

Литературный институт
имени А.М. Горького

Актуальная классика

Материалы Десятых студенческих научных чтений



Москва
2026

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ А.М. ГОРЬКОГО

Кафедра русской классической литературы
и славистики

АКТУАЛЬНАЯ КЛАССИКА

Материалы Десятых студенческих
научных чтений
(28 апреля 2026 г.)



Москва
2026

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 Десятых студенческих научных чтений. – М.: Литера, 2026. – 308 с.

В сборнике представлены материалы Десятых студенческих научных чтений «Актуальная классика», прошедших в Литературном институте им. А.М. Горького 28 апреля 2026 года.

ISBN 978-5-9906575-9-5

© Литературный институт имени А.М. Горького, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ I.

СИМВОЛИКА ДОМА И ПУТИ В ФОЛЬКЛОРЕ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Ахлестина Полина

«Домострой» как философско-хозяйственный кодекс русской традиционной цивилизации 9

Ашкиназе Ксения

Образ «антидома» в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы» 14

Варкентин Олеся

Образ печатного пряника в произведениях русской литературы первой половины XX века 20

Гребенников Илья

Образы магического перемещения в сказке «Марья Моревна» 29

Звягина Анастасия

Образ Святой земли в «Хожении игумена Даниила» .. 37

Наливкина Александра

Опыт исследования сакральных мест в творчестве И.С. Шмелева и М. М. Пришвина 45

РАЗДЕЛ II.

СИМВОЛИКА И ЖИТИЙНЫЕ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ ПРОЗЕ XIX-XX ВВ.

Васильченко Андрей

Значение агиографической литературы для создания атмосферы исторического романа (на примере романа «Похвала Сергию» Д. Балашова) 55

Малакаева Елена
Повесть Б.К. Зайцева «Голубая звезда»: традиции и новаторство. Образ Христофорова 62
Фандюшина Анастасия
Символика пчелы и мухи в художественном мире Л. Н. Толстого: полярность образов и христианские истоки 69
Филиппова Екатерина
Адописный сюжет об основании монастыря в рассказе Л. Леонова «Деяния Азлазивона» 76

РАЗДЕЛ III.
ДИНАМИКА СТИЛЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ

Ахназарова Зара
Образ смерти в поэзии А. Полежаева и Б. Рыжего 82
Пашкевич Александра
Особенности индивидуального стиля И.А. Крылова (на материале басни «Стрекоза и муравей») 88
Соловьев Илья
Сон как пространство абсурда в рассказе О.И. Сенковского «Превращение голов в книги и книг в головы» 93
Волынкина Светлана
Две модели женственности в русской литературе XIX века: Вера Павловна и Настасья Филипповна 102
Склярский Илья
Игнорирование Смердякова Алёшей Карамазовым 110
Козлов Алексей
Романсы на лирические стихотворения поэтов XIX века 118
Орлова Дарья
Тема фокуса в творчестве В. Набокова 125

Трофимова Арина
Функции ритма в лиро-эпическом произведении («Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова и «Двенадцать» А. Блока) 131

Синдяшкина Фаина
Павка Корчагин и Григорий Мелехов: сравнительно-сопоставительный анализ 139

РАЗДЕЛ IV.
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА: ПОСТАНОВКИ, ЭКРАНИЗАЦИИ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Гнядек Елена
Воплощение романа Ф.М. Достоевского «Бесы» в экранизации В.И. Хотиненко 148

Грибовская Дарья
Типы адаптации на примере экранизаций романа Ф. М. Достоевского «Идиот» 155

Кранина Елизавета
Феклуша в постановке «Гроза» Андрея Могучего: сценический портрет и образ власти 163

Курицина Виктория
Традиционное и новаторское в системе образов пьесы А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» 168

Мусин Андрей
Способы конструирования финала в литературе и кино (на примере «Маленьких трагедий» М.А. Швейцера) 176

Новосад Софья
«Преступление и наказание» в стиле манга: японское прочтение русского романа Осаму Тэдзукой 185

РАЗДЕЛ V.

ЖАНР И КОНФЛИКТ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Березина Галина
Автобиографическое начало в образе Левина в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» 194
Вербицкая Екатерина
Тема верности в романе в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и роль эпиграфа к XVIII главе в раскрытии этой темы 202
Громова Александра
Расчеловечивание в рассказах А.П. Чехова 209
Клинкео Виктория
«Ответ одного лица на жизнь другого»: индивидуально-стилевая концепция отражений В.Ф. Одоевского 214
Тарасенко Ева
«Драма на охоте» А. П. Чехова: преступление без наказания? 223
Филь Дэя
Переосмысление образа романтического героя как приём комического в рассказах А.П. Чехова 234

РАЗДЕЛ VI.

ПОЭТИКА ПОГРАНИЧНЫХ СОСТОЯНИЙ И МИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Горбашова Виолетта
Инфернальный бал в русской литературе XIX века как образ перевернутого мира..... 241
Дячина Илона
Эволюция образа смертного одра в прозе Л.Н. Толстого 250

Закирова Милена
Мотив детского восприятия смерти в русской автобиографической прозе XIX–XX вв. 258
Поляков Ростислав
Депрессия по-крестьянски в рассказе Н.Е. Каронина-Петропавловского «Деревенские нервы» 267
Карцева Дина
Вариант типологии героев-безумцев в творчестве Ф.М. Достоевского 276
Кондратьев Егор
Достоевский и Кьеркегор: образ Николая Ставрогина через призму демонического страха 284
Томчик Нора
Кризис автокоммуникации и путь к возрождению: кошмар Ивана Федоровича как пороговая ситуация в романе Достоевского «Братья Карамазовы» 290

РАЗДЕЛ VII.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО
(Стихи победителей поэтического конкурса к 205-летию А.А. Фета)

Победители номинации «Фет миру» 299
Победители номинации «По-фетовски» 303
Победители номинации «Ты не Фет» 306

РАЗДЕЛ I.

СИМВОЛИКА ДОМА И ПУТИ В ФОЛЬКЛОРЕ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



Полина АХЛЕСТИНА

«ДОМОСТРОЙ» КАК ФИЛОСОФСКО-ХОЗЯЙСТВЕННЫЙ КОДЕКС РУССКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

«Домострой» – это не просто сборник бытовых советов XVI века, а концептуальная система домостроительства, целостный мировоззренческий код, пронизывающий все уровни жизни: от молитвы до засолки огурцов. Его уникальность заключается в том, что он стал зеркалом русской традиционной ментальности, а позже – яблоком раздора в идеологических баталиях XIX–XX веков. Как отмечает исследовательница М. И. Стрельцова, история слова «домострой» отражает смену ценностных парадигм в русской культуре: от сакрального образца к символу косности [3, с. 61].

Памятник имеет сложную текстологическую историю. Первая редакция, новгородского происхождения, относится к концу XV – началу XVI века. Вторая, так называемая «Сильвестровская», созданная в середине XVI века, связана непосредственно с Иваном Грозным – она была литературно обработана персонально для государя протопопом Сильвестром, духовным наставником царя. Третья редакция представляет собой синтез первых двух. Долгое время автором «Домостроя» считали самого протопопа Сильвестра, однако в современном научном сообществе сформировалось мнение, что у этого текста несколько авторов, а Сильвестр, скорее всего, был его редактором [2, с. 15]. Текст носит компилятивный характер, вобрав в себя жанр «поучения от отца к сыну» (восходящий к «Поучению Владимира Мономаха»), «Слова святых отцов» из сборников, подобных «Измарагду», средневековые монастырские «обиходники», западноевропейские «домострои» (от трактата Ксенофонта «О хозяйстве» до сочинений эпохи Возрождения), а также городские «рассказы с натуры» и народные пословицы.

Композиционно, как заявлено в Предисловии, текст делится на три части: «Духовное строение» (главы 1–15) – о вере, молитве и церковной жизни; «Мирское строение»

(главы 16–29) – об отношениях с властями, миром и семьей; и «Домовное строение» (главы 30–63/67) – о практическом ведении хозяйства. В Сильвестровской редакции добавлена 64-я глава – «Послание и наказание от отца к сыну», личное обращение Сильвестра, которое часто переписывалось отдельно как самостоятельное произведение.

Философия «домостроительства» базируется на восприятии хозяйства как духовно-нравственной категории. В понимании русского человека «домостроительство» представляло собой науку о том, как вести хозяйство на духовно-нравственных началах для обеспечения собственного достатка и изобилия [2, с. 16]. Ключевая идея здесь – одухотворение материального мира. Экономика подчинена этике, а прибыль не является самоцелью. Духовность при этом предстает не отвлеченными рассуждениями о душе, а практическими делами по претворению в жизнь идеала праведного труда. Сам труд осмысляется как добродетель: приступать к нему следовало с молитвой, с чистыми помыслами, осознанно и с радостью. В главе 38 «Как всякое платье кроить и остатки хранить» говорится: «Всякое рукоделье и всякий промысел делай, благословясь, по чистой совести, и поноровя по силе, а не воровски, не обманом, во славу Божию и в пользу свою» [1, гл. 38, с. 73]. В отношении собственности и капитала «Домострой» придерживается парадигмы «нестяжательства»: собственность рассматривается как функция труда, а не капитала, а общеизвестная трактовка капитала как финансовых накоплений осмысляется как паразитический капитал [2, с. 16]. Главная экономическая цель – не максимальная прибыль, а самодостаточность домохозяйства, «разумный достаток».

В сфере семейных отношений сам термин «семья» в его современной трактовке в «Домострое» не представлен – авторы восходят к общему понятию «дом» как единому хозяйственному и психологическому целому, включавшему всех «домочадцев»: кровную семью, слуг и зависимых людей. В первом же поучении указывается на строгую иерархичность уклада русской православной семьи, где

основная роль отводится мужчине, который выступает истинным главой, наставником, кормильцем и ответчиком [2, с. 16]. Глава дома («государь») несёт богоответственность за духовное и материальное благополучие всех домочадцев, и его основной инструмент – совесть. Образ жены в тексте двойственен. С одной стороны, «Домострой» рекомендует жене «мужу уноровить», то есть поступать сообразно с его желаниями: «И жена добрая, и трудолюбивая, и молчаливая – венец мужу своему… да находит жена у мужа своего во всем благоразумный совет» [1, гл. 34, с. 69]. С другой стороны, глава «Похвала женам» представляет собой гимн женщине как хозяйке и сердцу дома, пронизанный любовью и признанием её как начала всего доброго, вдохновляющего и созидающего в семье и обществе. Воспитание детей строилось на сочетании строгости и заботы: «Любя же сына своего, учащай ему раны – и потом не нахвалишься им. Наказывай сына своего с юности и порадуешься за него в зрелости его…» [1, гл. 17, с. 45]. Физические наказания при этом регламентировались: «Ни за какую вину ни по уху, ни по лицу не бить, ни под сердце кулаком… Кто в сердцах так бьет или с кручины, многие беды от того случаются».

«Домострой» является подлинной энциклопедией русской средневековой повседневности. В нём упоминается более 135 блюд, приводятся подробные рецепты и советы по заготовкам и ремонту одежды. В тексте ярко проявляется особый тип социальной психологии: сильнейшая зависимость от людского мнения, где «от людей смех и осуждение» считались самым страшным наказанием, что порождало двойственность морали – «для себя» и «для людей». Поздние редакции включали «Травник», «Лечебник» и «Чин свадебный», что превращало «Домострой» в универсальную энциклопедию домашней жизни.

Историческая судьба образа «Домостроя» претерпела значительные метаморфозы. В XVI–XVIII веках он воспринимался как текст-практикум, настольная книга домохозяина. Однако во второй половине XIX века началась его демонизация: в публицистике либерального и революционного толка «Домострой» становится символом

темного, косного, патриархального прошлого, «плетки в руках отца». В публицистической и художественной литературе этого времени слово «домострой» стало употребляться с негативной оценкой, а сам памятник превратился в символ консервативного прошлого [3, с. 63]. В советскую эпоху негативная коннотация закрепилась: в словарях появляются слова «домостроевщина» и «домостроевский» (в значении «косный, грубый»). Это собирательное понятие активно эксплуатировалось в языке советской общественно-политической литературы, обрастая новыми контекстами [3, с. 65]. Однако в конце XX–XXI веке наступила реабилитация и новое прочтение памятника: «Домострой» начинают изучать как источник традиционных ценностей и экономики нравственности, альтернативной западному потребительству.

Таким образом, «Домострой» предстаёт как текст-посредник, позволяющий вести диалог с традиционной русской цивилизацией. Он показывает мир, где не было разделения на духовное и материальное, где экономика была подчинена этике, а семья представлялась малой церковью. Современное значение этого памятника заключается не в буквальном следовании каждому правилу, а в осмыслении целостного мировоззрения, основанного на ответственности, достаточности, труде-добродетели и примате совести. Изучая «Домострой», мы изучаем не только прошлое, но и один из возможных языков для разговора о будущем – будущем, в котором хозяйствование вновь может стать домостроительством, а жизнь – осмысленным строением Дома.

ЛИТЕРАТУРА

1. Домострой (Сильвестровская редакция) / Подготовка текста и комментарии В. В. Колесова, В. В. Рождественской. СПб.: Наука, 1994.

2. *Волотова М.Г.* Экономические и семейные отношения в концептуальной системе домостроительства в поучительных текстах русского православия XI–XIX веков

(на примере «Домостроя») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 1(55). С. 15–17.

3. *Стрельцова М.И.* Из истории слова *домострой* в контексте русской культуры // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2011. Т. 10, вып. 9. С. 61–68.

4. *Юдина Т.Н.* Новый Домострой. Конституирующая универсальная перспективная экономическая система России. М.: ТЕИС, 2014.



Ксения АШКИНАЗЕ

ОБРАЗ «АНТИДОМА» В РОМАНЕ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ГОСПОДА ГОЛОВЛЁВЫ»

В русской литературе XIX века одно из центральных мест занимает образ дома; это не просто место жительства героя, а объект, связанный с понятием рода, семьи, традиций, любви и защиты. В отношении устройства дом можно рассматривать как некий «центр», внешние границы которого защищают его обитателей от внешнего мира и одновременно служат входом/выходом в этот мир. Если говорить о доме в русской культуре, то он неразрывно связан с христианской традицией, но и с народными верованиями, восходящими к традициям языческим.

В христианстве он связывался с сакральной областью (дом – Дом Божий, церковь; дом – храм души; дом, семья – малая церковь) и через неё с «царством» (дом – «отеческая держава»), освященным и долженствующим нести в себе «отблеск» Царства Небесного» [3]. Соответственно в доме было много религиозных атрибутов, а его обстановка и предметное наполнение соотносились с обстановкой церкви. Если же говорить о более древних, языческих традициях, то сюда можно отнести оппозицию внутренний/внешний, в контексте которой дом представляет собой защиту его обитателей от враждебных (нечистых) внешних сил.

Стоит сказать и об отношениях дома и человека. Дом – это «мир», построенный человеком, и его статус «предполагает обязательное присутствие внутри него жильцов. Общее представление о доме – “объем, наполненный живыми существами”» [5, с. 72]. Для дома настолько важна связь с живыми, что в случае потери хозяев, сильного запустения или обветшания ему может быть приписан признак «мертвенности».

Важно обратить внимание и на дом как на пространство приготовления и принятия пищи. В этой связи важны печь и стол, последний даже сравнивался с церковным престолом.

Если говорить о самом приготовлении пищи, то оно носило ритуальный характер. В. Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки» рассматривает приём пищи как ритуал перехода в новое место и/ или новое состояние: «Эти случаи совершенно ясно показывают, что, приобщившись к еде, назначенной для мертвецов, пришелец окончательно приобщается к миру мёртвых» [2, с. 231]. Но еда служит не только «переходным ритуалом», но и символом объединения семьи, заботы и глубинной связи людей в этом мире.

Если под домом понимается место единства материального и духовного, а само понятие включает в себя семью, достаток, сытость, традиции, молитву и связь с Богом, то противоположное понятие, бездомность, характеризуется отсутствием укоренённости: герои находятся в пограничном состоянии между домом и внешним миром. Они могут быть как насильственно изгнаны из дома, так и осознанно отвергать его. Но в русской литературе XIX века есть и третья разновидность положения человека в мире – это *антидом*. Это не просто отсутствие дома, а его извращённая пародия, которая характеризуется неуютом, отказом от традиций, разрывом с семьёй и опасностью. Это место распада и мертвенности, где дом теряет или изменяет все свои функции.

Будучи антонимом дома, антидом оттеняет его совершенный образ. Чем страшнее и безысходнее изображается антидом, тем острее ощущается эта ненормальность, извращённость, утрата ценностей и всего человеческого, а, следовательно, тем сильнее ощущается правильный образ дома и невозможность достичь заветного идеала.

В романе М. Е. Салтыкова-Щедрина в качестве антидома выступает имение Головлёво. Оно представляет собой враждебное пространство, которое убивает героев.

Первой хозяйкой Головлёва была Арина Петровна, которая создавала лишь видимость родственных уз, на самом же деле в головлёвском *анти*доме настоящей семьи не было – дети жили в страхе, в них видели только «лишнюю обузу» [4]. Тем не менее, в отличие от Иудушки, второго

хозяина Головлёва, Арина Петровна всё же пыталась оставить что-то семье и как-то с ней взаимодействовать. Несмотря на это, для её детей Головлёво выступает в качестве тюрьмы или даже гроба. Например, возвращаясь в имение, её старший сын идёт туда как на «Страшный суд» [4], при этом понимая, что христианского прощения он там не получит. Степан Владимирович теперь окажется в числе «постылых» [4], то есть в числе родственников, с которыми обращаются хуже, чем с животными.

Новое поколение отчётливо понимает, что от Головлёва нельзя ожидать ничего хорошего, поэтому оно стремится покинуть этот антидом в надежде на спокойную жизнь, но определённые обстоятельства часто возвращают их обратно в «семью». Так, Петенька, проигравшись, едет в родное имение, хотя понимает, что «дело его безнадёжное» [4]. Петенька считает, что Головлёво может изменить только полное «перерождение», но этого не случается, и даже в конце произведения чувствуется невозможность *воскресения* имения.

Аннинька, ещё один представитель молодого поколения, выбирает продолжить карьеру актрисы и жить в унизительных условиях, а не остаться в Головлёве с дядей – там хуже и опаснее.

Если говорить о новом хозяине Головлёва, Иудушке, то он предстаёт фактически в демоническом образе. Даже его родственники часто сравнивают его с сатаной; в нём есть что-то дьявольское и змеиное. Иудушке, в отличие от Арины Петровны, нет никакого дела до семьи. Так, двое его сыновей умирают по его вине, а третьего он не принимает. Его не заботит собственный род, он живёт «пустословием» и «пустоутробием».

Именно из-за таких качеств он и привёл ещё живой, наполненный людьми дом в полное запустение. Если при Арине Петровне там ещё были дети, ходили дворовые, то при Иудушке дом вымирает. Так, прислуга боится попадаться на глаза барину, потому что он изведёт её своим «сатанинским судом» [4] или замучает пустыми разговорами. Евпраксеюшка, которая некоторое время жила в Головлёве в

качестве Иудушкиной «крали» и выслушивала его поучения, к концу произведения тоже бунтует, когда Иудушка лишает ее ребенка.

Вместе с тем Иудушка очень набожен на словах, на деле же он извращает отношения между Богом и человеком и делает Головлёво местом разврата, а потом и запустения. Для него важна не вера, а ритуал, он выступает в качестве «идолопоклонника», а не христианина. Так, Иудушка молится не потому, что верит в Бога, а потому, что боится чёрта. Он боится проклятия матери, но только потому, что его должны сопровождать гром и молнии. Он замешан в прелюбодеянии с Евпраксеюшкой, но обвиняет в этом её, к тому же он пристаёт к своей племяннице. Апофеозом духовного разврата выступает гипотетическое строительство Вавилонской башни. Иудушка в душе понимает, что он грешен, поэтому пытается как-то откупиться от ада или успокоить себя, например, рассуждениями о чистилище.

Показательно, что в головлёвском доме много религиозной атрибутики. Это и «свечечки», и «лампадочки», но они скорее выступают символами бездуховности, чем веры. Так, батюшка приглашается для успокоения, иконы из дома Арины Петровны забираются больше из-за имущественного вопроса, а день памяти сына, который покончил жизнь самоубийством, вообще забывается, и семья, вместо того, чтобы идти в храм и молиться, играет в карты.

Извращается в доме Головлёвых и важный процесс принятия пищи. За едой ведутся пустые разговоры, «трапезничество» Иудушки раздражает остальных членов семьи, едой заменяются помощь, забота, поддержка. Кроме «курочки», «телятинки», «карасиков» и «рыжичков» в Головлёве другого утешения нет, а сама трапеза служит не местом сплочения семьи, а пыткой, от которой невозможно уйти. В конце романа даже Арина Петровна отказывается от «хорошего житья», её уже не соблазняют головлёвские припасы.

Но головлёвский дом не только убивает своих жителей, он наносит всем, даже временно там живущим, особенно тяжкие раны, которые не дают нормально существовать:

«Все смерти, все отравы, все язвы – всё идёт отсюда» [4]. Головлёвский дом – это не начало жизни, не семейные радости, не безопасность – это склеп, гроб, тюрьма; место, которое высасывает всё хорошее из своих обитателей, лишая их покоя и радости.

В финале как будто бы даётся надежда на возрождение: Иудушка и Аннинька чувствуют родственную связь, раскаиваются, прощают друг друга, но влияние головлёвского дома на них было настолько длительно и велико, что настоящее, зримое возрождение имения уже невозможно. В итоге все его обитатели уходят в иной мир, а дому предстоит перейти во владение новых хозяев: «Тогда снарядили нового верхового и отправили его в Горюшкино к «сестрице» Надежде Ивановне Галкиной (дочке тетеньки Варвары Михайловны), которая уже с прошлой осени зорко следила за всем, происходившим в Головлеве» [4].

Таким образом, Головлёво в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина представляет собой классический образец антидома – пространства, где все ключевые признаки *дома идеального* не просто отсутствуют, а тотально извращаются. Здесь семья становится источником страха, вера подменяется лицемерным ритуалом, а еда становится не просто формальным, но насильственным процессом, утрачивая важную функцию объединения людей. Дом не защищает, а убивает своих обитателей, превращаясь в «гроб» и «тюрьму». Даже попытка покаяния и примирения в финале оказывается бессильной перед разлагающим влиянием Головлёва. Антидом здесь достигает предельной степени деградации: это не просто утраченный идеал, а злая на него пародия, пространство, где человеческое окончательно замещается мертвенной пустотой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: Наука, 1983. 191 с.

2. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: МИФ, 2025. 608 с.

3. *Радомская Т.И.* Феномен дома и поэтика его воплощения в русской литературе первой трети XIX в. (А. С. Грибоедов, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов) // [Электронный ресурс] URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003053475/?ysclid=mnyj3rdwt1361916899 (дата обращения: 21.09.2025).

4. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Господа Головлёвы // [Электронный ресурс] URL: https://royallib.com/book/saltikovshchedrin_mihail/gospoda_golovlevi.html (дата обращения: 16.02.2026).

5. *Цивьян Т. В.* Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок). Семиотика культуры. Труды по знаковым системам X. Тарту, 1978. С. 65 – 85.

6. *Шутова Е. В.* Архетипы «дом» и «бездомье» и их объективация в духовной культуре // [Электронный ресурс] URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004858661/?ysclid=mnyjckqscz785989599 (дата обращения: 26.03.2026).

Олеся ВАРКЕНТИН

ОБРАЗ ПЕЧАТНОГО ПРЯНИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Образ печатного пряника в русской культуре представляет собой глубокий, многослойный символ. Его базовые значения: детство, достаток, семейное счастье и связь с сакральным. В фольклоре и литературе XVIII–XIX веков пряник выступает обязательным элементом ритуала – будь то угощение, подарок на именины или свадебное подношение, маркируя ключевые моменты жизни человека в традиционном укладе.

Для более полного понимания темы данного исследования дадим несколько определений:

Пряник (прянец, пряничек, перник) – мучное кондитерское изделие, выпекаемое из специального пряничного теста; печенье на меду или сахаре с пряностями. Для вкуса могут добавлять орехи, цукаты, изюм, фруктовое или ягодное повидло [6].

Печатный пряник – это пряник, изготовленный при помощи пряничной доски [7].

Пряничная доска, также доска-пряница или пряничная изложница – форма из древесины лиственных видов деревьев с вырезанным на ней контррельефным узором для создания отпечатка на пряниках [8].

Присутствие «пряника» в фольклоре и литературе XVIII–XIX веков хорошо известно, а какова роль этого образа в отечественной литературе первой половины XX века? Попробуем проследить, как традиционный, «уютный» символ функционировал в литературе периода революций, войн и авангардных поисков, и какое значение он обретает в контексте современной культуры.

Стоит обратить внимание, что в художественных текстах изучаемого периода редко используется словосочетание «печатный пряник», в основном – просто «пряник», но по описанию его внешнего вида или формы мы понимаем, что упоминается именно печатный.

В результате исследования был сформирован корпус, включающий **тридцать пять произведений,** в которых присутствует упоминание о пряниках. При этом в ряде текстов встречаются не единичные упоминания, а развернутые описания. Также к предложенным произведениям присовокупим рассказ В. Астафьева, написанный позднее изучаемого периода, но тематически подходящий нам для исследования.

В основном это прозаические произведения малых жанров: рассказы, сказки, а также эпизоды из повестей и романов. Стоит отметить, что данный перечень произведений не исчерпывающий, так как исследуемый период довольно «плодородный» на художественные произведения разных жанров.

По количеству упоминаний лидирует М. Горький (в пяти произведениях), за ним следуют С. Писахов (в четырех произведениях), далее А. Куприн и В. Гиляровский (по три произведения). Особого внимания заслуживает роман И. Шмелева «Лето Господне», поскольку в нем пряники упоминаются и описываются в нескольких главах.

Проанализировав собранные произведения, можно выделить несколько основных тематических групп, в которых встречается образ пряника.

Пряник и детство. Этот образ часто связан с детскими воспоминаниями, праздниками, радостями и удовольствием от лакомства. Многие тексты либо напрямую адресованы детской аудитории, либо включены в произведения о детстве. В этих контекстах пряник выступает как символ светлых, беззаботных моментов. Сюда можно отнести следующие произведения: М. Горький «Детство», Ф. Гладков «Повесть о детстве», А. Толстой «Елка», Б. Житков «На даче у бабушки», Л. Чарская «Приютики», Е. Чарушин «Злая Галя», М. Шолохов «Нахаленок». Также сюда относятся: рассказ А. Куприна «Корь» (детская болезнь) и повесть К. Федина «Анна Тимофеевна» (воспоминания детства).

Пряник и праздник. Нередко образ пряника появляется в сценах празднования Рождества, Пасхи, ярмарок и гуляний. В таких контекстах он становится частью праздничной

атмосферы, символом изобилия, щедрости и общего веселья. Ключевые тексты: И. Шмелев «Лето Господне» (пряник как неотъемлемая часть православных праздников), К. Лукашевич «Рождественский праздник», В. Никифоров-Волгин «Серебряная метель», Саша Черный «Леший на ёлке» (рождественский рассказ), а также северные сказы С. Писахова («О козулях», «Пряники») о рождественских обрядах.

Пряник как подарок. Образ пряника может выступать в роли подарка, знака внимания или проявления заботы. В этом случае он несет в себе эмоциональную нагрузку, выражая чувства дарящего по отношению к получателю. В рассказе И. Бунина «Митина любовь» пряник – знак внимания от Кати, у А. Гайдара в повести «Голубая чашка» – гостинец от отца, у Д. Телешова в сказке «Крупеничка» – часть дара волшебной гречихи, в сказке «Волшебное кольцо» Б. Шергина – награда герою.

Пряник как деталь быта. Иногда пряник просто упоминается как часть повседневной жизни, как обычный продукт, который можно купить на рынке или в лавке. В таких контекстах он помогает создать атмосферу эпохи и передать детали быта. Эта функция ярко представлена в очерках В. Гиляровского («Мои скитания», «Москва и москвичи»), где пряник – деталь ярмарочного или трактирного быта. Также в произведениях М. Горького «Трое» и «Жизнь Клима Самгина», у А. Куприна в повести «Яма» – как часть повседневного городского фона.

Пряник как символ утраченного мира. В некоторых произведениях образ пряника может выступать как символ ушедшей эпохи, ностальгии по прошлому, утраченных традиций и ценностей. Эта ностальгическая функция центральна для стихотворения В. Ходасевича («Не метелью…»), где тульский пряник – символ ушедшей России. Она же звучит в автобиографической прозе И. Шмелева «Лето Господне» и К. Федина «Первые радости» (воспоминание о дореволюционном быте). В произведениях С. Писахова и Б. Шергина («Из дневника…») пряник-козуля

становится символом уходящего народного уклада и традиций Русского Севера.

Особые случаи. В романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» образ пряника в контексте провинциальной пошлости может иронически обыгрывать «сладость» жизни, а в пьесе М. Горького «Мещане» – быть деталью мещанского быта. М. Пришвин в путевых очерках «В краю непуганых птиц» фиксирует пряник как элемент этнографического быта.

Рассмотрим более подробно образ пряника на примере **рассказа В. Астафьева «Конь с розовой гривой»** – это сложный символ, выходящий далеко за рамки простого лакомства.

В первую очередь, он символизирует мир детства, мечту и абсолютную, почти волшебную ценность**.** Для деревенского мальчика это недосягаемый идеал красоты и счастья («мечта всех деревенских малышей») [1, с. 61]. Его белизна и нежные розовые цвета – это краски другого, праздничного и чистого мира, резко контрастирующего с суровой повседневностью.

Во-вторых, образ пряника становится символом справедливости, прощения и нравственного урока**.** Бабушка, несмотря на обман внука, всё же одаривает его пряником. Этот поступок – не поощрение лжи, а акт безмерной любви и милосердия. Пряник становится материальным воплощением её веры в то, что мальчик способен на раскаяние и исправление. Угощение даётся после тяжёлого осознания вины, превращаясь в незабываемый урок воспитания честности.

Наконец, в финале рассказа образ пряника трансформируется в символ памяти, любви и связи поколений. Для взрослого повествователя это уже не кондитерское изделие, а ключ к воспоминаниям о бабушке, её мудрости и безусловной любви. «Дивный конь» становится вечным напоминанием о том светлом и добром, что формирует человеческую душу; о потерянном рае детства и о людях, которые своим прощением уберегли её от ожесточения. Он символизирует ту самую нравственную основу, которая не забывается даже спустя долгое время.

Далее, рассмотрим, как использование образа пряника соотносится с общей художественной идеей произведения и какие функции он выполняет в каждом конкретном случае в русской литературе первой половины XX века.

В произведениях русской литературы первой половины XX века образ пряника редко выступает просто как образ лакомства. Чаще всего это многослойный символ, чье значение целиком определяется контекстом и авторским замыслом.

Символ утраченного мира и иллюзий

У таких авторов, как И. Бунин («Митина любовь») и отчасти В. Ходасевич, образ пряника неразрывно связан с горько-сладкой памятью о детстве, первой любви и ушедшей юности. Его «мягкая сладость» часто оказывается обманчивой, контрастируя с взрослой горечью и разочарованием. Пряник здесь – это знак наивного, уже недостижимого счастья, символ утраченной простоты и иллюзий, которые разбиваются о суровую реальность. У М. Горького в пьесе «Мещане» («Петр. Я в то время леденцы и пряники любил, а теперь в рот не беру…») [5, т. VII, с. 34] отказ от пряника может быть истолкован как жест мнимого взросления, за которым нередко скрывается духовная пустота и потеря связи с корнями.

Воплощение народной традиции и праздничной цельности

В произведениях И. Шмелева, Б. Шергина и С. Писахова образ пряника, особенно образ рождественской «козули», выступает как ядро обряда и воплощение народной традиции. Он символизирует изобилие, коллективное творчество, неразрывную связь поколений и сакральное праздничное время. Пряник здесь – материализованная душа праздника, его хранят, им украшают дом, он становится оберегом, несущим в себе тепло и свет («… что весело называлось – «масленица»? Она стояла на высоком прилавке в банях. На большом круглом прянике, – на блине? – от которого пахло мёдом – и клеем пахло! – с золочёными горками по краю, с дремучим лесом, где торчали на колышках медведи, волки и зайчики, – поднимались

чудесные пышные цветы, похожие на розы, и всё это блистало, обвитое золотою канителью…» глава «Масленица» [9, с. 284] в романе «Лето Господне» И. Шмелева). Здесь дан образ потерянного рая, чистого, красочного восприятия мира, где съедобное и волшебное слиты («пахло мёдом – и клеем пахло!»). Это ассоциация с неповторимой, утраченной цельностью бытия. Сходное видим у Б. Шергина в сказке «Волшебное кольцо» («И решил Ванька единственную шапку продать – маме на именины пряников купить» [10, с. 85]), где пряник ассоциируется с высшей, почти невоплотимой материнской любовью и жертвенной сыновней добротой, стоящей выше всех материальных благ.

Жест человеческих отношений и «валюта» доброты

В социальном контексте образ пряника часто выступает как «валюта» доброты и инструмент установления человеческих связей. У А. Гайдара это инструмент бескорыстного урока милосердия, способ научить состраданию. У В. Гиляровского («Мои скитания») это дар гостеприимства, открывающий двери в закрытый мир («И это был единственный путь в раскольничьи скиты, где уж очень хорошими пряниками горячими с сотовым мёдом угощала меня мать Манефа») [2], а в «Москве и москвичах» – неотъемлемый атрибут коллективного гулянья, символ общности («На закуску скупят в лавке все крендели, пряники и гуляют») [3]. У Ф. Гладкова в «Повести о детстве» пряник может выступать как тайный оберег детства, сохраняющий частичку тепла и надежды в суровом и меняющемся мире («Она лукаво подмигнула и сунула мне большой медовый пряник и глиняную свистульку») [4].

Знак эпохи и системы

В публицистике В. Гиляровского («Москва газетная») или в произведениях М. Горького («Кожемякин», «Жизнь Клима Самгина») образ пряника претерпевает существенные изменения. Здесь он теряет свое личностное, интимное начало, становясь стандартной единицей «казённого» угощения, символом организованной, но зачастую выхолощенной государственной щедрости на массовых празднествах. В таком контексте пряник может олицетворять

фальшивую, показную доброту, за которой скрывается духовная ржавчина и равнодушие к истинным потребностям человека. Это уже не искренний дар, а скорее элемент пропаганды, призванный создать видимость благополучия и заботы.

Таким образом, спектр ассоциаций, связанных с образом печатного пряника в русской литературе первой половины XX века достаточно широк. Он охватывает весь диапазон человеческих переживаний и социальных реалий: от личной ностальгической травмы и утраченных иллюзий (И. Бунин) до публичного ритуала и государственной машины (В. Гиляровский); от святого оберега, несущего духовную силу (И. Шмелев), до урока этики и милосердия (А. Гайдар).

Объединяет эти, казалось бы, разрозненные функции одно: образ пряника всегда выступает как значимый, смыслонаполненный символ. Он отмечает переход: от детства к взрослости, от поста к празднику, от частной жизни к общественной. Он обозначает связь: между людьми, между человеком и традицией, между прошлым и настоящим. Он указывает на ценность: жертвенную любовь, народное искусство, искреннюю доброту, щедрость власти (или ее имитацию). Пряник становится концентрированным образом той культурной и эмоциональной среды, которую описывает автор, своего рода «культурным кодом», понятным читателю, но при этом обладающим глубокой внутренней семантикой.

Эволюция образа пряника на протяжении первой половины XX века отражает общие тенденции развития русской литературы и общества. Если в начале века преобладают ностальгические мотивы и акцент на личной памяти, то к 20–30-м годам образ становится более условным, символическим, а порой и идеологизированным. В произведениях, отражающих советскую действительность, пряник может приобретать черты «казенного» символа, лишенного прежней душевности, или же, наоборот, становиться напоминанием о «дореволюционном» прошлом, вызывая ностальгию по утраченному миру.

В конечном итоге, образ печатного пряника в русской литературе первой половины XX века предстает как художественное воплощение изысканного лакомства и как мощное средство словесного искусства, способное передать тончайшие нюансы человеческих чувств, отразить социальные и культурные изменения, а также служить своеобразным зеркалом эпохи, в котором преломляются как светлые, так и темные стороны жизни. Его многослойность и контекстуальная зависимость делают его одним из наиболее интересных и выразительных символов рассматриваемого периода.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что образ печатного пряника в литературе первой половины XX века претерпел значительную эволюцию, сохранив свою культурную узнаваемость и изменив семантическую нагрузку.

В произведениях И. Бунина, В. Ходасевича, М. Горького он ассоциируется с иллюзией счастья, разбивающейся о реальность, или с наивным детством, от которого герои вынуждены отрекаться. Здесь пряник выполняет функцию контраста, подчеркивая разрыв между идеализированным прошлым и суровым настоящим.

Параллельно существует мощная традиция, представленная творчеством И. Шмелева, С. Писахова и Б. Шергина, где пряник (особенно в форме рождественской «козули») выступает как консервант культурной памяти. Он становится ядром обряда, воплощением народной эстетики и духовной цельности, противостоящей хаосу времени. Для писателей-эмигрантов он превращается в один из самых болезненных и ярких вкусо-обонятельных образов покинутой Родины.

Итак, в исследуемый период образ печатного пряника выполняет две ключевые функции: **мемориальную** (сохранение и трансляция культурного кода) и **контрастную** (противопоставление утраченного «сладкого» мира горькой реальности). Этот дуализм делает его уникальным художественным инструментом для осмысления одной из самых драматичных эпох в отечественной истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Астафьев В.П.* Конь с розовой гривой. М.: АСТ, 2020. 61 с.

2. *Гиляровский В.А.* Мои скитания: повесть. М.: Советская Россия, 1960. 303 с.

3. *Гиляровский В.А.* Москва и москвичи. М.: Художественная литература, 1968. 398 с.

4. *Гладков Ф. В.* Повесть о детстве. М.: Советский писатель, 1950. 566 с.

5. *Горький М.* Мещане: пьеса в 4-х действиях // Полное собрание сочинений: в 30 т. М.: Гослитиздат, 1949. Т. 7. Пьесы, 1901–1906. С. 7–94.

6. Пряник [Электронный ресурс] // RU.RUWIKI.RU: энциклопедия. URL: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Пряник. (дата обращения: 15.02.2026).

7. Печатный пряник [Электронный ресурс] // RU.RUWIKI.RU: энциклопедия. URL: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Печатный_пряник. (дата обращения: 08.02.2026).

8. Пряничная доска [Электронный ресурс] // RU.RUWIKI.RU: энциклопедия. URL: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Пряничная_доска. (дата обращения: 16.02.2026).

9. *Шмелев И. С.* Лето Господне. М.: Детская литература, 1997. 384 с.

10. *Шергин Б.В.* Волшебное кольцо: сказки. М.: Советская Россия, 1979. 80 с.

Илья ГРЕБЕННИКОВ

ОБРАЗЫ МАГИЧЕСКОГО ПЕРЕМЕЩЕНИЯ В СКАЗКЕ «МАРЬЯ МОРЕВНА»

Перемещения играют огромную роль в структуре волшебной сказки. Они могут быть связаны с разными её мотивами: похищением, погоней, магическим бегством, переправой и другими. Часто, хотя и не всегда, сказочные перемещения принимают магическую форму: полёт в облике кого-либо или на каком-либо существе, переход через огненную реку по мосту, передвижение в ступе, сверхъестественно быстрое перемещение и т.п. В настоящей статье мы попытаемся рассмотреть эти явления комплексно, вне зависимости от их сюжетной функции, на материале отдельно взятой сказки – «Марья Моревна» (№ 159 в сборнике А. Н. Афанасьева). Выбор обусловлен тем, что именно эта сказка донесла до нас огромное по сравнению с другими сказками количество случаев именно магического перемещения. Рассмотрение этих случаев выстроено по порядку их появления в сюжете.

Первый объект рассмотрения – женихи сестёр главного героя. Сказка начинается с того, что родители Ивана-царевича умирают, но перед смертью успевают оставить ему завет: выдать сестёр замуж за первого, кто за них посватается. Далее по сюжету Иван-царевич с сёстрами выходят «во зелёный сад погулять» и «находит на небо туча черная, встает гроза страшная» [3]. Иван-царевич возвращается во дворец, к нему является человек в образе птицы и сватается к его сестре. Действие повторяется три раза, в нём меняется только облик птиц. Поочерёдно сменяются орёл, сокол и ворон. Сёстры Ивана-царевича выходят замуж каждая за своего жениха, после чего женихи уносят их в своё царство. Вообще, вся эта ситуация достаточно сильно напоминает похищение, связанное с нарушением табу царскими детьми. Сказка отразила запрет на покидание дворца, налагаемый на царя и его семью [2, с. 193–194]: когда Иван-царевич и его сёстры выходят в сад,

они нарушают этот запрет, из-за этого и появляются тучи и гроза. Превращение птиц в добрых молодцев и то, что сёстры Ивана-царевича добровольно соглашаются улететь с ними, – это единственное, что отделяет рассматриваемый случай от похищения. Здесь используется то же слово «унёс», которое мы чаще всего встречаем именно при похищениях. Но, что важнее, перемещение сестёр заставляет Ивана-царевича пуститься в путь: «Остался Иван-царевич один; целый год жил без сестер, и сделалось ему скучно. «Пойду, – говорит, – искать сестриц» [3]. Их отлучка осмысляется как недостача, перед нами в сути своей типичный ход сказки «вредительство-отправка героя». При этом опускается призыв героя и начинающееся противодействие: ввиду того, что Иван-царевич был непосредственным свидетелем «похищения», ему незачем информировать себя же о произошедшем; противодействие же ликвидировано, поскольку сёстры улетают с женихами добровольно. Возникает необходимость в новой мотивировке отправки, такой мотивировкой выступает простая скука, тоска Ивана-царевича по сёстрам. Из этого следует, что наша сказка не делает различий между добровольным и недобровольным магическим перемещением в форме «унесения» птицей, вихрем и др. Используется та же лексика, следуют те же сюжетные ходы. То есть сёстры Ивана-царевича могли бы быть похищены, и для них это была бы та же форма магического перемещения.

Сами женихи перемещаются в образе птицы, вопрос о том, какой облик для них первичен – человеческий или птичий – мы оставим за скобками. Эта форма магического перемещения неотделима от мотива оборотничества. Она присуща положительным героям сказки почти без исключений. За обликом птицы мы, безусловно, читаем мотив переправы, пересечения некоей границы. То есть в их магическом перемещении как бы складываются представления о том, что невеста покидает родные земли, отправляясь в чужие, осмысляющиеся как иной мир и о том, что пересечь эту границу возможно в образе птицы.

На этом мы временно остановим рассмотрение женихов, но вернёмся к ним позднее. По сюжету, отправившись на поиски сестёр, Иван-царевич встречает прекрасную королевну Марью Моревну и женится на ней. Начинается следующий ход сказки. Марья Моревна отлучается и велит Ивану-царевичу не отпирать чулан. Поскольку мы находимся в пространстве волшебной сказки, этот запрет сразу же нарушается. В чулане находится пленённый Кощей, просящий дать ему напиться. После того, как Иван-царевич исполняет его просьбу, Кощей набирается силы и вылетает в окно в образе вихря. Полёт в образе вихря, по-видимому, восходит к народным представлениям о ветре. Ветер в народной демонологии часто персонифицируется, причём происходит некий распад: для славян характерно деление ветров на добрые и злые. Наиболее ярким воплощением «злых» ветров и является вихрь [1]. Потому он присущ исключительно антигероям. В образе вихря же Кощей нагоняет Марью Моревну и похищает её. Здесь мы вновь видим форму «унесения» человека, которую уже затрагивали ранее.

Далее по сюжету Иван-царевич вызволяет Марью Моревну из плена, Кощей пускается в погоню на магически быстром коне. Конь Кощея имеет довольно много общего с потенциальным волшебным помощником: он точно так же может говорить, точно так же обладает волшебным свойством, в данном случае, необыкновенной скоростью. Позднее по сюжету конь перейдёт к Марье Моревне, но пока что рассмотрим погоню. Погоня повторяется трижды, то есть три раза Иван-царевич пытается сбежать с Марьей Моревной, пользуясь тем, что Кощей отлучается из своего дома. Возвращаясь, Кощей замечает отсутствие пленницы и нагоняет беглецов. Сам факт этой «форы» говорит о сверхъестественной скорости коня, но сказке этого недостаточно, она дальше гиперболизирует это магическое свойство: «Кощей Бессмертный домой возвращается, под ним добрый конь спотыкается. «Что ты, несытая кляча, спотыкаешься? Али чуешь какую невзгоду?» – «Иван-царевич приходил, Марью Моревну с собой взял». – «А

можно ли догнать их?» – «Можно пшеницы насеять, дождаться, пока она вырастет, сжать ее, смолотить, в муку обратить, пять печей хлеба наготовить, тот хлеб поесть, да тогда вдогонь ехать – и то поспеем!» [3]. Когда Кощей догоняет Марью Моревну, он увозит её обратно. Похищение в форме магического перемещения по воздуху фиксируется словом «унёс», по земле – «увёз». То есть разные формы магического перемещения могут выполнять одинаковые сюжетные функции. Добровольное следование главного героя с кем-либо по земле формулируется иначе, так после свадьбы Марья Моревна «взяла» Ивана-царевича в своё царство, а не «увезла» его.

Но вернёмся же к женихам. После третьей погони Кощей разрубает Ивана-царевича на кусочки, собирает их в бочку и бросает её в синее море. Каждый из женихов отправляется в путь, каждый за своим предметом: орёл вылавливает бочку из моря, сокол летит за живой водой, ворон – за мёртвой. Здесь и реализуется функция преодоления переправы в образе птицы. Орёл посещает грань между миром живых и мёртвых, на которой находится Иван-царевич, а сокол и ворон её преодолевают: источники живой и мёртвой воды находятся в тридесятом царстве, или загробном мире, как это происходит в «Сказке об Иване-царевиче, жар-птице и сером волке» [4]. Вообще, птица не прикреплена исключительно к переправе, перемещение в образе птицы может возникать и в ситуации погони (подробнее см. сказку «Хитрая наука», №249–253 в сборнике А. Н. Афанасьева), но такие случаи довольно редки, то есть чаще всего птичий облик указывает на преодоление границы, или на переправу.

Далее по сюжету женихи оживляют Ивана-царевича, и тот выясняет, что магически быстрого коня Кощей получил в дар от бабы-яги. Причём здесь нам дана довольно интересная форма перемещения бабы-яги: «...у ней есть такая кобылица, на которой она каждый день вокруг света облетает» [3]. Эту форму мы рассмотрим позднее, когда будем рассматривать специфику магического перемещения яги. Сейчас же нас интересует переход через мост, относящийся к уже

затронутому явлению переправы. Для того чтобы попасть к яге, Ивану-царевичу необходимо преодолеть огненную реку, выступающую границей между миром живых и мёртвых. Он переходит её с помощью волшебного предмета – платка, украденного у Кощея. Для наведения моста надо трижды махнуть платком в правую сторону. Преодолев границу, Иван-царевич попадает к яге, выдерживает её испытания и крадёт у неё паршивого жеребёнка. На нём он вновь переходит через огненную реку, причём, перейдя её, дважды машет платком на левую сторону, не убирая мост совсем, но оставляя его «тоненьким-тоненьким» [3]. Когда же баба-яга пытается пересечь по нему огненную реку, мост не выдерживает её и рушится.

На этом мы можем перейти к рассмотрению магических способов перемещения самой яги. Мы уже видели форму перемещения на быстром коне, вернее, на кобылице. На сверхскорость этого перемещения указывает небольшой срок: действие совершается каждый день, то есть яга успевает совершить его быстрее, чем за сутки, покрывая огромное расстояние. Но эта форма не тождественна сверхбыстрому коню Кощея. Для того, чтобы это понять, обратимся к следующей форме магического перемещения яги – на ступе. Эта форма присуща исключительно яге и отдельно от неё не встречается. В нашей сказке эта форма выглядит следующим образом: узнав о том, что Иван-царевич похитил у неё хилого жеребёнка, яга пускается за ним в погоню на ступе. И здесь мы видим существенный алогизм: у яги есть сверхбыстрый конь, более того, форма погони на сверхбыстром коне уже встречалась в сюжете ранее. Почему же яга выбирает ступу, заведомо менее быструю, как средство погони? Ответ кроется в том, что кобылица не служит средством собственно *перемещения* для яги. Она несёт на себе функцию сообщения сакрального статуса её лошадей, но перемещения на ней в сказке нет. Облетая вокруг мира, яга возвращается на ту же точку, из которой начинала свой путь, она не следует из пункта А в пункт В. То есть кобылица служит не способом перемещения, а средством выразительности. Таким образом,

возникает некая двойственность явления магического перемещения: с одной стороны, полёт яги на кобылице не является способом перемещения вообще, в таком случае он не относится и к магическим перемещениям; с другой – утверждение: «Формы магического перемещения шире явления перемещения как такового» формально является корректным, несмотря на то, что приводит к размыванию границ понятия магического перемещения.

