в публичный дом (*"*падшая женщина*"* – тема опять-таки гаршинская) и едва с ума не сходит, задумавшись о судьбе встреченных женщин, вообще о несправедливом общественном устройстве, постоянно, на каждом шагу, калечащем и губящем людей» [7, с. 241].

Герой рассказа, студент юридического факультета Васильев, с друзьями отправляется в публичный дом, имея только книжные представления о том, какими должны быть падшие женщины. В рассказе нет индивидуализации, как у Гаршина, который показывает мир всего лишь одной, исключительной женщины легкого поведения – Надежды Николаевны. Чехов, напротив, использует собирательный образ, изображая проституток как толпу. Васильев же создает свои, весьма далекие от реальности, образы девушек из дома терпимости: «*Они не знают чистой любви, не имеют детей, не правоспособны; матери и сестры оплакивают их, как мертвых, наука третирует их, как зло, мужчины говорят им ты. Но, несмотря на всё это, они не теряют образа и подобия божия. Все они сознают свой грех и надеются на спасение».*

Главный герой Чехова приходит в публичный дом, и его романтические ожидания сталкиваются с реальностью: он видит, что на самом деле это уставшие и равнодушные женщины, в которых не то что нет искры жизни, а даже хоть каких-то чувств: «*...на каждом лице он читал только тупое выражение обыденной, пошлой скуки и довольства.*

Глупые глаза, глупые улыбки, резкие, глупые голоса, наглые движения – и ничего больше».

Несмотря на презрение к этим «погибшим женщинам», Васильев испытывает глубочайшее потрясение, и в рассказе появляется социальный мотив проституции как общественного зла. Причем порождается оно не только самими проститутками, но и мужчинами, которые пользуются их услугами: «*Они теперь поют, хохочут, здраво рассуждают, но разве не они сейчас эксплуатировали голод, невежество и тупость? Они – я был свидетелем».*

Чехов опять же типизирует падших женщин посредством взгляда на них Васильева. Главный герой, например, делит их на три группы по принципу того, как можно спасти этих представительниц неблагородного ремесла. Благодаря этому образ обобщается, а индивидуальные черты нивелируются. При этом актуализируется не только архетип грешницы, но и пути исправления «наглого, избалованного или тупого, забитого животного». Стоит отметить, что мотив спасения есть во всех трех рассматриваемых произведениях, этим они вписываются в традицию воссоздания истории женщин подобного рода.

«Тьма» Леонида Андреева была написана значительно позже рассказов Чехова и Гаршина, в 1907 году. Текст определенно отсылает читателя к «Преступлению и наказанию» Достоевского, однако у Андреева сюжет о грешнице и ее спасителе предстает в новом свете. Автор «Тьмы» по сути инвертирует его: не Алексей вытягивает из страшного мира борделей Любу, а блудница ведет его за собой. Но не в новый, другой мир, а в страшную тьму, в мир распада человеческого сознания.

Люба не является каноническим образом «святой грешницы». В ней нет праведности, осознания своего греха, присущее той же Сонечке Мармеладовой; она не сохраняет внутреннюю чистоту при внешней порочности. А Алексей не способен вывести Любу из тьмы на свет. В этом тексте

главная героиня является инфернальной женщиной, она и ее мир и есть сама тьма, которая поглощает Алексея: «*В блаженно закрытых глазах ее, в блуждающей, счастливой, бессмысленной улыбке была неутолимая жажда, ненасытимый голод. Точно уже сожрала она что-то огромное и сожрет еще».*

Алексей познает новую, коллективную правду униженных и истоптанных, как и Раскольников, но это правда не ведет героя Андреева к свету. Правда эта темная, тяжелая, похожая на камень. После диалога с уже бывшим революционером, Люба буквально заражается идеями Алексея, теперь она «распутная женщина, в душу которой были уже заброшены семена подвига и самоотречения». Люба хочет примкнуть к герою, готова отбивать его у полицейских; она желает пойти за Алексеем: *«Приходила к женщине новая правда, но не страх, а радость несла с собою».*

Образ Любы у Андреева получился очень контрастным. В начале рассказа мы видим униженную, озлобленную, жуткую женщину, «*за которой чувствовались миллионы раздавленных жизней*». В конце же рассказа Люба ищет спасения в новой правде. Андреев дает падшей женщине хотя бы на мгновение ощутить её (этой правды) близость: *«…улыбнулась сама темнота, и какие-то звездочки забегали – голубенькие, маленькие точечки».*

В заключение отметим, что каждый из проанализированных рассказов обладает неповторимой художественной ценностью и уникальностью. И Гаршин, и Чехов, и Андреев берут известный в мировой классике сюжет о спасении блудницы и вкладывают в него свое понимание проституции как социальной проблемы. Сознание падшей женщины изображается ими с психологической достоверностью. Но не менее важен им и контекст их эпохи, с учетом которого они подходят к освещению женского вопроса и раскрытию темы женской эмансипации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреев Л.Н.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990.

2. *Антощук Л.К.* Юродская провокация в рассказе Л.Н. Андреева «Тьма» / Л. К. Антощук // Вестник ТГПУ, 2004. – № 3.

3. *Гаршин В.М.* Рассказы. М.: Правда, 1980.

4. *Гаршин В.М.* Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма / Сост. В. И. Порудоминский. М.: Сов. Россия, 1984.

5. *Мельникова Н.Н.* Культурный код в изображении «Падшей женщины» в прозе В. М. Гаршина и А. П. Чехова: традиции и новаторство / Н. Н. Мельникова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, 2010. – № 1.

6. *Мельникова Н.Н.* Миф о возрождении грешницы в русской литературе XIX – начала XX века // Вестник ТГПУ, 2011. – № 11.

7. *Порудоминский В.И.* Грустный солдат, или Жизнь Всеволода Гаршина. М.: Книга, 1986.

8. *Розанов В.В.* Л. Андреев и его «Тьма». // В кн.: Розанов В.В. Собрание сочинений. О писательстве и писателях /под общей ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1995.

9. *Скороход Н.С.* Леонид Андреев. М.: Молодая Гвардия, 2013.

10. *Чехов А.П.* Собрание сочинений: в 12 т. Т. 6. М.: Гослитиздат, 1954.