На этом мы можем перейти к последней погоне. Выкормив жеребёнка «в зелёных лугах», вырастив его в «чудесного коня» [3], Иван-царевич вновь предпринимает попытку вызволения Марьи Моревны. Прибыв к ней, он говорит: «Теперь у меня славный богатырский конь, словно птица летит» [3]. Кажется, что образ птицы вновь отсылает нас к явлению переправы. Если бы это было так, Иван-царевич мог бы успешно выбраться из кощеева царства только с помощью волшебного коня, однако это не так. Иван-царевич беспрепятственно перемещался между царством Марьи Моревны и царством Кощея сам по себе, без волшебного помощника. Нет в сказке и полёта на этом коне. Сравнение коня с птицей, таким образом, отсылает нас к его свойству сверхскорости, что логично, учитывая сверхскорость коня Кощея и самой яги. Однако несмотря на то, что конь Ивана-царевича превосходит кощеева: «Бог знает! Теперь у Ивана-царевича конь богатырский лучше меня» (так конь Кощея отвечает на вопрос хозяина, смогут ли они догнать беглецов) [3], он уступает ему в скорости. Кощею вновь удаётся нагнать Ивана-царевича и Марью Моревну. И здесь реализуется вторая функция этого коня – он помогает Ивану-царевичу убить Кощея: «в те́ поры конь Ивана-царевича ударил со всего размаху копытом Кощея Бессмертного и размозжил ему голову, а царевич доконал его палицей» [3]. Здесь опять пограничный случай, несмотря на очевидно волшебную природу коня Ивана-царевича, сказка не даёт почти никаких конкретных маркеров в отношении его магического перемещения. Его основной функцией становится функция боевая, а не переместительная. Но, в отличие от кобылицы яги, в этом случае можно с

уверенностью сказать, что именно перемещение на волшебном коне Ивана-царевича не обставлено магически, ввиду этого его нельзя напрямую отнести к рассматриваемому нами явлению. На этом сказка заканчивается, после смерти Кощея Марья Моревна забирает его коня, вместе с Иваном-царевичем навещает его сестёр, и вместе супруги возвращаются в царство прекрасной королевны.

Рассмотренный материал показывает, что в сказке «Марья Моревна» магическое перемещение не обладает жёсткой привязкой к одной функции или персонажу, а подчиняется ситуативной логике сказки. Вихрь устойчиво связан с фигурой антагониста и похищением; птичий облик обслуживает пересечение границы миров, но может эпизодически включаться и в погоню. Случаи с конём бабы-яги и богатырским конём Ивана-царевича обнаруживают, что волшебное происхождение или сверхъестественные качества средства передвижения не означают обязательной реализации магического перемещения: на первый план способна выходить демонстрация сакрального статуса или же боевая функция. Таким образом, сама сказка очерчивает подвижные границы понятия «магическое перемещение», которое существует не изолированно, находясь в тесном взаимодействии с другими элементами сюжета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ветер / *А.А. Плотникова* // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого; Ин-т славяноведения РАН. М.: Междунар. отношения, 1999. Т. 1: А (Август) – Г (Гусь). С. 357–361.

2. *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. М.: МИФ, 2025. 608 с. (Архетип: русская культура).

3. Марья Моревна // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. [Электронный ресурс]. URL: https://feb-web.ru/feb/skazki/texts/af0/af1/af1-300-.htm (дата обращения: 05.05.2026).

4. Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. [Электронный ресурс]. URL: https://feb-web.ru/feb/skazki/texts/af0/af1/af1-331-.htm (дата обращения: 05.05.2026).

Анастасия ЗВЯГИНА

ОБРАЗ СВЯТОЙ ЗЕМЛИ В «ХОЖЕНИИ ИГУМЕНА ДАНИИЛА»

Русские люди стали путешествовать много раньше того, как хожение стало сложившимся литературным жанром [2, с. 6]. Надо полагать, что путевые записки велись уже в X–XI веках. Однако в самом начале XII века игумен Даниил пишет своё хожение и становится создателем жанра хожений на Руси [2, с. 10]. Главная цель хожений – сюжетно-организованное описание паломничества по Святой земле. Путешественники вели «первоначальные дневниковые записи» и впоследствии подвергали их переработке [2, с. 14]. Художественный образ мира в «Хожении игумена Даниила» имеет постоянные, внедряющиеся и развивающиеся свойства, рассмотрение которых позволит нам судить о средствах художественной выразительности игумена Даниила и их задачах.

Первое, на что мы обращаем внимание при переходе от вступления игумена Даниила к основной части – то, что В.В. Данилов называет измерительным методом [1, с. 24]. Игумен Даниил будто постоянно указывает, сколько вёрст от одного места до другого: «От Царяграда по лукоморию ити 300 верстъ до Великаго моря. До Петалы острова 100 верстъ» [3]. В. В. Данилов объясняет мотивировку использования этого метода как придание реалистичности своим наблюдениям. Но мы предполагаем, что измерительным методом игумен Даниил замещал повествование о своих перемещениях.

Остановимся на главке «О Патмѣ островѣ». Первое предложение «А отъ Кариа до Патма острова верстъ 60» можно переложить как *от острова Кария до острова Патма ехать 60 вёрст*, что подразумевает, что мы движемся до острова Патма. Даниил в следующем предложении замечает, что этот остров находится «в стороне, далеко в море» – то есть мы, движемся, смотрим на остров с определённого ракурса. Далее Даниил описывает исторические события,

которые происходили на острове Патм, из чего можно заключить, что, даже если мы не высадились на этом острове в продолжении нашего *метапутешествия*, мы подошли к нему близко и отправились дальше. Выходит, что Даниил показал нам это повествовательно без использования глаголов («А отъ Кариа до Патма острова верстъ 60»), с помощью измерительного метода.

Перечисление мест также подразумевает метапутешествие: «Таже оттуда Леросъ островъ, таже Калимнос островъ, таже Нисера островъ, таж и Кос островъ, велик зѣло». Мы вслед за Даниилом минули острова и обратили внимание на то, что последний из них – «очень большой». То, что перечислено, Даниил умеет обобщить: «И ти острови вси с людми и скотом близь себе суть по ряду, яко по десяти верстъ или болши межи собою». Здесь мы уже отдаляемся от островов, и автор чётко передаёт новый ракурс. Интересно использование вёрст в этом варианте («близь себе суть по ряду, яко по десяти верстъ или болши межи собою»). Они приведены примерно, как сравнение, – для того, чтобы мы поняли образно всю отдаляющуюся от нас картину.

Для образного же понимания Даниил разбавляет повествование с помощью вёрст попутными замечаниями: «А Кипра до Яфа града верстъ 400, *все по морю ити*», «То ти всего пути по морю до Афа есть верстъ 1000 и 600. *Яфъ же есть градъ на брезѣ близь Иерусалима, и оттоли поити по суху къ Иерусалиму*. И есть от Афа до Иерусалима верстъ 30, по полю 10 верстъ…» (курсив мой – *А.З.*). Эти попутные замечания, *совместно* с функцией образного понимания и *благодаря* ей, также образуют замедления в нашем метапутешествии по Святой Земле.

Метапутешествие (с греч. μετά- «между, после, через») можно определить так: это движение читательского внимания от ракурса к очередному ракурсу. Движение может становиться динамичным, когда за абзац мы преодолеваем несколько островов или городов, может стать приостановленным, когда в одном месте скапливаются достопримечательности, каждую из которых нам надо

разглядеть, даже если не подробно. Метапутешествие может замедляться, но оно не прерывается. Часто в паузах мы слышим библейскую или иную историю.

На примере главки «О Ерусалимѣ» можно чётко увидеть движение пятна взгляда, фокуса игумена Даниила. «Есть же святый град Иеросалим в дербех, около его горы каменыи высокы». Ракурс на Иерусалим уточнился упоминанием гор. «Да нолны пришедше близь ко граду…» Сначала город виделся издалека. Теперь, пришедше близь ко граду «тоже видѣти пръвое столпъ Давидовъ…» Первое, что мы видим, приблизясь, – это столп Давидов. «И потом, дошедше мало, увидѣти Елеоньскую гору…» Прошли ещё совсем немного (приблизились) – увидели Елеонскую гору. «И Святаа Святых, и Въскресение церковь, идѣже есть Гробъ Господень, и узрѣти потом весь град». И теперь, когда мы подошли, перед нами открылся вид на весь город. Интересны конструкции, которыми обеспечивается «монтаж» нашего приближения: «Есть же святый град… Да нолны пришедше близь ко граду… тоже видѣти пръвое… и потом, дошедше мало, увидѣти… и узрѣти потом весь град…». По ним чётко видно движение нашего метапутешествия.

Описание у Даниила постоянно движущееся и при этом целесообразное: после панорамы города он решает вернуть нас на подступы к нему и пройти в город ещё раз, вместе с другими паломниками: «И ту есть гора равъна о пути близь града Иерусалима яко версты вдале; на той горѣ ссѣдают с конь вси людие и поставляють крестьци ту и покланяются святому Въскресению на дозорѣ граду». Логики путешествия как такового в возвращении нет, но Даниилу важно снова пройти этот путь, сделав дидактический акцент на соборности («вси людие»), паломничестве («покланяются святому Въскресению»). Далее Даниил передаёт нам состояние умиления: «И бываеть тогда радость велика всякому християнину, видѣвше святый град Иерусалимъ». Так как у автора есть особая цель, он не ограничивается коротким замечанием. Даниил описывает восторг, эмоции «вѣрныхъ человѣкъ»: «И ту слезамъ пролитье бываеть от вѣрныхъ человѣкъ. Никтоже бо можеть не прослезитися,

узрѣвъ желанную ту землю и мѣста святаа вида, идѣже Христосъ Богъ нашь претрьпѣ страсти нас ради грѣшных. И идуть вси пѣши с радостию великою къ граду Иерусалиму». Метапутешествие, соборность, умиление, эмоции, паломничество составляют пафос абзаца, который служит дидактической цели автора.

Динамическое метапутешествие можно проследить в главке «О Церкви Въскресенья Господня»: столпы, мраморные доски, мозаика («над полатьми под верхом», «над олтарем», «въ олатри же велицѣм», «горѣ верху», «обаполы олтаря на обою столпу») и др. останавливают на себе внимание Даниила. Автора интересует устройство церкви, материалы, и он всё время перемещает фокус с одного на другое. При этом Даниил умиляется: «мощена же… красно», пророки, выложенные мозаикой, «яко живи стоятъ». Но главное, что выводит автор в этом абзаце – это христианские праздники и другие образы, запечатлённые в мозаике. Над хорами на потолке «исписани суть пророци святии…», «а над олтарем написан есть Христос…», «въ олатри же велицѣм написано есть Адамово воздвижение…», «горѣ верху написано есть мусиею възнесение Господне», «на обоих столпах по сторонам алтаря» «написано есть мусиею Благовѣщение», под самым верхом – Гроб Господень, речь о котором у Даниила будет идти в следующем абзаце. Эти двунадесятые праздники и образы, во-первых, сами по себе важны автору, они переносят нас в новозаветную историю. Во-вторых, они настраивают нас на паломничество, поклонение святыням, святым и их поступкам, в этом воплощается дидактический акцент игумена Даниила. Итак, динамическое метапутешествие помогает автору совместить в небольшом отрывке наглядное описание церкви, материалов, субъективную эмоциональную окраску – умиление красотою мозаики, упоминание новозаветных событий и дидактический акцент.

Возьмём паузу в нашем движении и обратимся к ещё одному приёму игумена Даниила – параллели ветхо- и новозаветных событий, который рассмотрим на примере абзаца из главки «О жертвеницѣ Авраамовѣ»: «И ту есть близ

жрьтвенник Авраамовъ, идеже положи жрьтву Богови Авраамъ и закла овенъ въ Исаака мѣсто. На то же бо мѣсто възведен бысть Исаакъ, идеже Христосъ възведен бысть на жертву и закланъ бысть нас ради грѣшных». «Согласно апокрифической легенде, жертвоприношение Авраама происходило на Голгофе», – комментирует это место Г. М. Прохоров. В этой параллели заключена метафора, которую автор использует для впечатления читателя, знающего Библию: как Авраам был готов принести в жертву Богу своего сына, как Авраам заклал в жертву Богу овна, так, на том же месте, Христос «възведен бысть на жертву и закланъ бысть нас ради грѣшных». Этот приём должен впечатлить читателей, воодушевить их, что снова говорит нам о дидактическом акценте игумена Даниила.

Далее метапутешествие возобновляется, и мы минуем места, «идеже заушен бысть Христос Богъ нашь…», святую Темницу, «идеже всаженъ бысть Христос», место, «идеже святаа Елена налѣзла честный крестъ, гвоздия, и вѣнець, и копие, и губу, и трость». Далее в тексте идёт самый выразительный отрывок, в работе над которым игумен Даниил использовал максимальное количество художественных средств. Сначала Даниил *умело выбирает ракурс взгляда* на место, где вот-вот развернётся животрепещущая картина: он использует разные точные определения: «Есть же Гроб Господень, и Распятие, и та святаа мѣста вся на *удолнѣмъ мѣстѣ* суть; и есть *вгорие* от запад лиць над Гробом и над Распятием. / И ту есть мѣсто на *пригории*» (курсив мой – *А.З.*). Ландшафт становится наглядным: ровное место, «взгорье» (возвышенность) и место «на склоне». Добившись образной ясности, приблизившись наконец в нашем метапутешествии к нужному месту, мы можем обратиться к истории, которую расскажет игумен Даниил.

Этот абзац полон психологизма: «...на то мѣсто притече скоро святая Богородица. Тщаше бо ся, текущи вслѣд Христа, и глаголаше, в болѣзни сердца своего слезящи…» Даниил подробно описывает все движения и нюансы состояния Богородицы: «прибежала», «торопилась следом за

Христом», «говорила в болезни сердца своего сквозь слезы». Автор приводит читателя в волнение ещё до монолога Богородицы: «Камо идеши, чадо мое? Что ради течение се скорое твориши? Еда другий бракъ в Кана Галилеи, да тамо тщишися, сыну и Боже мой? Не молча отъиди мене, рожшаа тя, дажь ми слово, рабѣ своей». Слова Её ещё более животрепещущие, так как состоят из риторических вопросов и мольбы не оставлять их без ответа. Можно сказать, что Даниил использует здесь интонационный оксюморон. Помимо оксюморона в речи используется реминисценция («бракъ в Кана Галилеи»), градация («сыну и Боже мой… рабѣ своей»). Далее снова продолжается авторская речь: «И пришедше на мѣсто то святаа Богородица, и узрѣ с горы тоя сына своего распинаема на крестѣ, и видѣвши, ужасеся, и согнуся, и сѣде, печалию и рыданиемъ одръжима бѣаше». Даниил снова прописывает все подробности состояния Богородицы и делает паузу на пике их градации. И, чтобы ещё сильнее впечатлить читателя, приводит пророчество Симеона Богоприимца, «яко прежь рече святѣй Богородици: “И се лежит на встание и на падение многим въ Израили, и тебѣ же самой оружие душу проидет, егда же узриши сына своего закалаема”». Благодаря этому мы вспоминаем, как Богородица узнала о распятии Христа уже тогда, когда впервые принесла Его в храм, боимся представить, каково Ей было жить с этим более тридцати лет, и возвращаемся к описанному выше Её состоянию, понимая, что цитату из пророчества Даниил использовал как средство художественной выразительности.

Далее, идя за евангельским повествованием, автор пересказывает, кто ещё стоял на том месте, приводит цитаты и объясняет выбор акцента на действиях и чувствах Богородицы. В Евангелиях сюжет распятия в основном связан со Христом (что естественно и ожидаемо), а вот у Даниила – на Богородице. Выбор этого мотива основан на названии «мѣста на пригории»: «называется то место Спудий, что переводится как “Поспешание Богородицы”». То есть выбор мотива здесь вдохновлён названием места, игумен Даниил вдохновился *одним словом* и рассказал нам самую

животрепещущую историю, полную психологизма и всевозможных средств художественной выразительности.

Игумен Даниил с начала повествования, с главки «О пути в Иерусалим», задаёт направление метапутешествию при помощи измерительного метода. Он работает с ракурсами и фокусами, всё чаще приостанавливается, чтобы рассказать ветхо-, новозаветные и иные исторические события. Движение метапутешествия позволяет Даниилу не дробить текст на разные смысловые отрывки, исторические события вплетаются в повествование, появляются дидактические акценты, создаваемые с помощью разнообразных средств художественной выразительности.

Образ Святой земли гармоничный и *цельный*, и добивается этого игумен Даниил при помощи постоянного *внутреннего движения* своего текста. Ветхо-, новозаветные и иные исторические события постепенно вплетаются в это движение и также постепенно Даниил вводит в текст дидактику, это даёт тексту духовные пафос и наполнение. Этот «образ мира» призван перенести нас к святыням и не отпускать наше внимание, пока мы не почувствуем, что родина Христа – наша родина, и что соборность, умиление, поклонение Христу есть высшее благо и добродетель. Психологизм, градация, эмоционально воздействующие мотивы, интонационные оксюмороны, исторические параллели, наглядное описание – все средства художественной выразительности служат Даниилу для создания такого образа мира, что «мнози бо, дома суще в мѣстѣх своих, добрии человѣци мыслию своею и милостынею убогых, добрыми своими дѣлы, достигають мѣстъ сихъ святых…»

ЛИТЕРАТУРА

1. *Данилов В.В.* О жанровых особенностях древнерусских «хождений» // Труды Отдела древнерусской литературы (ТОЛД). Т. 18. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1962. С. 21–37.

2. *Прокофьев Н.И.* Хожение: путешествие и литературный жанр // Книга хожений. Записки русских путешественников XI–XV вв. М., 1984. С.5–20.

3. Хождение игумена Даниила // подготовка текста, перевод и комментарии Г.М. Прохорова. URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=4934#_ednref182. (дата обращения: 27.02.2026).

Александра НАЛИВКИНА

ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ САКРАЛЬНЫХ МЕСТ В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ШМЕЛЕВА И М. М. ПРИШВИНА

В русской литературе всегда остро стоял вопрос богоискательства. Данная тема сплетается с мотивом дороги и находится в одном семантическом ряду с национальной русской идей, странничеством, необъятными пространствами, с понятиями *правда человеческая* и Закон Божий. Однажды я услышала фразу: «ногами Бога искать», и это стало неким вектором читательских интересов. Ролан Барт писал: «Любой текст – это раскавыченная цитата», так давайте вместе попробуем освободить мысль от кавычек [1].

Прежде чем мы обратимся к творчеству и путешествиям И.С. Шмелева и М.М. Пришвина, вспомним истоки и суть формы, в которую облекают свои странствия писатели. Так, на память приходит жанр хождения. Например, «Хождение за три моря» тверского купца Афанасия Никитина (XV век) или памятник паломнической литературы Киевской Руси XII века, посвящённый путешествию в Святую землю (начало XII века) – «Житие и хождение игумена Даниила из Русской земли». Но в контексте творчества Шмелева и Пришвина мы можем говорить скорее о путевом очерке и романе странствований. М. М. Бахтин писал: «Герой – движущаяся в пространстве точка, лишенная существенных характеристик и не находящаяся сама по себе в центре художественного внимания романиста. Его движение в пространстве – странствования и отчасти приключения-авантюры (преимущественно испытательного типа) позволяют художнику развернуть и показать пространственное и социально-статическое многообразие мира» [2]. Можно возразить: как же соприкасаются путешествие-авантюра и святые места? Но, если углубиться в тексты М. Пришвина, где тесно связаны молчаливые паломники, веселенькие моряки и играющие в карты охотники, вопрос теряет актуальность. Стоит еще заметить, что мы говорим не о паломничестве, а о путешествиях

писателей в широком смысле ищущих правду, вернее, образ человека, который отразит, поведает ту самую правду. Стоит учитывать, что природа таланта И. Шмелева и М. Пришвина отличается. Первый ориентирован на свои впечатления, писатель улавливает мельчайшие движения души (можно говорить, что он все же паломник), второй ориентирован вовне. Пришвин везде ищет человека, характер, а, как известно, человек сотворен по образу и подобию Божию, следовательно, мы можем говорить, что писатель тоже отчасти ищет Бога.

Стоит также вспомнить сказочную формулу «иди туда, не зная куда». Как писал В. Я. Пропп, «царство, в которое попадает герой, отделено от отцовского дома непроходимым лесом, морем, огненной рекой с мостом, где притаился змей, или пропастью, куда герой проваливается или спускается. Это – “тридесятое” или “иное” или “небывалое” государство» [10], что значит в мир за жизнью, мир за пределом, что тоже в определенном смысле путь к последней правде.

Первой точкой на карте будет Валаам. Место, где встречаются финно-угорские предания с суровым северным христианством и культурой поморов. На острове расположен мужской монастырь, и именно он, как конечная точка путешествия И. Шмелева, будет нас интересовать. Дальние места особенно влекут – кого-то историями о светлом и суровом монашеском подвиге, кого-то чувством первобытной свободы и предела – и земли, и человеческих сил... Что же искал писатель? Танцующие камни, деревянный крест и тишину? Попробуем разобраться. И. С. Шмелева мы знаем прежде всего по роману-эпопее о жизни в большевистском Крыму в 1921–1922 годах «Солнце мёртвых» и по автобиографической книге о дореволюционной Москве и купеческой жизни «Лето Господне». Но мы возьмём для более подробного рассмотрения сборник очерков «Старый Валаам». Путь И. Шмелева лучится воспоминаниями детства, его текст – будто чистое глубокое озеро, на котором играют солнечные зайчики, и они-то и есть блики памяти. Густая речь, слова пахучие, как масляная краска. И закрываешь книгу и

прислушиваешься, ловишь «серебристый звон». И. Шмелев в этом пути открывается по-новому. Он сомневающийся студент, философски спорит с В. Г. Белинским, Н. Г. Чернышевским. Зачем ему туда, в скиты, обители? Да, несомненно влияние воцерковленной семьи. И. Шмелев едет на Валаам с молодой женой не из религиозного долга или праздного любопытства. При этом автор боится, что его чистый интерес примут за въедливость. Это прекрасно иллюстрирует фрагмент из главы IX. – «Святости. – В большом скиту. – Вразумление»: «Я в смущенье: экзаменует, этого недоставало. Знает, что слаб я по-церковному? И почему я должен ему читать? что я ему, мальчишка? вот попал-то. И ничего не видно: желтый лист, весь в воске, в пятнах, титла эти… кто тут разберет!» [11].

Но вернемся к главному вопросу – что же искал И. Шмелев в дороге? Писатель не может себе однозначно ответить, зачем ему это: «В поминальном очерке – “У старца Варнавы” – рассказано, как, сорок лет тому, я, юный, двадцатилетний студент, “шатнувшийся от Церкви”, избрал для свадебной поездки – случайно или неслучайно – древнюю обитель, Валаамский монастырь» [11]. Подчеркнем: «случайно или неслучайно». На последних страницах произведения автор отвечает на поставленный нами вопрос. Описывая внутренний кризис и ощущение неверно выбранного жизненного пути, он возвращается в день перед отъездом с острова и находит ответ: «И вот пришло. Помню, в конце августа, в тяжкие дни сомнений и блужданий, чуть не отчаяния, пошел я за реку Клязьму – уйти от себя, забыться... Я зашел в глушь, в чапыжник, – ушел из мира. Вспомнился Валаам, святая его пустыня. Такие же ели мшистые, такая же тишина глухая. С той поры десять лет откатилось, был я тогда студентом, – как же это давно было! Тогда казалось, что все впереди, что жизнь только вот начинается. И вот ничего уже впереди, лямка одна чиновничья, в командировку завтра… И вдруг: как в лесах на Валааме… далекий-далекий звон, особенный звон, с подтреском, будто на деревянных струнках перебирает кто-то… ближе, громчей, слышней. Накатывало стукотливым звоном. Вспомнилось – журавли?!

Все во мне взбило и перепутало криком этим... И вот, как тогда, – они. Тот же косяк, тот же… как там, на Валааме, когда вся жизнь была еще впереди – самое радостное и светлое, – не было сомнений, ни томлений, ни тревожных вопросов – куда определиться, чего искать. Звонкий, сверкающий косяк птиц, хорошо знающих свою дорогу, влекущий, радостно-будоражный и торжествующий. Все позабыв, мыслью я уносился с ними в голубизну. Затихли крики, угасло последнее сверканье – потонуло за елками. А я все провожал его, все следил: во что-то смотрел, не видя, – только голубизна, влекущая. Не думая, не сознав, – нашел. Эти две "встречи" слились в одно. С того и началось писательство» [11]. Следователь, мы можем сказать, что во многом именно путешествие на Валаам подарило миру такого писателя, как И. С. Шмелев.

Случайности в пути сплетаются как корни, встречаются не только «елейные лики», но вполне «земные» (в негативном смысле). И. Шмелев никого не критикует, говоря о спорных вопросах аккуратно. Так, он подмечает среди монахов и бродяг, и корыстолюбцев, пользующихся благами скита по причине собственной физической или душевной лени, подмечает и слишком «жёсткие» духовные практики: «...они дают удивительные примеры воли, характера, силы духа. Конечно, мне чуждо многое в них, – нельзя же смотреть на жизнь так, как смотрит тот схимонах в скиту, для которого вся жизнь только подползание к могиле» [11].

Наблюдательная критика в большей степени встречается у следующего автора, ибо в своем мировоззрении птицам он доверяет больше чем людям. И журавлиная песня, направившая когда-то И. Шмелева, откликается пришвинским журавлям и перелетает со страниц «Старого Валаама».

В разговоре о Пришвине нас будет интересовать три повести: «В краю непуганых птиц», «За волшебным колобком» и «У стен града Невидимого». Р. Иванов-Разумник писал о Пришвине в статье «Великий Пан»: «У него есть также свой Бог, которому он служит. Одним чувством, одним настроением пронизано все его

художественное творчество; один Бог царит в его душе; одна тема проходит через все его произведения – Великий Пан» [4]. Стоит учесть, что образ Пана выступает здесь не как демоническое существо, а как хранитель природной стихии. Если И. Шмелева называли «певцом сияющей православной души», то Пришвин приходит к нам как невоцерковленный человек. В автобиографической повести «Кощеева цепь» герой Курымушка (альтер эго писателя) вспоминает: «Что же он у вас, неужели в церкви никогда не бывал? – спросил батюшка. – Мы в деревне живем, – конфузливо ответила мать, – в городе никогда не бывал» [8, с. 57].

Писатель будто берет нас с собой в непролазные чащи, переносит в пространство сказки, учит быть восторженным ребенком. Невольно вспоминается детский побег М. Пришвина, про который он пишет вначале повести «За волшебным колобком»: «Я желал бы напомнить о той стране без имени, без территории, куда мы в детстве бежим… я пробовал в детстве туда убежать. Было несколько мгновений такой свободы, такого незабываемого счастья…» [5]. Его путь не определён паломнической целью, но оправдан свободным временем, поддержкой Географического общества и больше похож на поиск себя. Если И. Шмелевым движет желание соборности и приобщения к духовным истокам, то в Пришвине скорее чувствуется желание быть первопроходцем, первооткрывателем новых мест. Его интересует запредельное, радикальное: «Нет, всякое обычное существование не удовлетворило бы этот край. Он не загорелся бы всею полнотою своей могучей внутренней силы. Однако было же время, когда край встретился с равным, могучим и гордым противником. Восьмиконечный врубленный в дерево крест, полузаросшие мохом кладбища, полуразрушенные часовенки, предания о местах самосожжения – вот все, что осталось от этого времени борьбы и жизни в этом краю» [6].

В повести «В краю непуганых птиц» есть пространные бытописания: ловля рыбы на льдинах в море, сенокос, урожай на камнях. Пришвин знакомит читателя с народными верованиями, надгробными плачами, в повествовании

переплетаются языческие похоронные обряды, старообрядческий уклад, обычаи поморов. Но что ищет автор? Бога ли, себя ли? Но находит – человека... Его мировосприятие – «челевекоцентрично». Если «В краю непуганых птиц» – произведение сдержанное, содержащее скорее факты и фиксацию жизненных явлний, то в повести «За волшебным колобком» раскрывается весь детский азарт, вся игривость пришвинской души. Здесь мы наблюдаем целый *калейдоскоп жизни*: певцов былин; людей, которые «перешевеливают камень, а не пашут»; схимников, ушедших в лес «спасать душу»; охотника с сыном, которых ведет «вера в священное слово»; сказочника Мануйло; Выговскую пустыню... Автор вплетает в повествование фольклорные мотивы, например, о посещении «бабушки задворенки» написано с использованнием сказочной стилистики и образности; встречаются аллюзии на обряды посвящения: «съест тебя злая старушка» [5]; автор будто проговаривается: «Ах ты, баба-яга, костяная твоя нога!». А, как известно, Яга – проводник, не случайно именно от ее избушки-почтовой станции дорога расходится на юг и на север, как бы в мир реальный и в мир запредельный. Образ деда-кормщика на лодке, встречающего героя, также отсылает к фольклорному образу. У него есть «полная вода» и «сухая вода» (ср.: вода живая и мертвая), «ад белых ночей», «солнечные ночи».

Еще один важный топоним в контексте темы путешествий у Пришвина – Соловецкие острова, Соловки, мистические, призрачные, существующие на стыке истории. Зачем туда ехать? Внутреннее стремление на край мира, скорее, за край. И М. Пришвин, и И. Шмелев добрались до этого места и запечатлели образ Соловков в слове. Пришвин сам задается вопросом о цели поездки, в этом плане он предстает перед нами предельно откровенным: «Зачем я пришел к ним, кто я такой? Я не богомолец, туристы сюда не ездят, ученые тоже. Кто я такой? Зачем я сюда забрался? Мне кажется, я кого-то обманываю, хочу отвечать неприготовленный урок» [6]. «Разговор наш становился слаще и слаще и вместе с тем, странное дело, неискреннее, – почему, не знаю. Я чувствую его выхитривающую улыбочку

и, что самое отвратительное, совершенно такую же и у себя на лице. Я возмущаюсь, сержусь на себя, но улыбаюсь» [6]. За каждой социальной ролью Пришвин старается увидеть в первую очередь человека: ситуация меняется (разговор становится теплым и искренним), когда в строителе монастыря (наставнике) автор узнает человека, который когда-то жил в большом городе, работал извозчиком.

А.Н. Варламов в биографии Пришвина подмечает: «И все же, если сравнить изображение северной обители в двух пришвинских книгах, можно увидеть огромную разницу. В первой Соловецкий монастырь – прародина Выговской пустыни, их связь для писателя несомненна и органична, как органична связь между старообрядческой культурой и жизнью людей в птичьем краю. Во второй описание монастыря превращается в карикатуру» [3, с. 99]. Но вероятно, далее раскрыта истинная устремленность Пришвина, странника и писателя: «Как только мы вышли на берег и лесными тропинками направились в сторону Секирной горы, началось чтение увлекательной книги природы, открывающее цельное и вечное движение в переменах» [там же].

Если мы говорим о сакральных местах в русской литературе, сложно обойти вниманием легенду о граде Китеже и, соответственно, произведение М. Пришвина «У стен града невидимого» (1919), в котором автор описывает свое первое путешествие. Выше мы говорили, что Валаам подарил миру писателя И. Шмелева; точно так же можно сказать, что озеро Светлояр подарило нам М. Пришвина. А.Н. Варламов пишет: «Толчком к вхождению в петербургские литературные круги послужило знакомство писателя со стариком-сектантом, который попросил его не больше не меньше, чем передать поклон Мережковскому, и эту возможность Пришвин не упустил» [3, с. 105]. После поездки писатель прочел доклад в Императорском Русском географическом обществе, где устроил некий перформанс. Пришвин начал рассказывать, затем опустился на пол, лег на живот и пополз, повторяя: «Ползут, все ползут… тут, там, везде. Мужчины, женщины, дети». То, что показывал

М. Пришвин, называлось обрядом оползания святыни. Публика была глубоко удивлена. В свое время на озере бывали В. Короленко, который написал после поездки произведение «Светлояр», М. Горький, который обращался к легенде в повести «В людях» и многие другие писатели. Однако Пришвин привнес в литературный образ Светлояра собственные, уникальные краски.

В своем дневнике писатель отмечал: «Жизнь есть путешествие. Я всегда был путешественником. Дом, который я выстроил, часто мне представляется кораблем, вечером, когда я сижу на террасе, весной, летом, осенью, зимой, кажется мне часто, будто я куда-то плыву…» [9]. Это внутреннее стремление необъяснимо и неумолимо. Так И. Шмелев, Н. Лесков, М. Горький, В. Короленко, Ю. Казаков всматривались в лица бродяг, юродивых, путешественников, и сами шли искать Бога, так Пауло Коэльо поднимал пыль на Пути Сантьяго, так Дж. Керуак, в душном товарном вагоне искал что-то большее «американской мечты», так Вернер Херцог по пути из Мюнхена в Париж размышлял о жизни и смерти. Наличие подобных книг доказывает неисчерпаемость темы, интерес к странствиям и богопоиску. Может, нам тоже пора в путь?

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Нулевая степень письма: эссе S/Z. М.: Академический Проект, 2008. 430 с.

2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 444 с.

3. Варламов А. Н. Пришвин. (Жизнь замечательных людей. Серия биографий). М.: Молодая гвардия, 2008. 546. л.

4. *Иванов-Разумник Р. В.* Творчество и критика. СПб.: «Прометей» Н. Н. Михайлова, 1911. 211 с.

5. *Пришвин М. М*. За волшебным колобком: Из записок на крайнем севере России и Норвегии. СПб.: А.Ф. Девриен, 1908. 291 с.

6. *Пришвин М. М*. В краю непуганных птиц: Очерки Выгов. края. СПб.: А Ф. Девриен, 1907. 193 с.

7. *Пришвин М. М*. У стен града невидимого. М.: типолит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1909. 189 с.

8. *Пришвин М. М*. Кащеева цепь: Роман Таллинн: Ээсти раамат, 1986. 460 с.

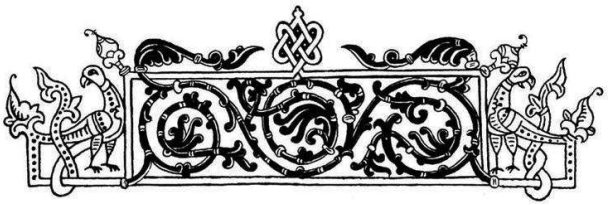
9. *Пришвин М. М*. Из дневника 1917–1918. СПб.: Росток, 2018. 407 с.

10.*Пропп В*. Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021. 640 с.

11. *Шмелев И.С.* Богомолье; Старый Валаам. М.: Даръ, сор. 2018. 382 с.

РАЗДЕЛ II.

СИМВОЛИКА И ЖИТИЙНЫЕ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ ПРОЗЕ XIX–XX ВВ.



Андрей ВАСИЛЬЧЕНКО

ЗНАЧЕНИЕ АГИОГРАФИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ СОЗДАНИЯ АТМОСФЕРЫ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «ПОХВАЛА СЕРГИЮ» Д. БАЛАШОВА)

Интересно, как автор предваряет свой роман. Если следовать логике его прежних книг цикла «Государи Московские», то он должен писать про светскую власть в соответствии с хронологией. А тут фигура Сергия Радонежского, который мало того, что жил в правление трёх князей, так еще и имел бóльшее значение, чем каждый из них.

Люди всегда строили дома и читали книги, а писатели удовлетворяли эту потребность в чтении. Особенность Российской истории в том, что строились дома в основном из недолговечного материала – дерева, так что зачастую сохранившиеся объективные свидетельства прошлых эпох – это только литература. В качестве примера можно привести так называемую «Александрию», роман об Александре Македонском, который упомянут в романе Д. Балашова в качестве учебного материала древних русичей. «Александрия» была распространена в Византии в переводе с античных памятников и была привезена на Русь нашими первыми иерархами церкви наряду с церковной литературой. Популярностью пользовался также роман «Варлаам и Иоасаф (с подзаголовком «История, полезная для души)», приписываемый Иоанну Дамаскину. Византийцы получали удовольствие от чтения Житий, духовных наставлений и приключений. Неотразимое обаяние героических фигур, приключения в далёких краях и благотворное озарение христианской мудростью было свойственно «массовой» литературе той эпохи [2, с. 4].

Как известно, роман – это эпический жанр, обычно написанный в прозе, отражающий жизнь во всей её полноте и многообразии. К жанровым особенностям романа относятся множественность сюжетных линий, широкий спектр проблем, изображение различных внешних и внутренних

конфликтов, а также демонстрация развития характеров в течение продолжительного времени. В определённой мере роман – это обобщение мыслей писателя, итог его жизненного пути. В любом случае, если писатель хочет изобразить жизнь ушедшей эпохи, он должен ее насытить приметами той эпохи, которая описана в эпическом произведении. Откуда их взять?

Если обратиться к эпохе, которая описана в романе Д.Балашова, наиболее характерными эпическими жанрами древнерусской литературы XI–XVII века были *слово* (торжественная речь), *житие* (агиографическая литература, существенно отличающаяся от простого жизнеописания или биографии святого), *воинская повесть*, *хождение* (паломническое путешествие к святым для христиан местам или в другие страны), *летопись*. Некоторые произведения, например, «Сказание о Борисе и Глебе», посвященное первым русским мученикам за Христа, сыновьям князя Владимира, погибшими от рук брата, синтезировали черты различных эпических жанров – фольклорных и литературных, а также лирического по своей основе жанра *плача*. Романа среди эпических жанров в русской литературе тогда не было. Д. Балашов должен был обобщить приметы нужной ему эпохи по тем литературным памятникам, которые у него были.

Слово, летопись и воинская повесть могли передать историческую обстановку, сказание – проблематику эпохи, плач – чувства, которые испытывали люди. Но лишь житие может рассказать о конкретном святом человеке. Когда он родился (правда, в случае Сергия – с точностью в восемь лет), что сделал (как правило, перечисляются святые обители, которые им созданы), где проповедовал и когда умер. Пока русскими святыми были князья, их жития все же были описаниями жизни власть имущих. Житие святого Сергия дает пример жизни человека из народа – он происходил из разорившегося боярского рода. Его старший брат Стефан был более образован и сохранил боярскую гордыню, а Сергий (в миру Варфоломей) смог подняться над предрассудками своего класса и понять, что важно для всего русского народа.

Это было особенно важно в той исторической обстановке, которая сложилась во время действия романа – татарское нашествие, борьба с Великим княжеством Литовским, создание Московского княжества. Деятельность Сергия свидетельствовала об идеологической основе возрождения Руси и привела к победе в Куликовской битве.

Каковы особенности агиографической литературы? Агиография как дисциплина изучает весь комплекс религиозных, культурных и собственно литературных явлений. Житие святого – это не столько описание его биографии, сколько описание его пути к спасению. Агиографической литературе свойственны определенные стандартные мотивы: например, рождение святого от благочестивых родителей, неучастие в детских играх. В житиях мучеников, начиная с древнейших образцов этого жанра, обычно приводится молитва мученика перед кончиной и рассказывается о видении Христа, Богородицы или Царствия Небесного, открывающегося подвижнику во время его страданий. Эти стандартные мотивы обусловлены не только ориентацией одних произведений на другие, но и христоцентричностью самого феномена мученичества: мученик повторяет победу Христа над смертью. Житие абстрагирует эту схему спасения, и поэтому само описание жизни делается обобщённо-типическим. Сам способ описания пути к спасению может быть различным, и как раз в выборе этого способа более всего различаются восточная и западная агиографические традиции. Западные жития обычно написаны в динамической перспективе, автор как бы прослеживает из своей позиции, из земного бытия, по какой дороге прошёл святой от своего земного бытия к Царствию Небесному. Для восточной традиции более характерна обратная перспектива святого, уже достигшего Небесного Царства и «свысока» озирающего свой путь к нему.

Изучение житий святых выступает как основа всех прочих типов исследований эпохи. Жития пишутся по определённым литературным канонам. Например, в «похвале святому», соединяющем в себе характеристики жития и проповеди, выделяется достаточно чёткая композиционная

структура (введение, основная часть и эпилог) и тематическая схема основной части (происхождение святого, рождение и воспитание, искушения, деяния и чудеса, праведная кончина, сравнение с другими подвижниками).

Роман Д. Балашова, судя по названию, в определенной мере следует этой традиции, однако охватывает лишь часть земной жизни святого Сергия – от рождения до ухода в монастырь. Основная идея романа – приготовление Варфоломея к монашеской жизни. Нечто необычное в его образе родители видят с самого начала (чудо внутриутробного крика), но используют его душевные качества для блага семьи, так как боярская семья постепенно «скудеет». Соответственно, в художественной ткани романа используется лишь часть Жития святого, написанного Епифанием Премудрым. Но даже это занимает девятьсот страниц текста романа. Для сравнения, само Житие святого Сергия составляет восемьдесят страниц. То есть очевидно, что Д. Балашов творчески переосмыслил детали той эпохи. Житие используется как канва, подробности же заимствуются из других источников. Наиболее близкое к описанному в романе периоду XIV века – время действия фильма «Андрей Рублёв» А.Тарковского (1400–1423 гг.).

Обратимся к содержанию Жития святого Сергия. Первые страницы занимает предисловие, главная мысль которого состоит в следующем: «Двадцать шесть лет прошло со смерти Сергия, и никто не дерзнул написать о нем, – ни далекие ему люди, ни близкие, ни великие люди, ни простые: известные не хотели писать, а простые не смели». Сам Епифаний не смел браться за эту тему, хотя в период знакомства с подвижником он составлял записи об его служении. Тем не менее он всё же дерзнул, и предисловие заканчивается словами «хорошо с Богом начать дело, и с Богом кончить его, и с Божьими рабами беседовать, и о Божьем угоднике повесть писать».

Далее следуют рассуждения о праведности родителей и описание чуда внитриутробного троекратного крика, которое целиком помещено в роман. Есть указание и на то, что после этого его мать только больше стала поститься. Таким

образом, каждый эпизод жизни подвижника приводит к душеспасительному выводу, подкрепленному Святым Писанием. Число три символически связывается о последующем почитании Святой Троицы. Младенец питался только молоком своей матери, из чего делается вывод, что от благого корня благая ветвь должна быть вскормлена. Каждую среду и пятницу младенец отказывался питаться, что было провозвестником его постнической жизни.

Далее следует чудо обучения грамоте. В Житии написано, что «Варфоломей… не быстро учился читать, но как-то медленно и не прилежно. Учитель с большим старанием учил Варфоломея, но отрок не слушал его и не мог научиться, не похож он был на товарищей, учащихся с ним. За это часто бранили его родители, учитель же еще строже наказывал, а товарищи укоряли». То есть в данном случае славословие в адрес отрока неуместно, и Епифаний высказывает критические замечания. В романе Д. Балашов вообще обострил ситуацию до того, что отец стал называть Варфоломея юродивым. Настолько же важно и чудесное разрешение конфликта: «Так по усмотрению Бога нужно было, чтобы от Бога книжное учение он получил, а не от людей; что и сбылось». Кроме того, святой старец, повстречавшийся Варфоломею, ободряет родителей и объясняет все ранние чудесные явления. Данное событие в романе полностью взято из жития.

Один из распространенных сюжетов житий – это искушение дьяволом, который являлся Сергию со множеством воинов бесовских «в одеждах и шапках литовских островерхих», что было актуально для той эпохи. Характерный для русской природы эпизод – приход медведя, которого святой кормил хлебом, разделяя с ним свою скромную трапезу.

Житие является вполне правдивым документом оскудения семьи боярина Кирилла: в него помещено описание разорения не только от татарских набегов, но и от действия московских властей: «Так осмелели в Ростове москвичи, что и самого градоначальника, старейшего боярина ростовского, по имени Аверкий, повесили вниз

головой». От таких обстоятельств семья Кирилла и Марии переселяется в Радонеж. Варфоломей занимается семейными делами. В романе описано, как он с братьями рубит избы, сеет хлеб, занимается торговыми делами. Всего этого в житие нет (кроме последующего обустраивания пустыни), это можно отнести к художественному домыслу. Житие концентрируется на том, как Варфоломей слушается своих родителей, почитает их и не оставляет своей заботой до последних дней. А после их кончины он пытается слушать своего старшего брата (но безуспешно).

Брат Стефан первый стал монахом и постригся «в монастыре Покрова святой Богородицы в Хотькове. Блаженный юноша Варфоломей, пришедши к нему, просил Стефана, чтобы тот пошел с ним искать место пустынное. Стефан, повинуясь словам блаженного юноши, пошел вместе с ним». Братья вместе обустраивают «пустынь», ставят храм и нарекают его именем Святой Троицы, как давно было провозвещено Господом Богом. После освящения церкви Стефан видя, как тяжела жизнь в пустыни, возвращается в Москву, знакомится с будущим митрополитом Алексием и назначается пресвитером. Брата-то же его, преподобного пустыннолюбца и пустынножителя, больше привлекает жизнь в лесу. Епифаний не высказывает осуждения и делает вывод: «Один так пожелал жить, другой же иначе: один в городском монастыре подвизаться решил, другой же пустынь сделал подобную граду».

Бог же, видя великую веру Святого и большое терпение его, вложил в сердца некоторым богобоязненным монахам из братии желание жить в сей удалённой обители, и начали они приходить к святому Сергию. Когда не стало хватать воды, Бог послал чудо обретения источника. Когда для братии понадобились новые сооружения, Сергий сам их рубит. Это было началом Лавры его имени. Но это уже оказалось за рамками романа Д. Балашова.

Надеюсь, что художественное осмысление жизни святого Сергия будет продолжено следующими поколениями писателей. Пример Дмитрия Балашова показывает, как

следует переосмысливать агиографическую литературу, включая ее в творческий процесс.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Балашов Д.М.* Похвала Сергию. СПб.: Азбука, 2025. 928 с.

2. *Дюби Ж.* История частной жизни. Т. 1: От Римской империи до начала второго тысячелетия. / Под ред. Арьеса Ф. М.: Новое литературное обозрение, 2025. 800 с.

3. *Епифаний Премудрый.* Житие Сергия Радонежского /Библиотека литературы Древней Руси / Т. 6: XIV – середина XV века. РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом)/ под. ред. Д.С. Лихачева СПб.: Наука, 1997. 80 с.

4. Монашество в Византии. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Монашество_в_Византии (дата обращения: 01.05.2026).

Елена МАЛАКАЕВА

ПОВЕСТЬ Б.К. ЗАЙЦЕВА «ГОЛУБАЯ ЗВЕЗДА»: ТРАДИЦИИ И Н НОВАТОРСТВО. ОБРАЗ ХРИСТОФОРОВА

Повесть Бориса Зайцева «Голубая звезда» была написана в 1918 году, когда эпоха Серебряного века подходила к концу. Это первый год после Октябрьской революции, начало совершенно нового периода в истории и культуре России. Однако мир в повести – дореволюционный, русский, московский, родной автору. Его герои еще живут без войн и революций, без внешних потрясений. Но их повседневность наполнена идеями, личными переживаниями, тонкими и сложными взаимоотношениями. К тому же «Голубая звезда» – итог доэмигрантского периода творчества Бориса Зайцева, итог его литературного труда в России. Здесь описано то, с чем автор прощается, уезжая в Берлин.

Однако в этом произведении, рожденном Серебряным веком, много отсылок к прошлому, к традициям и стилю века Золотого. Я буду говорить о чертах «нового» и «старого» в повести, о том, как эти черты соединились в образе главного героя, Алексея Петровича Христофорова.

Раннее творчество Бориса Зайцева, несомненно, содержит элементы символизма. По страницам «Голубой звезды» рассыпаны символы, открывающие внимательному читателю многоплановость и глубину образов, событий, впечатлений.

Главным символом в повести является, безусловно, Голубая звезда, Вега. Христофоров наделяет звезду особым для себя смыслом: «У меня есть вера, быть может, и странная для другого: что эта звезда – моя звезда – покровительница. Я под нею родился. Я её знаю и люблю… Для меня она – красота, истина, божество…» [3, с. 194]. Космическая тематика пронизывает все произведение, задает тональность повествованию. Далее Христофоров говорит о своей звезде: «Кроме того, она женщина. И посылает мне свет любви» [3, с. 194]. Здесь уже несомненно влияние на Зайцева учения

Владимира Соловьева о Вечной Женственности, Софии; о душе мира, которая может воплотиться в реальной женщине.

И, конечно, даже самая реальная женщина в восприятии Христофорова будет обретать сказочные, небесные черты. И вот уже девушка Машура – «снежная фея, лунное виденье» [3, с. 192]. Так, образы в произведении нанизываются друг на друга, создавая свой, особенный мир. И мир этот нуждается в необычных, новых средствах художественного выражения; прежде всего это цветопись: повесть наполнена красками и светом, рефлексами, полутонами, мерцанием, акварельной легкостью мазков. Однако импрессионистичность у Зайцева не противопоставляется точности, ясности, даже некой прозрачности, «кристальности» изложения. Ведь многие произведения Серебряного века, написанные символистами, лишены как раз этой «кристальности». Часто для них характерно ощущение духовного нездоровья, болезненности, духоты. Повесть же Зайцева, отражая многие идеи своей эпохи, говорит о красоте и гармонии, о поклонении жизни; ее воздух чист, ее атмосфера светла и печальна. Все это точно выразил А. Блок, говоря о творчестве Зайцева: «Борис Зайцев открывает все те же пленительные страны своего лирического сознания: тихие и прозрачные» [1, с. 224].

Перейдем к центральному образу повести «Голубая звезда». Образ этот объемен, глубок, интересен. Итак, перед нами – Алексей Петрович Христофоров. У героя был реальный прототип, друг Зайцева, писатель И. А. Новиков. Зайцев писал ему: «Кроме любви к тебе как к человеку, я чувствую в тебе собрата по перу». Христофоров – человек XX века, который мыслит символами. И в то же время он, несомненно, несет в себе яркие черты человека XIX века. С первых же характеристик Христофорова перед читателем возникают прочные ассоциации с героями Ф.М. Достоевского: это и идеалист-мечтатель из «Белых ночей», и, конечно, князь Мышкин из «Идиота». Об этом говорят исследователи творчества Зайцева: «Следуя за Достоевским, Зайцев делает попытку создать свой вариант «положительно прекрасного человека» [2].

Несколько слов о «говорящей» фамилии главного героя: она происходит от мужского имени «Христофор», которое имеет греческие корни и переводится как «носящий Христа». Проводя аналогию с романом «Идиот», вспомним, что Достоевский в рукописях называл Мышкина: «Князь Христос».

Сам Борис Зайцев вводит образ Льва Николаевича в текст повести: «А скажите, – вдруг спросил Ретизанов, – когда вы читаете “Идиота”, то чувствуете вы некоторую атмосферу, как бы ультрафиолетовых лучей всюду, где появляется князь Мышкин? Такая нематериальная фосфоресценция…» [3, с. 171]. И, кажется, Христофоров тоже излучает ту самую атмосферу «ультрафиолетовых лучей». Описывая Алексея Петровича, автор подчёркивает его отрешённость, «детскость», странность; черты, которые ассоциируются и с Мышкиным.

Однако исследователи указывают на существенное различие в мировоззрениях Мышкина и Христофорова: «Христофоров ценит жизнь как вечно меняющийся непрерывный поток, и все люди и явления воспринимаются им как части этого потока и интересуют его именно поэтому. Мышкину же каждый человек дорог и интересен своей индивидуальностью, в любом человеке и явлении князь прозревает суть, замысел Творца» [2]. Если согласиться с этим заключением, то становится понятна некоторая пассивность Христофорова, даже безвольность, с которой он отдается жизненному потоку.

Одна из постоянных характеристик Христофорова – расширенные глаза, и эта деталь указывает на внутреннее возбуждение, вдохновение. Хотя тут же, в тексте повести, мы встречаем и другое определение: «Его голубые, обычно ясные глаза, правда, казались сейчас утомленными» [3, с.143].

И все же, несмотря на ясность взгляда, временами Христофоров предстает перед нами словно в состоянии измененного сознания, когда переплетаются сон и явь, мечты и реальность, когда все зыбко и непрочно.

В главе про дуэль точно описывается это сложное психологическое состояние: «Христофоров молчал… Он не особенно хорошо понимал, куда и зачем едут. Как будто изменились декорации, но все продолжается его мечтательное созерцание в мансарде – теперь летят навстречу арки, дома, сады – с той же фантастической бесцельностью. И лишь подо всем, глубоко и жалобно, стонет что-то в сердце» [3, с. 209]. Думается, что и князь Мышкин в определенные моменты своей жизни мог бы понять такое настроение, такое восприятие мира и себя в нем.

Сходством героев аналогии с XIX веком не ограничиваются. Сама повесть наполнена аллюзиями, отсылками на произведения Золотого века, и перед нами не только Ф.М. Достоевский, а, например, и Л.Н. Толстой. Так, мы словно погружаемся в роман «Анна Каренина», читая главу, действие которой происходит на скачках или наблюдая за объяснением в ложе театра. Так же характерна сцена с дуэлью (только, пожалуй, персонажи произведений XIX века не вызывали обидчиков на дуэли, руководствуясь «голосами гениев»). Герои Зайцева отчасти живут в реальности классических персонажей Золотого века.

Однако вернемся к главному герою повести.

Христофоров – лишний человек, «свой среди чужих, чужой среди своих»; окружающие называют его отшельником, хотя читатель часто видит его в обществе самых разных людей. Отношение к нему у многих героев произведения очень теплое; его понимают или, по крайней мере, пытаются понять люди, подчас обладающие прямо противоположными душевными качествами.

Среди них сразу выделяются два женских образа – Машура и Анна Дмитриевна. Обе они принимают Христофорова, пусть у Машуры получается это и не сразу (поначалу она не понимает Алексея Петровича и ждет от него земного чувства, и эти отношения героев напоминают отношения Аглаи Епанчиной и князя Мышкина). По мнению литературоведов, система женских образов, которая выстраивается вокруг главного героя, несет определенный смысл: «Алексей Петрович Христофоров – очарованный

странник. Женщины, символизирующие разные стороны жизни, любви и красоты, Москвы и России в целом, очаровывают его… По словам Машуры, в Христофорове «есть священный идиотизм» [5, с. 7].

И все же Христофоров, при всем принятии женщин, при всей теплоте их к нему отношения – «иной», и любовь его «иная», неземная: «Нет, – сказал Христофоров. – Я вами не играл. Но любовь правда удивительна. И неизвестно, не есть ли еще это настоящая жизнь, а то, в чем прозябают люди, сообща ведущие хозяйство, – то, может быть, неправда…» [3, с. 196].

И эта мечтательность, можно сказать, оторванность от реальности, нежелание «прозябать, сообща ведя хозяйство» ставит преграду между Христофоровым и другими людьми. Разве возможна настоящая близость с мужчиной, который, по сути, так далек от всего земного, материального, реального? И Машура, чувствуя в Христофорове своего человека, стремясь к нему душой, начинает понимать: невозможна. И плачет ночью у себя в постели, пока сердце Христофорова «раздирается нежной и мучительной грустью» [3, с. 196]. Он не может переломить себя, не может стать проще.

Подчеркну, Христофоров – редкий случай образа в русской литературе, близкого самому писателю в динамике жизни последнего. Этот образ много говорит о цельности и «нестарении» натуры самого Зайцева, даже можно сказать, убедительно раскрывает творческую манеру и мировосприятие самого писателя.

Если Христофоров Зайцевым любим, как любим Достоевским князь Мышкин, то совершенно естественно, что автор не может расстаться с ним, закончив повесть: он есть и в рассказе «Странное Путешествие», где описана и его смерть, но не его изменение и перелом. Христофоров стареет, но остается прежним, да и умирает тем же, закрыв собой другого от пули: чистым, мечтателем идеалистом, платонически влюбленным в вечную женственность, символом которой для него всегда была голубая звезда Вега. Ведь и князь Мышкин после череды душевных потрясений не стал другим, он *всегда* был *иным*, «идиотом» среди

привычных взглядов, отношений и страстей. Он и остался им, утратив рассудок.

Так и Христофоров: дело другого оценивать его, судить или принимать, но сам он – явление «иного», не обыденность среди толпы, он задерживает внимание: «Вероятно, чужому лицо Христофорова, с расширенными синими глазами, вниз свисающими длинными усами, курчавою бородкою, лицо невидящее и отчасти детское, показалось бы несколько полоумным. Но таков уж был он, не другой. Принять его или над ним смеяться, дело взгляда» [4].

В повести Бориса Зайцева «Голубая звезда» воплотились идейные и художественные искания автора, его сомнения, взгляды и мироощущение, а также восприятие Золотого и Серебряного веков русской литературы. Выявленные нами важные, смыслообразующие аналогии между образом главного героя повести Христофорова и образами героев романов Достоевского и Толстого убедительно демонстрируют специфику этого восприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Блок А.А.* Литературные итоги 1907 года // Блок А. Собр. соч. в 9 т. Том 5. Очерки, статьи, речи. М.: Гослитиздат, 1962.

2. *Ветрова М.В*. Повесть Бориса Зайцева «Голубая звезда»: круг символистских идей и художественный опыт Достоевского // «Вестник Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина», №798, 2008. URL: https://istina.pskgu.ru/workers/4456351/publications/ (дата обращения: 23.03.2026).

3. *Зайцев Б.К.* Голубая звезда. Рассказы. Роман. Повесть. Главы из кн. «Москва». Тула: Приок. кн. изд-во, 1989.

4. *Зайцев Б.К.* Собр. соч. в 5 т. Том 2. Улица святого Николая. Повести. Рассказы. URL:http://az.lib.ru/z/zajcew_b_k/text_1926_strannoe_puteshestvie.shtml?ysclid=morcfmhf6h33084202 (дата обращения: 23.03.2026).

5. *Норина Н.В., Сединина Н.В.* Женские образы в прозе Б. К. Зайцева // Международный научно– исследовательский журнал. 2013. № 6–3 (13). С. 6–9. URL:https://cyberleninka.ru/

article/n/zhenskie– obrazy– v– proze– b– k– zaytseva (дата обращения: 23.03.2026).



Анастасия ФАНДЮШИНА

СИМВОЛИКА ПЧЕЛЫ И МУХИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Л. Н. ТОЛСТОГО: ПОЛЯРНОСТЬ ОБРАЗОВ И ХРИСТИАНСКИЕ ИСТОКИ

В произведениях Толстого пчела и муха образуют устойчивую оппозицию. Пчела связана с жизнью, трудом и народным единством. Муха – с суетой, смертью и пороком. Пчёлы считаются божественными насекомыми, непорочными и благословленными, а о мухах говорят, как о пчелах дьявола, приносящими распад и разруху [6]. В настоящей работе будет рассмотрено, как воплощаются эти символы в романах «Война и мир» и «Анна Каренина», а также в повести «Дьявол».

«Война и мир»

В «Войне и мире» пчела и муха – важнейшие символы для понимания идеи всего произведения. Для начала рассмотрим эпизод, в котором воплощается смертоносная символика мухи. Обратимся к сцене смерти Андрея Болконского. Герой, находясь в бредовом, предсмертном состоянии, слышит разные звуки. Действительность для него искажается, и в этом искаженном, призрачном пространстве обычные предметы и явления начинают играть символическую роль – он находится на грани между миром мертвых и миром живых. Одним из таких символов является *«осенняя толстая муха»* [7, т. 6, с. 397], которая бьется *«у него по изголовью»* [там же]. Она будто ломится к нему в голову сквозь потусторонний мир и назойливо зовет к себе. Неспроста Толстой подчеркивает, что это муха «осенняя» – это знак того, что ей тоже вскоре предстоит погибнуть, впереди зимние холода. И именно через этот образ нам предсказывают и смерть самого Андрея Болконского. Интересно, что в христианской и мифологической традиции муха – устойчивый символ смерти. Достаточно вспомнить «повелителя мух» Вельзевула, который олицетворял демонические силы, или четвёртую египетскую казнь –

нашествие мух, посланных Богом в наказание. У Толстого эта символика работает на нескольких уровнях: муха у изголовья умирающего – не просто бытовая деталь, но и традиционный образ «проводника» между мирами, вестника из нижнего мира.

Также в шуршанье мухи переносится то слово, которое вращается в подсознании Андрея (Наташино «прости», замаскированное в «пити-пити-пити»). Тем самым муха связывается еще и с важнейшей функцией предсмертного осознания – прощая Наташу, Андрей обретает покой и ритуально побеждает смерть. Тело его умирает, но душа становится освобожденной.

Теперь обратимся к образу пчелы. Прочная метафора, связывающая народ с пчелами, которая зародилась ещё в ранних произведениях Толстого (например, «Утро помещика»), ярко показана и в «Войне и мире». Здесь она раскрывается и приходит к целостной пчелиной концепции в эпилоге романа-эпопеи. Пчелы, по Толстому, – это олицетворение народной силы. Здесь он рассуждает на тему того, что отдельному человеку не понять, куда народ заведет историю. Мы не знаем, есть ли у общества глобальная миссия на земле. Все свершается по каким-то определенным незримым нам законам. Человек слеп, он не способен увидеть истины. Мы можем только наблюдать, как за пчелами, так и за народом, так и за ходом истории. Приведу здесь обширную цитату, которая раскрывает суть Толстовской философии:

«Пчела, сидевшая на цветке, ужалила ребенка. И ребенок боится пчел и говорит, что цель пчелы состоит в том, чтобы жалить людей. Поэт любуется пчелой, впивающейся в чашечку цветка, и говорит, цель пчелы состоит во впивании в себя аромата цветов. Пчеловод, замечая, что пчела собирает цветочную пыль и приносит ее в улей, говорит, что цель пчелы состоит в собирании меда. Другой пчеловод, ближе изучив жизнь роя, говорит, что пчела собирает пыль для выкармливанья молодых пчел и выведения матки, что цель ее состоит в продолжении рода. Ботаник замечает, что, перелетая с пылью двудомного

цветка на пестик, пчела оплодотворяет его, и ботаник в этом видит цель пчелы. Другой, наблюдая переселение растений, видит, что пчела содействует этому переселению, и этот новый наблюдатель может сказать, что в этом состоит цель пчелы. Но конечная цель пчелы не исчерпывается ни тою, ни другой, ни третьей целью, которые в состоянии открыть ум человеческий. Чем выше поднимается ум человеческий в открытиях этих целей, тем очевиднее для него недоступность конечной цели.

Человеку доступно только наблюдение над соответственностью жизни пчелы с другими явлениями жизни. То же с целями исторических лиц и народов» [7, т. 7, с. 257].

Таким образом, в одном произведении Толстой разворачивает перед нами два полюса: муха становится проводником смерти и одновременно – через звук «пити-пити-пити» – инструментом прощения и освобождения души; а пчела в эпилоге вырастает в символ народной жизни, чья конечная цель недоступна рациональному уму.

«Анна Каренина»

В «Анне Карениной» пчелы имеют схожую функцию, что и в «Войне и мире», но символика их раскрывается уже с иного ракурса – не через абстрактный народ, не с позиции «общего», а через конкретного персонажа, частную историю Константина Левина. На примере одной человеческой жизни мы можем проследить, как герой, благодаря особой связи с народом (и символично, и буквально – с пчелами), приходит к вере и самому себе. Интересно вспомнить, что Премудрый Соломон отзывается о пчеле так: «*Пойди к пчеле и познай, как она трудолюбива, какую почтенную работу она производит; ее труды употребляют во здравие и цари и простолюдины; любима же она всеми и славна; хотя силою она слаба, но мудростию почтена»* (Притч. VI, 8).

Левин – человек мыслящий и постоянно сомневающийся. Ему необходимо иметь в жизни истинный смысл, и он постоянно находится в его поисках. Именно этим

Левин отличается от других персонажей романа. У него богатый, глубокий внутренний мир, особое, личное понятие о нравственности, укорененные духовные ценности.

В финале романа Левин как раз «пошел к пчеле», и лишь приблизившись к миру пчел, к их таинственным замысловатым законам жизни, к земле, Левин осознал смысл бытия. Он не открылся бы ему, если бы он не был так близок к народу, а именно через пчел он вышел на этот уровень сближения. В начале романа он был скорее смешон для мужиков – над ним посмеивались, когда он с ними косил (неумело и неровно). Им было непонятно, зачем он уподобляется мужикам, зачем ему физический труд, но пчеловодство оказалось правильным мостиком (физическим и ментальным) к народу – теперь над ним не смеются и не осуждают.

В отличие от Нехлюдова из повести «Утро помещика» Левин изначально занимает более «сниженную» позицию – позицию наблюдателя и позицию искренней и истинной любви – к народу и пчелам. Именно поэтому у него получается понять их, вобрать в себя их смысловые ориентиры. Нехлюдов же со своей «высоты» не способен был спуститься (а на самом деле – подняться) на народный уровень и осознать все то, что важно для них, их истинные нужды и чем они по-настоящему живут.

Благодаря пчелам Левин приходит к «нерассуждающему пониманию» [4] жизни: *«Точно так же, как пчелы, теперь вившиеся вокруг него, угрожавшие и развлекавшие его, лишая его полного физического спокойствия, заставляли его сжиматься, избегая их, так точно заботы, обступив его с той минуты, как он сел в тележку, лишали его свободы душевной; но это продолжалось только до тех пор, пока он был среди них. Как, несмотря на пчел, телесная сила была вся цела в нем, так и цела была вновь сознанная им его духовная сила»* [7, т.9, с. 402–403].

Таким образом, в каком бы пространстве ни разворачивался «пчелиный контекст» [4] Толстого и с какими бы мотивами ни сопрягался, его доминантами остаются идеи

добра, любви, самоотвержения и веры, рождающейся на путях «нерассуждающего понимания» [4].

«Дьявол»

Муха здесь – символ порока и дьявольского искушения. Евгений Иртенев – женатый человек, пытающийся жить спокойной семейной жизнью. Но неожиданная встреча с крестьянкой Степанидой (бывшей любовницей) пробуждает в нём наваждение, которое он не может преодолеть. Степанида сама по себе воплощает порок и вожделение, а муха, дважды появляющаяся в тексте, подкрепляет этот образ.

«Что за вздор?.. Что такое?.. Не может быть, – хмурясь и отряхиваясь, как от мухи, говорил себе Евгений, недовольный тем, что он заметил ее (Степаниду)» [7, т. 12, с. 230].

Прямое сравнение с мухой сближает символическую составляющую образа Степаниды и мухи. Муха здесь передает назойливость искушения, фиксирует беспомощность героя перед ним – он пытается отмахнуться, но, как мы видим далее, у него не получается. Ритуальное «отряхивание» не может спасти героя, когда в его душе уже поселился порок.

Во втором эпизоде муха появляется на уровне метафоры, и «играет» эта метафора очень точно: *«Что что-то мучало и очень мучало его, ей было так же очевидно, как то, что муха попала в молоко, но он не говорил, что же это такое было»* [7, т. 12, с. 232]. Муха здесь воплощает греховную связь, воспоминание о Степаниде, саму героиню, которую неистово начинает жаждать главный герой, а молоко – символ семейной жизни, чистоты, спокойствия и благодати. Однако если в молоко попадает муха, пить его уже невозможно. Вторжение чужеродного, противоположного по энергетике, символа отравляет семейную жизнь Евгения.

Любопытно сравнить этот эпизод с фрагментом из «Анны Карениной», где в мед попадает пчела: *«Сергей Иванович, не отвечая, осторожно вынимал ножом-тупиком*

из чашки, в которой лежал углом белый сот меду, влипшую в подтекший мед живую еще ***пчелу»*** [7, т. 9, с. 403].

Попадание мухи в молоко – означает моментальную и безвозвратную испорченность, но попадание пчелы, да еще живой, в мед, непосредственно произведенный ею же продукт – воспринимается как абсолютно естественный и непротиворечащий ничему акт. Сергей Иванович бережно вынимает пчелку на волю, она продолжит жить, и мёд останется пригодным к употреблению. В случае же с мухой и молоком – никто эту метафорическую муху вынуть так и не смог, поэтому мало того, что сама «муха» умерла, она отравила все молоко.

Таким образом, муха в «Дьяволе» играет роль развёрнутого и многослойного символа. Благодаря порочной, греховной символике она связывается с героиней, нарушившей покойную семейную жизнь Евгения, и также «предсказывает» духовный распад героя. Душа его, как и семейная жизнь, гниет и разлагается из-за мушиного, назойливого и плотского вторжения. «Дьявол» показывает обратную сторону толстовской «пчелиной» гармонии: там, где нет любви и «нерассуждающего понимания», а есть только плотское наваждение, мир распадается. И муха становится главным предвестником этого распада.

В заключение стоит отметить, что тема пчёл для Толстого была не только символически значимой, но и очень личной. Толстой был опытным пчеловодом, его жена, Софья Андреевна писала: «Жизнь пчел… так заинтересовала его, что одно время, летом, он только о них и говорил, читал книги о пчелах, заказывал особенные рамочные ульи и забывал весь мир». Мы рассмотрели, как воплощается эта тема с разных сторон и ракурсов, проследили эволюцию пчелиного контекста, а также усилили и углубили его в связке с полярным образом мухи, воплощающим смерть, греховность и искушение. И пчела, и муха в творчестве Толстого несут мощный христианский подтекст: пчела – это образ души, чистоты, благодати и воскресения, а муха – греха, тлена и дьявольского искушения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бабаев Э. Г.* «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. М.: Худож. лит., 1978. 160 с.

2. Библейская энциклопедия / Никифор (Бажанов). М.: РИПОЛ классик, 2005. 795 с.

3. *Вознесенская М.М.* Муха под микроскопом русской литературы (Достоевский VS Толстой, Салтыков-Щедрин, Тургенев, Гончаров) // Коммуникативные исследования. 2021. №4. URL [Электронный ресурс]: https://cyberleninka.ru/article/n/muha-pod-mikroskopom-russkoy-literatury-dostoevskiy-vs-tolstoy-saltykov-schedrin-tu(дата обращения: 20.03.2026).

4. *Нагина К.А.* Пчелиные контексты творчества Л.Н. Толстого // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2024. Т. 9. № 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pchelinye-konteksty-tvorchestva-l-n-tolstogo (дата обращения: 20.03.2026).

5. Славянская мифология: энциклопедический словарь. 3-е изд., испр. М.: Международные отношения, 2022. 512 с.

6. *Сумцов Н.Ф.* Из сказаний о пчелах // Этнографическое обозрение, 1893. Кн. 17. № 2; Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. с. 448–486.

7. *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений в 22 томах. М.: Худ. лит-ра, 1978–1985.

8. *Толстая С.А.* Моя жизнь. URL [Электронный ресурс]: http://az.lib.ru/t/tolstaja_s_a/text_1915_moya_zhizn.shtml (дата обращения: 20.03.2026).

Екатерина ФИЛИППОВА

АДОПИСНЫЙ СЮЖЕТ ОБ ОСНОВАНИИ МОНАСТЫРЯ В РАССКАЗЕ Л. ЛЕОНОВА «ДЕЯНИЯ АЗЛАЗИВОНА»

А мы его всей ватагой во врата райские
протащим за то.
Л. Леонов «Деяния Азлазивона»

Адопись – явление крайне спорное как с этической, так и с культурологической точки зрения. Этим словом раньше описывались иконы, у которых под внешним слоем с изображением святого были запечатлены бесы. Встречаются и описания икон, на которых святым прорисовываются рога или заостренные хвосты. В данной работе, однако, адопись рассматривается не как художественное явление или теологическая мистификация, а как литературный прием.

Л. Леонов стилизовал свой рассказ «Деяния Азлазивона» не только на уровне текста, но и на уровне формы. Изначальный вариант был записан на сложенном ватмане, сопровождался авторскими цветными рисунками и рукописным шрифтом «под старину». Стилизация была определяющим фактором для формирования произведения и будет для нас стартовой точкой понимания мотива создания.

Сюжеты о построении монастыря и раскаянии разбойника

В основе рассказа «Деяния Азлазивона» лежат два старинных сюжета: о построении монастыря и о раскаянии разбойника. Первый сюжет мы часто встречаем как в памятниках древнерусской литературы, так и в устных преданиях. На нем мы и сосредоточимся, поскольку история посвящена преимущественно построению и жизни скита, а раскаяние разбойников в рассказе показано в меньшей степени.

О последнем стоит сказать отдельно, поскольку это и является основополагающей особенностью интерпретации сюжета покаяния. Разбойники в произведении не

раскаиваются и не идут «под черный кафтырь» [2] по собственному приказу духа, что лаконично отражено в одной строчке: *«Знали Ипата, любили как отца: с Ипатом ночь не в ночь, с Ипатом огонь не в огонь, а кафтырем какому не любо прошлые дела прикрыть?»* [2]

Уход в монастырь для разбойников – это совсем не плод сожаления или вины, это, грубо говоря, смена деятельности, что подтверждается особым празднованием перед уходом из грабежа: *«Песни в ту ночь отчаянней были. Пустела круговая до дна, а сердце досуха»* [2]. В этом плане сюжет о раскаянии является как раз внешним слоем этой адописной иконы, ведь все закрывается «благим намерением» постройки скита по воле Святого Новгородского Нифонта.

Основные мотивы этого сюжета присутствуют в произведении на первый взгляд. Грех разбойников не только в убийстве и грабеже, но и в порче иконы: Ипат раскалывает нагрудную иконку с изображением Новгородского Нифонта при нападении на богатого купца и его бабу. Мотив покаяния заключен в основном сюжете – непосредственно основание монастыря. Мотив святого духовного наставника отчасти тоже присутствует, так как именно из-за него приходит эта идея и желание раскаяния. Особенность же заключена в том, что Святой Новгородский Нифонт не сопровождает разбойников весь их путь, не помогает им очиститься, он говорит: *«Отступаюсь от тебя на десять годов. Безустанным моленьем да зорким глазом сам себя все десять лет храни. Приступит к тебе Азлазивон, бес. Сам Велиар посетит тебя в месте твоём. Будь крепок. Сустоишь – приду, превознесу имена ваши»* [2]. С этого момента и начинается основной адописный переворот сюжета, так как разбойник, в частности Ипат (Сысой), лишается духовного наставника в лице святого и остается один в мире, полном дьяволов и искушений.

Сюжет о построении монастыря как раз-таки выступает подложкой, на которой изображен бес. Но чтобы увидеть его, надо знать изображение настоящего святого. Выходя из поля аналогий, обратимся к основным мотивам подобных сюжетов для понимания особенности стилизации. Основным из них

является мотив «живой иконы». Ко всему вышесказанному стоит добавить, что это образ не столько самого святого, сколько иконы с его изображением: *«Тут робята розняли на ней кохту, – бабы – де, золото на грудях прячут, а там, увидели, образок небольшой расколот разбойным ножом. Новгородский Нифонт, попалитель смущающих, на нём. Распался его взгляд надвое, и обе закосившие половинки того взгляда нелюбно в Ипата глянули»* [2].

С самого начала икона предстает живой, эмоционирующей. И в последующих снах Сысоя святой будет представать перед ним именно с особенностями иконы: «*Не зажил ещё ножовый след на лике его, полыхает гнев из разрубленного взгляда*» [2]. Однако, как было написано выше, это Нифонт не помогает Ипату, «живая икона» не заходит далеко, она не проявляет волю к построению скита. Таким образом, сюжет о построении монастыря начинает надламываться с самого начала, поскольку стройка не входит в волю святого, он является со своими условиями уже после решения Сысоя об основании скита, после похищения иерея из одной из деревень.

По тому же принципу изменен мотив чудесной остановки в пути. Это событие происходит вне основной истории, вне раскаяния, место для скита было примечено еще во время разбойных лет Ипата. Сложно дать этому оценку, так как героев до событий раскола иконы мы не видим. Однако, если предполагать, что они не изменились духовно, то это может быть еще одним маркером отношения разбойников к вере, восприятие ее как способа ухода от грязных дел, а не как чего-то духовно правого и спасительного для души. Но важнее всего, что «чудесная остановка» Сысоя, где планируется постройка скита, находится прямо над бесовской берлогой – по ближайшим болотам и омутам долгое время спокойно живут дьяволы. Это второй масштабный слом рассматриваемого сюжета.

Одним из важных мотивов являет и исцеление. Икона святого, в чью волю построен монастырь, нередко несет исцеление монахам и прихожанам, как физическое, так и духовное. На контрасте с этим в рассказе «Деяния

Азлазивона» повторяющимся мотивом является подсчет оставшихся разбойников, с каждым разом их становится меньше. Многие умирают, иерей пытается сбежать и поддается бесовским чарам, другие «монахи» страдают от разных болезней, грехов. Никакого доброго божьего дара на земле бесовского логова не рождается.

Большинство мотивов двух рассматриваемых сюжетов, как мы понимаем, сильно изменяются и стилизуются под главных героев рассказа. Но к чему подобное переворачивание шаблона?

Азлазивон, устанавливающий церковный порядок

Адопись этого рассказа заключена не только в сюжете, но и в названии. «Деяния Азлазивона» отсылают нас к книге Нового Завета «Деяния святых апостолов», которая рассказывает о создании христианской церкви и ее развитии в первые тридцать лет существования после воскресения Иисуса Христа. Чистой адописью будет сравнить Азлазивона, князя бесов, и святых апостолов. Однако на определенном уровне они служат одной цели – очищению людей. Демоны выступают в роли духовного фильтра, а апостолы и иные святые – проводников через тьму грехов.

В данном рассказе Азлазивон не представляется архетипическим дьяволом: он не сладкоречив и не полон язвительной хитрости. Он будто подчиняется законам сказки, языческим мотивам, коих в произведении много (в частности, описания дикой природы, образы солнца и луны). Азлазивон отдает приказы своим подчиненным бесам три раза, на третий же раз он принимается за работу сам. В сущности, его единственное «деяние» – это поджег скита, убийство так и не покаявшихся разбойников, которые строили монастырь не по божьим законам, а по воровским привычкам: от кражи иерея из деревни и до приюта беса.

Князю бесов отдается важная роль очищения земли, святыми покинут скит, проклятие Новгородского Нифонта сбывается, разбойники не спасаются – весь сюжет построен вокруг одной мысли, ради которой проступает та самая адопись. Нет прощения грешившим без меры [3].

Воплощение этой идеи (далеко не христианской, заметим) осуществляется через стилизацию, так как рассказ построен не в форме жития, а в форме сказа, изобилует устаревшими словами и сказочно-мифологическими образами. Сюжет о построении монастыря перевернут и отчасти деконструирован; таким образом доносится мысль о том, что церковь должна строиться не *нераскаявшимися* разбойниками, но духовно состоятельными людьми, иначе останется исключительно адопись.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антонова М. В.* Сказания об основании монастырей в региональной устной и письменной традиции: система мотивов. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/skazaniya-ob-osnovanii-monastyrey-v-regionalnoy-ustnoy-i-pismennoy-traditsii-sistema-motivov (дата обращения: 16.04.2026).

2. *Леонов Л.* Деяния Азлазивона // Наше наследие: Иллюстрированный историко-культурный журнал. 2001. № 58. С. 84–95.

3. *Леонов Л.* Из записной книжки 1959 – 1969-е годы // Наше наследие: Иллюстрированный историко-культурный журнал. 2001. № 58. С. 101–103.

4. *Печников М. В.* Новгородский свт. Нифонт, княжеская власть и Киевская митрополия (30–50-е гг. XII в.) // Вестник церковной истории. 2017. № 3/4 (47/48). С. 237–278.

5. Сказание о зачатии Пресвятыя Владычицы нашея Богородицы и Великихъ Чудотворцевъ Преподобныхъ Отецънашихъ Антония и Феодосия Печерскихъ Свинскаго монастыря во граде Брянске, пять поприщъотъ града на низъ Десны реки // Древняя Российская вивлиофика. Изд. 2-е. 4.XIX. М., 1791. С. 284–293.

РАЗДЕЛ III.

ДИНАМИКА СТИЛЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ



Зара АХНАЗАРОВА

ОБРАЗ СМЕРТИ В ПОЭЗИИ А. ПОЛЕЖАЕВА И Б. РЫЖЕГО

В статье рассматривается образ смерти в стихотворениях Александра Полежаева (1804–1838) и Бориса Рыжего (1974–2001). Особое внимание уделено архетипическим истокам, символике, а также параллелям и отличиям в воплощении образа обоими поэтами.

Сюжет о «смерти девы» является весьма распространенным в русской литературе, уходя корнями в фольклор и средневековую литературу, однако интерпретируется он по-разному. Так, в славянском фольклоре смерть представляется в персонифицированном образе женщины с косой [8, с. 360]. В статье Т.А. Лисицыной «Образы смерти в русской культуре: лингвистика, поэтика, философия» рассматриваются различные пути поэтического осмысления смерти. Среди них есть наиболее важные и характерные для понимания стихотворений Полежаева и Рыжего: «...смерть как разрушение жизни – эта тема приобретает наиболее трагическое звучание в сфере любви: именно в смерти любимого человека раскрывается вся неумолимая жестокость смерти, разрушающей земное счастье (...) смерть как начало инобытия, смысл и содержание которого задается при жизни: прекрасное очарованное “Там” как воплощенный идеал бытия либо участь загробной снеди для червей» [3]. В русской литературе этот сюжет получает развитие в эпоху романтизма, в частности у В. Жуковского в балладах «Людмила», «Светлана» и у Пушкина в «Женихе».

Полежаев также обращается к этому сюжету, который позднее переосмыслит Борис Рыжий. В книге Юрия Казарина приводятся воспоминания лучшего друга Бориса – Олега Дозморова: «Стихотворение А. Полежаева “Погребение”, как считал Б. Рыжий, – это зеркальное отражение притягательности ужаса смерти Эли». [1, с.128]. Долгое время в доме отца Рыжего на столе лежала книга

А. Полежаева, раскрытая на стихотворении «Отчаяние», оставленная сыном в ночь его трагического ухода из жизни.

Александр Иванович был близок Борису Рыжему – и судьбой, и музой. Для них обоих *красота* и *смерть* неразрывно связаны; Рыжий выразит это в своем стихотворении «Так гранит покрывается наледью…»: «Безобразное – это прекрасное».

В стихотворении «На болезнь юной девы» (1834) Полежаев создает образ юной возлюбленной, которая теряет свой очаровательной облик от болезни, настигшей ее. Многие использованные им художественные приемы позднее найдут воплощение у Рыжего, при создании образа Эли.

Для поэтов возлюбленная – небесный ангел, спустившийся в этот мир; она невинна и чиста, она глядит своими неземными голубыми глазами на лирического героя:

Скучен, грустен взор печальный
Голубых твоих очей –
Он, как факел погребальный,
Блещет в сумраке ночей [5].

Миг спустя, любуясь башмаками,
мог ли ведать, что смотрел
моими школьными и синими глазами.
Бог – в твои небесно-голубые [2, с. 68].

Помимо того, что сама возлюбленная – это ангел с небес, у Рыжего – сам Бог глядит на нее через глаза поэта: то есть лирический герой обладает двойным зрением и внутренне уже как будто бы многое предвидит.

У обоих поэтов смерть – это не только прощание с возлюбленной, это еще и чувство потери, утраченного детства, прощание с юностью. Правда, после смерти возлюбленная у Бориса Рыжего превращается в «призрак», преследующий его в памяти. Такое же случается и с возлюбленной Полежаева:

Где ты, что ты, образ милый?
Я ищу тебя, но ты –
Только призрак лишь унылый
Изнуренной красоты!.. [4]

Интересно сравнить два других стихотворения: «Кольцо» Полежаева и «Стань девочкою прежней…» Рыжего. Оба они строятся на теме разлуки и смерти: у Бориса Борисовича – смерть физическая, у Александра Ивановича – метафорическая. Стихотворение Полежаева начинается со встречи с возлюбленной:

Я полюбил ее с тех пор,
Когда печальный, тихий взор
Она на мне остановила… [4].

Сходное начало и в «Элегии Эли» Рыжего:

Как-то школьной осенью печальной,
от которой шел мороз по коже,
наши взгляды встретились случайно –
ты была на ангела похожа [2, с. 68].

Очевидно, что Рыжий вдохновился абстрактным идеалом Полежаева, но более детально прорисовал этот образ. У Полежаева облик девушки является более условным, важнее ее эмоции и душевное состояние: «печальный взор», «с улыбкой состраданья». У Рыжего же образ четкий: Эля – школьница, девочка с белым бантом, среди комсомольской толпы.

Выделим еще одно существенное отличие между поэтами. В «Кольце» Полежаева, несмотря на метафорический характер смерти, герой благословляет возлюбленную, но для себя не видит жизни: «Со мною смерть – с тобою Бог!» [4]. У Рыжего же все наоборот: физическая смерть любимой знаменует и его приближение к инобытию, но в иной мир переходит только Эля, а лирический герой остается в мире этом, навечно связанный с покинувшим его ангелом: «...там смерть твоя с моею жизнью / пересеклась…» [7].

У обоих поэтов стихотворения отличаются особой музыкальностью. Возникает и непосредственно мотив музыки (точнее «музЫки», по Борису Рыжему), которая «аккомпанирует» чувствам. И ее удивительное свойство заключается в том, что она никогда не утихает, а продолжает

мучить лирического героя. «МузЫка» – это что-то «за-смертью», что-то из «невыразимого»:

Она с улыбкой состраданья,
Как ропот арфы вдалеке,
Как звук волшебного напева,
Мне чувства сердца излила [4].

У Полежаева сохраняется романтическая традиция; аллитерация на «р», «з», «с» создает драматическую экспрессию, а образ арфы воплощает нежную, недосягаемую гармонию. У Рыжего звучит иная музыка:

и музыканты полное печали
для нас играли.
И даже, если даже не играли,
так, в трубы дули, но не извлекали [2, с. 478].

Аллитерации на «л», «м», «н» придают стихотворению элегичность, создают мягкую, колыбельную интонацию. Мелодия звучит на фоне, труба – немая, она не издает звук. Между тем «музЫка» – это и тишина, и плач, и сама музыка.

В стихотворении Полежаева «Погребение» (которое существенно повлияло на создание образа Эли у Рыжего) изображается смерть юной невесты – возможно, той самой, что упоминается в «Кольце». Здесь все та же концепция «Красота – Смерть», и музЫка выступает как путь к бессмертию:

И вот уже духовный врач
Отпел последнюю молитву,
И вот сильнее вопль и плач…».

«Звучит протяжно звонкий гвоздь», «Я видел всё; в немой тиши» [6] – Полежаев стремится передать интерфизическое состояние, которое достигается через «сверхзрение» и «сверхслух» – состояние особой гармонии. То же самое видим у Рыжего:

И будет музыка, и грянут трубы,
и первый снег мои засыплет губы
и мёртвые цветы.
– Мой ангел, это ты [2, с. 490].

Поэтов разделяет почти два столетия, но их поэзия удивительно близка. Сюжет «смерть и дева» продолжает жить вне рамок романтизма, не утрачивая актуальность и в литературе XX века. Красота для поэтов становится символом трагического противоречия: она влечет и разрушает. А музыка – ключ к преодолению смерти, путь к трансцендентному, связь с ушедшим.

ЛИТЕРАТУРА

1. Поэт Борис Рыжий / Ю. В. Казарин. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 2–е изд.
2. В кварталах дальних и печальных: Избранная лирика. Роттердамский дневник. М.: Искусство – XXI век, 2021. 6-е изд.
3. *Лисицина Т.А*. Образы смерти в русской культуре: лингвистика, поэтика, философия // Альманах «Фигуры Танатоса», Тема смерти в духовном опыте человечества. Пятый специальный выпуск / Философский альманах. Материалы второй международной конференции Санкт-Петербург: 1995: http://www.anthropology.ru/ru/text/lisicina-ta/obrazy-smerti-v-russkoy-kulture-lingvistika-poetika-filosofiya (дата обращения: 1. 04. 2026)
4. *Полежаев А. И.* Кольцо / А. И. Полежаев // Викитека: свободная библиотека. – 1832. https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%86%D0%BE_(%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B6%D0%B0%D0%B5%D0%B2) (дата обращения: 2. 04. 2026).
5. *Полежаев А. И.* На болезнь юной девы [Электронный ресурс] https://rupoem.ru/poets/polezhaev/ty-li-angel (дата обращения: 1. 04. 2026).
6. Полежаев А. И. Погребение / А. И. Полежаев // Викитека: https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B5%D0%B1%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_(%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B6%D0%B0%D0%B5%D0%B2) (дата обращения 1.04. 2026)
7. *Рыжий Б. Р.* 10 класс, Slova: https://slova.org.ru/rizhiy/10-j-klass/ (дата обращения: 2. 04. 2026).

8. Славянская мифология: энциклопедический словарь / науч. ред. В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая; Ин-т славяноведения и балканистики РАН. М.: Эллис Лак, 1995.



Александра ПАШКЕВИЧ

ОСОБЕННОСТИ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ И.А. КРЫЛОВА (НА МАТЕРИАЛЕ БАСНИ «СТРЕКОЗА И МУРАВЕЙ»)

Ключевая черта индивидуального стиля И.А. Крылова заключается в умении облекать народную речь в безупречную художественную форму. Объектом настоящего исследования является хрестоматийная басня «Стрекоза и Муравей» (1808). Я постараюсь показать, что этот лаконичный сюжет – не просто детская притча, а результат глубокой авторской работы с многовековой традицией, благодаря которой басня обрела свою уникальную форму и неповторимое звучание.

Чтобы понять масштаб крыловского открытия, совершим небольшой экскурс в историю. Корни сюжета уходят в VI век до нашей эры, к легендарному Эзопу. В его прозаическом варианте «Муравей и Жук» мораль сурова и проста: безделье ведёт к голоду. Персонажи – чёрно-белые символы. Во II веке уже нашей эры древнегреческий поэт Бабрий заменяет жука цикадой – воплощение беспечного пения. И здесь в реплике муравья «Ты пела? Так пляши теперь!» впервые проскальзывает не просто осуждение, а почти садистическая насмешка.

В XVII веке француз Ж. Д. Лафонтен совершает изящную трансформацию. Он пишет басню «Цикада и Муравей» (1668). Любопытно, что во французском языке слова «цикада» и «муравей» женского рода, и Лафонтен делает из них двух соседок: легкомысленную певицу и расчётливую, скупую рантье. Его басня – это уже не просто мораль, а тонкая социальная зарисовка о кредиторе и должнике. Наконец, этот сюжет приходит в Россию XVIII века. Переводчики сталкиваются с лингвистической и культурной проблемой: цикада – насекомое южное и незнакомое, а «муравей» в русском языке – мужского рода. Поэты ищут выход. В конечном итоге А.П. Сумароков и И.И. Хемницер создают басни, в которых фигурирует стрекоза: А.П. Сумароков в 1781 году пишет одноименную притчу, ставшую вольным

поэтическим переводом труда Лафонтена, а И.И. Хемницер – басню «Стрекоза» (1782). Обе стрекозы, разумеется, женского рода, но они *не поют*. Вл. А. Озеров, наконец, создаёт басню «Кузнечик» (1790–1800-х), в которой «кузнечик» мужского рода и он поёт.

Таким образом, мы видим, как сильно меняется древний сюжет под влиянием времени и традиций разных стран, в частности, Франции и России.

В 1808 году за работу берётся Иван Андреевич Крылов. Он не переводит – он творит заново. Его гениальное решение «Стрекоза-Попрыгунья». Эта характеристика сразу создаёт живой, почти фольклорный образ. Его Стрекоза и поёт, и прыгает, она – воплощение бездумной радости. И когда эта радость сталкивается с суровой реальностью, она не идёт, а «ползёт» к Муравью, умоляя «кума милого» о помощи. Обращение «кум» – ключевое. Стрекоза так обращается к Муравью, потому что, по её мнению, их связывают не только соседские, а почти родственные отношения. Это ещё одна её причина рассчитывать на милость Муравья. В отличие от одноимённого персонажа Лафонтена, Муравей у Крылова не стяжатель, а образец труженика-крестьянина. Он отказывает Стрекозе не из-за скупости, а по принятии осознанного решения, которое продиктовала ему суровая, но справедливая философия жизни.

Следовательно, выбор персонажей и мораль басни напрямую вытекает из главной особенности индивидуального стиля Крылова – его абсолютной, органичной народности. Но народность у Крылова – это не простое заимствование фольклорных сюжетов или нарочитое использование просторечий, как у некоторых его предшественников. Это – глубинное усвоение самой логики, образности и ритма народной мысли и речи. Анализ басни «Стрекоза и Муравей» с точки зрения индивидуального писательского стиля позволит увидеть, как именно это происходит.

Во-первых, это – драматизация. Крылов превращает басню в маленькую пьесу. У него нет пространных описаний от автора. Сюжет движется через действие и, главное, через живой, абсолютно естественный диалог. Реплики персонажей

введены не книжными глаголами «возопил», «изрёк», а нейтральными «говорит», «сказал». Сама речь Стрекозы – это поток народной фразеологии и интонаций: «голову вскружило», «помертвело чисто поле», «до вешних только дней». Она не аргументирует, а умоляет, прибегая к родственным связям («кум милый»), что делает её образ и жалким, и узнаваемо-хитрым одновременно. Во-вторых, это – афористичность и работа над лексикой. Крылов – мастер слова, которое становится характером. «Попрыгунья» – не биологический вид, а окончательный приговор, ёмкий типаж. Его мораль («Ты всё пела? это дело: / Так поди же, попляши!») – не сухое назидание, а стальная, народная пословица, выросшая из самой ситуации. Он смело вводит в высокий жанр басни просторечия («ползёт», «кум»), но делает это так, что они звучат не вульгарно, а естественно и необходимо. В-третьих, ссылаясь на высказывание Ю.И. Минералова в его «Теории художественной словесности…» о том, что «… индивидуальный слог основан не на «нарушении грамматики», а на многообразных способах её целенаправленного претворения стилистами» [6, с. 186], следует обратить внимание на насыщенный разговорной речью синтаксис, в частности, на ритм и построение фраз. Короткие, рубленые предложения («Зима катит в глаза», «Нет уж дней тех светлых боле»), использование эллипсисов (намеренных пропусков: «В мягких муравах у нас / Песни, резвость всякий час»), инверсия («кум милый», «лето красное») – всё это создаёт эффект не книжного чтения. Перед нами – сказ, беседа с читателем. Даже размер – энергичный хорей – подчёркивает эту плясовую, а затем обрывающуюся интонацию. Всё же сила Крылова не в идее «Стрекозы и Муравья», а в материале, из которого она создана. Его стиль – уникальное сочетание высокого литературного языка и живой, гибкой разговорной стихии. Примечательно, что басня написана не привычным для баснописца вольностопным ямбом, а четырёхстопным хореем. Такой ритм создаёт задорную, плясовую атмосферу стрекозиной пляски, которая резко обрывается с приходом зимней стужи, а вместе с ней и голода.

Язык басни достоин отдельного внимания: это удивительно точная стилизация под народную речь. Здесь есть и просторечные глаголы («ползёт», «пропела»), и фразеологизмы («голову вскружило», «без души»), и уменьшительно-ласкательные суффиксы, которые передают и насмешку, и жалкость («Попрыгунья», «голубчик»). Синтаксис динамичен, построен на коротких, рубленых фразах, эллипсисах, которые имитируют живую речь. Исследовательница творчества Крылова Т. Мансурова отмечала, что ему удалось создать «лаконичные, драматически быстрые и естественные диалоги», которые помогают «приспособиться к социальному облику басенных персонажей» [5]. Он оживляет схему, населяет её узнаваемыми русскими типажами. Именно это стало фундаментальным элементом новаторства баснописца.

Благодаря Крылову басня вышла за рамки дидактического жанра и стала полноправным литературным явлением: маленькой комедией или драмой. Ему удалость вывести простонародную речь в литературу путем смешивания её с книжными и даже архаичными элементами. Впоследствии крыловский метод создания басен стал традиционным в русской литературе. У Крылова появились последователи, такие как Л.Н. Толстой, Демьян Бедный, Сергей Михалков и др. Они постарались перенять у И.А. Крылова главное: умение говорить о злободневном через уже отточенный образ, сохраняя при этом народную интонацию и драматическую энергию текста. Крыловская традиция оказалась удивительно гибкой: форма басни, созданная им, неоднократно использовалась в XX веке для выражения актуальных общественных идей. Так, сатирики Николай Эрдман и Владимир Масс в 1920–1930-х годах переосмысливали классические басенные сюжеты, наполняя их современным содержанием. Сохраняя аллегоричность и лаконизм Крылова, они использовали басню как инструмент социальной критики, высмеивая пороки нового общества. Их произведения демонстрируют, как отточенная Крыловым форма – живой диалог, афористичность, разговорная интонация – оказалась идеальной для публицистического высказывания. Этот

пример подтверждает, что Крылов не просто создал ряд ярких басен, но и выработал универсальный художественный метод.