Зинаида КУЗНЕЦОВА

ОБРАЗ ЭМАНСИПИРОВАННОЙ ГЕРОИНИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСАТЕЛЬНИЦ XIX ВЕКА

В литературе так сложилось, что на многие процессы и явления, происходившие в XIX в., мы смотрим глазами писателей-мужчин. Ахматова говорила: «…как много за всю нашу мужскую культуру любовь говорила о себе в поэзии от лица мужчины и как мало от лица женщины» [5]. Стоит расширить ее высказывание и сказать, что за всю нашу мужскую культуру **литература,** а не только поэзия, очень мало говорила от лица женщины. И еще меньше изучалось то, что было сказано женщиной в литературе. Ярким примером является выбранная тема. В литературоведении гораздо больше внимания уделяется отношению писателей XIX в. к женскому вопросу и меньше – отношению писательниц. В этой статье мы хотим изучить, какими предстают эмансипированные героини в произведениях женщин XIX в., а именно в произведениях – Е. Ган, А.Я. Марченко, Н. Дуровой, А.В. Зражевской, А.П. Барыковой и Н.Д. Хвощинской.

Чтобы наиболее полно раскрыть тему, стоит начать с анализа положения женщины в обществе рассматриваемой эпохи. В рассказе Елены Ган «Идеал» (1839) мы можем увидеть героиню Ольгу, «поэтическую женщину», которая является нравственным идеалом, что выражается в романтическом ее противопоставлении пустому светскому обществу: «*...грустно было видеть эту светлую поэтическую душу, окруженную ядовитым роем ос, которые находили удовольствие жалить ее со всех сторон. Положение мужчины с высшим умом нестерпимо в провинции, но* ***положение женщины, которую сама природа поставила выше толпы, истинно ужасно*** (курсив мой – *З.К.*)» [2]. Биография героини является стандартной для женщины XIX в.: после смерти матери ее **выдали** замуж за мужчину на двадцать лет старше ее,

военного, который не понимал ее и не любил («*сердце он предложить не мог, "ибо не оказалось оного в запасном магазине его высокоблагородия*"» [2]). Изображенный иронично-карикатурно Ольгин муж дает представление о стереотипах о женском счастье: *«благосклонное обращенье, снисходительность к капризам и модная шляпка…*» [2]. Однако Ольга совсем иная, она не укладывается в эти рамки. Писательница прослеживает и объясняет, почему ее героиня отличается от других женщин: мать ее, *«несколько вольнодумная»*, *«считала непреложные условия женского быта за выдумки, годные только для поэтов»* [2] и, соответственно, воспитывала дочерей не так, как принято было воспитывать девочек в обществе (в романе А.Я. Марченко «Тернистый путь» видим следующий стандарт: *«Наконец, воспитание кончилось. Ниночка говорила по-французски, играла на фортепьяно «…» танцевала с удивительной грациозностью и живостью»* [6].) Страстно любящая искусство и творчество, Ольга потрясает устои общественной конструкции, где женщина может реализоваться только через детей (в этом плане интересно, что Ольга, которая в браке много лет, так и не стала матерью. Елена Ган как бы говорит, что этот путь самореализации не удовлетворил бы Ольгу): *«Но какой злой гений так исказил предназначение женщин? «....» Право, иногда кажется, будто мир божий создан для одних мужчин; «…». Женщину от колыбели сковывают цепями приличий, опутывают ужасным «что скажет свет» — и если ее надежды на семейное счастие не сбудутся, что остается ей вне себя? Ее* ***бедное, ограниченное воспитание*** (курсив мой – *З.К.*) *не позволяет ей даже посвятить себя важным занятиям, и она поневоле должна броситься в омут света или до могилы влачить бесцветное существование!..»* [2]. Пожалуй, эту мысль, в разных вариациях звучащую на протяжении всего действия, можно назвать лейтмотивом рассказа.

Подтверждение подобного положения женщины в обществе XIX в., описанного выше, увидим и в упомянутом

уже выше романе А.Я. Марченко «Тернистый путь» (1849). Женский успех определяется категорией исключительно семейной, поэтому главные героини: практичная, циничная Мимишка и романтичная, нежная Ниночка, по сути, героини-антиподы, так упорно стремятся к одному – замужеству, но, как и Ольга, счастья в браке не обретают.

Писательницы поднимают тему женской доли не только в прозе. Поэтесса А.П. Барыкова создала множество стихотворений, посвященных судьбам женщин всех социальных слоев: от «падшей женщины» до дворянки. И судьба эта всегда печальная, что считывается даже на уровне названия одного из стихотворений – «Любимые куклы» (1878). Поэтесса сравнивает судьбы маленькой *«девочки-шалуньи в золотых кудряшках»* и красивой куклы, которую ей подарили на праздник:

Лет через десяток и тебя, бедняжка,
Кто-нибудь обнимет, говоря, конечно,
Что любить намерен пламенно и вечно…
Чьей-нибудь игрушкой будешь ты, наверно, –
Только ненадолго… вот что очень скверно.
Молодость, надежды – будет всё разбито…
Старая игрушка будет позабыта… [1]

Заканчивается стихотворение риторическим вопросом:

Да с чего же я-то хнычу понапрасну?
Может быть, обеих встретит жизнь прекрасно!
Ведь не всех же кукол дети разбивают…
А счастливых женщин — разве не бывает?

В представленных произведениях героини **эмансипированы внутренне, но не внешне:** они осознают свое положение, не согласны с ним, но как помочь себе? Что делать? Они не знают. И писательницы не дают ответа – только обозначают проблему.

Переходя же к анализу произведений, в которых увидим героиню, не только понимающую ужас и драматизм своего положения, но и ломающую стереотипы

поведения, обратимся к отрывку из еще одного стихотворения А.П. Барыковой «Мученица»:

Спокойно стояла она пред судом,
Свободная Рима гражданка,
И громко, с восторженно-светлым лицом
Призналась: она – христианка.
Ей лютая пытка и казнь не страшна,
И смерть она примет покорно, –
Гонений за правду пришли времена,
Ей жить с палачами позорно [1].

Барыкова обратилась к теме женского вопроса и аллегорично превознесла всех тех женщин, которые не побоялись отстаивать свои права. Именно эту трудность борьбы мы увидим в следующих произведениях.