Феномен Крылова заключается в гениальном претворении: он взял интернациональный сюжет, отбросил чуждые социальные намёки Лафонтена, снял сентиментальность ранних русских переводчиков и вернул сюжету силу народной притчи, облечённой в безупречную художественную форму. Он нашёл тот единственный вариант – «Стрекоза-Попрыгунья» и «Муравей-труженик», – который навсегда врезался в нашу культурную память. Басня «Стрекоза и Муравей» – это не просто текст. Это культурный код, афоризм, часть нашего языкового и нравственного сознания. И в этом – её подлинная, неувядающая актуальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Блудов Д.Н.* Мысли и замечания графа Дмитрия Николаевича Блудова: (Из его запис. книги). СПб.: тип. 2 Отд-ния Собств. е. и. в. Канцелярии, 1866. 65 с.
2. *Жуковский В.А.* О басне и баснях Крылова // Эстетика и критика М.: Искусство, 1985. 432 с.
3. *Коровин В.И.* «Стрекоза и муравей»: краткая история басни от Эзопа до Крылова. URL [Электронный ресурс]: http://litsh.ru/wp-content/uploads/2022/12/2022-5-2539.pdf (дата обращения – 15.03. 2026).
4. *Крылов И.А.* Басни. М.: Азбука, серия «Мировая классика», 2022. 384 с.
5. *Мансурова Т. Т.* Особенности русского языка в баснях И.А. Крылова. URL [Электронный ресурс]: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-russkogo-yazyka-v-basnyah-i-a-krylova (дата обращения – 15.03. 2026).
6. *Минералов Ю.И.* Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). М.: Гуманит, изд. центр ВЛАДОС, 1999. 357 с.
7. *Степанов Н.Л.* Мастерство Крылова – баснописца. М.: Советский писатель, 1956. 290 с.

Илья СОЛОВЬЕВ

СОН КАК ПРОСТРАНСТВО АБСУРДА В РАССКАЗЕ О.И. СЕНКОВСКОГО «ПРЕВРАЩЕНИЕ ГОЛОВ В КНИГИ И КНИГ В ГОЛОВЫ»

Сон – немаловажная часть жизни человека. Поскольку люди проводят в этом состоянии треть своего века, оно неизбежно обретало в культуре самые разные формы толкования и понимания. Так, в период античности различали вещие сны (приходящие через врата из слоновой кости) и ложные сны (приходящие через роговые врата). Ложные сны насылались богами специально, чтобы обмануть человека. Со временем Платон ввел другое понимание: не сон ложен, а сама земная жизнь не истинна, она – лишь тень высшей реальности (мира идей).

В Средние века сон становится пространством морального выбора и религиозного видения, то есть дихотомия «истинные» (от Бога) и «лживые» (от дьявола) сновидения продолжала сохраняться. Поворотным этапом в развитии представлений о снах станет эпоха барокко, где граница между реальностью и сном будет постепенно стираться. Кроме того, сам сон за долгие годы станет литературным приемом – способом для многих авторов упростить происходящее, создав четкую границу между реальностью и сновидением. Особенно сильно это ощущается в классицизме, где сон выступает как инструмент разума и чаще всего служит для создания прозрачных метафор.

Романтизм изменил это отношение на диаметрально противоположное. Для многих романтиков сон как «ночная сторона души» стал способом освободиться от оков материального мира и соприкоснуться с миром таинственным и загадочным. Подобная трактовка прекрасно укладывалась в концепцию двоемирия, свойственную романтической эстетике.

Ярче всего эта концепция проявила себя в творчестве Эрнста Теодора Амадея Гофмана. В его произведениях

пространство сна перестает быть просто «декорацией» и становится автономной реальностью, которая не подчиняется законам физики, но имеет свою жесткую внутреннюю логику. Гофман, по сути, довел романтическую теорию сна до ее предельного, эксцентрического выражения, превратив сновидческую оптику в постоянный инструмент двоемирия.

В его художественной вселенной сон – это не пассивное созерцание, а динамический, часто насильственный разрыв повседневности, когда сквозь чопорный немецкий быт вдруг прорастают фантасмагорические миры. Сновидческая логика Гофмана обнажает механистичность и автоматизм существования: люди во сне или в галлюцинации оказываются деревянными куклами, а неодушевленные предметы – архивные связки, кофейники, дверные молотки – приобретают утрированную, карикатурную подвижность.

Так, внутренняя логика сна как пространства, в котором бессмыслица, существующая в реальности, выдвинута на первый план, стала одним из фундаментов для формирования в XIX веке ранних форм литературы абсурда.

Сон в литературе абсурда не всегда являет себя напрямую. Чаще всего в произведения переносится сновидческая логика, так как фундамент абсурда – это не само наличие странности, а то, с каким спокойствием она принимается внутри пространства: во сне человек не удивляется, если кошка начинает говорить или стулья и столы начинают вести себя как люди. При этом одним из самых важных элементов передачи пространства сна является его тесная связь с текстом как таковым, особенно если иметь в виду семиотический подход, закрепившийся в XX веке.

Так, Ю.М. Лотман в главе «Сон – семиотическое окно» работы «Культура и взрыв» пишет: «Сон представляет собой семиотическое пространство, в котором доминирует иконизм, аморфность и крайняя неопределенность грамматических связей. Сон воспринимался как сообщение от таинственного Другого, хотя на самом деле это информационно свободный «текст ради текста», не детерминированный прагматическими задачами

повседневности» [1, с. 218–226]. Лотман четко закрепляет понимание сна в рамках литературы как пространства, в котором бессмыслица языка – следствие сведения текста к самому себе и языку как первоисточнику мысли человека. Сознание человека можно рассматривать как книгу, которая постоянно раскрывает свои наиболее интересные главы, выстраиваясь в условную конструкцию абсурдистского пространства.

В русской литературе первой половины XIX века появится множество авторов, так или иначе воссоздававших эту идею в своем творчестве, находясь под влиянием Гофмана – это, прежде всего, Антоний Погорельский, Владимир Одоевский, Николай Гоголь и, конечно, Осип Сенковский.

Для каждого из этих авторов мир представлял собой повторяющийся набор условностей и мистификаций, который рассудок чаще предпочитает отвергать, поэтому именно в пространстве сна эти проявления реальности и языка могли полностью себя реализовать.

Наиболее успешно в этом подходе преуспел именно Сенковский. Осип Иванович Сенковский, писавший под псевдонимом Барон Брамбеус, – одна из самых ярких, противоречивых и «неудобных» фигур в русской литературе 1830-х годов. Он был гениальным востоковедом, полиглотом, яростным критиком, создателем первого массового журнала («Библиотека для чтения») и мастером литературного эпатажа, превративший романтическую фантастику в иронический абсурд, чем во многом и отличался от своих современников.

В отличие от многих своих современников, которые верили в «высшие миры», Сенковский ни во что не верил до конца. Его творчество – это тотальная ирония над всем: над наукой, над обществом, над самой литературой. Поэтому его произведения – это ожившие сны, в которых текст пытается угнаться за самим собой.

Одним из ярких примеров такого подхода является рассказ «Превращение голов в книги и книг в головы» (1839), представляющий собой волшебную фантасмагорию

необычайных превращений, произошедших поздним вечером в Санкт-Петербурге.

В центре повествования лежит тяга рассказчика и поэта, которого в тексте Сенковский характеризует как *«уже великий, но еще безымянный»* [5, с. 366–400], погрузиться в бушующую стихию ночи. Отдавшись бурному ветру, они отправляются на ночную прогулку по Петербургу.

Стоит заметить, что в самом рассказе сон напрямую не упоминается, так как в центре повествования находится емкая жанровая форма, позволяющая рассказчику преодолевать невероятные масштабы времени и пространства в поисках истины. Несмотря на то, что в тексте нет прямого указания на сновидческую природу описываемых событий, все метаморфозы воспринимаются персонажами как происходящие наяву, что делает фантастический абсурд не побочным эффектом ночного видения, а имманентным атрибутом реальности как таковой. Пространство повести оборачивается зоной чистой метаморфозы, где запрет на превращение отменен, как в сновидении, но без спасительного освобождения через пробуждение.

Во время бури герои рассказа решают зайти в книжную лавку и библиотеку Александра Филипповича Смирдина – крупнейшего российского издателя той эпохи, который совершил революцию в книжном деле, введя систему регулярных писательских гонораров и сделав литературу массовой. Данная локация, несмотря на создаваемое в тексте ощущение случайности и загадочности, выбрана Сенковским не случайно. Помещая своих персонажей внутрь одного из самых успешных книготорговых предприятий страны, прославившегося еще и огромными по тем меркам выплатами авторам, Сенковский переплетает пространство книжной культуры с карнавальным пространством смены привычных бинарных позиций. Таким образом, автор по сути конструирует ситуацию, где реальность лишается своей внетекстовой субстанциональности и превращается в гигантский, пугающий резервуар чистых знаков, подлежащих механической обработке, и вывернутых наизнанку привычных предметов.

В зале, где происходит так до конца и не понятое рассказчиком таинство, появляется еще одна ключевая фигура – первый волшебник и механик Его Величества короля кипрского и иерусалимского Маладетти Морто.

В контексте произведения он не просто становится персонажем, обнажающим потаенную сторону реальности, но и берет на себя роль второго повествователя, вводящего в общую композицию структуру «рассказа в рассказе». Наполненная пародийным переосмыслением и высмеиванием модных ориентальных тенденций в прозе того периода, история Маладетти о мудром султане Шагабагам-Балбалыкуме выполняет функцию медиатора. Она вербализует хаотический, гротескный язык сна, который оживает по мере того, как возрастает вера самого рассказчика в происходящее.

Демонстрируя шкаф с человеческими головами, Маладетти Морто указывает на смерть знаковую, а не биологическую: *«Все головы – там, где прежде были книги! Если вы охотники до чтения, то можете вместо книг читать эти головы: они раскладываются и читаются подобно книгам...»* [5, с. 367]. В рамках теории «текста в тексте» произведение Сенковского обнаруживает структуру усложненного семиотического зеркала, где внешняя рамка повествования постоянно деконструируется внутренними текстовыми метаморфозами. Одним из важнейших атрибутов этой деконструкции становится сама система голов, классифицируемых волшебником по внешним или наиболее значимым признакам. Основу данной сатирической типологии составляют следующие категории.

Головы-шифоньерки, являющиеся вместилищем для изношенных, вышедших из моды и чужих понятий, которые служат лишь «опрятности общественного разума». В этом образе Сенковский фиксирует плагиаторов и компиляторов, перерабатывающих чужое интеллектуальное старье и выдающих его за новое.

Головы-собачки, обладающие «передовым умом», который постоянно мчится вперед, не оглядываясь назад. Эти головы слепо лают на все непривычное, представляя собой

псевдоноваторов, чьи утопические проекты и критика полностью оторваны от реальности.

Головы-балаганы, которые пусты внутри, однако натянутая в них чужая идея служит сценой для плясок маленького, наряженного паяцем ума. Они символизируют авторов, чьи оригинальные мысли на поверку оказываются лишь ловким, но пустым жонглированием модными концепциями в угоду публике.

Головы-горшки, чей ум водянист, прозрачен и безвкусен, а закипает он только под воздействием внешнего «огня» – например, очередного популярного романа. Это бездарные подражатели, чье творчество является лишь инертной реакцией на актуальную литературную моду.

Головы-мортиры, стреляющие умом по параболе и транслирующие «высшие взгляды», но неизменно промахивающиеся мимо цели. Их главное правило – ничему не удивляться; под ними выводятся псевдофилософы, чьи громкие и напыщенные суждения не имеют с действительностью ничего общего.

Головы-плавильные печи, обладающие «белокаленым», испепеляющим умом, который превращает в туман всякое поступившее в него понятие. Это скептики и релятивисты, разрушающие любую идею дотла и не предлагающие взамен ничего, кроме мглы и умозрения.

Головы-насосы, чей ум сделан из «грецкой губки», вбирающей в себя чужие мысли и затем выжимающей их «в грязный ушат» своей прозы. Данный тип олицетворяет циничных журналистов и недобросовестных критиков, паразитирующих на чужих трудах.

Головы-веретена, которые бесконечно и монотонно навивают одну и ту же мысль, становясь символом творческого бесплодия и унылого авторского однообразия.

Одной из центральных групп голов в этой классификации являются *«головы-кукушки»*, о которых Сенковский пишет: *«Редкие головы! На вид они похожи на обыкновенные головы; но отличаются от всех прочих тем удивительным свойством, что всю жизнь кукуют одною какой-нибудь идеей, которая свила себе гнездо в их мозгу и*

при всяком случае, высунув сквозь рот голову, поет всегдашнюю свою песенку» [5, с. 383].

Этот образ, как и многие другие в тексте, работает по принципу метонимии, где голова как часть полностью замещает человека как целое. Причем происходит это не по сходству, что было бы метафорой, а по смежности – механизму, детально описанному Романом Якобсоном в его классической статье «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений» [3, с. 110–132]. В результате подобного метонимического сдвига голова, без конца повторяющая одну и ту же мысль, буквально становится кукушкой, ее гнездом объявляется мозг, а песенкой – застывшая идея. Сенковский не просто уподобляет человека птице, а превращает его в нее, проводя читателя по цепочке ассоциативных связей. Подобная чистая метонимизация, позволяющая видеть далекое как смежное, стирает границы между живым и вещным миром, окончательно превращая художественную реальность повести в механический конвейер знаков.

Все эти процессы становятся возможными благодаря превращению сна в автономную область мироздания. В ней, помимо внешнего абсурда, смены бинарных оппозиций и высмеивания социокультурных норм эпохи, происходит радикальное искажение привычного нарратива и конструирование метавысказывания. Таким образом, Сенковский не просто воспроизводит логику сновидения, но и создает метатекст – произведение о самом процессе порождения текста. В художественном сновидении время теряет линейность, а пространство – гомогенность, уступая место особой «топологии сна», где смежные точки могут оказаться бесконечно далекими, а далекие – неожиданно близкими. Именно эффект резкого нарушения привычных пространственно-временных связей отличает сновидческий хронотоп от других форм художественной условности. Однако вопреки классической традиции, Сенковский вводит в рассказ рекурсию, которая снимает иллюзорную пелену и запускает парадоксальный механизм «пробуждения наяву». Данная рекурсия манифестирует себя в момент, когда в ходе

метаморфоз рассказчик внезапно замечает самого себя, сидящего рядом, и осознает удвоение собственной субстанции. Одновременно с этим в зал вбегает настоящий А.Ф. Смирдин, обнаруживающий рядом с повествователем своего зеркального двойника.

После этого все пространство текста окончательно рассыпается, увлекая за собой безымянного поэта и оставляя рассказчика наедине с мыслями о произошедшем.

Итогом этих рефлексий становится парадоксальное осознание рассказчиком того, что пережитый им онтологический ужас на самом деле является вторичным и уже встречался ему на страницах печатных изданий: *«Решительно чудеса! Впрочем, я читал что-то подобное в «Черной женщине». А между тем великий безымянный поэт пропал без вести! Его нигде не отыскали сегодня»* [5, с. 384 – 385]. Упоминание мистического романа Н.И. Греча «Черная женщина» (1834) здесь глубоко симптоматично: Сенковский иронично замыкает круг десубстанциализации, показывая, что даже в момент мнимого пробуждения герой не возвращается в подлинную реальность, а лишь проваливается на следующий уровень интертекстуальной матрицы, оставаясь все в том же лабиринте и все в том же сне.

Таким образом, реальность, слившаяся со сновидением, в художественной системе Сенковского – это не просто внешняя декоративная оболочка, а фундаментальная структура, открывающая доступ к безграничному пространству абсурда.

Этот абсурд позволяет Осипу Сенковскому обнажить дегуманизированную, механистичную вселенную, где кажущаяся творческая свобода и отмена пространственно-временных запретов на поверку оборачиваются новой, еще более пугающей клеткой. Избавившись от оков классического линейного нарратива, рассказчик попадает в рабство к циничным законам литературного рынка, где человеческая мысль и сама личность становятся лишь разменной монетой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лотман Ю. М.* Сон – семиотическое окно // Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. 272 с.

2. *Каверин В. А.* Барон Брамбеус: История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения» / В. А. Каверин. М.: Наука, 1966. 251 с.

3. *Якобсон Р. О.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры: Сборник / общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. М.: Прогресс, 1990. С. 110 – 133.

4. *Кошелев В. А.* О. И. Сенковский и Ф. М. Достоевский: поэтика парадокса // Проблемы исторической поэтики. 2018. Т. 16, № 3. С. 48–66.

5. Нисенитница, или 500 лет русского абсурда: антология / составление, предисловие, комментарии В. Т. Бабенко; иллюстрации О. Кузнецова. М.: V–A–C press, 2025. 640 с.

Светлана ВОЛЫНКИНА

ДВЕ МОДЕЛИ ЖЕНСТВЕННОСТИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА: ВЕРА ПАВЛОВНА И НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА

Женский вопрос занимал одно из центральных мест в общественной и русской литературной полемике середины XIX века. Два романа этого периода «Что делать?» Н.Г. Чернышевского и «Идиот» Ф.М. Достоевского – предложили принципиально разные модели женственности, отразившие не только различие художественных методов двух писателей, но и более широкий идейный конфликт русской культуры второй половины XIX века

Вера Павловна выражает оптимистическую веру в возможность рационального переустройства общества и гармонического развития личности. Настасья Филипповна, напротив, воплощает представление о трагической природе человеческой души, в которой борьба между нравственным идеалом и чувством собственной греховности может оказаться неразрешимой.

Сопоставление героинь двух романов позволяет увидеть, как в русской литературе середины XIX века формируются два полярных представления о женской личности: рационально-социальное и трагически-экзистенциальное. Их сосуществование отражает сложный процесс поиска новых форм понимания женщины и её роли в обществе и культуре.

Изначально Н.Г. Чернышевский задумывал образ Розальской как воплощение идеала «нового человека». Однако при детальном рассмотрении этот образ обнаруживает внутреннюю противоречивость: свобода и независимость героини превращаются в не менее строгую (временами даже жестокую) социальную нормативность.

Бунт героини против патриархальных устоев начинается еще в родительском доме, когда она заявляет маменьке: «Я уж давно сказала вам, что не буду целовать вашей руки» [6, с. 48].

Свой жизненный принцип Вера Павловна излагает в беседе с Жюли: «Я не хочу ни властвовать, ни подчиняться, я не хочу ни обманывать, ни притворяться, я не хочу смотреть на мнение других, добиваться того, что рекомендуют мне другие, когда мне самой этого не нужно… Я хочу быть независима и жить по-своему» [6, с. 67].

Однако уже здесь в сфере интимного чувства, проявляется парадокс: «Хочу ли я любить мужчину? – Я не знаю… если я полюблю мужчину, я знаю только то, что не хочу никому поддаваться, хочу быть свободна» [6, с. 68]. В самой формулировке заложены «проза и расчет», как говорит Жюли, против которой горячится Вера Павловна. Поскольку любовь изначально ставится в зависимость от условия – сохранения личной независимости, что противоречит традиционной модели.

Вера Павловна сознательно конструирует рациональный брак, пытаясь устроить из семейной жизни социальный эксперимент. Она отказывается от традиционной женственности, предлагая Лопухову отношения, основанные на дружбе и разуме.

Рациональность Веры Павловны и показная независимость в рассуждениях приводят к тому, что Лопухов честно говорит: «В вашей натуре, Вера Павловна, так мало женственности, что, вероятно, вы скажете совершенно мужские мысли» [6, с.150]. На что она ему отвечает:

«…Зачем же все так толкуют нам, чтоб мы оставались женственны? Ведь это глупость, мой милый?

– Глупость, Верочка, и очень большая пошлость.

– Так я, мой милый, уж и не буду заботиться о женственности… Мы будем друзьями» [6, с.150].

Таким образом, традиционная жена замещается новой нормативностью «друга-партнера», чьи поступки должны быть полностью прозрачны для логического осмысления.

Устами героини пропагандируется идея естественного превосходства женщин над мужчинами, «… в жизни больше встречается женщин, чем мужчин, умных от природы; так нам обоим кажется. Ты подтверждал это разными подробностями из анатомии, физиологии» [6, с. 383]. Однако

авторское повествование обнаруживает противоречие, позднее Чернышевский пишет: «У женщин ведь и не бывает сильного ума… Потому и между женщинами не бывает людей великого ума» [6, с. 459]. Это свидетельствует о глубоком внутреннем конфликте созданной модели «новой женщины».

Образ Веры Павловны представляет собой не портрет живого человека, но идеологическую проектную модель. Её рациональность служит инструментом для деконструкции старых норм (семьи, женственности, жертвенной любви) и конструирования новых – норм дружеского партнёрства, разумного эгоизма и личной автономии. Однако кризис в браке и его разрешение демонстрируют, что чисто рациональная схема не может полностью подчинить себе область человеческих чувств, а её поддержание требует сложных, подчас жёстких этических компромиссов (псевдосмерть Лопухова, рационализация вины). Создавая образ эмансипированной женщины, свободной от любых предрассудков, Чернышевский лишил ее главного качества – естественности.

Таким образом, Чернышевский предлагает возможность гармонизации человеческих отношений через сознательное регулирование поведения и отказ от традиционных социальных предрассудков.

Совершенно иной тип женской личности представлен в романе «Идиот». Настасья Филипповна воплощает трагическую модель женственности, основанную не на рациональном самоопределении, а на внутреннем конфликте личности. Её судьба определяется не столько социальными обстоятельствами, сколько глубокой духовной драмой, связанной с чувством собственной вины и невозможностью найти своё место в мире.

«Женский вопрос» был важен для Достоевского и регулярно поднимался писателем в публицистических произведениях и статьях. Достоевский часто говорил о женской эмансипации, рассматривая ее в свете христианской этики: писатель утверждал, что женщине необходимо равноправие в любви. Достоевский мечтал об обществе, все

члены которого были бы в равной степени гуманны и добры по отношению друг к другу, вне зависимости от гендерной принадлежности [2, с. 35]. Однако, рассматривая идею эмансипации, Достоевский считал ее перспективной, в целом верной, но преждевременной для современной ему России [5, с. 184].

Именно по этой причине в художественном мире Ф.М. Достоевского женские персонажи часто оказываются тесно связанными с судьбами мужских героев. Некоторые исследователи полагают, что женские образы у писателя занимают второстепенное положение [4]. Так, Н.А. Бердяев утверждал, что женщины у Достоевского «не имеют собственной судьбы, являясь лишь стихиями, в которые погружены судьбы мужчин» [1, с. 109].

Однако образ Настасьи Филипповны Барашковой в романе «Идиот» во многом опровергает подобную точку зрения. Её личность оказывается настолько яркой и трагически насыщенной, что именно она становится центром драматического напряжения всего произведения. Мужские персонажи – князь Мышкин, Рогожин, Тоцкий – оказываются вовлечены в трагический круг её судьбы.

Её поведение часто носит демонстративный характер. Она нарушает социальные нормы, ведёт себя вызывающе, словно стремясь подтвердить навязанную ей обществом роль «погибшей женщины». Описывая её поведение в обществе, автор отмечает: «Она смеялась и громко разговаривала по-прежнему; одета была с чрезвычайным вкусом и богато, но несколько пышнее, чем следовало» [3, с. 363]. Однако за внешней дерзостью скрывается глубокое внутреннее страдание. Князь Мышкин постоянно ощущает в её лице «что-то мучительное», что вызывает у него сострадание [3, с. 363]. Сама героиня не верит в возможность спасения. Она считает себя виновной и недостойной счастья.

Позднее Мышкин признается в разговоре с Евгением Павловичем: «...я этого никому не говорил, никогда, даже Аглае, но я не могу лица Настасьи Филипповны выносить...» [3, с. 483], что говорит о внутреннем противоречии в чувствах князя.

Иначе складываются её отношения с Рогожиным. Его любовь носит характер страстной одержимости и стремления к обладанию. Восклицание Рогожина «Моя! Всё моё! Королева! Конец!» выражает собственническую природу его чувства [3, с. 178]. Таким образом, между двумя мужчинами формируются две противоположные модели отношения к героине: сострадательное спасение и разрушительная страсть.

Лебедев дает очень яркую характеристику Настасье Филипповне, в которой раскрывается вся многогранность и противоречивость ее натуры: «…Беспокойна, насмешлива, двуязычна, вскидчива... <…> Вскидчива; ибо вмале не вцепилась мне прошлый раз в волосы за один разговор <…> Дама с воображением беспокойным, хе-хе! И к тому же вывел наблюдение, что к темам серьезным, хотя бы и посторонним, слишком наклонна» [3, с. 208].

Наиболее трагической чертой характера Настасьи Филипповны становится её склонность к самобичеванию. Несмотря на то, что она сама признаёт себя жертвой Тоцкого, героиня одновременно убеждена в собственной вине. «Она поминутно в исступлении кричит, что не признаёт за собой вины, что она жертва людей, жертва развратника и злодея; но, что бы она вам ни говорила, знайте, что она сама, первая, не верит себе и что она всею совестью своею верит, напротив, что она... сама виновна» [3, с. 452]. Эта внутренняя разобщенность превращает её жизнь в непрерывную духовную драму. В одном из писем к Аглае она признаётся: «Я уже почти не существую и знаю это; бог знает, что вместо меня живёт во мне». Эта фраза передаёт состояние глубокого внутреннего разлома, характерного для её сознания [3, с. 475].

Трагическая логика образа достигает своего завершения в финале романа. Накануне свадьбы с князем Мышкиным Настасья Филипповна вновь убегает к Рогожину, словно подсознательно выбирая путь страдания и гибели. В этом поступке проявляется её убеждённость в невозможности личного счастья. В итоге героиня становится жертвой собственной трагической судьбы:

Рогожин убивает её, а князь Мышкин окончательно теряет душевное равновесие.

Итак, образ Настасьи Филипповны воплощает трагическую модель женственности в художественном мире Достоевского. В отличие от рациональной и социально активной Веры Павловны, она не пытается «с умом» преобразовать свою жизнь. Её существование определяется внутренним конфликтом между стремлением к нравственной чистоте и убеждением в собственной греховности. Именно этот конфликт превращает её судьбу в одну из самых трагических в русской литературе XIX века.

Тем самым образ Настасьи Филипповны формирует трагическую модель женственности, принципиально отличную от рационалистической модели, представленной Верой Павловной. Сопоставление этих двух художественных концепций позволяет глубже понять идейную полемику Чернышевского и Достоевского.

Сопоставление образов Веры Павловны Розальской и Настасьи Филипповны Барашковой позволяет выявить два принципиально различных художественных подхода к пониманию женской личности в русской литературе середины XIX века. В романе Чернышевского и Достоевского формируются две противоположные модели женственности, отражающие глубинное идейное противостояние эпохи.

Вера Павловна в романе «Что делать?» является воплощением рационалистической и социально ориентированной концепции личности. Её жизненная позиция строится на принципах разумного эгоизма, предполагающего возможность гармоничного сочетания личных интересов и общественного блага. Героиня стремится к независимости, экономической самостоятельности и равноправию в отношениях с мужчиной. В этом смысле она представляет собой не столько индивидуальный психологический характер, сколько идеологическую модель новой женщины, призванную продемонстрировать возможность преобразования общественных отношений на основе разума и свободы.

В отличие от Веры Павловны, Настасья Филипповна не стремится рационально организовать свою жизнь. Напротив, её поступки часто носят импульсивный и разрушительный характер. Понимая несправедливость судьбы и одновременно чувствуя нравственное «падение», героиня находится в состоянии постоянного внутреннего конфликта. Именно это трагическое сознание делает невозможным её личное счастье.

Особенно показательно различие в отношении героинь к любви. Для Веры Павловны любовь является частью рационально организованной жизни и может быть подчинена принципам разумного выбора. Для Настасьи Филипповны любовь становится источником трагического конфликта. Её отношения с князем Мышкиным и Парфёном Рогожиным воплощают два противоположных полюса – сострадательное стремление к спасению и разрушительную страсть. Однако ни один из этих вариантов не способен привести героиню к внутренней гармонии, по той причине, что эти модели любви не предполагают подлинного равенства.

Таким образом, в романах Чернышевского и Достоевского проявляются два различных способа художественного осмысления женской личности. У Чернышевского женственность связана с активным преобразованием социальной реальности и утверждением новой системы нравственных ценностей. У Достоевского же женский образ становится носителем трагического опыта человеческого существования, раскрывающего сложность и противоречивость внутреннего мира личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бердяев Н.А.* Мирогледът на Достоевски / Николай Бердяев; Встъп. студия Исак Паси; Прев. от рус. Иван Цветков. София: Унив. изд-во «Св. Климент Охридски», 1992. 191 с.

2. *Би Цзюньжу*. Женские образы в творчестве А.И. Солженицына: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2018. 180 с.

3. *Достоевский Ф.М.* Идиот. М.: АСТ, 2021. 624 с.

4. *Рэйляну М.Д.* Мужское и женское начала в творчестве Ф.М. Достоевского // [Электронный ресурс] URL: https://scienceph.ru/f/science_and_world_no_5_33_may_vol_iii.pdf (дата обращения: 03.03.2026)

5. *Черкесова П.С.* Проблема женской эмансипации в творчестве Ф.М. Достоевского // Литературное обозрение: история и современность. Махачкала: Дагестанский государственный педагогический университет. 2011. №1. С.183-187

6. *Чернышевский Н.Г.* Что делать? Из рассказов о новых людях. М.: Правда, 1985. 528 с.

Илья СКЛЯРСКИЙ

ИГНОРИРОВАНИЕ СМЕРДЯКОВА АЛЁШЕЙ КАРАМАЗОВЫМ

В романе «Братья Карамазовы» важное место занимает тема христианского сострадания. Одним из главных его носителей становится Алёша Карамазов, проявляющий деятельное милосердие по отношению к Дмитрию, Грушеньке, Илюше Снегирёву и другим героям. Однако в романе есть персонаж, по отношению к которому Алёша почти полностью лишён сочувствия, – Павел Смердяков. Между тем именно Смердяков оказывается героем, доведённым до крайнего духовного отчаяния.

Показательно, что отчуждение Алёши проявляется ещё до отцеубийства. В главе «Смердяков с гитарой» Смердяков фактически обращается к нему за помощью, рассказывая об угрозах Дмитрия, однако получает лишь уклончивый ответ [6, с. 255–256]. Возникает ощущение, что Алёша словно не способен увидеть в Смердякове того ближнего, которого он умеет видеть во всех остальных.

После смерти Фёдора Павловича положение Дмитрия, которому как раз сострадает Алёша, на первый взгляд выглядит гораздо более трагическим, чем положение Смердякова. Дмитрий находится в остроге, его ждёт суд и, вероятнее всего, каторга. Смердяков же остаётся на свободе, официально ни в чём не обвинён и, кажется, ничем не рискует. Однако с христианской точки зрения ситуация выглядит почти противоположным образом. Дмитрий, несмотря на свои грехи, не совершал отцеубийства и постепенно приходит к внутреннему принятию страдания как возможности искупления. Смердяков же уже совершил преступление и движется к новому греху – самоубийству.

В этом смысле именно Смердяков оказывается человеком, наиболее нуждающимся в духовной помощи. Более того, в романе есть основания полагать, что он в каком-то виде ищет возможности искупления. Показательно, например, присутствие у него книги Исаака Сирина, автора

знаменитых слов о том, что нет греха непростительного, кроме греха нераскаянного [12]. Сам факт появления этой книги рядом со Смердяковым трудно считать случайным.

Особенно важными здесь становятся поучения старца Зосимы о преступниках. Зосима говорит, что если преступника отвергнет не только государство, но и христианское общество, то для него не останется ничего, кроме отчаяния [6, с. 73–74]. Церковь, с его точки зрения, должна не дублировать государственное наказание, а помогать преступнику осознать собственную вину и тем самым сохранить возможность внутреннего возрождения [6, с. 73]. В контексте судьбы Смердякова эти слова начинают звучать почти пророчески. В отличие от Дмитрия, вокруг которого постоянно возникают люди, готовые разделить его страдание, Смердяков оказывается почти полностью оставленным другими героями романа.

При этом важно оговорить, что фигура самого Зосимы далеко не всегда воспринимается исследователями как однозначно нормативная. Некоторые интерпретаторы указывали на возможное расхождение отдельных высказываний старца с православной догматической традицией. Однако в данном случае принципиально не то, насколько «прав» Зосима с точки зрения богословия, а то, что именно он является главным духовным авторитетом для Алёши. Следовательно, его слова задают нравственную перспективу, в рамках которой действует сам герой.

Вспомним, что говорит Зосима о самоубийцах. Старец называет их «самыми несчастными» людьми и признаётся, что внутренне молится даже за тех, за кого церковь официально молиться не позволяет [6, с. 363]. Кроме того, старец не только занимается проповедями, но и подтверждает свои слова делом. В молодости Зосимы к нему ходил преступник, с которым он разговаривал и так наставил на путь истинный, что Михаил смог раскаяться в своём грехе. Конечно, здесь иные вводные, и главное отличие в том, что «таинственный посетитель» сам пришёл говорить с Зосимой, однако мы не можем не отметить, что в романе имеется положительный пример исцеления души преступника при

поддержке верующего человека, и пример этот подаёт как раз наставник Алёши.

Хотя Алёша избегал прямо считать Смердякова убийцей, подозрение постоянно присутствует в романе: о нём говорит Грушенька [5, с. 65], к нему постепенно приходит Иван [5, с. 102]. Следовательно, Алёша как минимум мог попытаться заговорить со Смердяковым, попытаться понять его состояние и, возможно, помочь ему прийти к раскаянию. Это могло бы не только изменить судьбу самого Смердякова, но и спасти Дмитрия от несправедливого наказания.

В этом контексте показателен тезис Ольги Меерсон: «Алёша может крикнуть Ивану, чтобы спасти его: “Не ты убил!” (Кн. 11, гл. 5), но вряд ли он крикнул бы такое Смердякову» [11]. Важна здесь не буквальная точность предположения, а сама мысль о различии в отношении Алёши к двум героям. О. Меерсон задаётся вопросом: хотел ли Алёша вообще когда-либо услышать Смердякова, посмотреть на происходящее с его точки зрения? И роман скорее подталкивает к отрицательному ответу.

Отношение Алёши к Смердякову не меняется после убийства Фёдора Павловича, потому что оно изначально строится на дистанции и уклонении. Показательно уже то, что полноценный диалог между героями в романе фактически только один, в главе «Смердяков с гитарой». Именно здесь Смердяков пытается обратиться к Алёше как к человеку, способному помочь ему. Он рассказывает об угрозах от Дмитрия и явно ждёт какой-то реакции, однако в ответ получает лишь осторожные и уклончивые фразы [6, с. 255]. Алёша не отказывает прямо, но и не принимает на себя ответственность за происходящее.

Характерно, что даже в этом разговоре Смердяков воспринимается Алёшей скорее как неудобное присутствие, чем как человек, нуждающийся в участии. Возникает ощущение, что Алёша словно внутренне избегает встречи с ним. Именно это отличает его отношение к Смердякову от отношения к другим героям романа. С Дмитрием, Иваном или Грушенькой Алёша всегда вступает в эмоциональный

контакт, даже если не согласен с ними. Со Смердяковым такого контакта не возникает.

Показательна и первая известная нам сцена их взаимодействия – разговор о вере в доме Фёдора Павловича. После рассуждений Смердякова о мученичестве Алёша отвечает не ему самому, а фактически обращается к реплике отца, отвечая: «У Смердякова совсем не русская вера» [6, с. 148–149]. Он не спорит со Смердяковым и не пытается понять его логику, а как будто сразу выводит его за пределы общего пространства разговора.

При этом причины такого отношения остаются не до конца ясны. Возможно, дело в отталкивающем впечатлении, которое Смердяков производил ещё в детстве [6, с. 140]; возможно – в его демонстративной безбожности и склонности к провокационным спорам. Но важно другое: какие бы причины ни стояли за этим отчуждением, Алёша вновь и вновь предпочитает не приближаться к Смердякову. Даже тогда, когда тот очевидно нуждается в помощи.

Быть может, дело не в Алёше, а в самом Смердякове, и ответ нужно искать в нём? Рассмотрим, как к нему относятся другие герои. Ольга Меерсон пишет о том, что все персонажи лишают Смердякова субъектности [11]. Тоёфусо Киносито в статье «Вина Алёши Карамазова перед Смердяковым в отцеубийстве» заявляет следующее: «Кто относился к Смердякову доброжелательно, кроме Марьи Кондратьевны и ее матери, которые своей фамилией ассоциируются с основателем религиозной секты скопцов, и жены Григория – Марфы?» [10, с. 330].

Возможно, О. Меерсон права, во всяком случае, она предъявляет очень много доказательств своей позиции, для анализа которых не хватило бы и всего объёма нашей работы. Возможно, прав и Киносито: действительно, присовокупить к его списку ещё Фёдора Павловича, и оспорить будет сложно. Однако для того чтобы овнешнить человека или отнестись к нему недоброжелательно, как правило, нужно для начала его не проигнорировать. И мы явно не можем назвать игнорирующим отношение к Смердякову Ивана, Григория, Фёдора Павловича, Дмитрия.

А вот отношение Алёши мы можем таким назвать. Конечно, все герои видят Смердякова как бы за дымкой, но вот Алёша скорее ничего, кроме этой дымки, в нём не видит.

Возможно, это отсутствие эмпатического подключения героев к Смердякову продиктовано в том числе и жанровыми особенностями. Всё-таки, несмотря ни на что, «Братья Карамазовы» – это в какой-то степени и детектив. Совершено убийство, идёт расследование. Настоящий убийца до поры находится вне подозрений, потому что у него вроде бы и алиби, и вроде бы никто на него подумать не может, или могут, но не всерьёз.

То, что Смердяков внезапно оказывается одним из важнейших для романа героев, – такой же неожиданный поворот, такая же «детективная развязка», как и то, что он вдруг оказывается убийцей. И «дымка» вокруг героя, с личностью которого будет связано разрешение ключевой интриги – характерный для детектива жанровый приём.

Мы разобрали несколько вариантов того, почему Алёша так относится к Смердякову, в связи с чем возникает вопрос: «А может ли вообще какое-либо основание быть достаточным, когда речь идёт о спасении души? Разве может, скажем, детское впечатление оправдать подобное поведение истинного христианина? Разве будет это для него последовательно?».

Думается, что этот голос доносится со стороны Ивана, который нашёл лазейку для того, чтобы вновь обличить христианство и показать, что он был прав. Во всяком случае, Иван говорил следующее: «По-моему, Христова любовь к людям есть в своем роде невозможное на земле чудо. Правда, он был Бог. Но мы-то не боги. Положим, я например глубоко могу страдать, но другой никогда ведь не может узнать, до какой степени я страдаю, потому что он другой, а не я, и сверх того редко человек согласится признать другого за страдальца (точно будто это чин). Почему не согласится, как ты думаешь? Потому, например, что от меня *дурно пахнет*, что у меня глупое *лицо*, потому что я раз когда-то отдавил ему ногу [курсив – *И.С.*]» [6, с. 266].

Нахождение любого основания для поведения Алёши по отношению к Смердякову как будто доказывает правоту Ивана, который говорит, что сострадание, несмотря на любые причины, – умение исключительно божественное, на которое люди, даже христиане, не способны. Это высказывание комментирует Николай Караменов в статье «Смердяков как невеста Ивана Карамазова»: «И Алеша Карамазов демонстрирует своим поведением именно такое чувство сострадания, – дурно пахнущий, некрасивый, изможденный, страдающий комплексами, не владеющий литературной речью и страдающий не из-за великой страсти или идеи – вряд ли вызовет у него чувство жалости: скорее всего, он его просто не заметит» [8]. Не очень понятно, кого Н. Караменов имеет в виду. Предположительно, Смердякова, который владеет литературной речью, страдает из-за великой страсти, приятно пахнет (использует духи) [6, с. 143], вряд ли некрасивый (ведь даже несмотря на сморщенность, желтизну и сходство со скопцом он очень ухожен) [6, с. 142–143]. Да, Смердяков страдает комплексами – а кто из тех, кому сострадал Алёша, не страдает? Что означает «изможднный», мы в принципе не можем понять. А вот, например, к капитану Снегирёву, которому Алёша сострадает, все эти признаки, или хотя бы половина из них, могут быть применены.

В общем, претензии Н. Караменова кажутся нам несостоятельными. Претензии же Ивана вообще заключаются в том, что человек – не Бог. И вот в этом Иван, безусловно, прав, разве что претензию делать из этого, конечно, не стоит. Неправильно воспринимать Алёшу как некую идею христианского милосердия и осуждать его за то, что он как идея – не идеален. Как нам кажется, гораздо продуктивнее тот подход к героям Достоевского, который предлагает И.А. Есаулов, рассматривающий их не как «вместилища идей», а как лица, отражающие грань Лика [7, с. 82–83]. В таком случае Алёша предстаёт не безупречным воплощением христианской любви, а человеком, стремящимся к ней, но всё ещё ограниченным собственной человеческой природой.

Конечно, человек может ошибиться, может и проигнорировать того, кто нуждается в милосердии, может, даже если он христианин, сделать это и по каким-то, казалось бы, незначительным причинам. Тем более что у нас есть документальное подтверждение того, что Алёша в романе находится ещё только в начале пути. Вот что пишет М.С. Альтман в своей работе «По вехам имён», посвящённой разговору о прототипах героев Достоевского: «...Достоевский сказал, что “напишет роман, где героем будет Алеша Карамазов. Он хотел провести его через монастырь и сделать революционером. Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду, и в этих поисках, естественно, стал бы революционером”» [1, с. 118].

Нам кажется особенно важным то, что таким образом Достоевский даёт читателю возможность последовать христианскому учению там, где этого не смог даже Алёша Карамазов, и, конечно, не «стать лучше него» – дело здесь не в тщеславии – а скорее научиться на его ошибке. Благодаря тому, что она была допущена, Достоевский смог явственнее обратить на неё наше внимание и в каком-то смысле призвал нас её не повторять.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альтман М.С.* Достоевский по вехам имён. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1975. 279 с.

2. *Бердяев Н.А.* Русская идея; Миросозерцание Достоевского. М.: Э, 2016. 509 с.

3. *Джоунс М.В.* Достоевский после Бахтина: исследование фантастического реализма Достоевского / пер. с англ. А.В. Скидана. СПб.: Академический проект, 1998. 255 с.

4. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: канонич. тексты: в авторской орфографии и пунктуации / под ред. В.Н. Захарова. Т. 1. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1995. 686 с.

5. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы. Эпилог; Незаконченные повествовательные произведения; Стихотворения и стихотворные наброски // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Т. 10. СПб.: Наука, 1991. 447 с.

6. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Т. 9. СПб.: Наука, 1991. 696 с.

7. *Есаулов И.А.* Иерархия и полифония в художественном мире Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 4. С. 57–97. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14344.

8. *Караменов Н.* Павел Смердяков как невеста Ивана Карамазова // Новый Берег, № 32, 2011. URL: https://magazines.gorky.media/bereg/2011/32/pavel-smerdyakov-kak-nevesta-ivana-karamazova.html?ysclid=msa688nyfs564655940 (дата обращения: 10.05.2025).

9. *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова: онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 479 с.

10. *Киносита Т.* Вина Алёши Карамазова перед Смердяковым в отцеубийстве // Достоевский: философское мышление, взгляд писателя / под ред. С. Алоэ. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. С. 327–334.

11. *Меерсон О.* Четвёртый брат или козёл отпущения ex machina? // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения. М.: Наука, 2007. С. 565–604. URL: http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/sbornik-bratya-karamazovy/olga-meerson-ssha.htm?ysclid=mah0010qqb698160289 (дата обращения: 10.05.2025).

12. *Скуридина С.А.* Ветхозаветные и новозаветные фоновые онимы в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vethozavetnye-i-novozavetnye-fonovye-onimy-v-romane-f-m-dostoevskogo-bratya-karamazovy?ysclid=maksn1qdm5168885837. (дата обращения: 10.05.2025).

Алексей КОЗЛОВ

РОМАНСЫ НА ЛИРИЧЕСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ ПОЭТОВ XIX ВЕКА

Во все времена музыка притягивала и притягивает людей – её магическая составляющая в том, что её невозможно высказать словами, и в то же время порой простая мелодия без слов может рассказать очень многое. Магия возрастает, когда происходит сращение мелодии и поэтического текста. В России расцвет музыкальных воплощений художественных произведений приходится на XIX век. До этого подобное встречалось не так уж часто, а сохранившиеся с XVII–XVIII веков песни и другие музыкально-поэтические жанры были либо народными, либо анонимными.

Интересна связь музыки и стиха именно XIX столетия как золотого века поэзии и классической музыки – насколько она прочна, а может быть, и вовсе неразрывна? И какие особенности стиха, интегрированные в русские романсы позапрошлого века можно выявить? В данной статье попробуем приблизиться к ответам на эти вопросы.

Если метафорически представить синтез музыки и стиха, то можно вспомнить процесс появления бабочки из кокона. Иногда кокон – это музыка, а бабочка – это стихотворение (в том случае, если оно пишется на музыку), иногда – наоборот (в том случае, если стихотворение появился раньше). Однако данный процесс «рождения бабочки», её взаимодействия с окружающим миром, её схема окраса, полёт, да и сам образ жизни – всегда происходит по-разному.

Целью данного исследования является попытка ненадолго поймать эту «бабочку» и рассмотреть с разных сторон, другими словами – сфокусировать внимание на взаимодействии стиха и музыки и определить их черты не только и не столько порознь, сколько в совместном существовании. Рассмотрим это на примере трёх романсов, написанных на стихотворения поэтов XIX века: «Сомнение»

Н. Кукольника, «Утро туманное» И. Тургенева и «Ты шелест нежного листка» К. Бальмонта.

Вопрос актуальности выбранной темы, пожалуй, риторический, поскольку синтез искусств – тема вневременно важная. Вместе с тем, существующий материал оказывается в разы шире проведённых в этой области исследований. Поэтому данная тема будет актуальна всегда и интересна как литераторам, так и музыкантам. Она будет постоянно нуждаться в дополнениях, уточнениях и в новых взглядах на неё.

Обычно композиторы перевоплощают в романсы стихотворения, которым на момент перевоплощения не более ста лет, поскольку эпохально и по духу они им ближе, нежели более давние тексты. Их музыка – это диалог с поэзией. И дабы этот диалог получился столь гармоничным и душевным, чтобы его можно было вынести в большое публичное пространство, очень важна прочность связи мироощущения композитора с теми чувствами, что выражены поэтом в его стихотворении. В противном случае создать хороший романс на стихи – дело провальное.

Выделим три основных вида перевоплощения стихотворения в романс:

1) Текст романса полностью повторяет текст стихотворения («Выхожу один я на дорогу», «Утро туманное», «О, если б мог выразить в звуке»).

2) Текст романса в какой-то степени изменён – например, композитор решил поменять местами строфы или продублировать какие либо строки/ слова – возможно, какую-то строфу он решил превратить в припев («Ты шелест нежного листка», «Ямщик, не гони лошадей).

3) Текст романса является лишь фрагментом из текста стихотворения или поэмы (например, романсы «Роняет лес багряный свой убор», «Не ветер бушует над бором»).

Б. Эйхенбаум в своей работе «Мелодика русского лирического стиха» пишет о музыкальной реализации стихотворений следующее: «Рассуждая совершенно априорно, мы предвидим, что в напевной лирике найдём предпочтительный выбор некоторых речевых интонаций как

материала для мелодической разработки. Естественно, что такими избранными интонациями должны оказаться те, которые характерны для эмоционально-окрашенной речи, а не те, которые преобладают в речи деловой или чисто-повествовательной. Иначе говоря – это должны быть интонации вопросительные и восклицательные или их сочетания» [6, с. 10]. Действительно, большинство романсов подходит под эту концепцию. Также стоит добавить, что очень часто романс представляет собой обращение к чему-либо или кому-либо. В пример можно привести романсы, в которых обращение дано уже в названии: «Соловей мой, соловейко», «Ямщик, не гони лошадей», «Эй, ямщик, гони-ка к Яру», «Я вас любил», «Не пробуждай воспоминаний», «На заре ты её не буди», «Клён ты мой опавший», «Гори, гори, моя звезда», «Улица, улица, ты, брат, пьяна» и так далее.

Стихотворение Нестора Кукольника ***«Сомнение»,*** известное в музыкальном воплощении его друга и композитора М. Глинки, начинается с восклицания и обращения, а также просьбы, чтобы все волнения унялись:

Уймитесь, волнения страсти,
Уймись, безнадежное сердце.
Я плачу, я стражду,
Душа истомилась в разлуке [4, с. 239–240].

В произведении «Сомнение» лирический герой полон тоски и одиночества, он разлучён со своей возлюбленной, ревнует её к другому человеку, но в то же время в герое жива надежда, что «минует печальное время, забьётся воскресшее сердце». Удивительно, но на протяжении всего романса музыка не меняется (при переходе настроения произведения от полной безысходности к светлой надежде – меняется только интонационные вокальные оттенки самих исполнителей романса) – это говорит о способности музыки порой одинаково выражать совершенно разные, зачастую противоположные настроения и мотивы.

Очень хорошо подходит к романсу форма стихотворения Тургенева ***«Утро туманное».*** Лирический герой произведения находится в дороге, о чём говорит лишь одна строка стихотворения – «слушая ропот колёс

непрестанный». Направление пути лирического героя неизвестно, а центральным объектом его внимания является наблюдаемый пейзаж – «утро туманное, утро седое», «нивы печальные, снегом покрытые», «небо широкое». Именно природные образы – краски и звуки – пробуждают в лирическом герое разного рода воспоминания, очень личные и потому предстающие перед читателем только очень общим планом:

Вспомнишь обильные страстные речи,
Взгляды, так жадно, так робко ловимые,
Первые встречи, последние встречи,
Тихого голоса звуки любимые.

Вспомнишь разлуку с улыбкою странной,
Многое вспомнишь родное далёкое... [5, с. 34].

Стихотворение Тургенева интересно тем, что всего в трех катренах по сути воссоздана человеческая жизнь, и она предстаёт перед глазами читателя так же ясно, как перед мысленным взором лирического героя. Дактиль, женская рифма, мотив воспоминания – всё это придает данному стихотворению мелодичность и тонкую грусть по тому, что уже не вернуть, но невозможно забыть. На этом же контрасте написан и романс композитором А.М. Абазом.

Композиторы очень тщательно и филигранно подходят к вопросу музыкального воплощения стихотворений и стараются создать музыку, темп, тональность и интонацию, максимально коррелирующие с настроением первоисточника.

Подходя к разговору о написании романсов на лирику Бальмонта, хочется привести цитаты В. Гусева и Б. Асафьева об их общих взглядах на данные произведения: «Огромное количество романсов на слова символистов осталось в нотах и едва ли когда-нибудь пелось. Поразительная, почти небывалая мода на Бальмонта всё-таки не способствовала увековечению его поэзии. Конечно, увлечение композиторов его стихами объяснялось не только известностью и плодовитостью поэта, но и особенностями его поэзии. Б. В. Асафьев в своё время писал: «Яркая внешность звучания и легковейность поэтических образов прельщает

современных музыкантов у Бальмонта, но, конечно, в большинстве случаев в произведениях, написанных на его тексты, не найти присущих поэту качеств: гибкости, скользящей лёгкости стиха и мастерства в построении формальных схем». Впрочем, основной причиной неудачных опытов музыкальных переложений стихов Бальмонта является не столько неспособность современных поэту композиторов сравняться с ним в формальном мастерстве, сколько неглубокость содержания его лирики. Наиболее значительными произведениями на слова Бальмонта оказались не романсы, а хоры Танеева и «Колокола» Рахманинова (для солиста, хора и оркестра)» [4, с. 47].

Однако как минимум один из романсов на стихотворение Бальмонта – ***«Ты шелест нежного листка»*** – можно привести как контраргумент данным высказываниям. Написано стихотворение под занавес XIX века, в 1894 году.

Ты – шелест нежного листка,
Ты – ветер, шепчущий украдкой,
Ты – свет, бросаемый лампадкой,
Где брезжит сладкая тоска.

Мне чудится, что я когда-то
Тебя видал, с тобою был,
Когда я сердцем то любил,
К чему мне больше нет возврата [1, с. 33].

Стихотворение включает в себя всего два катрена. На музыку его положил М.М. Ипполитов-Иванов. Мы видим метафорически выраженное обращение лирического героя к возлюбленной, чей образ остаётся загадкой для читателя. Второе название стихотворения Бальмонта – «К М***» – только усиливает таинственный эффект. Рифмовка в тексте Бальмонта перекрёстная. Такой тип рифмовки более сложен для переложения стиха на музыку, поскольку обычно требует более сложных и замысловатых ходов. Мелодия, написанная композитором, таинственная и нежная, как и сам первоисточник. Темп мелодии довольно медленный, нарастание динамики происходит осторожно, и в этой осторожности тоже чувствуется некая тайна, словно

уважение к истории лирического героя, коим, судя по предположениям литературоведов, является сам Бальмонт.

Выбор композитором именно данного стихотворения для романса довольно необычен, поскольку оно требовало несколько нестандартного и широкого композиторского мышления, и причина этому – три раза повторяющееся в начале первых строк слово «Ты». Сложность не только в том, что это повторяемое слово – местоимение (обычно такая анафора в романсе не очень гармонична), но и в том, что это достаточно твёрдый и непростой для пения звук.

Однако благодаря тонкому музыкальному слуху и чутью, Ипполитов-Иванов смог создать прекрасный, лиричный романс, лишённый какой-либо патетики или весёлости, поскольку тематика первоисточника всё-таки грустная, «воспоминание о прекрасном, но безвозвратно ушедшем».

Если разделить романсы на *тихие* и *громкие* (по аналогии с тихой и громкой лирикой), то, безусловно, романс на стихи Бальмонта впору назвать лидером среди тихих романсов – не только в смысловом, но даже в фонетическом плане (буква «ш» в словах «шелест» и «шепчущий»), стихотворение буквально пронизано тишиной. В этой тишине скрыта не только таинственность, но и человеческий голос. Вот что пишет об этом Т. С. Петрова: «Звуковую тайну Поэзии как Волшебства Бальмонт видел в том, что «вопли ветра, звериные клики, пенье птиц и шелесты листьев говорят через человеческие слова, придавая им двойное выражение» [3, с. 53].

М.М. Ипполитову-Иванову удалось создать романс, соответствующий тихой, почти неслышной лиричности первоисточника, его таинственности и глубине. К сожалению, несмотря на его красоту, в нынешнее время этот романс в широких кругах не так известен и звучит довольно редко – реже, нежели того заслуживает.

Исходя из всего вышеизложенного, можно сделать вывод о том, что литературное произведение при его положении на музыку нередко теряет значительную долю первоначально вложенных в него смысловых оттенков.

Однако одна из важнейших целей музыкального воплощения лирических произведений и направлена на то, чтобы по-новому раскрыть те или иные его грани и сделать из него ещё одно – другое произведение – произведение со своей судьбой, красками, акцентами. Музыка и литература, объединяясь в романсе и взаимодополняя друг друга, становятся прекрасным симбиозом. Это касается не только образцов XIX века, но и других эпох, в том числе характерно это и для современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бальмонт К. Д.* Собрание сочинений: В 7 т. Том 1: Полн. собр. стихов 1909–1914: Кн. 1–3; М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. 504 с.
2. Песни и романсы русских поэтов. М.–Л.: Советский писатель, 1965. 1127 с.
3. *Петрова Т.С.* «Певучая сила» поэта Константина Бальмонта: сб. ст. / Т. С. Петрова. Иваново: Издатель Епишева О.В., 2012. 304 с.
4. Русский романс. М.: Правда, 1987. 640 с.
5. *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 30 тт. Т.1. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Наука, 1978. 577 с.
6. *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха. Пб.: ОПОЯЗ, 1922. 199 с.

Дарья ОРЛОВА

ТЕМА ФОКУСА В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА

«Поговорим о преступлениях, об искусствеи преступления, о карточных фокусах, я очень сейчас возбужден».
Набоков В. Отчаяние.

Традиция изображения в литературе людей, обладающих мистическими и смущающими умы способностями, постоянно присутствовала как в русской, так и в зарубежной литературе. Будь то сказочные или реалистические произведения, время от времени в них возникают либо волшебники *(«Вот он с просьбой о подмоге обратился к мудрецу, звездочету и скопцу»), либо плуты («То был друзья, Мартын Задека, глава халдейских мудрецов, гадатель, толкователь снов»).* Примечательно, что значимых для истории литературы произведений, в которых фокусник или волшебник выступает главным действующим лицом, практически нет. Зачастую чародей маячит где-то на периферии читательского внимания, является второстепенным персонажем или просто упоминается.

В первой четверти XX века понятия «фокус» и «иллюзия» стали одним из ключей к осознанию новой картины мира. Технические достижения, развитие оптики, появление кинематографа и фотографии изменили восприятие реальности, сделав ее еще более зыбкой и многозначной. Фокусник одновременно и волшебник-создатель, и обманщик, манипулятор. Кто помимо фокусника, творит что-то из ничего? Кто заставляет людей верить в иллюзию, тщательно им сконструированную, не имея дел с живой материей? Конечно, писатель.

В произведениях Владимира Набокова постоянно появляется мотив фокусника или волшебных трюков.

Однако прежде, чем обратиться к анализу конкретных произведений, обратимся к интервью журналу Vougue 1969 года, которое начинается так: «*Магия, ловкость рук и другие трюки играют заметную роль в ваших произведениях. Вы прибегаете к ним забавы ради или же ради иной цели.*

Набоков: В обмане практикуется куда более очаровательным способом В. Н. иного рода – Видимая Натура. Как установлено научным путем, мимикрия животных – защитные приспособления и формы – преследуют полезную цель, тем не менее, их изящество и утонченность свидетельствуют о том, что их функции много шире, чем грубая цель примитивного выживания. В искусстве стиль художника в основе своей так же призрачен и органичен, как fata Morgana. Ловкость рук, о которой вы упоминали, вряд ли исполняет большую функцию, чем ловкость крыла насекомого. Мудрец может сказать, что эта ловкость рук спасает меня от недоумков. Благодарный зритель с радостью рукоплещет изяществу, с которым актер в маске сливается с местом действия» [1].

Любовь Владимира Набокова к ловле и коллекционированию бабочек, чей узор порой кажется бесполезной, красивой прихотью природы, делает этот ответ еще более занимательным.

После прочтения повести «Король, дама, валет» несложно прийти к выводу, что все персонажи этой незамысловатой истории – лишь карты, картонки, призванные в очередной раз повторить знаменитый сюжет об измене. Помимо трех вышеперечисленных персонажей, важными для сюжета являются изобретатель и старик, который сдает главному герою Францу комнату. В первом появлении старика нет ничего мистического. Старичок кажется совершенно проходным персонажем, существующим для большей реалистичности изображения Берлина. Однако, когда Франц одним вечером оказывается совсем близко к «даме» Марте, когда измена почти случается, но Франц в очередной раз трусит и уходит домой, и в съемной квартире его встречает: «*...глухое хихиканье за хозяйской дверью… Франц мимоходом заглянул в комнату. Старичок-хозяин в одном нижнем белье, стоя на четвереньках и нагнув седовато-багровую голову, глядел – промеж ног – на себя в трюмо*» [2, с. 164]. Этот выбивающийся, жутковатый эпизод никак не разъясняется ни в следующей, ни во всех последующих главах. Томная, запретная страсть героев вдруг

прерывается странным, шутовским описанием чудно́го старика, как будто бы он сам, без ведома рассказчика, врывается в повествование.

Единственным взаимодействием Дамы и Валета со старичком оказывается вопрос о том, когда приедет кушетка. Очевидно, юным любовникам этот предмет мебели нужен позарез. Старичок отвечает, что кушетка появится только тогда, когда вернется его супруга. Однако через голос рассказчика мы узнаем, что никакой жены у старика нет, и кушетку он в ремонт не отдавал. Да и вообще (но это секрет), на самом деле старичок – это знаменитый фокусник и иллюзионист Менетекефарес. Опять же, это откровение врывается в повествование внезапно и сопровождается тем, что Менетекефарес вечерами любит превращаться в лошадь или в шестилетнюю девочку в матроске. А чуть далее, как ни в чем не бывало – Дама любит Валета и требует любви от него, Дама спешит назад к Королю, который ей опротивел, а Король совсем скоро обнаружит измену и так далее…

Один из кульминационных, на мой взгляд, моментов произведения – это эпизод, в котором Франц в разъедающей его меланхолии от отравляющей любви Марты и ее плана по убийству мужа, собирается покинуть съемную квартиру и идет проститься с арендодателем-фокусником. Он заходит в его каморку и видит, что говорившая с ним жена фокусника на самом деле – «*седой паричок, надетый на палку, вязаный платок*» [2, с. 415]. Франц в ужасе сбивает иллюзию фокусника и видит совершенно голого Менетекефареса, который сухо говорит ему на прощание: «*Вы уже не существуете*». Менетекефарес считает, что это он придумал ситуацию с королем, дамой и валетом, и вся повесть – это один большой карточный фокус, «*игра его воображения, сила внушения, ловкость рук*» [2, с. 412]. Несмотря на то, что после «уничтожения» Франца фокусником повествование продолжается и доходит до своей ложной кульминации – несовершенного убийства – очевидно сопоставление автора-писателя с загадочным стариком-извращенцем. Менетекелфарес может предстать перед читателем в любом виде: «*в любую минуту может превратиться в*

сороконожку, в турчанку, в кушетку…» [2, с. 412], так и автор-Набоков может ввести себя или автора-повествователя в пространство повести в совершенно любом, даже незначительном виде. Еще очевиднее становится эта аналогия, если обратиться к смыслу фразы «мене текел фарес», которую с оговорками можно перевести: «взвешен, измерен, оценен». Библейская фраза означает предопределенность судьбы, грядущую катастрофу. Слова, начертанные рукой Бога на пиру Валтасара, становятся карточным фокусом сумасшедшего старика в любовной интриге уставшей от мужа жены и молодого, безвольного человека.

В повести «Защита Лужина», как и в повести «Отчаяние», фокусник в качестве действующего лица не играет такой большой роли, как Менетекелфарес, однако сам факт фокуса и существования людей, которые подозревают иллюзорность реальности, сильно влияют на повествование.

Молодой Лужин совершенно индифферентен к окружающей его реальности, и первое, что выводит его сознание из этого равнодушного, практически амебного существования, это книги о Шерлоке Холмсе и Вилли Фогге, а впоследствии – фокусник, пришедший на его день рождения. Фокусник совмещает в себе двух любимых литературных персонажей Лужина – Холмса и Фогга. Лужин просит мать о «наборе юного фокусника» и с такой же маниакальной увлеченностью, какая в будущем будет им применима к шахматам, учится фокусам. Примечательно, что Лужин занимается фокусами не ради зрелища и впечатления других, но часами показывает их сам себе перед зеркалом, находя смутное удовольствие в «*некоторой тайне логики… простая, гармоническая простота, поражающая пуще самой сложной магии*» [3, с. 55]. Фокусы в очередной раз побуждают Лужина задуматься об иллюзорности реальности, хотя об этом напрямую нигде не говорится в тексте, кроме знаменитой концовки: «*Никакого Александра Ивановича не было*».

Второй раз мотив фокуса появляется ближе к концу, когда Лужин встречает своего двойника – маленького, ни в

чем не заинтересованного мальчика Митю. Лужин хочет показать ему фокус – и это чуть ли ни единственная попытка взаимодействия с другим человеком, исходящая от самого Лужина напрямую. Однако фокус не удается: мальчик с легкостью разгадывает «тайну логики». В результате фокуса Лужин достает маленькие шахматы, но и они не могут заинтересовать «*маленького, страшного двойника Лужина*» [3, с. 392]. Лужин пытается провернуть с мальчиком историю своей жизни: сначала фокусы, за ними шахматы, но терпит поражение. Именно в этот момент Лужин понимает: «*Это все обман, комбинация еще не вся развилась и вскоре намечается новое роковое повторение*» [3, с. 393].

Искусство обмана, трюкачества и фокуса несколько раз возникает в прозе Набокова рядом с именем Шерлока Холмса. В романе «Отчаяние» главный герой обвиняет Конан Дойля в том, что тот не додумался до очевидного и впечатляющего сюжетного поворота: в самой последней новелле убийцей должен оказаться не кто иной, как Ватсон. Герман, главный герой «Отчаяния», пытается провернуть «трюк» со своим двойником – убийство очень похожего на него человека для получения страховки.

Ближе к концу читатель понимает, что книга «Отчаяние» – реально существующие в пространстве повествования записи главного героя, которые он ведет, дабы доказать искусность провернутого им фокуса. В «Отчаянии» герой пытается примерить на себя роль фокусника-демиурга, стать Менетекелфаресом, который по мановению руки может превратиться в кого угодно. Герман, как и Лужин, сомневается в реальности происходящего: «*Вот в чем затор, вот в чем ужас, и ведь игра-то будет долгая, бесконечная… и вечно, вечно, вечно душа будет пребывать в сомнении… ибо все – обман, все – гнусный фокус, я не доверяю ничему и никому*» [4, с. 179]. Герман решил для себя, что весь мир – это фокус, и в общем-то решил правильно, потому что Набоков в своих произведениях почти никогда не пытается создать абсолютно достоверный мир. Реальность в его произведениях – лишь иллюзорные декорации действительности. Однако вместо того, чтобы «удалить» себя

из этого мира, подобно Лужину, Герман сам пытается стать фокусником и рассказать свою историю так, чтобы из субъективной она превратилась в объективную реальность.

В прозе Владимира Набокова образ фокусника превращается из маргинального персонажа, трюкача и обманщика в метафору самого акта писательства. Фокус – это не просто сюжетный трюк или аттракцион, а действие, разрушающее литературную реальность: действительность у Набокова почти всегда зыбка, соткана из иллюзий. Сам писатель выступает как демиург-иллюзионист, который «из ничего» создает интригу, кульминацию и финал. От «Короля, дамы, валета», где старик Менетекелфарес оказывается невидимым режиссером всей интриги, до «Отчаяния» и «Защиты Лужина», где фокус становится способом мыслить границы между жизнью и вымыслом, субъективным и объективным. Однако попытка персонажа самому занять место фокусника (как у Германа) оборачивается катастрофой: иллюзия перестает быть игрой и превращается в отчаяние. Таким образом, литературный фокусник у Набокова – это не забавный персонаж, но и не только мистический демиург. Фокусник Набокова скорее трагичен и является ироничным автопортретом художника XX века, для которого реальность перестала быть данностью и превратилась в оптический обман, требующий безупречной ловкости рук.

ЛИТЕРАТУРА

1. Интервью Алин Толми, июнь 1969, Vogue. 1969. December, pp. 190–191, под заглавием Vladimir Nabokov Talks about Nabokov» («Владимир Набоков рассказывает о Набокове») пер. А.Г.Николаевской.

2. *Набоков В.* Король, дама, валет Набоковский корпус, изд. АСТ, изд. Corpus, 2021.

3. *Набоков В.* Защита Лужина. Набоковский корпус, изд. АСТ, изд. Corpus, 2021.

4. *Набоков В.* Отчаяние. Набоковский корпус, изд. АСТ, изд. Corpus, 2021.

Арина ТРОФИМОВА

ФУНКЦИИ РИТМА В ЛИРО-ЭПИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ («КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО» Н.А. НЕКРАСОВА И «ДВЕНАДЦАТЬ А.А. БЛОКА»)

Цель нашей работы – выявить и изучить функции ритма в лиро-эпическом произведении: «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова и «Двенадцать» А. А. Блока. Мы выявили, что ритм тесно связан с жанровым своеобразием лиро-эпического произведения, также ритм оказывается важен в сюжетном построении поэм, в системе персонажей и в раскрытии образа повествователя.

Ритм в литературоведении (греч. rhythmos «размеренность, стройность») – это закономерное, периодическое повторение соизмеримых речевых элементов (звуковых, интонационных, синтаксических) в художественном тексте. Ритм тесно связан с мелодикой произведения.

В.Е. Холшевников доработал классификацию мелодики русского стиха, предложенную Б. Эйхенбаумом, выделив:

1. Напевный тип мелодики

– песенного вида, близкого к фольклору или песне.

– романсного вида: сложная интонационная форма, характерная для камерной лирики

2. Говорной тип мелодики

– ораторского вида, торжественного, близкого к декламации,

– разговорного вида, имитирующего живую речь [4].

В.Е. Холшевников отмечает, что ритм определяется:

– характером чередования сильных и слабых слогов (характером «стоп»);

– длиной стиха;

– в том случае, если стихи не одинаковы, – определенным сочетанием стихов разной длины;

– наличием или отсутствием цезуры;

– характером клаузул и их комбинаций;

– расположением пиррихиев и внеметрических ударений;

– расположением словоразделов.

Влияет на ритмическое звучание также синтаксическая структура отдельного стиха и ряда стихов [4].

Чтобы приблизиться к пониманию функции ритма в произведении, рассмотрим, как ритм связан с жанровыми особенностями поэм Некрасова и Блока.

В поэме Некрасова повествование о крестьянских поисках счастливого человека прерывают стилизованные «народные песни» или «рассказы» из уст героев, таким образом внутри поэмы автор обращается к иным жанрам, вместе с чем часто меняется не только голос повествователя, но и ритм, говорной тип мелодики меняет напевный и обратно. Так в главе «Пир на весь мир» чаще всего автор использует прием смены повествователя и соответственно жанра, герои начинают петь песню. Появление жанра песни сопровождается сменой основных составляющих ритма поэмы:

А, слушая, притопывал,
Присвистывал; «Веселою»
Не в шутку называл.

Веселая
«Кушай тюрю, Яша!
Молочка-то нет!»
– Где ж коровка наша? –
«Увели, мой свет!..» [2]

Меняется метр: ямб сменяется на «народный» хорей. Меняется характер клаузул: характерные для большей части поэмы дактилические клаузулы сменяются чередованием мужских и женских.

Затем следует еще одна песня, и ее метрические особенности опять отличаются:

Барщинная
Беден, нечесан Калинушка,
Нечем ему щеголять,
Только расписана спинушка,
Да за рубахой не знать.

Барщинная написана дактилем с чередование трёх и двух стоп в стихе, дактилические клаузулы чередуются с мужскими.

Нужно заметить, что после изменения жанра, его фольклорной стилизации, и, как следствие, изменения ритма – автор каждый раз возвращает привычный ямб, характерный для основного повествования поэмы, задавая своеобразную динамику ритма в поэме.

Обращаясь к жанру рассказа в стихах «Про холопа примерного Якова верного», автор даже визуально этот вставной эпизод похожим на рассказанную историю, благодаря трехсложному размеру и большему количеству стоп (4) в стихе. А в очередном вставном эпизоде «Крестьянский грех» автор снова меняет ритм и метр, обращаясь к дольнику, что приближает мелодический рисунок к говорному стиху, что подчеркивает явная лексическая стилизация (например, «аммирал-вдовец»).

Схожую характерную смену жанра и ритма мы видим у Блока в поэме «Двенадцать». Стоит отменить, что у Блока еще шире разнообразие жанровых особенностей некоторых эпизодов. В поэме встречаются: частушки, призыв и даже молитва.

Основная часть поэмы написана четырёхстопным ямбом. Третья, четвертая, пятая и десятая главы полностью стилизованы под народный жанр частушки, только в конце добавляется речовка или агитационный призыв и ритм сбивается «Вперед, вперед, вперед,//Рабочий народ!» [1]. Так четырёхстопный ямб меняется на четырёх-трёхстопный хорей, что полностью соответствует жанру частушки.

В главе 8 автор вставляет прозаический отрывок молитвы: «Упокой, Господи, душу рабы Твоея…» [1]. Наблюдается перебив в ритме, он резко замедляется. Вместе с этим происходит смена голоса повествователя и стиля повествования. Прием также работает на изменение фокуса повествования: от временного в вечному.

Выпью кровушку
За зазнобушку,
Чернобровушку...

Упокой, Господи, душу рабы Твоея...
Скучно! [1]

Можно сказать, что с изменением ритма связан переход от рассуждений повествователя на действия, которые приведут к кульминации поэмы – убийству Катьки, а после – нравственному выбору Петьки.

Перемена ритма в поэмах Некрасова и Блока связана так же с сюжетной коллизией. В поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» в главе «Пир на весь мир» ритм меняется несколько, маркируя переходы от повествования к песни Гриши Добросклонова к речи и притче. Сюжет двигается от поиска индивидуального счастья – к идее народного блага; кульминация – образ Гриши как носителя новой цели.

Про одновременное изменение ритма и сюжета в поэме Блока «Двенадцать» можно сказать, что с изменением ямба (характерного для повествования) на хорей (частушечный) сменяются абстрактные рассуждения повествователя на действия, которые приведут к кульминации поэмы – убийству Катьки, а после – нравственному выбору Петьки. После чего ритм останется малоизменяемым до самого конца поэмы:

2	3
Гуляет ветер, порхает снег.	Как пошли наши ребята
Идут двенадцать человек.	В красной гвардии служить –
Винтовок черные ремни,	В красной гвардии служить –
Кругом – огни, огни, огни...	Буйну голову сложить! [1]

Ритм связан так же и с образом повествователя. Именно благодаря ритму мы можем уловить смену повествователя, что помогает лучше уловить замысел поэм, идею автора.

В поэме «Кому на Руси жить хорошо» мы видим, как автор-повествователь «покидает» пространство поэмы, «передавая» слово своим героям или в момент смены жанра вставными элементами, стилизованными ритмически и тематически под фольклор (песни или истории). Но связь ритма и повествователя выражается не только реализацией разных голосов, но и на разных уровнях типизации: личность – социальный тип – народ. Особенно ярко мы видим эту градацию в эпилоге: где ритм эпического неспешного

повествования, характерного для всей поэмы, соединяется с описанием *личности* Гриши Добросклонова:

О соли пела Домнушка –
Стирала ли, косила ли,
Баюкала ли Гришеньку,
Любимого сынка [2].

После этого происходит ритмический перебой: крестьяне исполняют очередную песню, и ритм учащается, становится более акцентированным за счет мужских клаузул. При этом вместе с ритмом сменяется персонаж. Песню исполняют группа крестьянок, часть народа, социальный тип.

Соленая
Никто как бог!
Не ест, не пьет
Меньшой сынок,
Гляди – умрет! [2]

К финалу Эпилога мы утрачиваем привычного повествователя и им становится весь русский *народ*, чей образ нам показывал автор через символические и ритмические приемы с самого начало поэмы (с первых строк у мужиков почти не было отличительных черт, их голоса часто соединялись, они подхватывают речь друг друга, рассказывая, с какой целью они идут).

Роман сказал:
помещику,
Демьян сказал:
чиновнику,
Лука сказал: попу [2].

В эпилоге это обезличивание достигает апогея, а вместе с ним, мы видим и смену ритма за счет дактиля:

Русь
Ты и убогая,
Ты и обильная,
[…]
В рабстве спасенное
Сердце свободное –

Золото, золото
Сердце народное! [2]

Таким образом, укажем на еще одну функцию ритма – делать речь персонажей в поэме самобытной, помогать читателю определять, кто кроется в образе повествователя и помогать в организации системы персонажей в поэме.

Частушечным ритмом, о котором мы говорили выше, написаны в основном части поэмы «Двенадцать», где действуют красногвардейцы. В то время как часть, которую произносит повествователь написана четырёхстопным ямбом. В отличие от Некрасова, нам сложнее улавливать автора-повествователя у Блока, который в отдельных случаях звучит, как голос из толпы, или кто-то надмирный, как в финальных строках поэмы.

Смена ритма может происходит резко и внезапно: у Блока повествователя словно прерывают:

Кругом – огни, огни, огни...
Оплечь – ружейные ремни...
Революцьонный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!
Товарищ, винтовку держи, не
трусь!
Пальнем-ка пулей в Святую Русь –
В кондовую,
В избяную,
В толстозадую!
Эх, эх, без креста! [1]

Также благодаря смене ритма мы видим перемены в сознании людей, перемены в плане историческом и политическом, и связывает все это образ метели. Подобно «калейдоскопу» сменяются вместе с ритмом и образы.

Начиналось повествование со слога повествователя, ямбом, но в финале, метр становится таким же, как при описании красногвардейцев – частушечным, однако за счет пауз, фиксируемых тире ритм не переходит в частушечный, а становится торжественным. В этом прослеживается интересное соединение фольклорного начала и авторского

поэтического, народной теме поэт находит своеобразное ритмико-мелодическое воплощение:

Так идут державным шагом –
Позади – голодный пес,
Впереди – с кровавым
флагом,
[…]
В белом венчике из роз –
Впереди – Исус Христос [1].

Подводя итог наблюдениям, укажем на использование ритмов народных жанров как общую черту стиля поэм Блока и Некрасова. Авторская работа с мелодической стороной произведения отражает глубокое знание поэтами фольклорных традиций, а также их индивидуальные стилевые поиски и решения для передачи драматических исторических событий истории России.

Ритм играет важную роль в лиро-эпических произведениях, он связан с композицией произведения, образом повествователя и системой персонажей, ритм напрямую связан с жанром произведения и может отмечать сюжетные коллизии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Блок А. А.* Двенадцать. URL: https://ilibrary.ru/text/1232/p.12/index.html Дата обращения: 10.05.2026.

2. *Некрасов Н. А.* Кому на Руси жить хорошо. URL: https://ilibrary.ru/text/13/p.20/index.html (дата обращения: 08.05.2026).

3. *Некрасов Н.А.* Комментарии к поэме «Кому на Руси жить хорошо» // Полн. собр. соч. и писем в 15-ти тт. Т. 5. Кому на Руси жить хорошо. Л.: Наука, 1982,
URL: http://az.lib.ru/n/nekrasow_n_a/text_0300.shtml (дата обращения: 28.04.2026).

4. *Холшевников В.Е.* Основы стиховедения: Русское стихосложение. Пособие для студентов филологических факультетов. Изд. 2-е, переработанное. Л.: ЛГУ, 1972. URL: https://imwerden.de/pdf/cholshevnikov_osnovy_stikhovedeniya_r

usskoe_stikhoslozhenie_1972__ocr.pdf (дата обращения: 27.04.2026).

5. *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха. Пб.: ОПОЯЗ, 1922. URL: https://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/mel/mel-001-.htm?cmd=p (дата обращения: 27. 04. 2026).

Фаина СИНДЯШКИНА

ПАВКА КОРЧАГИН И ГРИГОРИЙ МЕЛЕХОВ: СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Павка Корчагин и Григорий Мелехов – молодые люди, оказавшиеся в водовороте событий революции и Гражданской войны. В начале революции оба героя не понимают, какую сторону им занять и за кого бороться. Павка не понимает этого в силу своей юности и неопытности, а Григорий из-за сильной духовной привязанности к казачеству и своей родной земле.

Григорий и Павел – представители разных классов общества, что во многом предопределило их отношение к революции.

Григорий Мелехов – молодой казак из семьи со средним достатком, привыкший трудиться на своей земле, готовый к призыву на военную службу, как и полагается казакам. Первая мировая война, революция, Гражданская война разрушили привычный уклад его жизни, поставили его перед мучительным выбором своего пути.

Григорий служил в царской армии и отступал с ее частями, служил у красных, побывал в банде Фомина. Причем для Григория это была не просто смена взглядов, а «мучительные поиски правды» [1, с. 36], о чем говорят такие фразы: *«А мне думается, что заблудились мы, когда на восстание пошли»* [6, с. 210]; *«А я дурную правду искал. Душой болел, туда-сюда качался...»* [6, с. 139]; *«Зачем металась душа, – как зафлаженный на облаве волк, – в поисках выхода, в разрешении противоречий?»* [6, с. 167]. «Неустранимая линия его характера – искание правды, и не мечтательно, а в сражении за правду, в отстаивании ее…» [3, с. 90].

Павка Корчагин – из семьи городской бедноты, его мать кухарка, а брат – слесарь в депо. В 12 лет Павку выгнали из школы, и он два года мыл посуду в станционном буфете. Затем старший брат Артем устроил Павку подручным

кочегара, таким образом, Павка влился в ряды рабочих, класса, который стал основной силой революции.

Павка принял революцию всей душой и ни минуты не сомневался, на чьей стороне ему быть. Он сам был строителем новой жизни.

Павка «оторвался корнями» от родного города Шепетовки и почти не вспоминал его, будучи полностью поглощен борьбой за революционные идеи и строительством новой жизни. Он продолжал искренне любить свою мать, но навещал ее крайне редко, так как непрерывная борьба требовала постоянного присутствия и действия. «*Может, останешься, Павлуша? Горько мне на старости одной жить. Детей сколько, а чуть подрастут – разбегутся… Артем женился – слова не сказал, а ты уж и подавно. Я только и вижу вас, когда покалечитесь, – тихонько говорила мать, укладывая в чистую сумку небогатые сыновьи пожитки*» [2, с. 276].

Он видел своё призвание в неустанной борьбе, она составляла основной смысл его жизни. Тихий и спокойный городок не мог заменить ему большого и шумного города, в котором гудели паровозы, шумели заводы и кипела жизнь.

«Он радовался, что завтра уедет туда, в большой город, где остались его друзья и дорогие его сердцу люди. Большой город притягивал своей мощью, жизненностью, суетой непрерывных человеческих потоков, грохотом трамваев и криком сирен автомобилей. А главное, тянуло в огромные каменные корпуса, закопченные цеха, к машинам, к тихому шороху шкивов. Тянуло туда, где в строительном разбеге кружились великаны-маховики и пахло машинным маслом, к тому, с чем сроднился… Не удивляло, что городок стал ему чужим и скучным… Давно уже оторвался корнями отсюда. Стал ближе и роднее большой город. Братва, крепкая и жизнерадостная, и труд» [2, с. 274–275].

Григорий же всеми силами стремился к земле и родному дому. Находясь на фронте, он вспоминал родные поля и степи. Попав ранее в город, он чувствовал себя там чужим. Его всегда манила чистота и гладь Дона. Побывав в юности в

городе, он не смог принять его. Шум машин и гарь от заводов убивала Григория.

В любви Григорий разрывается между Натальей и Аксиньей. Женатый на доброй и верной Наталье, Григорий рвался к замужней Аксинье. Они обе любили его, но его страстная душа погубила обеих. Мучаясь от его измен, Наталья пыталась покончить с собой, искалечив себя и потеряв свою красоту. Аксинья бросила Степана, изменяла Григорию с Листницким. Потеряв Наталью, Григорий понял, как не хватает ему ее тихой и верной любви. Похоронив Аксинью, он понял, что его больше практически ничего не держит в жизни.

В отличие от Григория, Павка относился к любви более трезво и рассудительно. Его первая, еще детская, любовь – милая соседка Тоня, укрывшая его после освобождения из тюрьмы. Павел пытался вовлечь ее в партийную жизнь, но менталитет Тони оказался слишком консервативным для реалий Корчагина. *«Она была одета очень изящно, нарочито изысканно, и он не решался вести ее к своей братве. Тогда же произошло первое столкновение. На его вопрос, зачем она так оделась, она обиделась: Я никогда не подлаживаюсь под общий тон; если тебе неудобно со мною идти, то я останусь… Ребята приняли Тоню, как чужую. Она, чувствуя это, смотрела на всех презрительно и вызывающе… Дешевый индивидуализм Тони становился непереносимым Павлу»* [2, с. 198–199]. Полностью погрузившись в захлестнувшую его борьбу, Павка на много лет забыл о романтике. Его интересовала только партия, идеи большевизма. И лишь благодаря просьбе матери навестить ее давнюю подругу, Павка неожиданно для самого себя вспомнил о том, что в мире, кроме партии и постоянной борьбы, есть чувства.

Получив ранение и попав в госпиталь, Григорий познакомился с Андрием Гаранжой, который рассказывал ему о коммунизме. *«Изо дня в день внедрял он в ум Григория досель неизвестные тому истины, разоблачал подлинные причины возникновения войны, едко высмеивал самодержавную власть»* [5, с. 341]. Гаранжа своими

рассуждениями о царе, коммунизме и несчастной судьбе казачества посеял сомнения в душе Григория. Под влиянием Гаранжи у Григория хватило дерзости нагрубить самому царю, посетившему госпиталь.

Но и на стороне красных Григорий не смог найти правду. *«Ты… кажется, принял красную веру? – Почти, – согласился Григорий»* [1, с. 567]. Но идеи, связанные с необходимостью кровопролития, не нашли отклика у Григория. *«И помалу Григорий стал проникаться злобой к большевикам. Они вторглись в его жизнь врагами, отняли его от земли! Он видел: такое же чувство завладевает и остальными казаками. Всем им казалось, что только по вине большевиков, напиравших на область, идет эта война. И каждый, глядя на неубранные валы пшеницы, на полегший под копытами нескошенный хлеб, на пустые гумна, вспоминал свои десятины, над которыми хрипели в непосильной работе бабы, и черствел сердцем, зверел»* [6, с. 74].

Павке об идеях революции и партии большевиков рассказывал матрос коммунист Жухрай, который стал для Павки таким же проводником в мир коммунистических идей, как Гаранжа для Григория.

Павка приобщился к идеям коммунизма, будучи намного младше Григория. Его детская психика, незамутненное сознание и жизнь среди городских рабочих позволили принять их как непреложную истину. Видя, как ведут в тюрьму его первого «учителя» и «наставника», Корчагин кидается спасать его, не думая о последствиях, за что впоследствии был арестован. Хоть нахождение за решеткой и испугало еще маленького Павку, он не отрекся от коммунизма в момент первого испытания на твердость духа и воли. *«Как интересно было читать о герое Гарибальди! Как он ему завидовал, а ведь жизнь у этого Гарибальди была тяжелая, его гоняли по всему свету. Вот он, Павел, всего только семь дней прожил в ужасных муках, а кажется, будто год прошел»* [2, с. 135].

Григорий все время делает нравственный выбор, ищет верный путь в жизни, сомневается. В любви он мечется

между Натальей и Аксиньей, на Гражданской войне – между белыми и красными.

Павка – представитель первого поколения комсомола, на его долю выпали самые тяжелые испытания, «закалка стали». С самого детства он не щадил себя ради идей большевизма, его энергии хватило бы на несколько человек. *«Ему болезнь понавтыкала палок в колеса, а то бы этот парнишка сгодился нам на тугих местах. Он из комсы первого поколения. Одним словом, если мы парня поддержим, – а я это решил, – то он еще будет работать. Паньков прислушался к его рассказу. – Чем он болен? – так же тихо спросила Шура Жигирева. – Остатки двадцатого. В позвонке неполадки. Я тут с врачом говорил, так, понимаешь, опасаются, что контузия приведет к полной неподвижности»* [2, с. 434].

«Все эти бурные события, участником которых стал юный Павка Корчагин, сформировали уникальный тип молодого человека, главной чертой которого было стремление к участию в создании нового общества. Это поколение не было похоже на нигилистов середины XIX в., отчаявшихся в поиске истины. Комсомольская молодежь, напротив, была уверена в правильности своего выбора, поскольку он сформировался не как результат философско-литературных дискуссий, а как итог нелегкого жизненного опыта» [4, с. 51].

Молодой и энергичный Павка смог встроиться в бешеный ход истории, продолжая мчаться вперед и отдавая всего себя делу революции. Григорий же оказался камешком, попавшим под колесо гражданской войны. Крутясь в водовороте событий, Григорий не мог найти своего места. В конце концов Мелехов бросил всё, что связывало его с войной.

В обоих произведениях в самые тяжелые моменты жизни герои приходят туда, где началась их история. Эти места пронизаны важными воспоминаниями как для Григория, так и для Павки.

«Корчагин незаметно дошел до сосновой рощи и остановился на раздорожье. Вправо – отгороженная от

леса высоким, заостренным частоколом угрюмая старая тюрьма, за ней белые корпуса больницы» [2, с. 275] – данный перекресток является картиной прошлого Павки. Будучи подростком, он успел побывать в тюрьме, защищая Жухрая, ставшего для него учителем, находясь на фронте он несколько раз попадал в больницу с тяжелой болезнью или ранением. Спустившись к братской могиле, где лежали его друзья, Павка снял фуражку, отдавая дань прошлому и тем, с кем он начинал свой путь коммуниста.

У Григория такое памятное место – его родной дом. Вернувшись с фронта и потеряв практически всю семью, Мелехов хотел вернуться к своей земле. Она тянула его. Хутор, поля, старый дом и знакомые места… Лишь это удерживало Григория в жизни после потери любимой женщины, родителей и смысла жизни: *«Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына… Это было всё, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром»* [6, с. 780].

Казалось бы, Григорий и Павел – это две противоположности: казак, потерявший привычный мир и мечущийся между белыми и красными, и юный пролетарий, страстный борец за дело революции, строитель нового мира, перед которым открылась новая жизнь, новые возможности…

Но при этом между ними можно найти много общего.

И Павлу, и Григорию присущи смелость, мужество, искренность, честность, справедливость. Оба они – молодые люди в эпоху перемен, оба проходят суровую, жестокую жизненную школу, оба ищут свой жизненный путь. У обоих трагическая судьба. У каждого были свои учителя в жизни.

Главное сходство Павки и Григория заключено в поисках смысла жизни, истины, в стремлении к правде. Но если Павка находит свою правду сразу и полностью отдается захватившей его идее, то Григорий так и не смог найти свою правду. Но Григория, как и Павку, не устраивала полуправда, он искал истину, он мог быть только с теми, в чью правду верил.

Но вне зависимости от выбранной стороны, Григорий сохранял смелость и твердость духа. Служа на стороне белых, он получил полный бант крестов, чем заработал уважение среди соседей: *«…оттого прослыл храбрым – четыре Георгиевских креста и четыре медали выслужил»* [5, с. 394]. Находясь на стороне большевиков, Григорий смог добиться некоторых высот: «Григорию – как демобилизованному красному командиру…».

Таким образом, Григорий Мелехов – сложный, противоречивый герой, чьи искания и судьба отражают трагедию человека в эпоху исторических катаклизмов. Григория в финале романа мы видим так и не нашедшим свой путь, глубоко разочарованным. Но последняя сцена, где Григорий смотрит на свою землю, держа за руку сына, дает надежду, что он все-таки найдет место в новой жизни, на своей земле.

У Павки Корчагина также был период потери смысла, когда он едва не покончил с жизнью, не находя место в мирной жизни из-за тяжелый болезни. Но Павка преодолел этот этап. Даже потеряв здоровье, Павка продолжал непрерывную борьбу. Он проводил сборы молодежи, агитировал, объяснял принципы партии. Практически никто не мог устоять под напором столь яркой личности. Павка Корчагин – символ несгибаемой воли и преданности революционным идеалам, его образ стал эталоном героя революционной эпохи: «…вся жизнь и силы были отданы самому прекрасному в мире – борьбе за освобождение человечества» [2, с. 275].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Овчинников Ф.В.* Трагедия нравственного выбора: моральные дилеммы Григория Мелехова в романе М. Шолохова «Тихий Дон» // Текст. Язык. Человек. Сборник научных трудов XIII Международной научной конференции. Мозырь, 2025. С. 35–39.

2. *Островский Н. А.* Как закалялась сталь. М.: Изд-во АСТ, 2023. 448 с.

3. *Палиевский П.В.* Мировое значение М. Шолохова // Мир Шолохова. 2015. № 1 (3). С. 86–95.

4. *Сомов В. А.* Как закалялся комсомол. Размышления над романом Н. А. Островского // Историческая психология и социология истории. 2021. №2. С. 45–53.

5. *Шолохов М.А.* Тихий Дон. Научное издание: в 2 т. Т. 1. 1-я и 2-я книги романа. 4-е изд. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 816 с.

6. *Шолохов М.А.* Тихий Дон. Научное издание: в 2 т. Т. 2. 3-я и 4-я книги романа. 4-е изд. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 864 с.

РАЗДЕЛ IV.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА: ПОСТАНОВКИ, ЭКРАНИЗАЦИИ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ



Елена ГНЯДЕК

ВОПЛОЩЕНИЕ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ» В ЭКРАНИЗАЦИИ В.И. ХОТИНЕНКО

Наша современность отмечена многочисленными интерпретациями классики. Главный нерешенный вопрос в связи с этим – помогает ли киноверсия приблизиться к лучшему пониманию литературного произведения или, напротив, уводит от книги, предлагая другие, режиссерские смыслы? Что является залогом удачной киноверсии – скрупулезное следование тексту или «своя трактовка»? Чтобы ответить на вопрос, рассмотрим значимые элементы романа Федора Михайловича Достоевского «Бесы» в переводе на язык кинематографический, который осуществил в 2014 году режиссер Владимир Иванович Хотиненко.

Замысел «Бесов» начинает складываться у Достоевского в 1869 году. Тогда он вместе с семьей скрывался от кредиторов за границей. В России усилились беспорядки, инициированные в основном молодыми людьми, студентами. Достоевский пристально следит за событиями, читает русские газеты и узнает о происшествии, которое потрясло общественность – убийство студента Иванова организацией «Народная расправа», во главе которой стоял С. Нечаев. Главный (и первый гласный) политический процесс в России привлек внимание Достоевского, и он задумал написать памфлет на злобу дня. «Памфлет» превратился в многослойный, многосмысловой роман в контексте времени и социально-политической тематики. И обрел непреходящую актуальность – ставить произведение на сцене начали уже с 1907 года. С 1915 года в дело вступило кино, первая экранизация, осуществленная Я. А. Протазановым, называлась «Николай Ставрогин». По словам Ю.М. Лотмана, «цель искусства – не просто отобразить тот или иной объект, а сделать его носителем значения, превращая образы мира в знаки» [2, т. I, с. 15]. Этим и занимается кино, средства выразительности которого: плановость, цвет, свет, звук, и основная смысловая единица – кадр.

С понятием «экранизация» тесно связано понятие «интерпретация». Первая предназначена и для читателя, знакомого с первоисточником, и для того, кто книгу не открывал. Интерпретация же, истолкование режиссера, в первую очередь обращена к тому, кто читал текст и составил о нем собственное мнение. Здесь и дополнительные интонации в диалоге со зрителем, но одновременно и опасность потери изначальных смыслов.

«Исследователи приходят к выводу, что Ставрогина в романе нет, он существует в рефлексиях, отражениях, пересказах. И это самое сложное, как сыграть то, чего нет? Как в русских сказках: поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю, что. Нужно было четко представлять биографию Ставрогина», – говорит Хотиненко в интервью [7, т. I]. Помимо «Записных тетрадей», которые режиссер называет настольной книгой, он был знаком с литературоведческими трудами и исследованиями по роману; он скрупулезно и четко выстраивал хронологию, события, ключевые сцены и две временные линии – прошлого и настоящего.

Исследователи творчества Достоевского давно сошлись во мнении о том, что ключевые персонажи перед чаепитием в доме Варвары Петровны начинают движение из разных точек одновременно. Что мы видим в первых сценах прошлого? Едет к церкви Марья Тимофеевна, спешит к генеральше Ставрогиной по важному делу Степан Трофимович, возвращается в город тот, чьего прибытия ждали «с некоторой опаской». Известна и дата возвращения – 12 сентября (14 сентября – праздник Воздвижения). Но Хотиненко выбирает для начала истории 17 августа – канун праздника Преображения. Случайно ли? Не Воздвижение креста, а, скорее, низвержение. Преображение, в народе – Яблочный спас, время собирать плоды. Или пожинать их? Именно в это время въезжают в город Петр Верховенский и Николай Ставрогин.

Город светится теплыми, медовыми, золотыми красками, пребывая в контрасте с мрачным, гнилостным «настоящим», где ведет расследование убийства студента Шатова и загадочных смертей «десяти взрослых лиц и

младенчика» следователь Горемыкин. Этот персонаж частично выполняет функции Хроникера. Также его фигура позволяет режиссеру вплести реальные факты в канву фильма и создать *художественную правду*, как поступал и Федор Михайлович. «Горемыкин» – фамилия реального следователя по делу Нечаева, и в кадре мы видим «Катехизис революционера» с его реальными положениями. Примечателен и постер к сериалу. «Бесы», как во времена Достоевского, написаны через «ять». Это не только о преемственности «Достоевский – Хотиненко», но и о символе: верхняя часть буквы напоминает крест.

Кино метафорично, поэтому Хотиненко действует через символы, главный из которых возникает в первых кадрах заставки: черно-красная, опасная, но завораживающая бабочка вылетает навстречу зрителю...

«Мы, очевидно, существа переходные, и существование наше на земле есть, очевидно, беспрерывный процесс, существование куколки, переходящей в бабочку». [12, т. XI, с. 336] – читаем в «Записных тетрадях» к «Бесам» диалог Ставрогина и Шатова. Хотиненко переносит его в экранизацию, но вносит изменение: Ставрогин обращается к Верховенскому-младшему. Ставрогина в исполнении Максима Матвеева режиссер наделяет новым увлечением: Николай Всеволодович здесь – энтомолог. Тот коллекционирует бабочек, а Ставрогин идет сквозь людские жизни безразличным солнцем. Но задевает каждого. И от соприкосновения, вопреки желанию, меняется, «очеловечивается» сам. Разглядывая бабочек под микроскопом, ищет «красоту в приближении».

С бабочками связана и картина в кабинете Николая Всеволодовича, которую режиссер демонстрирует в кадре. «Тщеславие» Яна ван Хемессена таит несколько смыслов: красота, суетность, гордыня. Красота бабочек недолговечна, но они – символ преображения. Перерождения. В ангелов или бесов? Зависит от человека.