Н.А. Дурова, известная своей невероятной судьбой кавалерист-девицы, писала в статье 1858 года: «*В наше время женщина скучающая, не умеющая найти себе занятие, утомленная бездействием, такая женщина более неуместна, чем когда-либо! Теперь, более, чем когда-либо,* ***нужны русскому обществу женщины деятельные*** (курсив мой – *З.К.*), *трудящиеся, разумно сочувствующие великим событиям, которые происходят около них, и способные,* ***вложить свою лепту для того здания общественного блага и устройства, которое воздвигается общими усилиями*** (курсив мой – З.К.). *Теперь русскому обществу нужнее, чем когда-либо не женщины-космополитки, а русские женщины во всем прекрасном значении этого слова!*» [3]. И в самом деле, в «Записках кавалерист-девицы» (1839) мы видим героиню деятельную, бросающую вызов всем социальным стереотипам, отрезающую косы и отправляющуюся воевать. Но все же стоит сказать, что это еще не образ эмансипированный женщины в полном смысле этого слова, потому что Дурова хотела *«отделиться от пола»,* находящегося, *«под проклятием божиим».*

Слова Дуровой о том, что нужны женщины, которые могут вложить свою лепту *«для здания общественного блага»*, то есть реализоваться на общественном поприще, а не семейном – были идейно верными. В литературе одна за другой появляются героини, которые не только понимают ужас своего социального положения, но и готовые бороться с ним. В незаконченном романе А.В. Зражевской «Женщина – поэт и автор» (1842) поднимается тема серьезного женского творчества. Героиня-писательница Алина Славина пользуется авторской симпатией и уважением. Так, романтичный и искренний главный герой, глазами которого мы видим ее, замечает: она говорила столько «*глубоких для девушки сведений*» [4] и имела *«тонкую разборчивость»*. Пьеса Славиной ставится в театре и пользуется большим успехом. Но плата за самореализацию – насмешки и презрение общества: «*Здесь развелась такая мода на литераторок – все кинулись в литературный свет и из-за чего же бьются бедняжки: одна, чтобы видеть со своим именем сотни экземпляров, которых кроме трех мучеников: автора, цензора и корректора, никто и читать не станет…»* [4].

Роман Марченко «Тернистый путь» мы уже упомянули, анализируя положение женщины. А.Я. Марченко разрабатывает две сюжетные линии, создавая героинь-антиподов Мимишку и Ниночку. Сюжетная линия второй развивается традиционно для женщины XIX в.: поверхностное образование, брак и несчастливая, бесправная семейная жизнь. Мимишкина же жизнь рушит все стереотипы. Она так и не сумела выйти замуж к двадцати шести годам, но участь всеми презираемой «старой девы» ее не устраивала. К концу романа она духовно вырастает, избавляясь от инфантильности и беспомощности (Ниночка так и не смогла этого сделать) и выбирает независимое существование: организовывает частный пансион. Но здесь хочется поговорить об авторской оценке образа Мимишки. Она определённо заслуживает уважения (ведь

писательница даже обращаться к ней начинает по имени отчеству), но все же героиня цинична и холодна, а ее неспособность разглядеть за внешностью душу, сосредоточенность на внешности остается с ней до последних строк. Яркие антиподы Марченко походят на антиподов в романе «Обломов» (хотя, конечно, ориентироваться на этот роман Марченко не могла). Мимишка и Ниночка, будучи настолько яркими противоположностями, как и Штольц с Обломовым, словно должны объединиться, чтобы получился гармоничный образ эмансипированной женщины (как в сыне Обломова, воспитанного Штольцами, воплощается надежда на гармоничное развитие личности).

В том же контексте интересно рассмотреть отношение к эмансипации женщин Н.Д. Хвощинской в повести «Пансионерка» (1860). Пятнадцатилетняя скромная отличница Леленька живет в глухом городишке, куда за вольнодумство ссылают молодого Веретицына. Они много общаются, и Веретицын, сам того не зная, помещает в голову Леленьки мысли о независимости, заставляет ее осознать, как пусто и праздно устроена ее жизнь и какое безрадостное будущее ее ждет: брак, дети, усталость, пошлость. Тогда Леленька начинает бунтовать, отказывается сдавать экзамены, выходить замуж и уезжает к тете в Петербург. Через восемь лет, когда Веретицын встречает ее, мы узнаем, что она теперь художница, живет за свой счет и ни от кого не зависит. Особенно интересен спор героев в последней главе о судьбе их общей знакомой Софьи, образованной, талантливой женщины, которая вышла замуж за простого помещика, не любя его. Леленька (впрочем, на данный момент повествования уже Елена Васильевна) отзывается об этом поступке так: «*Она служит злу, учит злу, она готовит страдалиц*» [7]. Веретицын же, успевший изменить свои взгляды, восхищен поступком Софьи и считает, что это *«жертва совершенства»*, которая ведет к чему-нибудь: *«Оттого и стало теперь полегче жить».* Леленьку удивляют новые

взгляды человека, который так проповедовал волю. Веретицын возражает ей:

«*– Я, помню, точно, я говорил вам слово свободы, а не разъединения…*

– Разъединения?

– Да. Вы одни. Вы это понимаете?

– Знаю. Я одна. Разумное существо должно уметь быть одно.

– Когда приведется остаться одному, – возразил Веретицын, – но когда есть еще люди…

– Для меня их нет…» [7].

Весь диалог героев указывает на то, что прекрасная, тонко чувствующая искренняя Леленька, которая восклицала: «*Мне их дружба дороже всех наград…*» [7], хоть и действительно приобрела независимость, но что-то в этом пути, по мысли Хвощинской, есть неправильное, что-то, что превращает живого прекрасного человека с душой лишь в «разумное существо».

Таким образом, женский вопрос и образ эмансипированной женщины в произведениях писательницы раскрывали по-разному. В начале XIX в. проблема только обозначалась, а позже, к 40-м годам, наиболее смелые писательницы начали предлагать пути решения этой проблемы (Н.А. Дурова, А.В. Зражевская). По мере развития темы женской эмансипации писательницы стали вводить неоднозначные, неидеализированные образы героинь и размышлять о последствиях эмансипации (А.Я. Марченко, Н.Д. Хвощинская).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барыкова А.П.* [Электронный ресурс] URL:https://clck.ru/359x9T (Дата обращения: 18.03.2023).

2. *Ган Е.А.* Идеал [Электронный ресурс] URL: https://www.litres.ru/book/elena-gan-7649432/ideal-22109730/ (Дата обращения: 18.03.2023).

3. *Дурова Н.* Записки кавалерист-девицы. Казань: Татарское книжное издательство, 1966.

4. Женщина – поэт и автор (отрывок из романа) // Москвитянин, 1842. № 9.

5. *Недоброво Н.В.* Анна Ахматова. [Электронный ресурс] URL: http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/nedobrovo-anna-ahmatova.htm (Дата обращения: 18.03.2023).

6. Тернистый путь: Роман / [Соч.] А. *Марченко.* С-Пб: Давыдов и К°, 1859.

7. *Хвощинская Н.Д.* Повести и рассказы / Сост., подготовка текста, послесл., примеч. М.С. Горячкиной. М.: Моск. рабочий, 1984.