Неизменный спутник Николая Всеволодовича в городе N – Петр Степанович Верховенский. Его костюм – «серая клетка», холодная палитра, чужеродная теплым цветам

города. Позже клетка меняет цвет – Петруша, как хамелеон, приспосабливается, сливается с окружающей средой. Не меняются только серые перчатки, без которых он редко появляется в кадре. Эту деталь предложил режиссеру Антон Шагин, исполнитель роли, ведь «Верховенский не оставляет следов».

Возникает в экранизации и еще один значимый символ. Во второй серии, по дороге на собрание «к нашим», Ставрогин и Верховенский останавливаются возле свиного загона, возникшего в самом центре городка.

«*Ставрогин*: Откуда они тут взялись?

Верховенский: Да кто их знает? Приблудные. Хозяина уже неделю ищут. Эй, вы, на мясо вас скоро. На мясо!» [9, т. I].

Именно здесь Петруша Верховенский после убийства Шатова отплясывает безумный зажигательный танец – бесы победили и торжествуют. А поутру в чужеродном черном костюме уезжает из города N.

Нужно отметить, что красно-белый мячик, который Верховенский бросает Эркелю на прощание – параллель с черешней, которой лакомится Ставрогин в первой сцене первой серии. Задумка принадлежит Максиму Матвееву и Антону Шагину.

Говоря о Петре Верховенском, невозможно не упомянуть Степана Трофимовича. Он у Хотиненко – персонаж второстепенный. Но противостояние «отцов и детей», коллизия, заложенная Достоевским, сохраняется.

«Да не все ли тебе равно, твой ли я сын или нет? Об этом ты думал, когда меня, несмышленыша, младенца, почтовым вагоном из Берлина отправлял? Ты рубля на меня не истратил за всю жизнь. До 16 лет не знал совсем, разорил мой дом, а теперь кричишь, что болел обо мне сердцем всю жизнь и ломаешься предо мной как актер» [9, т. I].

Стал бы Петруша тем, кем стал, если бы не «воспитание» Степана Трофимовича? Вопрос открытый. Открытый в экранизации и финал для Верховенского-старшего – он уходит с чемоданчиком по туманным улицам. Вспоминаем «Записные тетради»:

«Тот уезжает без денег и с чемоданчиком.

?(дорогою его убивают)?» [12, т. XI, с.141].

Персонаж, которого обязательно нужно упомянуть – Марья Тимофеевна. Она у Хотиненко юродива «в меру». И так ли проста? Как всегда у Достоевского, имя героини весьма значимо. Её зовут именно Марьей, а не Лизой (Лизавета у Достоевского – всегда жертва) и не Соней (читающей Евангелие). Несмотря на имя, у Лебядкиной есть черта, которую актриса Мария Шалаева выразительно передает – хромота. По общеевропейскому поверью, хромотой страдает низвергнутый с небес дьявол. Не зря у Булгакова Гелла растирает Воланду ноющее колено. Хромота Марьи Тимофеевны – не прямой текст, но явный намек. Еще один намек – демонический смех, с которым она провожает Ставрогина, развенчивая самозванца. Пусть зритель задумается: кто же есть Марья Тимофеевна? *Что* она есть?

В конце сериала линии прошлого и настоящего сливаются. Николай Всеволодович, как и в романе, заканчивает жизнь самоубийством. Но у Хотиненко возникает послесловие. Мы видим кантон Ури, Дарью Шатову с белокурым смеющимся ребенком, Петра Верховенского, который возвращается домой. И за спиной его – солнце.

Так помогает ли киноверсия приблизиться к лучшему пониманию литературного произведения или, напротив, уводит от книги, предлагая иные, режиссерские смыслы?

Конфликт между авторским и режиссерским видением, несомненно, есть. Люди за сто пятьдесят лет, безусловно, во многом изменились, изменился и контекст времени, поэтому режиссеру необходимы актуальные средства и трактовки. Его прочтение может высвечивать иные (по сравнению с романными) смысловые грани и создавать намеренные *противоречия*. В этой связи можно вспомнить концепцию Гегеля, согласно которой именно противоречия являются движущей силой развития, разрушая старые формы и вбирая лучшее от двух противоположных начал. Следуя известной триаде «тезис +/– (противоречие) антитезис = синтез», авторский замысел должен вступать в противоречие с

режиссерским видением, чтобы в итоге родился их синтез, несущий лучшие черты обеих картин реальности.

Сложно сказать, думал ли об этом В. Хотиненко, воплощая на экране роман Федора Михайловича. Но одно можно сказать наверняка: созданный им фильм призван напомнить, что, если одолевают бесы и вокруг не видно не зги, – всегда остается место светлой надежде. И, конечно, любви. Здесь между Федором Михайловичем и Владимиром Ивановичем нет абсолютно никаких противоречий.

ЛИТЕРАТУРА

Монографии:

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., АСТ, 2024. 300 с.

2. *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Т., Ээсти Раамат, 1973. 92 с.

3. *Сараскина Л.И.* Бѣсы. Роман-предупреждение. М., Советский писатель, 1990. 488 с.

Статьи:

4. *Нечаев С.Г.* «Катехизис революционера» // Революционный радикализм в России: век девятнадцатый. Документальная публикация / под. ред. Е. Л. Рудницкой. М.: Археографический центр, 1997. С. 244–248.

Интернет-источник:

5. «Бесы». Рассказ художника по костюмам Д. Андреева // [Электронный ресурс] URL https://la-gatta-ciara.livejournal.com/292362.html (дата обращения: 23.03.2026).

6. *Булова Е.* Трудности перевода. // [Электронный ресурс] URL https://www.trud.ru/article/23012016/1333376_trudnosti_perevoda.html?ysclid=ma9pbzsfr127250432 (дата обращения: 24.03.2026).

7. *Ефимов С.* Владимир Хотиненко: «Бесы» – про природу человеческую, а не про сегодняшние события» // [Электронный ресурс] URL https://www.kp.ru/daily/26235/3118247/?ysclid=ma9p8dlkgp581124906 (дата обращения: 27.03.2026).

8. *Касаткина Т.А.* «Бесы». Экранизация или интерпретация? // [Электронный ресурс] URL https://rusistina.ru/arhiv-publications/besy-ekranizatsiya-ili-interpretatsiya (дата обращения: 25.03.2026).

9. *Хотиненко В.И., Назарова Н.В.* Бесы. Киносценарий // [Электронный ресурс] URL https://cinematext.ru/movie/besy-2014/ (дата обращения: 30.03.2026).

Художественные произведения:

10. *Достоевский Ф.М.* Бесы // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем: в 35 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 10. СПб.: Наука, 2021. 577 с.

11. *Достоевский Ф.М.* Записная книжка 1863–1864 гг. // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Статьи и заметки. 1862–1865. Т.20 Л., «Наука». 434 с.

12. *Достоевский Ф.М.* Записные тетради // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: в 35 т. 2-е изд., испр. и доп. Т.11. СПб.: Наука, 2022. 566 с.

Дарья ГРИБОВСКАЯ

ТИПЫ АДАПТАЦИИ НА ПРИМЕРЕ ЭКРАНИЗАЦИЙ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Есть мнение, что адаптации используют культурный капитал литературы, но в современном мире чаще именно через адаптацию зритель становится читателем литературы. Такое случилось с сериалом «Идиот» В. Бортко, который показывали в вечерний прайм-тайм и повторяли в дневное время, стараясь охватить самый большой круг зрителей, что подняло волну интереса к роману Достоевского. Смещение восприятия общества к визуальному и создание адаптаций сохраняет элитарность литературы.

При создании адаптации важны:

– адресат адаптации,

– какую проблему и/или идею режиссер и сценарист находят в произведении – это важно для выбора стратегии адаптации,

– как это проявляется в современном обществе, актуальность на сегодняшний день, так как адаптация не только формирует, но и отражает происходящее в обществе.

Кажется, что сериалы – самая удобная форма для экранизаций, но проблема в том, что они не адаптируют, а иллюстрируют происходящее в романе. В адаптации важно воспроизведение идеи, а не иллюстрация материала, что гарантирует популярность как книги, так и адаптации.

Существует несколько типологий экранизаций, которые представлены ниже в таблице, в которой приводится также типология У. Эко, который не занимался непосредственно анализом киноадаптаций, но рассуждал на близкую этой проблеме тему интерсемиотики и перевода.

В последнем столбце предложен вариант на основе типологий У. Эко и Л. Хатчеон.

Режиссер сериала «Преступление и наказание» Юрий Мороз метафорически выделяет два вида адаптаций: «Или ты идешь за автором и пытаешься раскрыть то, что заложено в

тексте, или на плечах автора строишь свое личное счастье» [4].

Название	Принятая типология	Типология Вагнера	Типология Д. Эндрю	Типология по У. Эко	Стратегии	Предложенная типология
«Идиот» Куросава 1951	Новое прочтение — перенос в новую страну	Комментарий (намеренное изменение первоисточника)	Заимствование (использование материала, идеи или формы)	Интерпретация (вариация на тему)	Интерпретация, визуализация, структурная реорганизация	Трансформация
«Идиот» Пырьев 1958	Пересказ-иллюстрация	Перенос (минимальное вмешательство в оригинал)	Пересечение (намеренное сохранение оригинала)	Реплика (прямое воспроизведение)	Верная адаптация, визуализация, структурная реорганизация	Прямая, классическая
«Настасья» Вайда 1994	Новое прочтение — новое произведение на основе фрагмента	Аналогия (значительный отход от оригинала для создания нового произведения искусства)	Заимствование	Трансформация (создание нового произведения)	Интерпретация, визуализация, структурная реорганизация	Вольная
«Даун Хаус» Качанов 2001	Новое прочтение — перенос в современность	Комментарий	Заимствование	Трансформация	Интерпретация, визуализация, структурная реорганизация	Пародия

«Идиот» Бортко 2003	Пересказ – иллю-страция	Перенос	Точный перенос (верность духу, а не букве)	Реплика	Верная адапта-ция, визуали-зация	Прямая, полная

В качестве материала для рассмотрения берется роман «Идиот» Ф. М. Достоевского по нескольким причинам:

– Большая вариативность адаптаций;

– Во времена Достоевского не было кинематографа, но из его писем известно, как он сам относился к переносу его романов на сцену:

«Насчет же Вашего намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я вполне согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать; но не могу не заметить Вам, что почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере, вполне.

Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют несоответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме.

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… И, однако же, отнюдь прошу не принимать моих слов за отсоветование»[1] [2].

Привлекательность сюжетов Достоевского для режиссеров объясняется такими качествами, как:

– Драматургическая насыщенность.

– Выход романов серийно: по главам через определенный промежуток времени.

Цель статьи – показать и разобрать различные типы адаптаций. Для разбора необходимо подобрать такие

[1] Из письма Ф. М. Достоевского к В. Д. Оболенской, на ее просьбу сделать инсценировку «Преступления и наказания».

адаптации, которые схожи по форме и имеют в сценарии общую репрезентативную для сопоставительного анализа сцену. Таким образом, для анализа выбраны три адаптации: «Идиот» И. Пырьева, «Идиот» А. Куросавы, «Даун Хаус» Р. Качанова.

Интересующая нас сцена занимает четыре главы с 13 по 16 и является заключительной в первой части романа. В разборе сцены важны время действия, длительность сцены, а точнее, какой хронометраж занимает сцена; поведение Мышкина: приглашен он на именины или явился самовольно; есть ли сцена «пети-жё»; как игра «пети-жё» влияет на общее понимание сцены; квартира Настасьи Филипповны, сама хозяйка, жених Ганечка; цветовое решение сцены.

В фильме И. Пырьева время действия соответствует роману, сцена занимает около 30 минут, что составляет ¼ фильма. Здесь важно указать, что И. Пырьев не закончил фильм, сняв только одну часть из нескольких, в первом фильме адаптируется первая из четырех книг, именно этим и объясняется большее внимание к сцене с именинами, в отличие от других картин.

Мышкин приходит на именины под предлогом необходимости увидеть Настасью Филипповну.

Несмотря на значительный объем, в версии И. Пырьева отсутствует «пети-жё».

Квартира в романе маленькая, но хорошо обставленная, а в фильме квартира – большие апартаменты, рогожинская толпа и гости помещаются в одной комнате.

Настасья Филипповна то смеется, то плачет, что соответствует ее поведению в романе.

Для Ганечки 75 тысяч – способ заработать, но не быстро. Деньги – долгая дорога к процветанию ростовщика.

Фильм цветной, превалируют теплые цвета. Монтаж сцен происходит при помощи средств киноязыка – из дома Ганечки в квартиру Настасьи Филипповны: Ганечка уходит из комнаты Мышкина, напевая песню «По Невскому проспекту гуляла раз Катрин», и эту же песню поет Дарья

Алексеевна на именинах Настасьи, пока героиня сидит в отдалении от гостей.

Занавеска выступает другим приемом киноязыка, который переносит прозу на экран: в романе Ф. М. Достоевского Ганечка как будто стоит у позорного столба, в то время как в фильме, в квартире с большим количеством колонн, занавеска подобна им по форме и подле нее стоит Ганечка, словно у столба.

«Даун Хаус» Р. Качанова представляет из себя тот редкий вид фильмов, которые, заигрывая с поп медиа культурой, тем не менее остаются кино нишевым и артхаусным. Транскрипция кириллицей иностранных слов – попытка помещения другого/чужого в границы своего, что проявляется не только в названии, но и в переименовании «пети-жё» в «компромат плезир», а перенос из элитного в народное (боярские палаты – жилище Настасьи Филипповны), нарочито сниженное повествование соединено с диалогами из романа, что служит для деавтоматизации восприятия.

Качанов переносит время действия в современность – 90-е XX века. Сама сцена занимает 15 минут экранного времени, что соответствует ⅙ фильма.

Мышкин вторгается на именины, на которые никто и не думал его звать. А боярские палаты, кроме антуража, мифологизируют историю, проводя параллель между историей и современностью.

Игра в «компромат плезир» служит для вывода на поверхность заложенного подтекста, режиссер использует оммаж на французский фильм Л. Бессона «Леон», заигрывая не только с массовой культурой, но и проводя параллель с романом «Идиот», где упоминается Дюма-сын. Является аналогом пети-жё из романа.

В фильме Качанова Настасья Филипповна – холодная и расчетливая, даже отталкивающая. Главное отличие от романа и других адаптаций: она сама решает не выходить замуж за Ганечку и лишь потом спрашивает мнение князя – опять же, представляя женщину современную.

Ганечка же «торгуется» за три вагона просроченной тушенки и не выдерживает испытания, падая в обморок прямо перед камином.

В фильме преобладают синие холодные тона, а теплые – приглушенные.

Фильм А. Куросавы 1951 года – черно-белый фильм, переносящий место действия на заснеженный Хоккайдо послевоенной Японии. Сцена занимает 25 минут или 1/7 хронометража.

Мышкин здесь приглашен на праздник, а игр нет.

В этой версии представлена не квартира, а большой дом с панорамными окнами, где каждая деталь говорит о достатке – на входных постаментах дорогие вазы.

Японская Настасья Филипповна (Таэко) предстает более сдержанной, чем её романный прототип, отчасти холодной, но не такой расчетливой, как в версии «Даун Хауса».

В версии Куросавы есть некоторые изменения, например, Мышкин наследует не деньги, а 50 га пастбищ, и в этой версии он не получает письма, его наследство утаил его дядя Оно – который пользовался землей и ничего не говорил Камэда до праздника в доме Настасьи Филипповны. И здесь мы тоже видим влияние японских обычаев, потому что Оно, тот, кто сознается, сидит в кресле, а Камэда и Таэко сидят на полу возле него, визуально находясь ниже, что подчеркивает традиционное в Японии отношение к старшим.

На празднике рассказывается предыстория сострадательного Камэды: в отличие от других версий Мышкина, герой японской адаптации вернулся не после лечения, а из военного плена и чудом избежал казни. Его интерес к Таэко порожден не странным влечением, а вызван воспоминаниями из прошлого.

Также Куросава уделяет большое внимание природе, делая ее участником визуального повествования. Параллель с Россией и её холодным климатом достигается также с помощью окружающей среды, потому что основное природное явление в фильме – снег.

Это наиболее свободное прочтение романа «Идиот», но сохраняющее смысловое ядро произведения. Уделяя

внимание подчеркнутой иерархичности, фильм смещает акцент с личного выбора в сторону социального, что также отвечает постулатам японской культуры: общество важнее отдельной личности.

Несмотря на жанрово-стилистические различия, все три рассмотренные экранизации сохраняют смысловое ядро романа Ф.М. Достоевского, а именно – ситуацию экзистенциального выбора между нравственной чистотой и корыстолюбием, искренностью и игрой, любовью и гордыней. При этом каждая версия транслирует авторскую оптику режиссёра, которая материализуется через специфические приёмы киноязыка.

Адаптация И. Пырьева стремится к сохранению фабульной основы и психологической достоверности характеров, однако, не ограничивается буквальным переносом, активно используя кинематографические средства для усиления драматического напряжения. Р. Качанов через стилистическое снижение, наполняет адаптацию отсылками к поп-культуре и гротеском, пытается обнажить подтекст романа. А Куросава, наполнив фильм множеством японских ритуалов, смещая фокус с индивидуального морального выбора на социальную обусловленность поступков, сохраняет ядро романа Ф. М. Достоевского.

Отказ от пассивного копирования в пользу активного диалога с классикой превращает эти экранизации в самостоятельные художественные высказывания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Достоевский Ф. М.* Идиот: роман: в 4 ч. М.: Художественная литература, 1957. 657 с.

2. *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т. 15. Письма 1834 – 1881 //

URL: https://rvb.ru/dostoevski/01text/vol15/01text/502.htm (дата обращения: 16.04.2026).

3. *Красавина А. В*. Кино как текст: к вопросу изучения экранизаций романа Ф. М. Достоевского «Идиот». // URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kino-kak-tekst-k-voprosu-

izucheniya-ekranizatsiy-romana-f-m-dostoevskogo-idiot (дата обращения: 17.04.2026).

4. *Рамм В*. Режиссер Юрий Мороз: «Я уверен, что Алеша выполнил бы наказ старца Зосимы» URL: https://iz.ru/news/348961?ysclid=mtfjwwuvwo679171180 (дата обращения: 17.04.2026).

5. *Слышкин Г. Г.* Кино и литература: проблемы взаимодействия // Язык, культура, общение: сб. науч. тр. Волгоград, 2004.

6. *Федорова Л.* Адаптация как симптом: русская классика на постсоветском экране. М.: НЛО, 2022. 500 с.

7. *Ямпольский М. Б*. Текст и интертекст // Введение в науку о языке. М., 2004. 286 с.

Елизавета КРАНИНА

ФЕКЛУША В ПОСТАНОВКЕ «ГРОЗА» АНДРЕЯ МОГУЧЕГО: СЦЕНИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ И ОБРАЗ ВЛАСТИ

В сценической интерпретации драматического текста значение персонажа формируется не только его репликами, но и костюмом, пластикой, реквизитом, интонацией и мизансценой. И показательно это в постановке Андрея Могучего «Гроза» в БДТ, где визуальная организация образа Феклуши существенно влияет на его восприятие.

В пьесе А. Н. Островского Феклуша появляется как странница, носительница особого знания о мире. Однако содержание ее рассказов и связь с Кабановой позволяют увидеть в ней участницу большой системы представлений, поддерживающей существующий в городе-мире порядок. В. Щукин определяет внутреннюю основу этого образа как состояние, при котором «живое религиозное чувство давно стало мертвым, окостенело, переродилось в диктатуру обычая» [6, с. 193]. Это определение позволяет описать и режиссерское решение Могучего. Наша цель – рассмотреть, каким образом костюм, пластика, реквизит, речь и взаимодействие Феклуши с Убогой формируют ее сценический портрет и переопределяют функцию персонажа в постановке А. Могучего.

У Андрея Могучего «поющая» «Гроза»: раешник в музыкальной шкатулке. Персонажей на сцену выкатывают, и они начинают играть – играть нараспев русским говором, с притопами и прихлопами, с сухоплясом под бой редких тугих барабанов; оперно исполняет свои реплики Борис, Катерина бьется в молитвенном причитании. Все персонажи, кроме Катерины, в черном. На ней же алое платье. Черно-алый, темный кукольный балаганчик. Открываешь крышку – а там темнота, преддверие грозы – света на сцене практически нет, при мерцании молний видны пугающие большие тени животных. Открываешь – из глубины сцены появляются фигуры, черные, рассмотреть хоть что-то можно только у

края сцены. И как только они освещаются, начинают говорить припевая, каждый в своей манере, под свой характер, под свою судьбу. Речь Феклуши состоит из русского напевного говора с аканьем, ыканьем, народными веселыми запевами и сумасшедшими выкриками и потягиваниями воздуха. Каждый раз Феклуша не просто появляется на сцене – ее вывозят на черном кресле. Она сидит, закинув лодыжку одной ноги на колено другой; на ней черные кожаные брюки, длинная темная одежда и цилиндр, подвязанный черным платком. В руке – сигара. Рядом находится Убогая, которую Феклуша держит на привязи. Все это формирует фигуру, демонстрирующую власть над пространством и окружающими. Феклуша не выглядит зависимой от чужого гостеприимства: напротив, она занимает сцену как человек, уже обладающий правом распоряжаться ею. Ее образ тоталитарен, он демонстрирует власть.

В тексте пьесы Феклуша появляется трижды. Ее первое появление связано с традицией странничества и богомольчества. А. Журавлева отмечает, что странники и блаженные были характерной приметой купеческих домов, однако непосредственно на сцену Островский вывел такую фигуру только в «Грозе» – для характеристики среды и Кабанихи [3, с. 52–53]. Единственное описание Феклуши в ряду перечисления персонажей, которое есть у Островского,– «странница» [6, с. 108]. Странник воспринимался как человек, ходящий по миру и носящий в себе мудрость – некую истину. Нищий, в дряхлых одеждах, возможно, юродивый, он должен быть везде принят как богомолец и праведник. И именно таким образом в текст входит Феклуша. Но Феклуша говорит не истину, а суеверия и небылицы, запугивает, поддерживает миф о праведности Калинова, живет удобно и славно, обласканная купечеством за то, что восхваляет его. Она оправдывает и укрепляет механизмы, действующие в «темном царстве» в свою выгоду.

Феклуша противопоставляет Калинов внешнему миру, представляя его как «обетованную землю», тогда как за его пределами видит суету, неправедность и угрозу. Ее рассказы

о «последних временах», сокращающемся времени и «огненном змие» переводят бытовое пространство пьесы в область мифологического восприятия. В. Кошелев отмечает связь фантазии Феклуши с моделью древнерусских «хожений» [4, с. 18]. Феклуша не то чтобы воспроизводит суеверия, она формирует и поддерживает определенную картину мира. Ее речь придает существующему порядку видимость естественного и религиозно оправданного. Этим объясняется ее близость к Кабановой.

В. Влащенко отмечает, что литературоведческая традиция преимущественно воспринимает Феклушу отрицательно – как представителя «темного царства», связанного с невежеством и ханжеством. Вместе с тем исследователь обращает внимание на неоднозначность ее речевого образа: Феклуша говорит красочным, поэтическим языком, а ее фантастические рассказы восходят к древнерусской повествовательной традиции.

Все отмеченное есть у Могучего, но – оно визуально. Важна поза Феклуши – расслабленность и неподвижность парадоксальным образом усиливают ощущение контроля – героиня не вынуждена добиваться своего действиями, поскольку ее статус уже задан самой организацией сцены. Сценический образ поддерживается и речью. Реплики Феклуши произносятся нараспев; в них соединяются особенности народного говора, запевы, выкрики и протяжные интонации. Все это утверждает форму коллективного знания о мире.

Особенно выразительно это проявляется в рассказе о Москве и «огненном змие». В пьесе Феклуша сообщает о внешнем мире, тогда как в спектакле содержание ее рассказа оказывается связано с уже созданным визуальным образом. Ее слова о том, кто «плевелы сыплет» [5, с. 136], начинают восприниматься не только как описание угрозы, но и как продолжение самой фигуры Феклуши.

Отношения Феклуши с Убогой переводят ощущение власти из области визуального впечатления в область действия. Убогая находится рядом с Феклушей на привязи и подпевает ей детские песенки. В пьесе Убогая почти не

обладает самостоятельной функцией, тогда как в постановке ее положение непосредственно характеризует Феклушу. Одна героиня занимает центральное и привилегированное положение, другая оказывается зависимой от нее.

Сценический портрет Феклуши строится на соединении внешней свободы и способности ограничивать свободу другого. В этом отношении постановка конкретизирует определение Щукина о «диктатуре обычая»: абстрактная система норм получает телесное выражение. При этом Могучий не оставляет Феклушу однозначной фигурой власти. Важную роль в разрушении ее сценического образа играет белое перо.

Спектакль открывается сценой с тремя актерами, изображающими птиц; мотив полета связан с началом пьесы и песней Кулигина «Среди долины ровныя…». Позднее Убогая подбирает маленькое белое перо. Когда оно начинает летать, Феклушу охватывает дрожь по всему телу. Эта сцена напрямую связана с репликой Катерины: «Отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица». Мотив птицы в пьесе связан с желанием выйти за пределы существующего порядка, а в фольклорно-мифологической традиции птица соотносится с образом души и духа.

Поэтому белое перо оказывается противоположностью созданного ранее образа Феклуши. Черный, тяжелый и неподвижный персонаж сталкивается с легким и подвижным предметом, перед которым теряет контроль. Ее властность оказывается не абсолютной: движение, свобода и возможность выхода за пределы установленного порядка вызывают у нее страх.

Таким образом, мы видим, что сценический портрет Феклуши в постановке Андрея Могучего строится на переносе скрытой характеристики персонажа в визуальный и пластический план. В пьесе Островского ее функция раскрывается через речь, фантастические рассказы и связь с Кабановой; Могучий делает эту функцию непосредственно зримой.

Черный костюм, кожа, цилиндр, сигара, кресло, неподвижная поза и привязанная Убогая создают тоталитарный образ власти. Одновременно белое перо разрушает эту властную конструкцию. Перед мотивом полета Феклуша теряет внешнюю устойчивость, и созданный режиссером образ обнаруживает собственную уязвимость. В результате Феклуша предстает не только как носительница «диктатуры обычая», но и как фигура, существование которой зависит от сохранения замкнутого и неподвижного порядка.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богданова О. В.* «Реальная критика», или Как сделана «Гроза» А. Н. Островского // Богданова О. В. Русская литература XIX – начала XX века: традиция и современная интерпретация. СПб., 2019. С. 221 – 276.

2. *Влащенко В. И.* Трагедия Катерины в драме А. Н. Островского «Гроза» // Нева. 2023. № 4. С. 187 – 203.

3. *Журавлева А. И., Макеев М. С.* Александр Николаевич Островский. 2-е изд. М.: Языки славянской культуры, 1998.

4. *Кошелев В. А.* Настоящее как прошлое: «Гроза» А. Н. Островского // Кошелев В. А. Настоящее как сюжет. Тверь, 2013. С. 7 – 23.

5. *Островский А. Н.* Гроза // Островский А. Н. Избранные пьесы. М.: Художественная литература, 1982. С. 107 – 166.

6. *Щукин В. Г.* Заметки о мифопоэтике «Грозы» // Вопросы литературы. 2006. № 3. С. 183–201.

Виктория КУРИЦИНА

ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВ ПЬЕСЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО «ДМИТРИЙ САМОЗВАНЕЦ И ВАСИЛИЙ ШУЙСКИЙ»

Рассматривая историческую хронику А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» в контексте пьес о времени правления первого самозванца, можно заметить новаторство драматурга уже в названии. Хронике Островского предшествовали следующие пьесы о Лжедмитрии: «Димитрий Самозванец» А. П. Сумарокова, «Димитрий Самозванец» В. Т. Нарежного, «Димитрий Самозванец» А. С. Хомякова, «История в лицах о Димитрии Самозванце» М. П. Погодина, а почти одновременно был напечатан «Дмитрий Самозванец» Н. А. Чаева. Авторы всех приведённых пьес фокусировали в названии имя одного Лжедмитрия, а Островский выводит и князя Василия Шуйского. Причины такого решения можно найти в особенностях системы образов пьесы.

В первом драматическом произведении о самозванце, «Димитрии Самозванце» Сумарокова, классицистической трагедии, Василий Шуйский и Лжедмитрий стоят на противоположных моральных полюсах образной системы. Самозванец показан тираном, сознательным и нераскаянным злодеем. На фоне положительного образа князя Василия Димитрий предстаёт, как заметил в рецензии на хронику Островского А. Н. Баженов вслед за историком С.М. Соловьёвым, «чудовищем разврата» [1, с. 3]. В. Т. Нарежный в своей пьесе тоже представил Лжедмитрия злодеем.

Ближе к хронике А.Н. Островского стоит драма А.С. Пушкина «Борис Годунов». В ней мы видим Дмитрия до вступления на престол. Он также является сознательным самозванцем, однако герой получает реалистическую мотивацию: его влекут жажда подвигов, славы, воинский азарт, которые будут свойственны и герою хроники. В финале пушкинской пьесы вступлению Дмитрия на престол,

остающемуся вне сцены, предшествует жестокое убийство жены и сына Бориса Годунова, но оно происходит вне непосредственной связи с волей Самозванца, а в сценическом действии Дмитрий далек от образа бездумного тирана, у которого смертоносные угрозы не сходят с уст (каким его создает в своей трагедии А.П. Сумароков). Дмитрий и Борис не встречаются, лже-царевич так и остаётся призраком для Годунова, а в центре внимания – внутренний мир убийцы царевича. Именно концентрация внимания на образе царя Бориса, закрепленная и композиционным размещением сцен с ним в центре пьесы, объясняет пушкинский выбор названия.

Перейдём к рассмотрению образов главных героев в хронике А. Н. Островского. Выбор названия – «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» – является структурообразующей сюжет авторской новацией. Закрепление в названии пьесы имён двух персонажей подразумевает равнозначность образов.

А. В. Никитенко в статье «Об исторической драме Г. Островского: “Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский”» отмечает наличие у самозванца совестливости, отваги и самоуверенности. Феномен противоречивого характера Дмитрия в том, что «прекрасные стремления, вместе с доблестью воина и мечтами героя <…> подрывались порывами его страстной натуры, не могшей подчиниться тем разумным понятиям, какие рождались в его собственном уме. <…> Молодость соблазняла его приманками удовольствий, и он не хотел в них отказывать себе, хотя эти удовольствия находились в прямом противоречии с окружавшим его порядком вещей» [7].

Если Шуйский упорно идёт к власти, то Дмитрий оправдывается за то, что получил трон. Монолог, риторически обращённый к Грозному с мольбой пустить его на трон, нужен Дмитрию для самоубеждения. То, что он всё же сумел подняться на такую высоту – получить царство – будучи в душе столь неуверенным в себе и склонным к смятению, доказывает его неуравновешенность и противоречивость.

М. Г. Лазуткина не раз обращает внимание на рыцарские порывы самозванца, и действительно, в образе Лжедмитрия можно выделить рыцарскую тему. Относительно Ксении Годуновой он так выражает свои намерения: «Желал бы я пред нею / С соперником сразиться, чтобы сердце /Красавицы от страха трепетало / И победителю наградой было» [8]. В другой сцене страстно говорит Марине Мнишек: «Перенесися в Польшу / Мечтой своей!<…> / Глухая ночь, гремит и воет буря, /Перед окном красавица тоскует / О рыцаре. Чрез горы и потоки / На бешеном, покрытом белой пеной, / Аргамаке он мчится, чтоб украдкой / Обнять свою любовницу» [8]. Идеал любви для Дмитрия – рыцарское служение. Но он не умеет служить одной прекрасной даме, увлекаясь до приезда Марины Ксенией.

На встрече с инокиней Марфой Дмитрий предстаёт не тираном, а просителем милости: в его способе убеждения можно увидеть продолжение темы неприятия его столицей, ощущения бесправия и сиротства на троне. Признание царицы должно укрепить его уверенность в себе.

Потребительское отношение к сокровищам, восприятие государственной казны в качестве личного кошелька – одно из немногих отрицательных свойств самозванца, о которых зритель не просто слышит, а наблюдает сам за его проявлением. Постепенно достраивается образ самолюбивого, пылкого, беспечного, властолюбивого, убегающего от проблем человека.

Дмитрий слишком доверяет своим подчинённым, однако это доверие не бессознательно: «Басманов! нам с тобой бояре нужны. / Правители плохие мы: не знаем / Цены казне, цены своим речам – / Мы воины. Сноровка вековая / Боярская, за нас управит землю» [8]. Даже плохо отзываясь порой о народе, он хочет поступить лучшим для него образом.

Когда Дмитрий в последней сцене хроники узнаёт о бунте, первая мысль его – о «невинной черни» [8]. Он доказывает, что мечты о сражениях и воинской славе были не

пустыми словами – готов сразиться с Шуйским, и Басманову приходится увести его «насильно» [8].

Из вышесказанного можно сделать вывод, что Дмитрию присущи неуравновешенность, рыцарские побуждения, слабость характера, доверчивость, честность, легкомыслие, страстность, смелость. Его образ выстраивается из разнообразных качеств, не составляющих в совокупности портрет тирана.

Основой контура образа Шуйского в пьесе Островского можно считать его пушкинскую характеристику как «лукавого царедворца», но представлен он сцене ярче и подробнее. Шуйский мечтает возвыситься над положением придворного: «Мне, рабу, холопу Годунова / Почувствовать себя хоть раз владыкой, / Почувствовать, что между мной и Богом / Ни власти нет, ни силы!» [8]. Его честолюбивые помыслы выражены лаконичной формулой: «Или плаха, / Иль золотая шапка Мономаха!» [8].

Из разговора бояр становится очевидным, что царь чудил ещё до возвращения Шуйского из ссылки. Но всё-таки только с появления Шуйского Островский показывает напрямую взаимодействие Дмитрия с советниками. Что в царе осуждают бояре? Только то, что он их учит брать крепости. Вряд ли это могло бы стать единственной причиной бунта. Бояре, сговариваясь о том, что Шуйский поможет им убрать царя, думают о себе, о том, как уберечься от обиды. Калачник рассказывает о том, что Басманов казнит направо и налево, поляки буянят, в Кремле стоит костёл. Да, обстоятельства для Шуйского сложились неплохо, ему оставалось лишь довершить начатое. Но интересно, что такая картина складывается в хронике с чьих-то слов. Когда действует сам Дмитрий, то не верится, что он способен инициировать подобное.

В средствах достижения цели Шуйский не избирателен: «Я не брезглив, мне всякий друг, кто нужен. / И сволочь хороша» [8], «Умом, обманом, даже преступленьем / Добьюсь венца» [8]. Суть политики Шуйского в отношении самозванца – давать ему почувствовать себя умным на фоне

своих приближённых: «Учить его, так быть умнее надо: / А я себя умней его не ставлю». [8]

В ответе Басманова на эту реплику выделяется причина перемены в царе: «Покуда ты доверчивое сердце / Великого царя не портил лестью, / Он верных слуг своих любил советы, / За грубость речи гнева не держал; / Он верил нам, он спор любил, он помнил, / Что тот слуга, кто смело режет правду» [8]. Получается, что из Дмитрия мог бы выйти хороший царь, полезный Руси. Шуйский же воспользовался его недостатками и привёл Дмитрия к гибели.

После входит Осипов и даёт Лжедмитрию такую отповедь: «Тебе ль управить царством, / Когда собой управить ты не в силах! / Какой ты царь! Ты сам в оковах рабства! / Ты раб греха! служитель сатаны…» [8].

А если учесть, что эта речь идёт в сцене сразу после того, как становится ясно, что Дмитрий в руках льстивого боярина, то князь Василий может быть отождествлён с сатаной, у которого Дмитрий – «служитель» [8]. В оковах, в рабстве он как раз у Шуйского. Позже Дмитрий говорит о Шуйском: «Коварный плут святыней прикрывает / Свой замысел, достойный сатаны» [8]. Так автор снова позволяет провести параллель: Шуйский – сатана, Дмитрий – его бессознательный служитель.

Когда Шуйский обвиняет царя в том, к чему сам его привёл, считать его благородным хитрецом уже невозможно: «Разумен он и молод; мы гадали / И чаяли, что будет он боярский / Совет любить и нас держать в почете, / Блюсти закон и чтить святую церковь, / Обычаев отеческих держаться. / Ошиблись мы! Вы видите и сами, / Таков ли он!» [8].

В то же время Шуйский не раз выражает восхищение мужеством Осипова, бесстрашно идущего на казнь со словами обличения на устах. Вероятно, Осипов представляет самый высокий моральный идеал для Шуйского, недостижимый в реальном мире, когда цель – не только морально победить, но и выжить и насладиться победой в борьбе.

Шуйский представлен рисковым, самоуверенным, умным, расчётливым, ироничным, изворотливым, криводушным. Интересно вырисовывается его место в исторической концепции драматурга: Островский не называет, кто был приведён к русскому трону под именем Димитрия. Если принять версию самозванца, что он «сын любви / Иль прихоти царёвой» [8], то Дмитрий – хоть и не истинный царевич, но сын царя, погибший от Шуйского.

Нововведениями драматурга относительно традиции изображения периода правления Лжедмитрия в драматургии стали: сложный, противоречивый, наделённый многими не заслуживающими осуждения чертами образ Дмитрия; образ инокини Марфы, признавшей Дмитрия из сострадания; развитие разнообразия народных персонажей и представление народа как ведомой, но ищущей справедливости силы; введение отдельных персонажей, выбирающих прямой, героический путь борьбы за свободу и правду; создание яркой линии героя-плута, добирающегося к престолу путём воздействия на характер своего противника для намеренного превращения его в народного врага.

Если в предыдущих драматургических историях о первом самозванце его имя в заглавии сообщало читателям, что в центре истории будет злодей, то Островский отводит от Лжедмитрия это определение и если не полностью избавляет от него, то раскладывает его на двух персонажей. Для истории, для народа, для потомков, которые будут читать исторические свидетельства и находить в них отображение внешней стороны событий, правление Дмитрия принесло много бед, и в воссоздании этого факта драматург старается быть достоверен. Своей хроникой А. Н. Островский открывает нам Лжедмитрия как человека вовсе не бездушного, показывает его путь к гибели как трагедию, в которой он не палач, а скорее жертва, потому что почти всё, что он делает на престоле, инициировано не им и сделано без злого умысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баженов А. Н.* Вокруг да около. Журнал «Антракт», 1867, № 6. С. 1 – 7. // URL: http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/23501-antrakt-1867-locale-nil-6-fevral#mode/inspect/page/7/zoom/4 (дата обращения: 16.04.2026).

2. *Благой Д. Д.* История русской литературы XVIII века. М.: Учпедгиз, 1955.

3. Ермолаева Н. Л. Драматические хроники А. Н. Островского в оценке русской критики 1860 – 1870-х годов // URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dramaticheskie-hroniki-a-n-ostrovskogo-o-samozvantsah-v-otsenke-russkoy-kritiki-1860-1870-h-godov/viewer (дата обращения: 15.04.2026).

4. *Журавлёва А. И.* Русская драма и литературный процесс 19 века. От Гоголя до Чехова. М.: Издательство МГУ, 1988 // URL: https://imwerden.de/pdf/zhuravleva_russkaya_drama_i_literaturny_protsess_xix_veka_1988__txt.pdf (дата обращения: 15.04.2026).

5. *Кашин Н. П.* Драматическая хроника А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (Опыт изучения хроники). Журнал министерства народного просвещения, 1917, №6. С. 137 – 197 // URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/005664_000048_RuPRLIB18001686?page=214&rotate=0&theme=white (дата обращения: 04.04.2026).

6. *Лазуткина М. Г.* Формирование художественного образа самозванца Лжедмитрия I в русской литературе XVII–XIX веков // URL: https://search.rsl.ru/ru/record/01002340353 (дата обращения: 13.02.2026).

7. *Никитенко А. В.* Об исторической драме Г. Островского: «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» // URL: http://az.lib.ru/n/nikitenko_a_w/text_1874_ostrovsky_oldorfo.shtml (дата обращения: 15.04.2026).

8. *Островский А. Н.* Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский. // URL: https://ostrovskiy.lit-info.ru/ostrovskiy/dramaturgiya/dmitrij-samozvanec-1-5.htm (дата обращения: 13.04.2026).

9. *Пушкин А. С.* Борис Годунов. // Пушкин А. С. Драматургия. Проза. М.: Правда, 1981. С. 23 – 101.

10. *Сергеева Е. Е.* Эпизод в драматическом и эпическом произведении: «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А.Н. Островского, «Война и мир» Л.Н. Толстого // URL: https://search.rsl.ru/ru/record/01003310788 (дата обращения: 13.02.2026).

11. *Сумароков А. П.* Димитрий Самозванец. // URL: http://az.lib.ru/s/sumarokow_a_p/text_0070.shtml (дата обращения: 09.03.2026).

Андрей МУСИН

СПОСОБЫ КОНСТРУИРОВАНИЯ ФИНАЛА В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО (НА ПРИМЕРЕ «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ» М. ШВЕЙЦЕРА)

Проблема финала принадлежит к числу самых острых точек пересечения литературы и кино. Начиная с эпохи романтизма, литература осваивает стратегию открытого, «размытого» финала, который не разрешает конфликт, а переводит его в зону читательского сотворчества. Кинематограф, напротив, будучи искусством индустриальным и зрелищным, тяготеет к формальной завершённости: жанровые конвенции и реалистическая природа экрана требуют от финала внятной эмоциональной и сюжетной «точки». Это противоречие с особой силой проявляется при экранизации классических текстов, где смысловая многозначность оригинала часто вступает в конфликт с необходимостью перевода уникального текста в визуальный образ, понятный большому количеству зрителей.

«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина (1830) и их телевизионная экранизация, осуществлённая Михаилом Швейцером в 1979 году, дают прекрасный материал для анализа проблемы перевода классической литературы на современный киноязык. Пушкин сознательно выстраивает финалы четырёх пьес как «точки умолчания»: смерть героя или финальная реплика не подводят нравственного итога, а обнажают неразрешимую апорию, «трещину мира». Швейцер же, работая в формате костюмной психологической драмы, вынужден визуализировать метафору и дать наполненному молчанию экранное разрешение – через жест, крупный план, закадровую музыку. Цель настоящей статьи – показать, какими именно способами режиссёр «закрывает» пушкинские смысловые пространства, и доказать, что эта трансформация продиктована жанровой природой кинематографа, неизбежно «дописывающей» принципиальную незавершённость литературного первоисточника.

Пушкинские финалы

Финал для Пушкина – это редко просто точка в конце истории. Гораздо чаще это момент наивысшего напряжения, который не даёт окончательных ответов, а лишь обнажает глубину трагического противоречия. В его драматургии и прозе финал часто становится не развязкой, а кульминацией, где конфликт достигает пика и застывает, оставляя нас наедине с загадками бытия.

В пьесах Пушкина, особенно в «Маленьких трагедиях», действие предельно концентрируется вокруг финала. Три из четырёх «маленьких трагедий» («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость») начинаются уже в предфинальной ситуации и стремительно «рушатся», летят к своей развязке. Последняя трагедия – «Пир во время чумы» – и вовсе вся разворачивается внутри сцены финальной катастрофы.

«Маленькие трагедии» – это безответные вопросы. Финал здесь – это остановленное мгновение, которое несёт в себе неразрешимое противоречие.

В «Моцарте и Сальери» трагедия заканчивается не физической смертью Моцарта, а мучительными вопросами, которые Сальери задаёт самому себе после содеянного. И вопрос: правда ли, что «гений и злодейство – две вещи несовместные»? [4]. Это лишь первый вопрос в череде его мук. За ним неизбежно последует и вопрос о природе Чёрного человека: кто вызвал его к жизни – Сальери, решивший отравить Моцарта, или Сальери, только последовавший знаку свыше, что пришла пора оборвать жизнь гения, и на земле доделавший то, что начато было на небесах?

В финале «Пира во время чумы» Председатель Вальсингам, погружённый в мрачные раздумья после гимна Чуме и слов Священника, застывает «погружённый в глубокую задумчивость». Священник призывает Бога простить его и просит прощения у Председателя. За что? Пир и чума продолжаются [2, с. 188 – 189].

В контексте фильма Швейцера обратим внимание на «Египетские ночи». Этот текст режиссёр использует как

основу для соединения трагедий в одно повествование. Сюжеты «Маленьких трагедий» в версии Швейцера создаются на сцене Импровизатором и пересказывается (комментируется публикой).

Пушкинские «Египетские ночи» – это уникальный текст, где принцип «остановленного мгновения» проявляется не только в содержании, но и в самой судьбе текста. Это незавершённая повесть, опубликованная после смерти Пушкина, и её финал открыт в самом прямом смысле этого слова. Художественная завершённость вопреки незаконченности: хотя текст обрывается на полуслове, он художественно полон и окончен. Дело в том, что его главные темы – странные, противоречивые отношения поэта и общества, таланта и свободы, неведомого и реального – уже раскрыты полностью: через двух главных героев, через сюжет любовного вызова Клеопатры.

Повесть заканчивается импровизацией итальянца о Клеопатре. На строке, описывающей одного из её молодых любовников, текст обрывается многозначительным многоточием. Многоточие идеально передаёт саму природу импровизации – она всегда происходит «здесь и сейчас», её нельзя зафиксировать или завершить, это вдохновлённость, союз земного человека и муз [1, с. 444 – 449].

Принцип пушкинского финала – незавершённость. Здесь нет морали, вывода или развязки. Есть лишь момент высшего напряжения, который заставляет нас самих искать ответы. Многоточие в финале – это приглашение к сотворчеству, которое делает нас соучастниками таинства искусства.

«Моцарт и Сальери»: пространство, свет и жест

У Пушкина финал трагедии решён предельно камерно: трактир, отдельная комната, фортепиано, за которым Моцарт играет свой Requiem. Всё сосредоточено на слове и на напряжении между двумя собеседниками.

Швейцер превращает камерное пространство в многоярусную архитектурную метафору. Трактир в фильме – огромное, гулкое помещение, решённое в эстетике

архитектурных фантазий Пиранези. Камера вначале показывает первый этаж, где царит грубый «пир живота»: посетители обжираются, опиваются, пространство наполнено шумом. На втором этаже, в отдельной комнате с огромным окном, находятся Моцарт и Сальери. Швейцер выстраивает вертикаль: внизу – телесное, бездуховное, вверху – встреча с искусством и… смертью.

Крупные планы здесь работают как смысловой контрапункт. Моцарт впервые показан абсолютно серьёзным, погружённым в исполнение. В какой-то момент сбоку на его лицо падает луч света; он поворачивается в профиль к камере – и мы видим, как он плачет. Это удивительные слёзы: одновременно умиротворённые и обиженные, будто прощание уже состоялось, но справедливость решения ещё не осознана до конца. Сальери тоже плачет. Но лицо его освещено иначе, плоско, без световой глубины, а глаза кажутся тёмными пуговицами. Швейцер намеренно подчёркивает телесность, плотскость Сальери – он весь «здесь», в земной тяжести, тогда как Моцарт уже почти растворён в свете.

Затем происходит резкая смена интонации: Моцарт внезапно становится весел, с довольным видом потягивается на стуле, прощается и уходит. Он уходит в провал чёрной двери – и последнее, что мы видим от живого Моцарта, это его рука, на прощание мелькнувшая из тьмы. Последний звук, который от него остаётся, – беззаботное напевание арии Папагено, разносящееся по внезапно опустевшему трактиру. Гигантская декорация с лестницами, уходящими вниз, вниз, в царство тьмы, становится визуальным образом нисхождения в смерть. А голос Моцарта, лёгкий и беспечный, звучит в этих пустых лабиринтах как последний привет из мира живых.

Сальери бросается к двери и кричит свой роковой вопрос в пустоту лабиринтов. Ответа нет. Он возвращается к фортепиано, пытается играть – но звук не рождается. Вместо музыки слышны лишь механические удары клавиш по струнам. Так Швейцер визуализирует окончательный приговор: Сальери остаётся в мире, где искусство уже

невозможно. Пушкинская апория здесь переведена на язык жеста, света и звука – и в этом переводе молчание получает однозначную эмоциональную «подпись», которой не было в тексте.

«Скупой рыцарь»: ключи, цвет и моральная точка

Пространство финала у Швейцера решено в подчёркнуто условной, почти «дизайнерской» эстетике. Это белая комната с высоким окном, выходящим на улицу, – образ, отсылающий скорее к чистым, ясным интерьерам ренессансной живописи, чем к мрачной фактуре реального средневекового замка. Цветовая драматургия сцены строится на трёх доминантах: Герцог облачён в белое, Барон закован в тёмные латы, Альбер – в костюме из красно-коричневого бархата. В центре комнаты алое кресло. Светлое, тёмное и страстное сталкиваются в одном кадре, и эта колористическая схема работает как визуальная формула конфликта ещё до того, как произнесены решающие слова.