Алина РОМАЩЕНКО

АВТОМИФ 3. ГИППИУС: ВЕДЬМА КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И ЛИТЕРАТУРНАЯ МАСКА

Поэт должен себя выдумать.
Иннокентии Анненский

Жизнь и мистика сливаются воедино: ведьма на публике

Гиппиус была первой во всем, по крайне мере старалась такой быть. Она шокировала Петербург и Париж, пугала людей своими привычками и вводила в ступор непонятными вопросами – оставаться к ней равнодушной просто было нельзя. Ее считали настоящей ведьмой и приходили стучать по ее гробу палками, чтобы она не воскресла. Зинаида Гиппиус – декадентская мадонна, «белая дьяволица», женщина, которую сам Бог, как пишут, удостоил «ручной выделки», выпуская всех прочих «пачками» и «сериями». Она хотела быть «не как все». Что же такого было в этой женщине, что люди и правда верили, словно она демонесса?

Троцкий говорил: *«Я не верю в существование нечистой силы <...>. Не верю ни в чертей, ни в ведьм. Впрочем, все-таки в существование ведьм верю, – вспомнил Зинаиду Гиппиус».*

Поэтесса была одной из первых красавиц своего времени: зеленые глаза и рыжие волосы – лесная нимфа, не иначе. С самого детства поражала своими утверждениями и запросами: однажды на ярмарке, выбирая себе подарок, она захотела живую девочку, а не куклу. Матери пришлось очень долго объяснять, почему они не могут забрать человека себе домой.

На публике Гиппиус всегда старалась выглядеть эффектно, поддерживая свой образ. Ходила она часто в белом, говоря, что кожа не выносит другого цвета. По этой

причине чете Мережковских-Гиппиус нередко приходилось уходить из театра, потому что все смотрели только на них, жаловалась поэтесса в своих дневниках. Она курила специальные ароматические сигареты и спокойно говорила о менструации. Носила короткую стрижку задолго до Мерлин Монро, появлялась на публике в мужских костюмах.

В нее влюблялись очень многие и подносили обручальные кольца, которые Гиппиус бережно надевала на цепочку и носила как ожерелье. Прелесть, не правда ли?

В резких словах и жестах эта женщина себе никогда не отказывала. Публикуясь под псевдонимом «Антон Крайний», поэтесса писала разгромные рецензии на произведения современников, не смущаясь употреблять слова «безвкусица» или «бездарность». *«Она очень женственна, он – мужественен, но в плане творческом, метафизическом роли перевёрнуты. Оплодотворяет она, вынашивает, рожает он. Она – семя, он – почва»,* – вспоминал позже секретарь Зинаиды Николаевны про нее и Мережковского. Ярко выраженная «мужественность» поэтессы проявлялась во всем – и в обиходе, и в творчестве.

Мистика вплеталась в ее жизнь так органично, что кажется, словно это и не образ вовсе. На собраниях философско-религиозного кружка поэтесса сшила для себя, мужа и Дмитрия Философова белые мантии, которые они надевали каждый раз, садясь обсуждать планы.

Эта женщина вообще верила, что может изменить мир, верила в свою философию и идею Третьего Завета, а если она верила, значит, так и было. На одном из собраний, сидя рядом со служителем церкви, поэтесса возмутилась: *«Как скучно! Подают всё одно и то же. Опять телятина! Надоело. Вот подали бы хоть раз жареного младенца!..»* Иерарх побагровел, поперхнется и больше никогда не садился рядом с ней.

Про «странности» рыжей нимфы вспоминали и Есенин, и Тэффи. Первый рассказывал про знакомство с

Гиппиус, при котором поэтесса сначала подвела юного поэта к Мережковскому со словами «мой муж Дмитрий», а затем к Философову и сказала: «а это мой второй муж Дмитрий». Трудно было не отреагировать так, как предполагалось: шок, испуг или поднятые вверх брови. Тэффи же рассказывала, как будучи в Париже, Гиппиус «нападала» на всех с вопросом *«А вы интересуйтесь интересным?»*

Салон Мережковского-Гиппиус был даже более влиятелен в творческой среде, чем «Башня» Вячеслава Иванова. Этот «интеллектуальный развратник» казался простоватым и банальным рядом со злой, утонченной Зинаидой и спокойным, медлительным, гениальным Мережковским. Ну, подумаешь, сплошное словоблудие и блудодеяние на его «Башне», а здесь-то этак все… и тонко, и бонтонно, и умно, и изысканно! Не побывав у Гиппиус, не заслужив их с Мережковским одобрения, никто не мог быть удостоен чести считаться человеком бомонда. И не просто светского, а бомонда культурного и интеллектуального.

Главным таинством был «экзамен», который могли пройти далеко не все. Гумилев, к примеру, сбежал из дома Мережковских, так как не смог все это вынести. В чем же был смысл экзамена? Все просто – как ты реагируешь на обыденность, о чем ты говоришь и как выражаешь эмоции – за всем этим пристально следят, когда встречают тебя на квартире. Практиковался даже некий обряд, «пародирующий» исповедь: за специальной ширмой сама Гиппиус исповедовала вновь пришедших мужчин. После этого решалось, насколько этот человек достоин войти в круг посвященных. Если ответ был положительным, с человеком говорили по ночам, открывали тайны и помогали в творчестве.

Все это казалось таким странным, но очень интересным, и Гиппиус старалась всегда и везде соответствовать образу ведьмы, ведь никогда не знаешь, кого надо будет спросить: «А вы интересуйтесь интересным?»

Поэтесса приезжала в Ясную Поляну и, по обыкновению, говорила резко и отчитывала Толстого за его философию. Позже Толстой напишет в своих дневниках: *«...а этих хочу любить, но не могу».* Думаю, под этими словами подписались бы многие.

Творчество ведьмы

Творчество Гиппиус затрагивает очень многие темы, но, сосредоточившись только на мистической составляющей ее «ведьминской» поэзии, вдруг обнаруживаешь, что стихи написаны от женского лица, хотя ей было присуще писать от лица мужского.

В.А. Злобин, ее секретарь, изо дня в день общавшийся с нею в последние тридцать лет ее жизни, приводит стихотворение, написанное Гиппиус, как он сообщает, в возрасте девяти лет:

Довольно мне тоской томиться
И будет безнадежно ждать!
Пора мне с небом примириться
И жизнь загробную начать.

Гиппиус зачастую сознательно использует представление о женском как о начале, связанном с сакральным. Это делается как будто бы для «аргументации» колдовских способностей лирической героини (или героини рассказа), а также для «жизнетворчества»: создания собственного образа в глазах современников. Образа, тоже ассоциирующегося с ведьмовством.

Г. Адамович пишет: «*Между нею самой и ее нарочитым литературным обликом было резкое внутреннее несоответствие. Она хотела казаться тем, чем в действительности не была. Она прежде всего хотела именно казаться. Помимо редкой душевной прихотливости, тут сыграли роль веяния времени, стиль и склад эпохи, когда чуть ли не все принимали позы, - а она этим веяниям не только поддавалась, но в большой мере*

сама их создавала. Ведь даже Иннокентий Анненский утверждал, что в литературе, в поэзии надо "выдумать себя"».

В поэзии Гиппиус встречается множество архетипических сюжетов, которые можно причислить к «небожественному сакральному», то есть сакральному, но не связанному с церковью и представлениями о личностно-определенном божестве.

Конструирование образа колдуньи у Гиппиус можно проследить в ироническом диалоге Гиппиус с Ф. Сологубом 1905 г., состоящего из трех стихотворений Гиппиус («Все колдует, все пророчит», «Реплика ведьмы», «Ты не один в своей печали»).

Ее стихи походили на волшебные, но недобрые сказки:

Всё колдует, всё пророчит,
Лысоглавый наш Кузьмич…
И чего он только хочет
Ворожбой своей достичь? Невысокая природа
Колдовских его забав:
То калоши, то погода,
То Иванов Вячеслав… Нет, уж ежели ты вещий,
Так наплюй на эти вещи,
Не берись за что поплоше,
Брось Иванова с калошей,
Потягайся с ведьмой мудрой,
Силу в силе покажи.
Ворожун мой бледнокудрый,
Ты меня заворожи.

Понятно, что мудрой ведьмой здесь является сама Зинаида Николаевна, которая обесценивает какую-то дурацкую ворожбу, давая понять, что у нее намного больше темной силы, чем у примитивных людей. Мотив народных сказок смешивается с высоким образом ведьмы, которая вызывает «ворожуна» (Сологуба) на дуэль, чтобы потягаться в магических способностях. Происходит

демонстрация колдовской силы, активный опыт переживания сакрального, героиня не боится этого и всецело принимает данный дар.

Другое стихотворение, «Реплика ведьмы», раскрывает все способности колдуньи:

Тени легкие люблю я,
Милы мне и ночь – и день.
И ревнуя, и колдуя,
Я легка, сама – как тень.

Умение оставаться незамеченной, сливаясь с тенью, быть везде и сразу:

Что мне двери, что мне двери,
Я умею без потери,
Не помяв блестящих перий,
В узость щелки пролезать.

Превращение в других существ или духов:

Ну, а кольца… Я ль не знала
Тайны колец и кругов?
Я чертила и стирала,
Разнимала и смыкала
Круги, кольца – властью слов.

Умение творить темные обряды, которые страшны для обычных людей и очень просты для самой героини:

Нет, оставь пустые бредни.
Не тебе играть со мной!
Замыкаю круг последний,
Троецветный и тройной.
Подожди, хламиду снимешь,
Будешь, будешь умирать!
И тогда придешь… и примешь
Трехвенечную печать.

Снова происходит демонстрация сакральных сил, теперь колдунья выступает в сильной позиции, с ней никто не сможет справиться, она – главная сила в этом

магическом мире, а не помощница колдуна и не злая старуха. Все, везде и сразу вмешается в образ лирической героини, показывая ее мощь.

Ведьма – центральная и сильная фигура мистического творчества Гиппиус, она всегда кокетлива и эмоциональна, сильна и насмешлива.

Дневники: нежное и настоящее

Хотя Гиппиус и создает столь жесткий и отпугивающий образ, хочется сказать пару слов о ней настоящей. Лучше всего это могут показать ее дневники – их было несколько, разных цветов. Черная тетрадь – для любовной «грязи», синяя тетрадь – для высокой любви и так далее. Поэтесса описывала в них почти каждый день: революцию, собрания и ссоры.

В этих дневниках Гиппиус и просит прощения у людей, чего она никогда не делала в реальной жизни, и выглядит слабой и очень эмоциональной. Однако самым главным во всех дневниках является слово «любовь». Гиппиус любила очень сильно и самоотверженно – мужа, свои идеи, друзей, страну. Она не успеет закончить поэму «Последний круг», зато успеет написать в ней: *«Любовь – это главное в человеческой жизни; любовь связывает небо и землю».* А в своем стихотворении «Любовь одна», звучит прекрасный манифест:

Лишь в неизменном – бесконечность,
Лишь в постоянном – глубина.
И дальше путь, и ближе вечность,
И всё ясней: любовь одна.

И Зинаида Николаевна правда в это верила – любовь одна, самая ярка и сильная. Можно любить мир по-своему и привносить в него свои идеи так, как никто другой. Быть нежной тоже можно, но глубоко внутри себя, в дневниках, рядом с мужем и близкими. Гиппиус смогла удержать равновесие между всеми эмоциями, титулами, которыми ее

одаривали, и образами, которые она сама придумала. Великая и несравненная, больше сказать нечего.

Павел Флоренский, религиозный философ, так напишет о поэтессе в своем дневнике:

«*Хотя я видел ее всего несколько часов, но многое понял в ней, и прежде всего то, что она неизмеримо лучше, чем кажется. Я знаю, что если бы я только и видел ее, что в обществе, то она возбуждала бы некоторую досаду и недоумение. Но когда я увидел ее в интимном кругу друзей и домашних, то стало ясно, что, в конце концов, что то, что способно возбудить досаду, есть просто результат внутренней чистоты, – внешняя изломанность, – проявление внутренней боязни сфальшивить… Я хорошо знаю, что бывают такие люди, которые, боясь неестественности, надевают маску ее – такую неестественность, которая не искажает подлинную природу личности, а просто скрывает ее».*

Боже, дай мне много – Боже, дай мне то, что ты хочешь

Гиппиус была ведьмой и декадентской мадонной и не противилась этому имиджу, напротив, она формировала его всю жизнь – в своих произведениях, в салоне и на людях. Поэтесса очень искусно пользовалась популярными образами своего времени, надевая маску нечистой силы, раз уж есть такая возможность. Все стихи о ведьмах она пишет от женского лица, показывая свою *феминность* в художественных образах и подчёркивая ее связь с хтоническим и сакральным.