В предсмертном жесте Барона Швейцер находит деталь, которой нет у Пушкина: старик судорожно вытаскивает из поясной сумки заветные ключи и прижимает их к себе, словно они способны открыть дверь к спасению – не только денежному, но и метафизическому. Ключи здесь становятся последней земной привязанностью, знаком ложной надежды на власть, которую не отнять.

Барон падает замертво. В ту же секунду вбегает Альбер – и вырывает ключи из ещё не остывших пальцев отца. Этот жест мгновенно исчерпывает всякую пушкинскую амбивалентность: сын предстаёт не оскорблённым наследником, ищущим справедливости у Герцога, а прямым продолжением отцовской страсти. Трагическое замещение совершается физически, почти грубо – ключи просто переходят из мёртвой руки в живую.

Финальную фразу пьесы Швейцер отдаёт не Герцогу и не Альберу – её произносит Импровизатор, стоя на коленях. Моральная точка поставлена театрально и однозначно: перед нами не размышление о природе власти денег, а приговор. Актёр-резонёр склоняется перед зрителем, замыкая историю

в жанровую рамку трагического назидания. И едва этот приговор произнесён, режиссёр немедленно отправляет нас дальше – в следующую трагедию. Пушкинское молчание, которое в тексте висело над телом Барона вопросом без ответа, здесь сменяется чёткой драматургической логикой: глава закрыта, переходим к «Каменному гостю». Так Швейцер выстраивает не просто экранизацию, а замкнутый повествовательный цикл, где каждый финал обязан быть сюжетным шлюзом к следующей истории.

«Каменный гость»: руки, статуя и глобус

Финал «Каменного гостя» решён Швейцером с предельной театральностью, почти в эстетике барочного спектакля. Огромное помещение, в центре которого высится глобус, напоминает парадную библиотеку или приёмную залу – пространство, менее всего подходящее для страстной любовной сцены. Получается, что интимное чувство разворачивается на фоне официального, государственного, картографически означенного мира, и глобус здесь становится символом той вселенной, которую Дон Гуан привык игнорировать, но которая теперь готова его поглотить.

Приближение Командора сопровождается громом и электрическими вспышками молний – Швейцер вводит природную стихию как визуальный эквивалент рока. Само явление статуи обставлено максимально театрально: огромная фигура выхвачена из тьмы светом голубых прожекторов, и это уже не каменный гость, а театральный реквизит, кинематографический спецэффект, не оставляющий места для потустороннего.

Развязка наступает стремительно. Донна Анна падает на пол, и рядом с ней рушится Дон Гуан. Свою финальную реплику он произносит, пытаясь рукой дотянуться до плеча Донны Анны. В этом жесте – ключевое отступление от текста. У Пушкина Дон Гуан проваливается с Командором, его последнее слово фиксирует не моральный итог, а чистое физическое ощущение: тяжесть каменного пожатия, без какого-либо просвета или награды. Швейцер же позволяет

герою умереть, положив руку на плечо возлюбленной. Та самая рука, которую только что сжимала статуя, в последнем усилии достигает живого тела – и смерть обретает черты мелодраматического примирения. Режиссёр оставляет Дон Гуану не покаяние, но интимный жест, и зрителю предлагается считать его если не искуплением, то хотя бы эмоциональной компенсацией.

Так пушкинская апория – гибель без ответа, провал в небытие без свидетелей – замещается кадром, где умирающий и его жертва (или возлюбленная) на мгновение соединены. Моральная точка поставлена не словом, а мизансценой: финальный стоп-кадр или затемнение на этом жесте завершают историю однозначнее, чем любой вербальный приговор. Там, где текст Пушкина оставляет лишь холод и молчание, кинематограф Швейцера даёт свет, музыку и последнее прикосновение.

«Пир во время чумы»: гимн, рассвет и остановленное мгновение

Финал «Пира во время чумы» – самый авторский во всей экранизации, и именно здесь Швейцер дальше всего отходит от пушкинского текста, превращая разомкнутую конструкцию в завершённый метафильм.

Первое и главное смещение: режиссёр переносит Гимн Чуме из середины трагедии в финал. У Пушкина этот текст звучит задолго до развязки и принадлежит Вальсингаму – но принадлежит как вызов, как жест упоения бездной, после которого ещё происходит разговор со Священником, воспоминание о жене, погружение в «глубокую задумчивость». Швейцер же отдаёт Гимн Чуме финальную позицию, делая его смысловой кульминацией и одновременно разрешающим аккордом. Председатель читает гимн как последнее слово, и это резко меняет его функцию: из рискованного богоборческого признания, уравновешенного последующим молчанием, он превращается в итоговую мудрость, почти в завещание.

Второе: в кадре светает. Пир прекращается – но не обрывается, а именно иссякает. Участники исчезают, словно

растворённые утренним светом. Чумной разгул не побеждён и не осуждён – он просто уходит из видимости, уступая место иному состоянию мира. Швейцер даёт финалу природный, космический ритм: ночь кончилась, настало утро, и вместе с тьмой уходят те, кто в ней пировал.

Третье: последние кадры фильма возвращают нас к начальным. На экране – пламя свечи перед портретом Пушкина. То самое пламя, с которого фильм начинался. Но теперь оно замирает. Движение огня, всё время бывшее знаком жизни, времени, дыхания, – останавливается. Мгновение длится и останавливается одновременно [3, с. 367 – 370]. Это жест чисто кинематографический: стоп-кадр, прерывающий нарратив, переводит зрителя из сценического мира трагедий в пространство памяти и судьбы. Портрет автора, к которому вернулась камера, замыкает круг: Пушкин – молчаливый свидетель и источник всего, что было прожито на экране.

Так Швейцер завершает не только «Пир во время чумы», но и весь цикл «Маленьких трагедий». Пушкинская фигура «глубокой задумчивости», принципиально не размыкаемая в слово или жест, превращается здесь в образ остановленного времени. Апория не разрешается – она запечатлевается как «икона». Но сам факт запечатления, сама постановка точки через портрет автора и замершее пламя есть акт кинематографического «закрытия» – бережный, поэтический, но не оставляющий зрителю той свободы вопрошания, которую оставлял текст.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Брюсов В.* Египетские ночи // Пушкин А.С. Собрание сочинений. Санкт-Петербург.: Брокгауз-Ефрон, 1907 – 1915, 1910. Т. 4. С. 444 – 449.

2. *Искоз А.* Повести Белкина // Пушкин А.С. Собрание сочинений. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1907–1915, 1910. Т. 3. С. 188 – 189.

3. *Марков А.В., Зверева Т.В.* Интермедиальность молчания: от «Маленьких трагедий» А. Пушкина к кинематографическим образам М. Швейцера // Критика и семиотика. Российский государственный гуманитарный

университет Москва, Россия, Удмуртский государственный университет Ижевск, Россия, 2026. С. 367 – 370.

4. *Пушкин А.С.* Маленькие трагедии. Дубровский. Пиковая дама. Египетские ночи // М.: Азбука, 2005. 224 с.



Софья НОВОСАД

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» В СТИЛЕ МАНГА: ЯПОНСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ РУССКОГО РОМАНА ОСАМУ ТЭДЗУКОЙ

Осаму Тэдзука был первопроходцем и новатором очень во многих отношениях. Для нас важно, что он стал первым создателем «повествовательной манги» (story manga) вообще как жанра; его «Новый остров сокровищ» (1947) произвел фурор и разошелся тиражом в 400 000 экземпляров. До этого манга выходила только как комиксы в журналах, он же превратил их в полноценные графические романы, выходящие отдельными томами. Главной инновацией Тэдзуки принято называть внедрение в мангу «кинометода»: смена ракурсов, крупные планы, динамика, использование монтажных приемов (вроде эффекта Кулешова) для создания напряжения и передачи внутреннего состояния персонажа [6, с. 12–15].

О своих рисунках Тэдзука рассказал в интервью журналу «Хафу» в октябре 1979 так: «Скажем, если герой моего рисунка удивлен, он округляет глаза, рассержен – вокруг глаз у него проступают морщины… выпячивается лицо и т.д. То есть имеется определенный шаблон. <…> Иными словами, для меня манга – это не более чем условный язык, набор выразительных средств, то есть я, пожалуй, даже не рисую, а, скорее, пишу свои истории особого рода буквами» [1]. Иными словами, Тэдзука определяет свой рисунок как систему знаков, что позволяет говорить о его адаптациях как об интерсемиотическом переводе, перекодировании литературного текста на язык визуальных символов.

После коммерческого успеха «Нового острова сокровищ» Тэдзука решил познакомить японских читателей с более сложным произведением, где у него как художника была бы возможность поговорить с аудиторией о человеческой натуре серьезнее. Он адаптировал «Фауста» и вновь добился успеха. Тогда Тэдзука взялся за то, что сам

называл «авантюрой»: он решил адаптировать роман, трепетно им любимый с ранних лет, но совсем не подходящий под традиционно развлекательный формат манги для юной аудитории. Тем не менее Тэдзука все-таки взялся за создание манги «Преступление и наказание». Он был готов к провалу. В этой работе меньше места смеху, в ней нет чудес, но в ней есть то, о чем Тэдзука отчаянно хотел поговорить со своими читателями, и он использует весь свой наработанный опыт и художественные приемы, чтобы добиться этого.

Для понимания того, почему именно в 1953 году Тэдзука обратился к Достоевскому, необходимо рассмотреть более широкий культурный контекст. Как отмечает Жаклин Берндт, до конца 1960-х годов в Японии поздние романы Достоевского воспринимались не столько как переводная зарубежная литература, сколько как современная японская [4, p. 170]. Она настолько сильно сошлась с японским мироощущением тех лет, что воспринималась как что-то естественное, понятное и родное. Первый перевод Достоевского на японский язык был выполнен в 1892 году Утидой Роаном. За 40 лет он стал настолько неотъемлемой частью культурного ландшафта, что даже появился термин «Ямато Достоевский» (Yamato Dostoyevsky), где «Ямато» – древнее поэтическое название Японии [4, p. 171].

Иными словами, Достоевский воспринимался не как иностранный классик, а как современная японская литература. Это ощутимо пронизывало культуру. Знаменитый фильм Акиры Куросавы «Расёмон» (1950) основан на рассказе Акутагавы Рюноскэ, который, в свою очередь, вдохновлялся Достоевским. Сцену из этого фильма Осаму Тэдзука буквально воспроизводит в своей адаптации в ключевом эпизоде разговора Софьи Мармеладовой и Родиона Раскольникова. Для нас это означает, что Раскольников был воспринят японской культурой как родной, внутренний герой. Кроме того, послевоенная травма, атомные бомбардировки, поиск новых нравственных ориентиров – всё это создавало экзистенциальный запрос на такие произведения. Вопросы Достоевского о добре и зле,

границах человеческой свободы и ответственности оказались близки японцам, пережившим национальную катастрофу. Хотя Жаклин утверждает, что этот роман был выбран для привлечения более взрослой аудитории и, таким образом, ради получения общественного статуса, с этим трудно согласиться [4, p. 177]. Исходя из художественных средств, более вероятно, что Тэдзука создает интерсемиотический перевод таким образом, чтобы как можно большее количество юных читателей, еще не знакомых с оригиналом, но много читающих работы самого Тэдзуки, узнало об идеях Достоевского и его романе.

Работа над мангой «Преступление и наказание» шла в течение двух лет. В предисловии манги Тэдзука писал, что «разлагающийся мир и настроение конца века необычайно напоминали атмосферу, сложившуюся в послевоенной Японии» [9]. Тэдзука изменяет временные рамки событий романа, перенося действие в эпоху Николая II (на 40 лет вперед по сравнению с оригиналом), чтобы подчеркнуть социальный конфликт произведения. Он работает как сценарист, оставляя «скелет» сюжета и отказываясь от большинства второстепенных линий. При этом Тэдзука остается удивительно дотошен в вопросах языка Достоевского: герои комикса в ключевые моменты говорят прямыми цитатами из романа; также точны изображения погоды, окружения. Тэдзука значительно сокращает произведение, но старается компенсировать это точностью в воспроизведении описаний мира Достоевского. Графическим изображением удушающего лета, детальных воспоминаний Раскольникова о родном доме, его жалкую, кривоугольную комнату, работой с дизайном русского костюма у разных слоев населения вплоть до обязательных перчаток у дам, и, ради сохранения максимума возможного психологизма в графике, мангака превосходит самого себя в изображениях оттенков психического напряжения персонажей.

Особого внимания заслуживает визуализация статьи Раскольникова [9, с. 37–39]. Тэдзуки уделяет несколько страниц тому, чтобы изобразить ее с помощью упрощенных силуэтов в строго черно-белых, очень резких пятнах.

Поскольку некоторые юные читатели в Японии могли еще не знать, кто такой Наполеон, Тэдзука добавляет еще три исторические фамилии, хорошо известные именно японцам, создавая наглядную галерею «необыкновенных» людей: Наполеон, Гитлер, Сталин, Эйзенхауэр [9, с. 38]. Анахронизм совершенно намеренный. Последний – американский военный и политик – для оккупированной Японии был фигурой острой и хорошо знакомой. Фамилия Трумэна, очень вероятно, не использована по политическим причинам, из-за американской оккупации. Таким образом, в адаптации Тэдзуки «Преступление и наказание» – это вневременная классика. История, которая происходит одновременно в настоящем, в прошлом и везде одновременно.

Для решения задачи адаптации персонажей для японского читателя Тэдзука использует уникальный художественный прием, который называется «звездная система» (star system). Суть приема заключается в том, что созданные автором персонажи являются «актерами», которые играют различные роли в разных его произведениях, переходя из одной манги в другую. Тэдзука относился к своим персонажам как к живым актерам, которым платит гонорар. Важно отметить, что «звездную систему» больше не использовал ни один другой мангака, она осталась исключительной особенностью творчества Тэдзуки [3; с. 5].

В адаптации «Преступления и наказания» 1953 года Тэдзука задействовал эту «звездную систему», распределив ключевые роли между своими постоянными «актерами». За счет того, что персонажи русской классики получают «лица» героев, уже знакомых японским читателям по другим работам, юным читателям должно быть проще воспринимать такую сложную работу. Вот распределение некоторых ролей, которые будут важны для нашего анализа далее:

Родион Раскольников – Рок (Rock Holmes, Rock Macbeth), в ранней манге главный герой в поздней чаще злодей, детектив, может выступать и как антагонист, и как антигерой. Характерный атрибут: оружие. Обычно, изображается с пистолетом, так как одна из основных тем персонажа это использование оружия без осознания веса

человеческой жизни. В случае «Преступления и наказания» Рок изображается с топором. В поздних работах он демонстрирует хулиганское, опасное для окружающих поведение.

Порфирий Петрович (следователь) – Герцог/Граф Рэд (Duke Red), исполняет роль судьи Полфили, персонаж, олицетворяющий власть и манипуляцию. Дюк Рэд всегда антагонист, хорошо образованный и богатый человек у власти, который рассматривает человеческие эмоции и жизни исключительно как средства достижения собственных целей.

Свидригайлов – Месье Ампер (Monsieur Ampere), актер на роли аморальных и опасных героев. «Фальшивый герой», в своем первом появлении в The Wonderful Jorney в 1950 году это капитан корабля контрабандистов. Таким образом, перед нами авторитетная, преступная фигура, которая пользуется тем, что нравится женщинам и выглядит внушительно, но на самом деле это жалкой души человек.

Соня Мармеладова – оригинальный персонаж, разработанный специально для этой манги. Это очень интересно созданный интертекстуальный перевод и дизайн, поэтому на ней и ее ключевой сцене под дождем мы остановимся особенно подробно.

По кратким описаниям уже ясно, насколько выбор «актеров» не случаен. Роль Раскольникова досталась персонажу, который может занимать и роль антагониста, и роль антигероя. Это не от природы плохой человек, однако он склонен решать вопросы радикально и является образом «носителя ложной идеи». В таком подходе, кончено, заметно влияние театра Но и Кабуки, Бунраку, строящихся на узнаваемых типажах, которые переходят из пьесы в пьесу. Таким образом, просто обрисовывая персонажа, Тэдзука уже говорит своим читателям, что перед нами не злодей по своей природе, но очень глубоко заблуждающийся, загнанный человек. Это помогает выстроить линию сочувствия к убийце, но при этом не обелять его идеи. В работе с молодой аудиторией такой подход особенно важен, ведь цель Тэдзуки это смягчение нравов, жестокости, нетерпимости среди современников.

Не менее интересно визуальное решение образа следователя Порфирия Петровича. Для японского читателя следователь по умолчанию выглядел бы как исключительно положительный персонаж. У Достоевского это очень сложная фигура. Однако Тэдзука дает роль следователя Дюку Рэду – всегда антагонистичному персонажу, человеку у власти, который хочет контролировать больше и больше. В диалогах Раскольникова и следователя Тэдзука подчеркивает, что следователь согласен с идеями Раскольникова. Он считает себя априори выше, ведь он служитель закона, а Раскольникова ниже, ведь тот преступник. Ключевой визуальный образ для этого персонажа – огонь. Такой человек мог бы освещать путь, но вместо этого стремится уничтожить. Это критика «Наполеончиков» у власти. Свидригайлов, как и в оригинале, сначала появляется в позитивном свете, а потом раскрывает свое гнилое нутро. Это вдохновленный статьей Раскольникова убийца. Человек, по сути, пустой, которому нужно прикрываться чужими идеями, чтобы не нести ответственность за свои действия в полной мере. Главные визуальные символы этого персонажа – черная тень, тоннели, пистолет. Это критика «Наполеончиков» среди тех, у кого власти нет.

Образ Софьи Мармеладовой заслуживает отдельного разбора. Заставить японского читателя сочувствовать проститутке можно было бы, но только если бы она кончала с собой вместе с любимым (таковы традиционные театральные амплуа). Визуально показать, что такая девушка – самый высокоморальный персонаж произведения – мягко говоря, очень сложная художественная задача. Тэдзука решает ее удивительным образом. Он изображает Софью темноволосой девушкой. Ее волосы аккуратно собраны в низкий пучок, украшены цветком (символ Девы Марии и богини милосердия Гуаньинь). Этот пучок напоминает традиционную прическу японской домохозяйки. Бант на ее платье находится сзади и напоминает бант пояса оби. В Японии проститутки традиционно носили бант оби спереди, чтобы быстро развязывать одежду. Образ же Софьи Тэдзука рисует как образ праведной девушки, которая, не

окажись ее семья в такой нужде, была бы прекрасной женой и хозяйкой.

Главный атрибут Мармеладовой в адаптации – это вода. Это и слезы сочувствия, и смывающий грехи дождь, который выполнен как графический оммаж на финал фильма «Расёмон» в ключевой сцене, где Раскольников кается ей. Ее образ сплел воедино традиционную японскую красавицу, буддизм, христианство, и в момент, когда она говорит: «Это человек-то вошь?» – у читателя нет ни малейших сомнений в ошибочности теории Раскольникова. Но не под давлением Порфирия, а именно через духовное осознание глубины собственных заблуждений. Еще раз подчеркнем, что образ Мармеладовой был разработан специально для этой манги и является примером прекрасной адаптации персонажа для другой культуры при полном сохранении ее роли и сути.

«Преступление и наказание» Осаму Тэдзуки начинается с портрета Ф.М. Достоевского в исполнении Тэдзуки. В этом видна дань уважения автору [9]. Эта манга – сложнейший интерсемиотический перевод, заслуживающий пристального изучения и как пример диалога культур, и как художественное произведение. Тэдзука, глубоко любивший русскую литературу, стремился сохранить «дух» Достоевского. Вечные идеи, о которых хотели поговорить с читателем эти два замечательных автора, бережно сохранены Тэдзукой. К сожалению, в эпоху Сёва манга воспринималась как развлекательное чтиво, у такой сложной работы было мало шансов на успех. При жизни автора ее высоко оценили только коллеги. Однако годы идут, и сейчас, когда это произведение добралось до родины первоисточника, мы можем изучить его с научной точки зрения и насладиться им как художественным произведением в полной мере.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Деркач Ф.* Манга – отличительные особенности [Электронный ресурс]. URL: https://www.susi.ru/manga/ (дата обращения: 19.03.2026).

2. *Катасонова Е.Л.* Тэдзука Осаму и его художественная «перестройка» // Ежегодник Япония. 2013. С. 75–92.

3. *Крюкова О.С., Раренко М.Б.* Манга Осаму Тэдзуки «Преступление и наказание»: закономерности и парадоксы интермедиальности // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 4 (28). С. 181–193.

4. *Berndt J.* Manga as Literature. Comicalizations of Crime and Punishment (1953–2011) // Manga: Medium, Art and Material. Leipzig: Leipziger Universitatsverlag, 2015. P. 167–189.

5. *Magera Ju. A*. (Юлия А. Магера) Литературная классика в японской манге: комиксы Тэдзука Осаму. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnaya-klassika-v-yaponskoy-mange-komiksy-tedzuka-osamu (дата обращения: 19.03.2026).

6. *McCarthy H*. The Art of Osamu Tezuka: God of Manga. East Sussex: Ilex, 2009. 272 p.

7. Рассказать иначе: знаменитые сюжеты в графике // Российская государственная библиотека для молодежи [Электронный ресурс]. 2018. URL: https://rgub.ru/resource/booklist/item.php?new_id=6675 (дата обращения: 19.03.2026).

8. *Тэдзука Осаму* / Е.Л. Катасонова // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. 2023. URL: https://bigenc.ru/c/tedzuka-osamu-0c3fcc (дата обращения: 19.03.2026).

9. *Тэдзука О*. Преступление и наказание / пер. с яп. Г.П. Соловьёвой. Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2012. 136 с.

РАЗДЕЛ VI.

ЖАНР И КОНФЛИКТ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА



Галина БЕРЕЗИНА

АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ОБРАЗЕ ЛЕВИНА В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Л. Н. Толстой – удивительный гений и творец, один из величайших романистов и философов, публицист, драматург, глубокий психолог и общественный деятель. Роман «Анна Каренина» – великое произведение, где затрагиваются важные темы, до сих пор волнующие миллионы людей.

В центре произведения две параллельно развивающиеся сюжетные линии: Анны Карениной и Константина Левина. История любви Карениной и Вронского красива, но она выдумана. После гибели героини роман не заканчивается. Линия Левина и Кити и есть настоящая история. Известно, что во время написания романа Толстой практически не вёл дневников, его мысли и чувства отражались в работе над образом Левина. Общее мнение литературоведов таково, что под видом главного героя Толстой вывел самого себя. Сам автор это отрицал, но характер и сюжетная линия Левина тесно связаны с обстоятельствами жизни, подробностями биографии и образом мыслей писателя.

О сходстве героя и его создателя свидетельствует многое, начиная с созвучия имён: Лев – Левин. Имя персонажа романа «Константин» латинского происхождения и означает «постоянный, стойкий». Что бы ни происходило в его жизни, Левин продолжает заниматься своим делом. Для Толстого также главным в жизни было «дело». В 1855 году он сделал в дневнике запись: «моя карьера литература – писать и писать! Съ завтра работаю всю жизнь или бросаю все, правила, религію, приличія – все» [15].

В романе у Левина два брата – Сергей и Николай, их имена такие же, как у братьев Толстого. Более того, внешность и биография Николая Левина отсылает нас к фигуре Дмитрия Толстого – старшего брата писателя. Он также в припадке гнева бил мальчика, также дал вексель недобросовестному человеку, жил с Машей, выкупленной им из публичного дома, и злоупотреблял алкоголем. Николаю Левину приданы не

только подробности жизни, но и смерти Дмитрия Толстого.

Детские воспоминания Левина о том, как они с братом ложились спать и ждали, когда выйдет Фёдор Богданыч, чтобы кидаться подушками и хохотать – «...это воспоминание детства самого Льва Николаевича» [19, с. 580].

Автор не старается сделать своего героя привлекательным. Внешность Левина лишена лоска: широкие плечи, курчавая борода, некрасивое, но умное лицо. Он низко ценит себя перед девушкой, в которую влюблён и считает, что такого некрасивого человека, как он, можно любить только как приятеля. Писатель «...исключительно тяжело переживал свою физическую непривлекательность. ...Толстой не мог поверить, что какая-нибудь женщина может увлечься столь некрасивым человеком, как он» [8, с. 14]. Главным делом жизни, от которого зависело счастье, для Левина была женитьба. Он рано осиротел и хотел, чтобы жена была повторением священного идеала женщины, каким для него была мать. Писатель тоже рано осиротел и мечтал о счастливой семейной жизни. Левин часто бывал в доме Щербацких и прежде чем влюбиться в Кити – одну из трёх сестёр, – сначала влюбился в дом Щербацких. «Положение Толстого было отчасти сходным... <…> ... у Берсов было три дочери. Толстой любил проводить время с подрастающими девушками...» [8, с. 62]. Левин любил и уважал княгиню Щербацкую, но никогда не называл её «maman», чтобы не осквернить чувства к своей умершей матери. Автор по той же причине, что и герой, называл тёщу по имени-отчеству.

Повторное предложение о замужестве Левин делает Кити на ломберном столе заглавными буквами. Подобное объяснение было у Льва Николаевича с Софьей Берс. Получив согласие, Левин хотел жениться немедленно или хотя бы через неделю. В свою очередь «...Толстой и слышать не хотел ни о каком промедлении» [8, с. 68]. Согласие на его предложение было дано 16 сентября 1862 г., венчание состоялось через неделю, 23 сентября. Подробности жениховства Толстой списал с себя. Как и автор романа, Левин ведёт дневники и перед свадьбой даёт невесте их прочесть. Перед венчанием Левин признается священнику в своём главном грехе:

сомнение в существовании Бога. «Толстой... не верил в учение православной церкви и, вероятно, сознался в этом священнику на исповеди, обязательной перед свадьбой» [19]. Накануне свадьбы Левин, как и сам автор, довёл невесту до слёз «вопросами, уверена ли она, что хочет за него замуж» [8, с. 68]. И так же, как герой романа, Толстой опоздал на своё венчание из-за отсутствия чистой рубашки.

Разница в возрасте супругов Левиных почти такая, как и у супругов Толстых. По желанию Кити молодожёны после свадьбы отправились в деревню; Софья Толстая также согласилась покинуть Москву и жить в глуши. В идеальном мире Левина жена должна была быть помощницей и соратницей. Кити оправдала его ожидания: старалась во всём помогать мужу и быть ему полезной. Как известно, Толстой жил в деревне, увлекался крестьянскими проблемами, а его жена «...Софья справлялась с новыми обязанностями на редкость успешно» [8, с. 71].

Сын писателя вспоминает: «Левин в своём имении, его кабинет, оленьи рога, отцовский диван, пудовые гимнастические гири, собака Ласка, корова Пава и пр. – все это напоминает холостую жизнь Толстого в Ясной Поляне» [19, с. 574].

Медовый месяц остался в воспоминаниях героя романа унизительным временем жизни. То же самое не раз говорил Толстой о первом месяце, прожитым им после своей свадьбы. Но вскоре после женитьбы Левин с удивлением замечает, что теперь он не знает, где кончается жена и начинается он. В свою очередь «...Толстой считал семью не столько союзом двух отдельных людей, сколько единой симбиотической личностью» [8, с. 61].

В рассказе о том, как Левин ревновал Кити к Весловскому, Толстой беспощадно описал самого себя. В воспоминаниях Т. Кузминская рассказывает о двух случаях выпроваживания гостей из Ясной Поляны. Толстой «...приходил в отчаяние от любого ее (жены)... знака внимания к молодым людям...» [8, с. 70].

Гроза, разбитый дуб, Кити с грудным сыном и няней в роще под проливным дождём – это описание случая в Ясной

Поляне. «Пчелиная охота» Левина напоминает увлечение Толстого пчеловодством.

В романе описывается, как в усадьбе Левина летом жила семья Долли Облонской – сестры Кити. В Ясной Поляне каждое лето гостила семья сестры Софьи Андреевны – Татьяны Кузминской.

Левин – образ богатого барина. Он принадлежит к хорошему дворянскому роду, живёт в своём имении, увлечён хозяйством. Он причисляет себя к народу и с удовольствием работает в поле. У графа Толстого были крупные родовые имения. Широко известно, что он в Ясной Поляне наравне с крестьянами участвовал в сельскохозяйственных работах. Левин говорил, что испытывает к мужику кровную любовь, всосанную с молоком бабы-кормилицы. В «Исповеди» [16] Толстой также пишет о своей «почти физической любви к мужику». Несмотря на то, что крестьяне мало доверяли «господам», в романе они часто приходили за советом к Левину. Известно, что у крыльца дома Толстого почти ежедневно ждали крестьяне, многие из которых прибывали из дальних деревень, чтобы поверить ему семейные, имущественные, судебные дела и посоветоваться.

Левин – деревенский житель, поэтому в Москве он чувствует себя неловко: «Левин в Москве – это Толстой в Москве. Там он также торопился, также “чем больше ничего не делал, тем меньше у него оставалось времени”» [19, с. 576]. «Левин, приезжая в Москву, одевается в сюртук, пошитый у лучшего французского портного. Как это делал и Толстой, когда приезжал в Москву из Ясной Поляны» [6, с. 34].

В романе Стива Облонский подсмеивается над приятелем: «Все вы Левины дики». Характер автора такой же вспыльчивый и упрямый, как и у его персонажа. «О “дикости” толстовской породы любили шутить в семье Толстых» [6, с. 34]. Конфликт Толстого с Тургеневым едва не закончился дуэлью. Толстой разорвал отношения с журналом «Современник», поссорился с издателем «Русского вестника» М. Катковым. Известно, что Толстой горячо любил А. П. Чехова и высоко ценил его прозу, но открыто и резко критиковал пьесы.

Левин рассказывает, как во время студенчества жандармы делали у него обыск и читали письма, вспоминает, как готов был всеми силами защищать свои права. Так же и Толстой возмущался по поводу обыска в Ясной Поляне, произведённого жандармами в 1862 г.

Толстой, как и Левин, отрицательно относился к спиритизму. Он осмеял спиритов в комедии «Плоды просвещения» [18], высказывая те же доводы, что и Левин.

Внутренний мир героя, как и его создателя, находится в постоянном развитии и изменении. Левин размышляет о судьбе России, его волнует оскудение хозяйства под натиском реформ. Мнение Левина, высказанные в разговоре с братом о земстве, мировых судьях и медицине, близко к мнению Толстого того времени. Воспитание, педагогика, народное образование и национальный вопрос были предметом серьёзного внимания Толстого. В споре с братом Левин высказывает сомнение: приносят ли пользу народные школы? Сам Толстой в статье «О народном образовании» [17] высказал схожую мысль: навязываемое образование способствует отдалению простых людей от их жизни. Левин пытается заинтересовать крестьян получением прибыли в его имении, что напоминают проект, который Толстой пытался осуществить в Ясной Поляне в конце 50-х годов, когда заменил барщину оброком.

Кознышев снисходительно относится к брату, не признавая за ним право на философию, что невольно отсылает нас к критике Чернышевского в адрес Толстого. Публицист хвалил его сочинения для детей, но разносил всю философско- теоретическую базу его статей, колко советуя Толстому: «...стать в уровень с наукой» [3], прежде чем подвергать её критике.

Известно, что Толстого волновали вопросы жизни и смерти. В 1869 году он отправился в Пензенскую губернию и по дороге остановился на ночлег в Арзамасе. Ночью он испытал приступ сильнейшей тоски и страха, связанных с мыслями о смерти. Толстого пугала не столько смерть, сколько жизнь без знания о том, что она такое. «Присутствие смерти превращало жизнь в агонию ожидания. Как, может быть,

никогда прежде, Толстой ощущал бессмысленность существования» [8, с. 50]. В романе «Анна Каренина» название имеет только одна глава. Это глава «Смерть», где показано особое отношение Левина к уходу в мир иной. Герой ощущает ужас пред неизбежностью смерти. У него возникают мысли, что жизнь бессмысленна. И Левин – счастливый семьянин, здоровый человек, был несколько раз так близок к самоубийству, что спрятал шнурок, чтобы не повеситься, и боялся ходить с ружьём, чтобы не застрелиться. Те же мысли, то же настроение выражены в «Исповеди» Толстого. Его – богатого человека, отца большого семейства, писателя на пике литературной славы – искушала мысль о самоубийстве.

Важным вопросом и для Левина, и для Толстого являлся вопрос веры. Одно время Левин считал, что легче поверить в святую Церковь, имеющую во главе Бога. Но, поняв, что католическая и православная Церкви отрицают друг друга, разочаровался. Ход мыслей Левина, приведший его к религии, тот же, через который прошёл Толстой.

Духовный поиск Левина – центральная линия его развития. Он проходит через сомнения, разочарования в науке и философии, пытаясь найти смысл жизни, ответы на вопросы о смерти, Боге и предназначении человека. Нравственные искания и страдания героя близко соотносятся с тем, о чём Толстой позже напишет в «Исповеди». Путь исканий Левина не завершается в конце романа. Очевидно, что, по большому счёту, Левин «недописан» и остановился в своём развитии там, где Толстой поставил точку. «Духовные метания и прозрение Левина в точности совпадают с тем, что происходило с самим Толстым в конце написания “Анны Карениной”...» [6, с. 173].

Мы отмечаем, что Левин и молодой Толстой 70-х годов очень похожи, но имеются и расхождения. Одно из главных: герой не обладает творческим талантом своего создателя и всего лишь пытается писать работу об экономике сельского хозяйства. В конце романа герой приходит к простой, но глубокой вере, основанной не на догматах, а на интуитивном осознании добра, любви и необходимости жить, следуя внутреннему голосу совести, который он видит в сердцах

простых людей. Мучительные духовные поиски Толстого продолжались всю жизнь.

Нужно учесть, что в переживаниях Левина отобразился лишь один период жизни писателя. Также не стоит забывать, что Левин – художественный образ, он идеализирован и «вынужден» подчиняться логике развития сюжета. Детали семейной жизни и хозяйственной деятельности Толстого, «переданные» Левину, могут не иметь точной биографической основы, но быть некой идеализированной моделью.

Подводя итоги, можно сделать вывод: наличие линии Левина усложняет и обогащает роман, выводя его за рамки обычной любовной драмы. Через образ героя автор выражает свои философские, религиозные и социальные идеи, делая его проводником авторской позиции и одним из идейных центров романа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений в 14 томах. Т. 8. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. 461 с.

2. *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений в 14 томах. Т. 9. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. 417 с.

3. *Астафьева Е. Н*. Об образовании народа и педагогике свободы (рецензия Н. Г. Чернышевского на журнал «Ясная поляна») Историко-педагогический журнал №3, 2013. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ob-obrazovanii-naroda-i-pedagogike-svobody-retsenziya-n-g-chernyshevskogo-na-zhurnal-yasnaya-polyana/viewer (дата обращения: 07.09.2025)

4. *Бабаев Э. Г.* «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. М.: Худож. лит., 1978. 158 с.

5. *Басинский П. В.* Подлинная история Константина Левина. М.: АСТ, 2024. 348 с.

6. *Зорин А. Л.* Жизнь Льва Толстого: Опыт прочтения. Пер. с англ. 3-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 248 с.

7. *Ивонтьева А.К.* «Арзамасский ужас» в судьбе Л.Н. Толстого // Филология и литературоведение. 2015. № 9 [Электронный ресурс]. URL: https://philology.snauka.ru/2015/09/1668 (дата обращения: 30.06.2025).

8. *Ломунов К. Н.* Жизнь Льва Толстого. М.: Худож. лит., 1981. 254 с.

9. *Толстой Л. Н.* Дневник 1855 г. [Электронный ресурс] URL: https://tolstoy-lit.ru/tolstoy/dnevniki/1854-1857/dnevnik-1855.htm (дата обращения: 07.09.2025)

10. *Толстой Л. Н.* Исповедь. О жизни. М.: Концептуал, 2024. 224 с.

11. *Толстой Л. Н.* О народном образовании [Электронный ресурс] URL: https://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pedagogika/o-narodnom-obrazovanii.htm (дата обращения: 07.09.2025)

12. *Толстой Л. Н.* Плоды просвещения. М.: Детская литература, 1985. 112 с.

13. *Толстой С. Л.* Об отражении жизни в «Анне Карениной»: Из воспоминаний // Л. Н. Толстой / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.: Изд-во АН СССР, 1939. Кн. II. С. 566–590. [Электронный ресурс] URL: https://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l37/t37-566-.htm (дата обращения: 07.09.2025).

Екатерина ВЕРБИЦКАЯ

ТЕМА ВЕРНОСТИ В РОМАНЕ В СТИХАХ А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И РОЛЬ ЭПИГРАФА К XVIII ГЛАВЕ В РАСКРЫТИИ ЭТОЙ ТЕМЫ

«Выбор Татьяны» надолго (на полтора столетия точно) становится объектом писательской рефлексии, и вначале сделаем акцент на его причинах. «Создает человека природа, но развивает и образует его общество» [1], поэтому обратимся к среде, в которой героиня родилась и выросла.

Татьяна родилась в небогатой дворянской семье, в провинции, «в глуши забытого селенья», среди природы и покоя. Жизнь семейства протекает в тихом и уединенном поместье, вдали от столичной суеты и модных веяний. Ларины (вспомним: «лары» – боги домашнего очага) – добрые, простые люди. Быт этого дома «старомоден»: они сохраняют «привычки милой старины», соблюдают посты, чтят православные и языческие традиции.

Татьяна содержит в себе черты романтической героини: она нелюдима, она строит свое мироощущение на описанном во французских книгах. И несмотря на всё это, она именно «русская душою». Татьяна очень любит природу, в том числе русскую зиму. Ее детство и юность прошли в деревне, под влиянием крепостной няни, а не гувернантки-француженки. Взросление происходило под воздействием народной культуры. Героиня верит преданьям простонародной старины, снам, карточным гаданьям, предсказаниям луны. Её тревожат приметы, и она видит в повседневных событиях знаки судьбы. Но она ищет и божественные знаки. Заметим, что героиня воспринимает свою любовь к Онегину как провиденциальное событие – не случайность, а волю Божью («Я знаю, ты мне послан Богом…») [2]. Для нее важно «разрешить сомнения» и определить, что ей действительно суждено («Кто ты, мой ангел ли хранитель...») [2]. Как известно, в русской культуре языческие традиции тесно переплелись с христианскими, а «традиционное для России

христианское сознание привыкло считать нравственным то, что соответствует библейским десяти заповедям и добавленной к ним заповеди Христа: возлюби ближнего своего, как самого себя. Такое представление бытовало и в русском крестьянстве, воспитанном несколькими веками Православия, и в духовно близком ему «старинном» дворянстве» [3]. Русские люди не только жили по церковному календарю, но и выстраивали свою духовную жизнь в соответствии с христианским нравственным каноном. Это стало и частью пушкинского «милого идеала».

По выражению Белинского, каждая девушка с рождения уже невеста [1], ей не дают шанса осмыслить себя как-то иначе; почти каждый приезд гостей воспринимался как смотрины, поэтому неудивительно, что Татьяна думала о браке, любви, ждала и мечтала.

Но показательным является контраст «тоски любви» Татьяны и незнания любви ее няни, когда последнюю родители выдавали замуж. Она «горько плакала со страху», но «так, видно, Бог велел». Надо заметить, что сама Прасковья Ларина вышла замуж за Дмитрия Ларина, не любя его, а любя другого, она «рвалась и плакала сначала», но потом «привыкла и довольна стала», и муж любил ее. Любовь часто не являлась причиной брака, но брак с благословением Божьим в идеале должен был стать началом любви («Привычка свыше нам дана: / Замена счастию она») [2]. «Няня неосознанно преподает героине урок христианского «смиренномудрия» в рассказе о своей юности» [3].

Неудивительно, что сама Татьяна Ларина вышла замуж, подчинившись слёзным уговорам матери. В её словах: «Меня с слезами заклинаний / Молила мать; для бедной Тани / Все были жребии равны...» [2] – отражено чувство безысходности и покорности судьбе. Татьяна не любила будущего мужа, но воспринимала брак как обязанность, долг. В то же время она понимала, что это шанс обеспечить себе и семье достойное положение. Это то самое «смиренномудрие» и нежелание ослушаться мать, которые непосредственно соотносятся с библейским учением.

После переезда в Москву и замужества Татьяна меняется: из провинциальной, застенчивой девушки она превращается в блестящую светскую даму. Но, несмотря на внешние изменения, Татьяна сохраняет свои главные нравственные качества. Верность – одна из ключевых черт характера Татьяны Лариной. Ее по-прежнему больше привлекает простая деревенская жизнь, а не надуманная, ненужная «ветошь маскарада». Несмотря ни на что, она остается верна своему первому любовному чувству.

Перейдем к главному моменту – финальному отказу Онегину. Изначально, в юности, Татьяна представляла брак как союз по любви («По сердцу я нашла бы друга, / Была бы верная супруга / И добродетельная мать») [2]. Хоть жизнь складывается иначе, и Татьяна выходит замуж без любви, она твёрдо заявляет о верности супругу: «Но я другому отдана; / Я буду век ему верна» [2]. В этих словах окончательно видны ее взгляды на брак не только как на обет, данный перед обществом и совестью, но и как на священный союз, на нечто не только земное, но и божественное, вечное, что важнее личного счастья и страсти. Мысль о грехе прелюбодеяния неприемлема для героини. К тому же она уважает своего мужа и не хочет причинить боль достойному человеку. Верность – не формальность, а внутренний нравственный закон, которому Татьяна следует осознанно. Ведь «счастье не в одних только наслаждениях любви, а и в высшей гармонии духа» [4, с. 141], другими словами – в согласии с абсолютными, Божьими, нравственными заповедями [3]. Татьяна – человек долга и православной веры.

Какую же роль в восприятии этого кульминационного момента встречи героев спустя время играет эпиграф к восьмой главе?

Пушкин любил эпиграфы. «Эпиграфы были заметным элементом в системе употребляемых Пушкиным художественных средств, и он использовал их во всех жанрах и даже в письмах» [5]. Эпиграф к последней восьмой главе – «*Fare thee well, and if for ever / Still for ever fare thee well. / B y r o n*» – начало стихотворения Байрона «Fare thee well».

Ю.М. Лотман пишет о том, что смысл эпиграфа проясняется текстологически: он появился лишь в беловой рукописи, когда Пушкин решил, что восьмая глава будет последней [6]. Пушкин в тексте этой главы действительно прощается с читателем, героями и всем романом:

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой
Расстаться нынче как приятель.
<…>
Прости ж и ты, мой спутник странный,
И ты, мой верный идеал,
И ты, живой и постоянный,
Хоть малый труд [2].

Но нельзя свести значение эпиграфа только к простому повторению слов прощания Байроном и автором. Изучим вопрос глубже. А.С. Пушкин действительно увлекался творчеством Дж. Г. Байрона и находился под его влиянием, особенно в ранний период своего творчества. В одном из писем Пушкин признавался, что сходил по Байрону с ума. Он заимствовал у него темы, приемы и образы, вдохновлялся его творчеством. Однако со временем отношение Пушкина к Байрону изменилось. Он начал отходить от идей кумира и стремиться к более реалистичному осмыслению жизни. В «Евгении Онегине» Пушкин иронизировал по поводу популярности Байрона [7]:

Британской музы небылицы
Тревожат сон отроковицы,
И стал теперь ее кумир
Или задумчивый Вампир,
Или Мельмот, бродяга мрачный,
Иль Вечный Жид, или Корсар,
Или таинственный Сбогар.
Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм [2].

Пушкин уже переосмыслил байронизм, и эпиграф может быть прочитан как своеобразное прощание с

романтическими идеалами, которые были важны для него в прошлом. Но и этим, конечно, не исчерпывается смысл эпиграфа.

Теперь перейдем к тексту-источнику эпиграфа.

Стихотворение «Прощай» из цикла «Poems of separations» («Стихи о разводе», 1816) посвящено личной драме Байрона. Он был женат на Аннабелле Милбэнк, у них была дочь Ада, но жизнь сложилась так, что семейная пара решила развестись, и в марте 1816 года они официально расторгли брак. В том же месяце Байрон написал стихотворение «Прощай» и приложил к нему записку для Белл, в которой писал, что посылает ей первые стихи, которые он когда-либо пытался посвятить ей, и, возможно, последние, которые он когда-либо напишет. Скоро Байрон покинул Англию и больше никогда не видел ни жену, ни дочь. «Fare thee Well» – это личное обращение Байрона к жене после расставания. В стихотворении поэт выражает одновременно боль от разлуки и сохраняющуюся любовь, погружается в воспоминания и беспокоится о будущем их дочери. Он занимает сложную эмоциональную позицию, одновременно принимая расставание и скорбя о нём, упрекая жену и благословляя её. В финале лирический герой признаётся, что расставание почти убило его изнутри: “Seared in heart – and lone – and blighted – / More than this I scarce can die…” [8].

После полного прочтения стихотворения строчки эпиграфа уже звучат как пронзительное прощание навек людей, которые любили или еще любят друг друга. И не случайно в этой главе происходит последнее на страницах романа объяснение главных героев. Но, если байроновское стихотворение «Fare thee well» написано на фоне развода поэта с женой, в нём звучит боль расставания, вызванного разрывом отношений, то у Пушкина ситуация противоположна: расставание происходит не из-за распада семьи, а ради её сохранения. Этот контраст подчёркивает нравственную высоту Татьяны: её прощание – не следствие конфликта или обиды, а сознательный акт верности. Формула «если навсегда, то навсегда» акцентирует окончательность

выбора. Этот эпиграф подчёркивает решимость героини. Слова «Прощай, и если навсегда, то навсегда прощай» логично могли бы прозвучать в монологе Татьяны.

Таким образом, байроновский эпиграф становится важным художественным приёмом, который помогает предсказать и раскрыть тему расставания, усилить эмоциональную напряжённость финала, создать эмоциональный фон грусти, решимости и смирения и связать роман с более широким литературным контекстом.

Эпиграф глубинно связан с темой верности Татьяны. Через него Пушкин показывает нравственную зрелость героини, подчёркивает осознанность её выбора в пользу долга, создаёт контраст с байроновским мотивом расставания из-за конфликта, выделяя чистоту и силу характера Татьяны, акцентирует необратимость решения – верность для неё абсолютна и не подлежит пересмотру.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья девятая. [Электронный ресурс] URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Сочинения_Александра_Пушкина._Статья_девятая_(Белинский)/Версия_2 (дата обращения: 22.03.2026).

2. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин. [Электронный ресурс] URL: https://ilibrary.ru/text/436/index.html (дата обращения: 15.03.2026).

3. *Богданова О. А.* Любовь, долг, материнство: Татьяна Ларина в оценке Белинского, Достоевского и Розанова. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/lyubov-dolg-materinstvo-tatyana-larina-v-otsenke-belinskogo-dostoevskogo-i-rozanova/viewer (дата обращения: 20.03.2026).

4. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 26.

5. *Кощиенко И.В.* Эпиграфы в творчестве Пушкина. СПб.: Дорн, 2004. 31 с.

6. *Лотман Ю.М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарии. Глава восьмая. [Электронный ресурс] URL: https://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/lotman/

onegin-kommentarij/onegin-comments-8-1.htm (дата обращения: 19.03.2026).

7. Джордж Байрон: влияние на Александра Пушкина и Михаила Лермонтова. [Электронный ресурс] URL: https://www.culture.ru/materials/166324/bairon-na-russkoi-pochve (дата обращения: 20.03.2026).

8. *Byron George Gordon.* The Works of Lord Byron (ed. Coleridge, Prothero)/Poetry/Volume 3/Poems of the Separation. [Электронный ресурс] URL: https://en.wikisource.org/wiki/The_Works_of_Lord_Byron_(ed._Coleridge,_Prothero)/Poetry/Volume_3/Poems_of_the_Separation (дата обращения: 29.03.2026).

Александра ГРОМОВА

РАСЧЕЛОВЕЧИВАНИЕ В РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА

Чехов – мастер расчеловечивания в русской классической литературе; самые яркие примеры – рассказы «Попрыгунья», «Человек в футляре» и «Смерть чиновника». В настоящей статье будут рассмотрены произведения с такой же проблематикой, но менее исследованные.

Лишение персонажа человечности может осуществляться двояко: через уподобление животному или посредством растворения в мире вещей. Чехов пользуется обоими способами.

Рассказ «Кривое зеркало» уже своим названием даёт понять, что будет происходить с героями. В нем с самого начала создается инфернальная атмосфера: миллионы крыс и мышей, облик которых может принимать дьявол, позеленевшие стены, зеркало (к которому в принципе следует относиться с опаской) находится в чёрной оправе и искажает образы героев, лишая их свободы, а со временем и рассудка – всё это подготавливает почву для потери человеческих качеств. В данном случае *овеществление* неразрывно связано с инфернальностью.