Создавая образы ведьм и других иномирных существ, она всегда приписывает им темные способности: умение превращаться в змей или других животных, способность к определению скверны, владение заклинаниями и игра с чертями. В то же время все стихотворения имеют достаточно веселый и немного иронический характер. Это недвусмысленно подчеркивает насмешку Гиппиус над стереотипом «женщина-ведьма», позволяя считать ее и всех

героев своих произведений «зверебожественными» существами.

Таких, как она, больше не было. Да и не могло быть. В Зинаиде Гиппиус соединялись бесконечно разные миры, которыми искусно играла на публике. Незабываемая и несравненная, оставившая после себя неординарное творческое наследие и... жизнь, которая достойна большого русского романа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Буткова О.* Зинаида Гиппиус. Муза Д.С. Мережковского. М., 2017.

2. *Гиппиус З.Н.* Собрание сочинений: в 15 т. М., 2001–2013.

3. *Курганов Е.* Декадентская мадонна // Гиппиус З.Г. Живые лица. Т. 1. Тбилиси, 1991. С. 5–24.

4. *Симонова О.А.* Образ блудницы в феминистской беллетристике начала XX века // Новый филологический вестник. 2016. № 2 (37). С. 86–97.

5. *Эконен К.* Как говорить о том, чего нет? Гендерная философия Зинаиды Гиппиус // Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 153–194.

6. *Яцуга Т.Е.* Художественный мир З. Гиппиус в аспекте идей православной культуры // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2012. № 3. С. 171–176.

Надежда ЧАПКОВА

ФОЛЬКЛОРНЫЕ АРХЕТИПЫ ЖЕНСКОГО ИДЕАЛА

Перед тем, как говорить об архетипах женского идеала, нужно определиться с понятиями. Для начала обозначим, что такое архетип. Как известно, это понятие использовал в своих работах К.Г. Юнг, и он же указал на то, как архетип связан с мифами и сказками: «Прообраз, или архетип, есть фигура – будь то демона, человека или события, – повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия. Соответственно мы имеем здесь в первую очередь мифологическую фигуру. Подробнее исследовав эти образы, мы обнаружим, что в известном смысле они являются сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков: это, так сказать, психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа» [8, с. 230].

Теперь нужно ответить на вопрос, что же такое идеал? А.А. Гусейнов и Р.Г. Апресян рассматривают идеал, во-первых, как «высшую степень ценного или наилучшего, завершенное состояние какого-либо явления» и, во-вторых, как «индивидуально принятый стандарт чего-либо, как правило, касающийся личных качеств или способностей» [2, с.176]. В своей работе я буду употреблять понятие «идеал» во втором значении.

Итак, в попытке выяснения *первообраза* или *архетипа* женского идеала в отечественной культуре обратимся к народным истокам, а именно – к фольклорным сказкам. Образ женщины в фольклорных произведениях занимает особое место. Эпические жанры в основном повествуют о мужских подвигах: мужчина выполняет функцию спасителя-освободителя, женщины же, как правило, «отвечают» за лирическую часть повествования. Один из типов *идеальных героинь* – это женщина-помощница, которая мудрыми советами и наставлениями помогает

главному герою совершить подвиг или справиться с трудностями.

Яркий пример – Елена Прекрасная из сказки «Василий-царевич и Елена Прекрасная». Слушая ее советы и принимая ее помощь, Василий в конце обретает счастье. Черты характера героини выделяются ярче на фоне других женских образов: бабка-голубая шапка врет из-за своей обиды, Елена же, напротив, способна прощать, и когда становится царевной, «*не забыла распроведать о своем муже <…>и послала за ним послов*» [3, т. II, с. 368 –371]. Избранность героини подчеркивается в эпизоде с церковью – она оказывается единственной, у кого затеплилась свеча. Особое внимание следует обратить также на имя. Исследователи отмечают, что имя «имеет достаточно важное значение, поскольку, как считалось традиционно, именем во многом определяется судьба, характер героини, придается статус ее образу» [4, с. 2]. Что интересно, в образе героини присутствует и мистический элемент – у нее есть помощник-братец в образе сокола, что указывает на ее связь с иномирным пространством. Возможно, поэтому ей все дается легко – помочь Василию, стать царевной, «расхтирить» виновников ее горя. Но дело не только в этом. Самое важное, что Елена в итоге получает счастливую жизнь, а в фольклорной сказке это высшая и заслуженная награда идеального героя (в данном случае – героини).

Еще одна Елена Прекрасная встречается в сказке «Царевна-лягушка». Здесь героиня тоже связана с потусторонним миром, она лучше других невест справляется с заданиями царя, и именно ради нее Иван Царевич, совершивший ошибку, отправляется «за тридевять земель». Здесь перед нами уже не просто женщина-помощница, а героиня деятельная, самостоятельная, вызывающая всеобщее восхищение не только своей красотой, но и способностями: «*Иван-царевич обрадовался, и все руками схлопали: кака красавица! <…>Та тотчас подхватила Ивана-царевича и пошла; уж*

она плясала-плясала, вертелась-вертелась – всем на диво! Махнула правой рукой – стали леса и воды, махнула левой – стали летать разные птицы. Все изумились» [3, т. II, с. 260 – 267]. По-другому ее можно назвать «женщина-мотиватор», ради нее герой стремится совершить подвиг или пройти испытание. К такому же типу и относится Елена Премудрая: «*...любуется её красотой ненаглядною и думает: "Если б такую жену добыть – ничего б в свете пожелать не осталося!*"» [3, т. II, с.198 – 205].

Важно и то, что, какой бы красотой ни отличалась героиня, в первую очередь акцентируется ее внутренняя красота. В.Я. Пропп отмечает, что «царевна должна в основном изучаться не по своим внешним признакам, а по своим действиям. Качества ее постепенно раскроются в ее поступках» [7, с. 258]. То же самое можно наблюдать и в сказе «Пёрышко Финиста ясна сокола». Старшие дочери думают только о своей телесной красоте, прося у отца платья и серьги. Младшая дочь – другая. Первое, что ее отличает – скромность, добросердечность и трудолюбие, и только потом то, что она «*красавица, что ни в сказке сказать, ни пером написать*» [3, т. II, с.190 – 198].

Еще один пример сильной героини – Богатырша. В сказке «Царь-девица» главная героиня имеет 30 кораблей, она умна, поэтому разгадала хитрость мачехи. Н.В. Новиков пишет: «Сама Царь-девица характеризуется в сказках прежде всего как женщина-исполин, обладающая непомерной физической силой» [6, с. 72]: «*если ты попадёшься ей на глаза — царь-девица разорвёт тебя*» [3, т. II, с. 182 – 189]. Здесь, как и в сказках, рассмотренных ранее, герой в поисках возлюбленной отправляется «за тридевять земель», при этом заполучить любовь оказывается возможным только мистическим образом: «*На той стороне океана-моря стоит дуб, на дубу сундук, в сундуке заяц, в зайце утка, в утке яйцо, а в яйце любовь царь-девицы*!» [3, т. II, с.182 – 189]. Типаж сильной женщины (активной, самостоятельной, физически развитой) в качестве идеала в начале XIX века не был

распространен в литературе, однако со временем и ему находится место.

Еще один идеальный женский образ в фольклоре – это, конечно же, героиня-страдалица-падчерица. Пример – сказка «Морозко». Главные ее положительные качества – смирение и трудолюбие. Героиня-падчерица выступает жертвой своей мачехи: «*Старшую дочь старуха не любила (она была ей падчерица), почасту её журила, рано будила и всю работу на неё свалила*» [3, т. I, с.113 – 117]. Жертвенность подчеркивается тем, что она не противостоит несправедливости жизни, она покорна: «*Девушка молчала и плакала; она всячески старалась мачехе уноровить и дочерям её услужить*» [3, т. I, с. 113 – 117]. Е.М. Мелетинский пишет о подобного рода героине следующее: «Пассивность отчасти выражает ее бескорыстие, отсутствие эгоистической заинтересованности» [5, с. 159]. В сказке всегда есть недвусмысленное указание на правильное и неправильное нравственное устроение: скромная, вежливая, добрая, незлобивая падчерица противопоставлена злым, надменным и ленивым сестрам. Именно терпеливой и смиреной героине помогают волшебные силы (Морозко), а сестры наказываются (весьма жестоко).

Таким образом, в фольклоре обнаруживается несколько типов героинь, воплощающих разные грани *женского идеала:* они могут быть как деятельными и самостоятельными, так и более пассивными; они могут быть царевнами и даже волшебницами, а могут быть простыми девушками. Но объединяет их всех нравственная чистота, скромность, трудолюбие и незлобие. Это можно подтвердить словами А.М. Горького, который прекрасно и исчерпывающе высказался о положительных героинях русских сказок: «Величественная простота, презрение к позе, мягкая гордость собою, недюжинный ум и глубокое, полное неиссякаемой любви сердце, спокойная готовность жертвовать собою ради торжества своей мечты» [1, с.12].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Горький А.М.* Разрушение личности. [Электронный ресурс] URL: URL:https://www.rulit.me/books/razrushenie-lichnosti-read-49025-1.html#section_1 (Дата обращения: 14.03.2023).

2. *Гусейнов А.А., Апресян Р.Г.* Этика: Учебник. М.: Гардарики, 2000.

3. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. М.: Наука, 1984–1985. (Лит. памятники).

4. *Корженко О.М., Реш О.В*. Белгородский государственный институт искусств и культуры: Женские образы в русских народных сказках. [Электронный ресурс] URL: URL:https://cyberleninka.ru/article/n/zhenskie-obrazy-v-russkih-narodnyh-skazkah/viewer (Дата обращения: 26.03.2023).

5. *Мелетинский Е.М.* Герой волшебной сказки. М.-СПб.: Академия Исследований Культуры, Традиция, 2005.

6. *Новиков Н.В.* Образы восточнославянской народной сказки. М.: Наука, 1974.

7. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2000.

8. *Юнг К.Г*. Об отношении аналитической психологии к поэтическому творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987.

Злата ЯНОВСКАЯ

ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ЗАПИСКАХ Н.А. ДУРОВОЙ «КАВАЛЕРИСТ-ДЕВИЦА»

«Кавалерист-девица» Надежды Андреевны Дуровой – история о женщине, сбежавшей из дома, чтобы стать офицером. Эти записки создавались Дуровой постфактум, спустя двадцать лет после произошедших событий. Записки «Кавалерист-девица» в свое время хорошо оценили А.С. Пушкин и В.Г. Белинский. Белинский даже поставил «имя Дуровой в перечне имен “более или менее блестящих и сильных талантов” наряду с Карамзиным, Баратынским» [1, с. 18] и другими. В статье мы проанализируем некоторые особенности образа главной героини, отличающейся от классического образа женщины первой половины XIX века.

Повествование ведется от первого лица, однако при анализе «Записок» мы отделили собственно героиню от рассказчицы, так как «своеобразие художественного текста во многом определяется соотношением двух времен: времени рассказывания и времени совершения действия» [2, с. 24]. То есть время героини движется вместе с повествованием, а время рассказчицы статично, что позволяет нам разграничить эти две точки зрения в тексте.

Главная характеристика героини записок – динамичность ее жизненной позиции. Так, рассказчица дает нам понять, как и почему героиня принимала определенные решения, что она думала и чем руководствовалась. Это не поток сознания, скорее, взгляд уже зрелой женщины на себя молодую и попытка проанализировать жизнь, которую она выбрала сама. Н.А. Дурова «использовала понятие «записки», подразумевавшее документальный характер изложения [4, с. 81], но не все в них соответствует реальной жизни Надежды Дуровой. «Одним из приемов беллетризации была игра фактами, в том числе «утаивание» автором некоторых подробностей своей жизни» [4, с. 80].

С точки зрения литературоведения интересны следующие аспекты: с помощью каких средств рассказчица описывает героиню и какими способами показано, как ее воспринимают окружающие.

Итак, «Записки» начинаются с детства главной героини, и в самом начале она говорит: «*Мать моя страстно желала иметь сына*» [1, с. 26]. Это высказывание представляется основой, на которой разворачивается повествование о пути главной героини в мужскую сферу воинской службы. Вот, как говорится о ее рождении: «*...увы! это не сын, прекрасный, как амур! это дочь, и дочь богатырь!*!» [1, с. 27]. И далее говорится, что она «*управляемая судьбою, назначавшею <...> солдатский мундир*» [1, с. 27], «*очень крепка и бодра, но только до невероятности криклива*» [Дурова, с. 28]. Она «*хохотала при виде сыплющихся искр и блестящей стали*» [1, с. 28] и «*бегала и скакала по горнице во всех направлениях, кричала во весь голос* [1, с. 29] воинские приказы, ведь раннее детство героиня провела в гусарском полку.

Судьба героини была предрешена еще в младенчестве, когда мать выбросила ее из кареты, и маленькую девочку в итоге растил верный гусар ее отца. И хотя, по историческим данным, первой женщиной-офицером она не была [5], но однозначно она первая девушка, чья необыкновенная для времени жизнь была предопределена со столь малого возраста.

Взросление главной героини подается как продолжение ее детских «богатырских проявлений». Мать героини растила свою дочь в соответствии с дворянским укладом жизни, касающимся в том числе взросления девушек: «…во-первых, высокой степени эмоционально-психологической зависимости их от родителей и семейного круга <…>, во-вторых, тотального контроля со стороны взрослых, и жестокий ограничений свободы поведения и самовыражения…» [3, с. 71]. Однако вот что говорит об этом времени рассказчица: «*все в руках моих и рвется и ломается*» [1, с. 30], «*с каждым днем я делалась смелее и*

предприимчивее» [Дурова, с. 31]. Также у героини были свои, скажем так, мальчишечьи игрушки «*стрелы, лук, сабля и изломанное ружье*» [1, с. 30]. Так подается ее особое, отличное от остальных девочек поведение, но далее фокус внимания смещается на внешность, важную часть женского образа: «*воинственный дух мой рисовался в чертах лица*» [1, с. 34], на лице «*выражение страха и печали*» [1, с. 34] и вывод: «*я совсем не хороша собою*» [1, с. 34].

Это осознание несоответствия идеалам красоты, можно сказать, подкрепляет желание героини служить в армии, но затихает на время, когда она отправляется жить к родственникам в Малороссию, где ей была дана большая свобода. В этой части повествования примечателен монолог о судьбе женщины, героиня вспоминает о доме: «мать моя <…> представляла в самом безотрадном виде участь женщины» [1, с. 34], «*женщина, по ее мнению, должна родиться, жить и умереть в рабстве*» [1, с. 34]. Слова матери заставили героиню задуматься: «*я решилась, хотя бы это стоило мне жизни, отделиться от пола, находящегося, как я думала, под проклятием божиим*» [1, с. 34].

Жизнь у родственников в Малороссии была такой благополучной, что героиня начала забывать о своем решении: «воинские мечты мои начинали понемногу изглаживаться в уме моем; назначение женщин не казалось уже мне так страшным» [1, с. 36]. В Малороссии за героиней стал ухаживать молодой человек, что могло бы сильно повлиять на ее жизнь: «*это была первая склонность, и думаю, что если б тогда отдали меня за него, то я навсегда простилась бы с воинственными замыслами; но судьба, предназначавшая мне поприщем ратное поле, распорядила иначе*» [1, с. 37].

Свадьбы не случилось из-за посторонних обстоятельств, отметим, что здесь Н.А. Дурова опускает факты своей биографии, так как на самом деле она вышла замуж и родила ребенка, прежде чем пойти в армию [1, с. 8]. Итак в пятнадцать лет героиню отправили домой, и она вернулась изменившейся: «*я получила тот скромный и*

постоянный вид, столько приличествующий молодой девице» [1, с. 38], я «*не имела уже ни того воинственного вида, делавшего меня похожею на Ахиллеса в женском платье, ни тех гусарских приемов, приводивших мать мою в отчаяние*» [1, с. 38]. Героиня выросла, но жесткие условия домашней жизни снова вернули ее к мыслям об армии. Она сбегает из дома в мужской одежде и примыкает к казачьему полку в звании «товарищ». Из этого эпизода примечателен монолог рассказчицы о свободе, обращенный к девушкам: «*Вам, молодые мои сверстницы, вам одним понятно мое восхищение! <…> я прыгаю от радости, воображая, что <…> не услышу более слов:* ***ты девка, сиди. Тебе неприлично ходить одной прогуливаться****!*» [1, с. 57, выделено мной – *З.Я.*].

Из вышеприведенных примеров можно выделить несколько отличительных особенностей женского образа в записках «Кавалерист-девица» Н.А. Дуровой. Во-первых, внешности отводится всего несколько фраз, одна из них уже была приведена: «*я совсем не хороша собою*» [1, с. 34], а вторая: «*я <…> с моею наружностью семнадцатилетнего юноши*» [1, с. 150]. Во-вторых, подчеркиваются отношения главной героини с устоявшимся женским образом своего времени, она либо противостоит, либо принимает его, но, так или иначе, это предмет ее переживаний.

Перейдем к теме восприятия героини окружающими ее людьми: мужчинами и женщинами, которые воспринимают героиню по-разному. Рассказчица не вторгается в мысли других людей, а лишь приводит их реплики, адресованные героине, которая до этого не была никак названа, а как поступила на службу, получила именование «Дуров». Вот показательный диалог:

«*– Что вы находите во мне сходного с девкою?*

– Тонкий стан, <…> маленькие ноги и румянец, какой каждая из нас охотно желала бы иметь; поэтому мы и называем вас гусаром-девицею» [1, с. 110].

Или такой пример: «*Давыдов <…> вдруг вскликнул <…>: «Что нам в ваших Амазонках! вот у нас своя*

девочка! не правда ли? тонок, как спичка, краснеет при каждом слове...» [1, с. 125].

Из этих двух цитат можно выделить значимую характеристику: героиню описывают как «по-женски красивого юношу». Здесь важно отметить, что «тонкий стан и румянец» дополняют внешность героини.

Подводя итог, стоит отметить, что в записках «Кавалерист-девица» Н.А. Дуровой присутствуют приемы, естественные для выбранного ею жанра – беллетризованного рассказа о своей жизни: разделение рассказчицы и героини, описание героини взглядами других людей и прямая рефлексия. Также в записках присутствует нехарактерный взгляд на армейскую жизнь и женскую судьбу, что дает нам возможность говорить о конкретной писательской стратегии, которую выбирает Н.А. Дурова для своих «Записок».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дурова Н.А.* Избранные сочинения кавалерист-девицы / Сост., вступ. ст. и примеч. Вл. Муравьева. М.: Моск. рабочий, 1983.

2. *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения: Для студентов-заочников III-IV курсов фак. рус. яз. и литературы пед. ин-тов. Моск. гос. заоч. пед. ин-т. М.: Просвещение, 1972.

3. *Мицюк Н.А., Пушкарева Н.Л., Белова А.В.* Сметая запреты: очерки русской сексуальной культуры XI–XX веков: коллективная монография. М.: НЛО, 2021. (Серия «Гендерные исследования»).

4. *Строганова Е.Н.* Классики и современницы: Гендерные реалии в истории русской литературы XIX века. М.: Литфакт, 2019.

5. *Хорошилова О.* Русские травести в истории, культуре и повседневности. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2021.

Формат 60х90/16, бумага офсетная
Заказ № 132 Усл. печ.л. 19,5
Тираж 250 экз.
Издательство «Литера»
litera-yar@yandex.ru