В рассказе «Загадочная натура» всё не так очевидно, но есть настораживающие детали:

«Купе первого класса.

На диване, обитом малиновым бархатом, полулежит хорошенькая дамочка. Дорогой бахромчатый веер трещит в ее судорожно сжатой руке, pince-nez то и дело спадает с ее хорошенького носика, брошка на груди то поднимается, то опускается, точно ладья среди волн» [1, т. I, с. 68].

Образ сразу снижен: человечного персонажа автор не будет называть «дамочкой». В образе героини нет никакой конкретики; единственное, что о ней известно – она «хорошенькая», но это очень растяжимое понятие. Зато мир вещей вокруг описан очень подробно. Так, бахромчатый веер живее своей хозяйки: когда монолог героини прерывается, сначала описаны движения веера в пространстве, а уже потом

лицо. В финале изломанный веер окончательно закрывает не лицо даже, а «личико», до этого упоминавшееся перед началом разговора и без уменьшительного суффикса. Веер также владеет рукой героини, а вторая описана дважды:

«– О, я постигаю вас! – говорит чиновник особых поручений, целуя ее руку около браслета» [1, т. I, с. 69].

«– Чудная! – лепечет писатель, целуя руку около браслета» [1, т. I, с. 69].

Практически идентичные описания в коротком рассказе – признак разлада. Важна не рука, а браслет. Важна не «дамочка», а вещи вокруг неё. Движимая исключительно материалистическим интересом (второй брак уже нельзя объяснить нуждой, как первый), героиня сама становится материей.

Рассказ «Торжество победителя» – торжество озверения. В фамилии главного героя (Козулин) слышится ассоциация с названием змеи-гадюки (козлюля), вторая упомянутая фамилия ещё более «нечеловеческая» – Курицын, названный к тому же «червячком». Когда рассказчик, желая угодить Алексею Ивановичу Козулину, смеётся, он взвизгивает; подобный звук ассоциируется со свиньёй, а не с человеком. Завершается рассказ буквально апогеем озверения – трудно назвать иначе бега вокруг стола, сопровождающиеся кукареканьем.

Когда Чехов овеществляет персонажа, он в первую очередь обращается к зрительным образам, подробно описывая интерьер. Когда герой *озверяется*, это связано со звуком и движением. Причины, заставившие писателя выбрать именно такие приёмы, вполне понятны – предметы тоже могут издавать звуки, но это в первую очередь особенность живых.

Озверены отец и сын Удодовы из рассказа «Репититор». Портрет Пети малоприятен:

«Петя, двенадцатилетний мальчуган в сером костюмчике, пухлый и краснощекий, с маленьким лбом и щетинистыми волосами, расшаркивается и лезет в шкап за тетрадками» [1, т. II, с. 27].

Отец называет сына свиньей, в то время как Зиберов думает о нём как о скотине. От общения с глупым отцом и глупым сыном глупеет сам Зиберов. Когда он покидает дом, упоминаются его грязные калоши (грязь вызывает ассоциации со свиньей).

«Орден» и «Альбом» вновь показывают овеществление, но более жуткое, чем в «Кривом зеркале» и «Загадочной натуре». В «Ордене» герои, как и в «Кривом зеркале», становятся рабами вещи, но при этом тут нет демонических мотивов, рока, тяжелого наследства от покойной прабабушки. Пустяков и Трамблян сознательно присваивают чужое, добровольно искажая свою суть, из-за этого слияние с вещью выглядит более пугающим. В «Альбоме» овеществление выходит на новый уровень. Речь идёт уже не о потере человеческого, когда образы чиновников запечатаны в фотографии и заперты в альбоме, а о разрушении *уже* овеществленного:

«После обеда Олечка унесла альбом к себе в комнату и заперла его в стол. На другой день она вынула из него чиновников и побросала их на пол, и вместо них вставила своих институтских подруг. Форменные вицмундиры уступили свое место белым пелеринкам. Коля, сынок его превосходительства, подобрал чиновников и раскрасил их одежды красной краской. Безусым нарисовал он зеленые усы, а безбородым – коричневые бороды. Когда нечего уже было красить, он вырезал из карточек человечков, проколол им булавкой глаза и стал играть в солдатики. Вырезав титулярного советника Кратерова, он укрепил его на коробке из-под спичек и в таком виде понес его в кабинет к отцу [1, т. II, с. 48].

В действиях Коли сквозит инфернальность: зелёный и красный цвета, выколотые глаза как окончательное отрицание души даже на неживых портретах.

Похожая ситуация и в «Винте». Вновь возникают дьявольские мотивы: ненормальная карточная игра, выдуманная чертями по утверждению этнографа Максимова, инфернальные портреты чиновников:

«Сосредоточенные, неподвижные, с лицами, окрашенными в зеленый цвет от абажуров, они напоминали сказочных гномов или, чего боже избави, фальшивых монетчиков... Еще более таинственности придавала им их игра» [1, т. II, с. 72].

Инфернальностью захвачен и Пересолин: его появление пугает чиновников сильнее, чем рогатый чёрт. Наконец, причины присутствия дьявола раскрываются: чиновники играют не просто картами, а картами, на которые наклеены фотографические снимки реальных людей, в том числе их начальника. Это овеществление страшнее, чем в «Альбоме», ведь это уже не детская шалость, а действия взрослых людей.

Таким образом, когда у Чехова овеществление связано с человеческим лицом, возникает дьяволизм. Вообще в рассказах с 1880 года по 1884, включенных Чеховым в собрание сочинений, овеществление преобладает над озверением, это более страшное расчеловечивание, ведь у человека и животного всё же больше общего, чем у человека и предмета.

Рассказ «Дочь Альбиона» наиболее интересен, поскольку в нём присутствуют и озверение, и овеществление одной и той же героини. Портрет англичанки наполнен «животными» деталями: рачьи глаза, большой птичий нос, который неоднократно высмеивается Грябовым. Одновременно этот же нос назван крючком, а из-за формы талии мисс Тфайс напоминает гвоздь. Так в образ добавляется холодность металла и бездушность неживой материи. Именование героини тритоном – скользким земноводным – также способствует умножению «животных» ассоциаций. Мисс Тфайс неоднократно называется чёртовой куклой, и хотя это и фразеологизм, обозначающий вредную женщину, он тем не менее отсылает к вещественности, кукольной неодушевлённости. Таким образом, возникает гибрид, расчеловеченный двумя способами. Не случайно героиня названа кикиморой – двойственным фольклорным персонажем, который, с одной стороны, живёт в избе и связан с её бытом, то есть предметами, а с другой, – обитает на болотах, связанных с природой. Невозможность говорить

по-русски (речь – отличительное свойство человека) окончательно расчеловечивает персонажа.

ЛИТЕРАТУРА

Чехов А. П. Собр. соч.: в 12-ти томах. М.: Правда, 1985.

Виктория КЛИНКЕО

«ОТВЕТ ОДНОГО ЛИЦА НА ЖИЗНЬ ДРУГОГО»: ИНДИВИДУАЛЬНО-СТИЛЕВАЯ КОНЦЕПЦИЯ ОТРАЖЕНИЙ В. Ф. ОДОЕВСКОГО

Сравнительное литературоведение по праву может включать в себя и феномен самопарафразирования. Ситуацию, при которой художник избирает объектом творческой работы – собственный индивидуальный стиль и становится наблюдателем его эволюции и, следовательно, в этот самый момент получает возможность *заметить её*.

Ю. И. Минералов обращает внимание: «Весьма характерное явление – работа писателя над попеременно возникающими в процессе творчества *вариантами* произведения. В конце концов, работа останавливается на так называемом „беловом“, публикуемом варианте (в этой беловой редакции оказываются сложным образом преломлены определенные элементы более ранних, “черновых” вариантов). По сути, такая работа есть своеобразное “самопарафразирование” и потому в полной мере подлежит изучению в рамках сравнительного литературоведения [3, с. 29 курсив Ю. И. Минералова].

Можно думать, что художники определённого склада, склонные к повторному обращению к своим образам, уже уточнённым и явленным в беловых публикациях, а конкретнее – к содержащимся в уже созданном потенциям для создания новых образов, также находятся в ситуации самопарафразирования. Особенного внимания, на наш взгляд, заслуживают те из художников, кто посредством *замечания* эволюции уловил возможность продуктивного дальнейшего развития своего стиля, увидел возможность содержательного обогащения личной художественной системы, нашёл ресурс для вывода индивидуально-стилевого писательского принципа. Такая «особая позиция в образном мировидении» [там же, с. 84] присуща и В. Ф. Одоевскому.

Писатель обращал внимание: «...когда я принимался за какую-нибудь специальность, предо мной восставали целые

горы разных вопросов, которым ответ я мог найти лишь в другой специальности. Это движение по разным путям, невозможное для тела, весьма возможно для духа» [14, с. 40]. Если приложить это понимание к проблеме стиля, можно увидеть, что именно эклектичность выбираемых образов *задаёт ход ассоциаций*, создаёт то самое «движение по разным путям», характеризующее индивидуальный стиль Одоевского, проявляющийся в *художественном* пространстве произведения, то есть пространстве возможностей духа.

В таком случае «прежними продуктами поэтического познания» [см. 13, с. 147] становятся уже созданные конкретным художником образы. Подобная ситуация способна вызвать инверсию мысли (мысленный возврат) к уже созданному *своему*. Это поступательное возвращение к элементу собственного художественного мира становится объектом особого внимания как для автора, так и для читателя. Внутренняя форма новосозданного образа начинает вмещать в себя и прошлые воплощения. Сам Одоевский писал: «Каждый художник имеет свою особую теорию; он не думает об ней, создавая; но мысли его сами подчиняются однажды принятым формам» [9, с. 30].

Ю. И. Минералов делает важное замечание: «Поясняя объективную необходимость личностной автокоммуникации, А. А. Потебня ввел в свою концепцию чрезвычайно емкое, но, к сожалению, подзабытое позже в филологии, понятие *“*внутреннее душевное событие*”*: *“*Для того, чтобы узнать человеку, что происходит в нем самом, узнать не с тем, чтоб чувствовать это непосредственно, но чтоб судить об этом, нужно выразить словом, объективировать внутреннее душевное событие*”* (15, 541)» [2, с. 55]. Такой ход мысли даёт ясное понимание сочетания «объективное содержание», посредством следующего примера: «Лермонтов взял для своего стихотворения *“*готовую*”* сюжетную линию Пушкина, но создал новую внутреннюю форму – вложил в нее новый сюжет, свое, новое *“*объективное содержание*”*, объективировал какое-то *“*внутреннее душевное событие*”* своей творческой личности [там же, с. 59].

В этом свете процесс, происходящий в пространстве стиля Одоевского, словами Веселовского, – «часто является переживанием старого, но в новых сочетаниях» [1, с. 542]. Новосоздание собственных «готовых форм» – есть процесс с усиленной объективацией «внутреннего душевного события».

Данный индивидуально-стилевой принцип позволяет создавать сближения, представляющие собой образные вариации; прием вариации, как специфической разновидности подражания, «предполагает, что такое варьирование производится *систематически*» [3, с. 90, курсив Ю. И. Минералова]. Это довольно частотное возникновение новых межобразных связей, полагаем, позволяет говорить о создаваемой писателем стилевой концепции отражений.

Важно также учесть стремление Одоевского с помощью своих произведений пробудить в читающем то, что можно назвать «условно, не зная лучшего выражения, *нравственным инстинктом*» [10, с. 68, курсив В. Ф. Одоевского]. В понимании писателя, «до времён И. Христа инстинкт был совершенно забыт; его появление современно земному странствию спасителя» [там же].

Следовательно, можно проследить взаимосвязь между стремлением «речи» Одоевского (пробудить нравственный инстинкт) и способом его пробуждения, на стилевом уровне это означает органическую необходимость обращения к христианской религиозной тематике и соответствующей образности, – не столько внешнему их наличию, которое не гарантирует внутреннего содержания, но идейной «прошивки» всей внутренней формы произведения.

Своеобычный ход мысли, совместно со склонностью к самопарафразированию, ставит перед Одоевским определенные изобразительные задачи. Склонность писателя дать целое через частности, стремление *к повтору* истины путём явления её в разных образах, – притчевость как характерная особенность эволюционного (природного) развития своего стиля осознавалась Одоевским с юности. Это *замечание* явлено в письме В. П. Титову: «Солнце ума светит

еще глаза многих – надобно людей знакомить с ним – посредством стекла закопченного. Вот цель моя! Она заметна во всем, что ни пишу я, следственно, говоря вашими словами, делаю более услуг публике, знакомя ее с Солнцем одними искрами – ибо целого солнца они не в состоянии видеть» [цит. по 16, с. 62]. Первое послание апостола Павла к Коринфянам: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицем к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» [1 Кор: 13: 12 – 12].

Применительно же к созданию художественного образа избранная цель воплощалась Одоевским в стремлении к созданию «такой драмы, где бы не речь, подчиненная минутным впечатлениям, но целая жизнь одного лица служила бы вопросом или ответом на жизнь другого» [7, с. VII]. И, в другом месте: «главным Героем может быть не один человек, но мысль, естественно развивающаяся в бесчисленных разнообразных лицах» [15, т. I, ч. II, с. 225].

Подобная художественная задача требует определённого способа изображения, создания намеренного образного наложения, образующего между изображениями «внутренний диалог».

В неопубликованном при жизни писателя сочинении «Житейский быт», к которому Одоевский, согласно описи фонда рукописей [11], неоднократно возвращался в течение десятилетий, есть следующие строки: «…если живые люди выходят на улицу, так это потому, что улица есть *продолжение дома*, ибо уличное движение есть естественное действие разнородных побуждений, действие тех целей, тех средств, которые образуются в каждом доме, в каждом семействе, в каждом отдельном человеке, и которые также как шаги прохожих, пересекаются в тысяче различных точках, противодействуют или содействуют друг другу» [12, с. 209, курсив В. Ф. Одоевского].

В высказанной мысли любопытна одна деталь, а именно использованное писателем определение *живые*, по отношению к людям, выходящим на улицу. Лишь малейшее

удержание внимания на нём обнаруживает необычность его присутствия в избранном контексте.

Вместе с тем оно абсолютно органично для художнического мировидения Одоевского. Та же идея, но с обратной динамикой, проявляет себя в законченном художественном произведении «Душа женщины» следующим образом: «Она умерла. Дом наполнился плачем и стоном. Друзья, родные целовали ее поледеневшие ноги, чужие молились лицом в землю. Мало-помалу весть о ее смерти разнеслася по городу, и со всех сторон собрались люди небывалые, никем незнаемые: вдовые, сирые, убогие; многие не умели даже назвать по имени свою утешительницу, но каждый рассказывал долгую повесть о благих подвигах покойницы» [6, с. 81]. Сюжет предания «Душа женщины», по ходу которого героиня получает возможность рассмотреть свою жизнь «в обратной перспективе» (как уже явленную и предстоящую, не потенциальную, а предельно близкую и случившуюся), позволяет понять, что образные воплощения мысли писателя *о продолжении двух миров* охватывают не только реально-бытовой план, в котором протекает жизнь героев, но имеют и иное направление содержательного развертывания. Реальность в художественном мире Одоевского оказывается переплетена множеством касаний, имеющих «двойную» ощутимость: обыкновенную (физическую) и действующую незримо. Писатель на стилевом уровне воплощает принцип, наиболее близко описывающийся в молитвах (словами прп. Иоанна Дамаскина) *на сон грядущим*: «…посреде хожду сетей многих».

«…я знаю тебя – еще *до рассвета* ума твоего я стоял у изголовья твоей колыбели; ты смотрела на меня, ты улыбалась мне, и окружавшие тебя, по невольному чувству, говорили, что у тебя райская улыбка. Ты возросла, твой ум и сердце развернулись, и с той поры начались твои страдания; я знаю их все!» [там же, с. 84, курсив наш. – *В. К.*] – говорит в предании «Душа женщины» гений-хранитель своей подопечной. Важна также сформулированная им фраза,

которую можно считать образным определением младенчества: «…первые движения твоего духа» [там же].

В «Житейском быте» Одоевский пишет: «…нет движения, как бы оно ни казалось маловажным, которое бы оставалось без последствий, без влияния на все другие движения, каковы бы ни были их размеры: огромный пароход, проходя по широкой реке, возмущает её поверхность; от этих искусственных волн качается лодка, спокойно стоявшая у берега, и убаюкивает лежавшего в ней младенца, который без того, может быть, не заснул бы так скоро. <…> так в мире бесконечно малое связуется с бесконечно великим» [12, с. 211].

Пространство стиля Одоевского *пульсирует* подобными «ответами». По такому же принципу строятся два, на первый взгляд незначительных, момента из повести «Княжна Зизи», когда героиня приходит в состояние, при котором «взвешивает каждое движение» [8, т. II, с. 405]: «*"*Нет*"*, думает княжна: пора этому положить конец, должно оставить этот дом; матушка простит меня; Бог сохранит Лидию и ее ребенка… келья в дальнем монастыре, власяница и камень в изголовье – вот что́ лишь может спасти меня от самой себя!" Но в эту минуту *младенец*, как будто понявший ее мысли, схватил ее за шею своими ручонками; *княжна очнулась*» [там же, курсив наш. – *В. К.*]. Одно из «маловажных движений» (в контексте целостного художественного мира Одоевского, который читатель способен обозреть) укорачивает предстояние отражений друг перед другом: помогает Зинаиде избежать участи Владимира из «Косморамы» («Я покинул все мои связи, мое богатство; в небольшой уединенной деревне, в глуши непроходимого леса, незнаемый никем, я похоронил себя заживо» [5, с. 81]). А также Ростислава, монаха-отшельника из «Свидетеля»: «Жизнь для меня кончилась; я жаждал одного, или в битве с врагами потерять мою ненужную жизнь, или похоронить себя заживо» [4, т. III, с. 21].

Использование глагола «очнулась», учитывая устойчивые семантические модели обыкновенно присущие стилю Одоевского, отсылает к являющемуся, как

представляется, одним и ключевых способов образной реализации стилевой концепции отражений, – мотиву сна и бодрствования в их христианском понимании.

Образ колыбельного качания оказывается соположен с родственным образом качающейся от искусственных волн лодки, давая понять, что любое движение и влияние в стиле Одоевского оказывается *естественным*.

В рассматриваемой сцене происходит смена ролей между активной, влияющей и испытывающей влияние силами, что приводит к изменению траектории волн. «Бесконечно малое» («один из малых сих» [Мф. 18]) начинает противостоять («великому», смертному) греховному искушению другого *связанного* с ним существа, любопытно реализуя наставление апостола Павла «на злое будьте младенцы» [1 Кор: 14: 20]: «Княжна была в сильном волнении. Городков снова взял ее за руку, поцеловал ее; бедная девушка невольно прижалась к его щеке; ее густые кудри рассыпались по их сомкнутым лицам и, как бы непроницаемой пеленою, сокрыли то, что происходило в эту минуту; но *ребенок*, *разбуженный этим движением*, вскрикнул; *княжна опамятовалась»* [8, с. 408, т. II, курсив наш. – *В. К.*]. В малом масштабе *младенца* заключён больший, – масштаб *матери* двух сестёр (в художественном пространстве Одоевского с помощью подобного отзеркаливания, позволяющего увидеть противоположное как единство, создаётся образ *старца*).

Девочка названа в честь бабушки, и тем самым помогает покойной *сохранить лицо* и продолжить своё влияние. Таково, к примеру, упоминание о рождении Паши: «…Бог даровал Лидии дочь: вчера, около полудня, она разрешилась от бремени очень благополучно; дочь назвали Прасковьею, в честь матушки. Итак, наше семейство прибавилось *еще одним лицом*» [там же, с. 374, т. II, курсив наш. – *В. К.*].). Прасковья – Параскева – пятница, *день приготовления*, страстной день, время начавшихся в полдень крестных мук Спасителя, *канун праздника*. В художественном пространстве повести Одоевского – начало приготовления к обожению *Зинаиды*.

Каждый поворот образа открывает добавочный смысл в других родственных образах, тем самым подсвечиваются невидимые ранее стороны изображаемого пространства. Так, «ответ одного лица на жизнь другого» есть не только заявленный писателем композиционный принцип «Русских ночей», но и своеобразная формула построения художественного пространства в прозе Одоевского.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Веселовский А. Н.* Поэтика сюжетов // Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. М.: Академический проект, 2025. С. 542 – 653.

2. *Минералов Ю. И.* Внутренняя форма как проявление стиля // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1985. Вып. 710. С. 45 – 62.

3. *Минералов Ю. И.* Сравнительное литературоведение: Учеб. пособие / Ю. И. Минералов. М.: Высш. шк., 2010. 383 с.

4. *Одоевский В. Ф.* Свидетель // Сын отечества, Т. 7. СПб.: Тип. А. Смирдина, 1839. С. 77 – 90.

5. *Одоевский В. Ф.* Косморама // Отечественные записки, Т. 8, № 1 – 2. СПб.: Гуттенбергова типография, 1840. С. 34 – 81.

6. *Одоевский В. Ф.* Душа женщины // Сочинения. СПб.: Тип. Э. Праца, 1844. Ч. 3. С. 81 – 97.

7. *Одоевский В. Ф.* Сочинения. СПб.: Тип. Э. Праца, 1844. Ч. 1. 390 с.

8. *Одоевский В. Ф.* Княжна Зизи // Сочинения. СПб.: Тип. Э. Праца, 1844. Ч. 2. С. 355 – 436.

9. *Одоевский В. Ф.* Парадоксы // О литературе и искусстве. М.: Современник, 1982. С. 30 – 32.

10. *Одоевский В. Ф.* Психологические заметки // О литературе и искусстве. М.: Современник, 1982. С. 67 – 95.

11. *Одоевский В. Ф.* Ф. 539. Опись 1. Указатель. СПб.: РНБ, Отдел рукописей, 2008. 180 с.

12. *Одоевский В.Ф.* Житейский быт // Житейский быт / сост. В. Н. Греков. М.: Летний сад, 2020. С. 199 – 242.

13. *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика / Сост., вступ. ст., коммент. А. Б. Муратова. М.: Высш. шк., 1990. 344 с.

14. Путеводитель по Библиотеке Московского публичного и Румянцевского музеев. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1896. 47 с.

15. *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Писатель. Мыслитель. Т.1. Ч. 2. М.: Издательство М. и С. Сабашниковых, 1913. 479 с.

16. *Турьян М. А.* Странная моя судьба. О жизни Одоевского. М.: Книга, 1991. 399 с.

Ева ТАРАСЕНКО

«ДРАМА НА ОХОТЕ А. П. ЧЕХОВА: ПРЕСТУПЛЕНИЕ БЕЗ НАКАЗАНИЯ?»

Исследователи справедливо отмечают, что человек 1880-х годов переживал мировоззренческий кризис. Оказавшись между двух эпох – отжившей и еще лишь зарождающейся – общество существовало в сумеречном полусне [5, с. 43]. Переходная эпоха, конец века – как ни назови, но это было время поиска новых ориентиров посреди апатии, вызванной необходимостью качественных изменениях жизни общества. Конечно, это отражалось и на литературном процессе. Определенный взлет реализма искал иные формы выражения, исключающие большой роман, известный по творчеству Толстого и Достоевского.

Смену эпохи и потребность в обновлении литературы ощущал не только Чехов. Его современник, Василий Розанов, напишет: «Не литература, а литературность ужасна; литературность души, литературность жизни. Нужна вовсе не «великая литература», а великая, прекрасная и полезная жизнь (…) не Грибоедов, а Л. Андреев, не Гоголь, – а Бунин и Арцыбашев. М. б. мы живем в великом окончании литературы» [5, с. 26].

В 1884 году выходит «Драма на охоте» А. П. Чехова – произведение не то пародийное, не то оспаривающее новую форму и содержание. Герои «Драмы...» неизбежно обращаются к сюжетам прошлых эпох, которые оказываются не функциональными для нового времени. Перебирая отжившие тропы, Чехов намекает нам на поиск не только новой формы, но и, что важнее, нового содержания.

Одна из особенностей «Драмы на охоте» – наличие двух рассказчиков, один из которых отвечает новому времени (издатель), а второй существует в вышеупомянутом «полусне» и «сумраке» (Камышев), озираясь на стремительно уходящую, обманчивую для себя эпоху. Этот ход усиливает впечатление временного перелома.

Хотя Камышев явлен нам как хладнокровный убийца, во многом его размышления наивны и ориентированы на оценку окружающих. Издатель же воспринимает вещи как они есть, легко угадывает в Камышеве преступника и испытывает к нему, без надлома, отторжение.

Дезориентированный новым временем, Камышев живет в пространстве «большой литературы» и следует ее традициям. Окружение Камышева разобщенно и состоит из разных литературных типов: прожигающий жизнь граф, неустроенная барышня Наденька Калинина, задающийся этическими вопросами Доктор Щур… Ольга, изначально явленная нам персонажем «из другого мира», по ходу повествования безотчетно примеряет на себя гибельные и навязанные роли. Можно предположить, что именно в образе Ольги выражена неприспособленность человека к новому времени, потребность в самовыражении и поиске основ для взаимного существования.

Примечательно, что социальное положение Камышева лишь едва обозначено – наверняка мы знаем только, что по роду занятий он судебный следователь. У Камышева есть слуга, Ольга предполагает, что он «богатый человек». Но насколько мы можем верить оценке Ольги, не знающей жизни иначе, кроме как по книжкам? Именно ориентация на книжный мир становится существенной в мировоззренческой системе центральных героев – Камышева и Ольги.

Сколько бы Камышев ни старался подвести мир и Ольгу под идеалы, существующие в большой литературе, в повествование «Драмы...» последовательно прорывается мелкая проза жизни. То ему приходится отвлекаться на нее, то сам он снижает пафос происходящего. Так, о своей связи с Ольгой, ставшей для девушки первой, пишет: «…минут через пять я вынес ее на руках из пещеры, замученную новыми впечатлениями» [7, с. 82]. Упоминание «пяти минут» больше похоже на приземленную характеристику «из записок судебного следователя», нежели на впечатление поэта, которым то и дело мнит себя Камышев. И кажется, это не произошедшее, а только последовавшие за ним книжные высказывания Ольги пробуждают в нем любовь и чувство

связи «навеки». Но тут объяснения в духе романтизма («Я увидел, что связан с этим созданием навеки, бесповоротно», «Теперь мне, как говорится, море по колено!» [7, с. 85]) резко обрываются реальностью положения Ольги, уже ставшей супругой Урбенина.

Итак, оглядка на литературу является важной характеристикой Зиновьева-Камышева, называющего свое произведение и «драма», и «из записок судебного следователя», и «повесть».

Однако если присмотреться к тексту, легко обнаружить, что наиболее полно характеризует произведение не жанр, а эпитет «уездное». Встречается он часто: «тянутся два ряда представительниц нашего *уездного* цветника…» [7, с. 77, здесь и далее курсив мой – *Е.Т.*], «дело разбиралось в нашем *уездном* городе» [7, с. 154], «Невеста встала и вышла из-за стола – какое эффектное и сценическое место для *«великосветского» уездного романа!»* [7, с. 82],.

Важно в данном контексте и следующее рассуждение: «жизнь Ольги в последнее время состояла из сплошного романа. Роман этот был такого сорта, что обыкновенно оканчиваются уголовщиной. Старый, любящий муж, измена, ревность, побои, бегство к любовнику-графу через месяц-два после свадьбы...» [7, с. 137]. Здесь Камышев поверхностно подводит итоги жизни Оленьки под каноны уголовного романа. При этом природа поступков Оли оказывается не исследована, отсутствует женский психологизм и поиск правды, которыми занимался, к примеру, Ф.М. Достоевский. Героини его романов с элементами «уголовщины», будь то Грушенька или Настасья Филипповна, испытывают сложный комплекс проблем, в том числе этического и духовного характера. Помимо этого, их поступки оказываются стихийны («надрывны»), что является мощным двигателем сюжета. Камышев же в своих суждениях упрощает мотивы Оленьки – будучи ненадёжным рассказчиком, он исходит исключительно из собственной системы воззрений. Можно вспомнить и указанную им в финале задачу «излиться» [7, с. 164]. Все вышеперечисленное подчеркивает неспособность

Камышева выйти из «уездной повести» в жанр большой литературы.

Бытие Камышева как бы определено подражанием: «...в эти минуты мне *казалось*, что я действительно люблю ее» [7, с. 85] (об Ольге). Именно «казалось» руководит его поступками, осмелимся предположить, даже убийством, на свершение которого его подтолкнул литературный опыт, потребность сделать так согласно сложившемуся эстетическому идеалу, а вовсе не состояние аффекта. Сам Камышев, называя это причиной, иронизирует, что «ведь и курят, и чай пьют под влиянием аффекта…».

Конечно, можно объяснить проще: не справившись с чувством гнева, Камышев убил. Он и сам объясняет это так: «Все накипевшее в груди забурлило… меня охватило чувство отвращения, омерзения» [7, с. 165]. Однако если мы присмотримся, то увидим, что Камышев убивает из-за разрушения своего эстетического идеала, моментально низводя Олю до «маленького, гаденького существа». Характеристика «маленькое» словно отсылает к «маленькому человеку» Гоголя, что недопустимо для объекта любви Камышева, тяготеющего к «высокому». Шокирует и описание самого действия: «бросил оземь, как бросают мячик» [там же].

Камышев относится к Ольге не как к живому человеку, но как к «героине романа». И убивает ее, должно быть, не выдержав разрыва между надуманным идеалом и реальностью живой женщины: «И, в самый разгар клятв, ей вздумалось вдруг сказать отвратительную фразу (…)» [там же]. Клятвы соответствовали роману, отвратительная фраза – нет. При этом драма Камышева не подчинена стихии, она – рукотворная. Отсюда и наше сомнение в аффекте и угадывание с первых страниц истинного преступника, а также впечатление издателя: «На лице его я не прочел ни раскаяния, ни сожаления. «Взял и добил» было сказано так же легко, как «взял и покурил»» [там же]. Неспособность на большое чувство, искусственность и миметизм...

В этом и состоит отличие новой драмы, загаданной Чеховым, от трагедий, происходящих в произведениях

Островского, Достоевского и других классиков. Хотя Островский характеризует свои произведения, как «драма», во многом он перерабатывает трагедии классицистического типа. Оттого происходящий в них конфликт выглядит стихийно. В преддверии нового времени Чехов смещает акцент со стихии на человека, доказывая его вину и причастность ко всему плохому, ненужному, призывает обратить внимание на себя. Словами своей более поздней героини – Раневской из пьесы «Вишневый сад» – он как бы выносит совет: «Вам не пьесы смотреть, а смотреть бы почаще на самих себя. Как вы все серо живете, как много говорите ненужного» [6, с. 275].

Предпосылки к иронии внутри литературного пространства о самой литературе (героиня пьесы рассуждает о пьесах) нам видны уже в «Драме на охоте». Но в данном случае герой драмы не смотрит, он их *читает*. В обозначенным контексте преступление Камышева становится преступлением против самого себя, как против человеческого вообще. А так как человек мельчает, быстро и беспощадно, то и преступление остается безнаказанным в этой новой реальности прозы.

Можно предположить, что из этого проистекает и жанровая неясность. Героями и самим временем новый жанр еще не придуман, его не существует. И что бы ни пришло на смену большому роману, будь то драма, повесть или «истинное происшествие», это войдет в литературу не стихийно, а воплощенное самим человеком, еще только исследующим свои мотивы.

Оля поэтизирована Камышевым, он сам отмечает, что «мог глядеть на женщину только поэтом» [7, с. 29]. В его глазах она превращается в почти сказочного персонажа, таинственную девушку, обитающую в лесу, «хорошенькую лесную фею, умеющую поэтически глядеть на небо». Принципиально важная черта Камышева – восприятие реальности через призму романтического двоемирия. Данную концепцию он выражает через разделение реальности на мир прозы и мир поэзии. Приведем характерный отрывок, относящийся к началу повествования:

«– Я не знаю, останешься ли ты доволен? – обратился он ко мне. – Я заказал к ужину уху из ершей и дичь. К водке будет холодная осетрина и поросенок с хреном.

Словно рассердясь на эту прозу, поэтические сосны вдруг зашевелили своими верхушками (…) [7, с. 31]».

Читателю понятно, что сердятся на прозу жизни не сосны, а сам Камышев, для которого все бытовое (а значит, низменное) неприемлемо. На отсутствие интереса к материальным вопросам указывает и впечатление Оленьки от его кабинета:

«– Как, однако, у тебя здесь нехорошо! – проговорила она, окидывая взглядом мой кабинет. – Богатый человек, жалованье большое получаешь, а как… просто живешь!» [7, с. 91].

С развитием повествования двоемирие Камышева приобретает новую форму: так мы постепенно видим, как реальность делится на действительную и книжную. Повесть изобилует отсылками к мировой литературе, аллюзиями и цитированием, что позволяет нам говорить об интертекстуальности. Тут и Ольгино мечтание о смерти в грозу, сразу вызывающие ассоциации с пьесой Островского, и сожжение Камышевым денег, подражающее Достоевскому. Определенная книжность и оторванность от реальности сближает этих героев.

Можно сказать, что Оля – естественный человек по Руссо. Выросшая вне общества, в лесу, где только ментально нездоровый отец, да дремлющий на диване лесной заяц, она действует интуитивно и относительно других персонажей стихийно. Конечно, Ольге непонятны присутствующие и то, как надо себя с ними вести: «Смотрела она несмело, в упор, словно мы были не новые для нее люди, а животные зоологического сада» [там же]. Она во многом ориентируется на то, как «как принято у людей», но почерпнуты эти представления ею из домашней библиотечки: «...три хрестоматии, одна книжка Борна, задачник Евтушевского, второй том Лермонтова, Шкляревский, журнал «Дело», поваренная книга, «Складчина»» [7, с. 36]. В этом и сходство, и различие Оли с Камышевым: оба ведут себя с оглядкой на

литературу. Но Оленька делает это из-за неумения и незнания, *как надо*, а Камышев – из эстетических и мировоззренческих соображений.

Обладая чертами естественного человека, Оленька не ориентируется в обществе, ей сложно найти себе в нем место: «То ей весело, то скучно до того, что глотает слезы и молится (…) Она нечто из другого мира, мира, который мне незнаком» [7, с. 106]. В невозможности преодолеть свою натуру и заключается ее трагедия. О сложности существования человека в обществе размышляет и Камышев: «Лучше быть этой белокурой Оленькой, (…) и жить здесь со зверями, чем судебным следователем и жить с людьми…» [7, с. 31]. Тем не менее, и вдали от общества Ольга зависима от своего социального положения и оценки окружающих.

Разберем рассказ Ольги о смерти матери: «Гроза убила у меня мою мать… В газетах даже писали об этом….» [7, с. 35]. Здесь важны две детали: восприятие грозы, как божественной кары (не мама умерла во время грозы, а «гроза убила маму») и замечание о газетах («даже писали» – здесь все: и некое истинное происшествие, соприкосновение к реальной жизни, какой она кажется Оленьке по книгам, и желание известности). И дальше: «Ей очень горько жилось на этом свете. Бог *сжалился и убил ее* своим небесным электричеством» [там же]. Эта мысль созвучна высказанной Урбенином о смерти самой Оли: «…мне пришла мысль, что смерть *избавила* Олю от развратной жизни» [7, с. 144].

А функцию Бога берет на себя Камышев. Более того, он практически достоверно исполняет волю Оли, ее книжное мечтание об эффектной смерти: «Мне вот как хотелось бы умереть. Одеться в самое дорогое, модное платье, какое я на днях видела на здешней богачке, помещице Шеффер, надеть на руки браслеты... Потом стать на самый верх Каменной Могилы и дать себя убить молнии так, чтобы все люди видели... Страшный гром, знаете, и конец…». Пусть не от молнии и не на Каменной могиле, но Оля действительно «дает себя убить», умирает в «самом дорогом, модном платье» и «так, чтобы все люди видели». Камышевым это осознается: «мечта ее сб…. хотя и не на Камен….» [7, с. 120].

Учитывая упоминание «мечты», может ли Камышев в полной мере сознавать свою вину или вообще считать себя виноватым? Здесь мы говорим о несовпадении идеи с ее реальным воплощением, как это было у героев Ф.М. Достоевского.

Неожиданно наличие идеи проповедует Наденька Калинина, заявляя: «Пусть моя идея никуда не годится, пусть она смешна и наивна, но я живу ею». Сама Надя – эдакая барышня на выданье, оказавшаяся в нетипичных условиях. Если говорить о полемике с Достоевским, то Чехов сознательно играет на понижение. Идея Наденьки заключается в исправлении графа и миссии «сделать из него человека», однако она не способна выдержать первые испытания (поверхностное отношение к ней графа и наличие у него жены). Оказывается, и здесь лежит простое желание замужества, а не высокие устремления.

Вместе с тем Надя сообщает важную мысль: «Жутко жить, не зная цели». А ведь именно так живет Оля Урбенина, так живет и Камышев, и в этом они тоже зеркальны. Так существует истребляющий в себе человека граф, прожигая в кутежах жизнь. И действительно, при ближайшем рассмотрении это оказывается очень жутко.

На самом деле Чехов пишет о рукотворно загубленной судьбе человека. Граф ведет бесполезные журфиксы, разоряя имение. Камышев из самолюбия губит судьбу двух девушек: Наденьки и Оленьки, которые могли быть покойны в замужестве (и обе потенциально – с ним). Урбенин, способный жить во имя блага детей, связывает судьбу с молодой Олей, смерть которой является искуплением для них обоих.

Об избавлении смертью от развратной жизни говорит Урбенин, «в высшей степени человек честный и бескорыстный» [7, с. 107], которому не чужды идеи христианства. И сам он, причастный к греху, расплачивается страшной смертью на каторге за преступление, которого не совершал. Но может быть есть преступления, судимые не человеком, а иной силой? И расплачивается он за грех и ошибку брака с Ольгой.

Оказываются наказанными и другие герои: разоряется граф, травится Наденька Калинина, со своей псевдоидеей сделать из графа человека. «Где тут выносливость?» – риторически восклицает доктор Щур, и кажется, обращено это не к Наде, а к каждому человеку. Созвучие этому находим в словах издателя: «Мысль, что я вижу перед собой убийцу, наполняла мою душу непривычным чувством ужаса и страха... не за себя – нет! – а за него, за этого красивого и грациозного великана... вообще за человека…» [7, с. 160].

Камышев остается представленным на самосуд, неслучайна и его работа судебным следователем. Это – новый виток в идее человекобога, воплощенной Достоевским. Во многом Камышев может быть соотнесен со Ставрогиным, вот тому подтверждения:

О Камышеве: «У вас иногда, вопреки воле и направлению вашей хорошей натуры, вырываются такие желания и поступки, что все знающие вас за порядочного человека становятся в тупик...» [7, с. 61].

О Ставрогине: «Скажите, что побуждает вас к таким необузданным поступкам, вне всяких принятых условий и мер? Что могут означать такие выходки, подобно как в бреду?» [3, с. 46].

О Камышеве: «Все его тело дышит здоровьем и силой» [7, с. 7] «Я глядел на его рисующую руку и, казалось, узнавал в ней ту самую железную, мускулистую руку, которая одна только могла в один прием задушить спящего Кузьму, растерзать хрупкое тело Ольги » [7, с. 160].

О Ставрогине: «Говорили, между прочим, и о чрезвычайной телесной его силе» [3, с. 40].

Помимо внешнего впечатления, сходство обнаруживается в готовности загубить чужую судьбу. При этом и для Ольги Урбениной, и для Елизаветы Тушиной насильственная смерть символизирует искупление грехопадения, очищение от мирского.

Попытка Камышева взять на себя функцию Бога также приближает его к Ставрогину. Но Ставрогин действительно оказался (в концепции Кириллова) «человекобогом», если взять во внимание его рассудочное самоубийство («Кто смеет убить себя, тот тайну обмана узнал. Дальше нет свободы; тут

всё, а дальше нет ничего. Кто смеет убить себя, тот бог» [3, с. 106]). Камышев не способен на предоставленный ему самосуд, поэтому ищет себе судью в другом. А если другой – это не Бог, то человек. Например, издатель, которому можно принести рукопись с загадкой, рассчитанной на «средний уровень читателя». И, призванный изначально оценить лишь рукопись Камышева («видно, что он пишет первый раз в жизни, рукой непривычной, невоспитанной…[7, с. 11]), издатель выносит приговор не написанному, а самому автору и его герою. При этом границы книжного и действительного оказываются размыты.

У Достоевского ценой смерти можно искупить преступление, спасти душу, у Чехова же это возможно скорее ценой спасенной жизни. У Достоевского есть Бог, у Чехова он отсутствует, и только Оленька в связи со смертью матери робко упоминает рай.

Не Бог, а человек – доктор Щур – просит Камышева спасти Наденьку, женившись на ней и пожертвовав своей свободой: «Жизнь человеческая дорога, и за нее можно отдать... *всё!* Спасите жизнь!» [7, с. 123]. Но может ли прислушаться к этим словам Камышев, для которого жизнь скучна и пародийна?

Сам Камышев сознает безнаказанность – не только свою, но и каждого участника драмы. И только у Ольги куда более страшная судьба – наказание без преступления. Но это чуждо и безразлично Камышеву, тяготеющему к «высокому». Он слеп к реальному положению Ольги, объясняющей: «Вам понравилось тогда вечером, а поглядели бы вы зимой, когда рада бываешь... что вот-вот смерть придет…». И смерть действительно приходит. Мотив ее не ограничивается эмоциональным порывом Камышева – издатель замечает: «Все это наивно только на первый взгляд» [7, с. 132]. Гибель Оленьки от рук Камышева символизирует собой и гибель романтических идеалов, и гибель поэтической любви. А отсутствие кары – безнаказанность человека наряду с его уязвимостью.

Резюмируя, отметим: «Драма на охоте» представляет собой повесть о бессмысленной и разоренной жизни, которую должен прийти и перестроить новый человек.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васильева И. Э.* «Восьмидесятые годы» XIX века как «переходная эпоха» в истории русской литературы // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. №40, с. 40–43.
2. *Гете И. В.* Фауст [пер. с нем. Б.Л. Пастернака]; М.: Изд-во АСТ, 2025. 432 с.
3. *Достоевский Ф.* Бесы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. 640 с.
4. *Розанов В.* Опавшие листья. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. 400 с.
5. *Синякова Л.Н.* Поколение 1880-х гг. в прозе А.П. Чехова: мотивная репрезентация и сюжетная динамика // Сибирский филологический форум. 2022. №2 (19), с. 43–51.
6. *Чехов А*. Вишневый сад: пьесы СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 320 с.
7. *Чехов А.* Драма на охоте: рассказы, повести, пьесы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. 992 с.

Дэя ФИЛЬ

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ОБРАЗА РОМАНТИЧЕСКОГО ГЕРОЯ КАК ПРИЁМ КОМИЧЕСКОГО В РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА

Антон Павлович Чехов известен как один из главных мастеров комического в русской литературе. Объектами его иронии часто становились образы и мотивы, которые к концу XIX века превратились в литературные штампы; одним из таких штампов стал узнаваемый образ романтического героя. Исключительная личность в исключительных обстоятельствах, с непременным горящим взором, мертвенной бледностью, «демоническими» чертами в облике – со временем всё это стало восприниматься скорее комически. Подобный образ постепенно стал уделом эпигонов и утратил изначальные смыслы и художественную ценность. Чехов прекрасно передал это явление на рубеже XIX–XX вв.

Начнем с одного из первых рассказов Чехова – «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?». Это, по сути, «полное собрание» клише в краткой форме. Перед нами набор рубленных, написанных «телеграфным стилем» предложений, с перечислением конкретных вещей, тропов и поворотов сюжета, которые встречались в массовой литературе того времени. Здесь и револьверы, и чемоданы, и даже «комплект» животных, который должен быть у любого уважающего себя героя: очень обученная и умная собака, попугай и соловей. «Лица некрасивые, но симпатичные и привлекательные» [3; т. I; с.17] – это звучит как характеристика романтических героев, которые, естественно, должны отдаляться от шумного общества с его стандартами, однако логический сбой придает написанному ироническую тональность.

В романтизме декларируется связь героя с природой, но Чехов эту связь нарочито показывает не чем-то, чего нельзя постичь в силу его величия, а тем, что и сам автор не понимает и не дает себе труда полноценно выразить: «Высь

поднебесная, даль непроглядная, необъятная... непонятная, одним словом: природа!!!» [3; т. I; с.18]. Иронический эффект создается путем создания образа псевдопонимающего автора, но и псевдообразованного читателя, который, по идее, должен удовлетвориться подобным пассажем, глубоко не задумываясь. Сохранной осталась форма (рассуждения о природе *должны быть* в тексте), а почему и для чего – никто уже не помнит.

Важно понимать, что Чехов ни в коем случае не высмеивает Жуковского, Пушкина или Лермонтова. Это творцы, которые действительно осознавали, для чего применяют тот или иной приём, которые стояли у истоков направления, а значит не дискредитировали его, а существовали в нём органично. А вот эпигоны, продолжающие писать про «тонкие намеки на довольно толстые обстоятельства» [3; т. I; с.18], – суть те, кто превращает романтизм в набор штампов. Сверхзадача пародирования таких произведений в том, чтобы в итоге вернуть читателя к мысли о подлинных романтических образах и темах, дать возможность увидеть величину разрыва между настоящим и измельчавшим и опошленным.

В рассказе «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь» уже подзаголовок должен был наводить на мысль о пародийной составляющей: «Робкое подражание Виктору Гюго». Однако он был снят автором и впоследствии заменен более нейтральным посвящением: «Посвящается Виктору Гюго». Разумеется, здесь нет иронии над Гюго; объект иронии – модные, «подражательные» романы. Чехов упрощает и выхолащивает романтические мотивы, делая их фактически абсурдными. Сюжет передан одной фразой: «... он любил *ее. Она* любила страстно его... Я должен был убить его, потому что любил больше жизни ее. Я любил *ее* и ненавидел его» [3; т. I; с. 36]. Благодаря подобному, весьма лаконичному, построению фразы драматизм ситуации и близость трагической развязки способно вызвать у читателя только улыбку, хотя в рассказе происходит самое настоящее убийство, и даже несколько.

Вот одно из «драматичных» описаний: «Лошади весело заржали. Как тягостно быть не человеком! Я освободил их от животной, страдальческой жизни. Я убил их. Смерть есть и оковы и освобождение от оков» [3; т. I; с. 37]. Романтические мотивы, образность и пафос находятся в конфликте с абсурдностью происходящего, а идея свободы и отторжения той самой животной (в романтизме – обывательской) жизни превращается в банальное убийство ни в чём не повинных и даже довольных своим существованием животных, совершённое для усиления эффекта.

Если перечислять все штампы романтизма, которые мы можем найти в рассказе, то список получится весьма солидным. К примеру, пейзаж в произведении – мрачная темнота, темное небо, луна-«беспристрастный свидетель» (подчеркнутое скопление «романтических» черт) – сравнивается то со шляпой, то с типографской тушью, то с ореховой скорлупой. Иными словами, с помощью бытовых деталей происходит сближение возвышенного описания с обиходными реалиями современной Чехову жизни. Любопытный межтекстовый нюанс: у влюблённых при поцелуе по венам бежит «гальванический ток» [3; т. I; с. 37], в предыдущем же рассказе отмечено, что «в романах, повестях и т. п.» встречается, в том числе, «электричество, в большинстве случаев ни к селу ни к городу приплетаемое» [3; т. I; с.17]. В конце герой с молодой женой уезжает в Америку (что возвращает к мысли о склонности романтизма к экзотическим странам и природе), однако там супружескую пару встречают львы и тигры. Использует Чехов и литературные реминисценции: героиня «видела пред собою демона в земной оболочке», что отсылает к лермонтовским Демону и Тамаре; а кучер, сравнивающийся со статуей, *проваливается* в жерло взявшегося невесть откуда вулкана, что вызывает ассоциацию с пушкинским «Каменным гостем».

Но самое важное в этом рассказе – финал. У главных героев рождаются дети, и после рождения второго герой не выдерживает и вешается от счастья. Здесь Чехов «ломает четвёртую стену»: «...второй мой мальчишка протягивает

ручки к читателям и просит их не верить его папаше, потому что у его папаши не было не только детей, но даже и жены» [3; т. I; с. 38]. Желая читателям последней фразой спокойной ночи, Чехов как бы возвращает нас в реальный мир, где ночная мгла не обязательно несёт в себе ужас, кровопролитие и мрачные тайны; когда она наступает, нам, обыкновенным людям, полагается просто спать. Ничего из того, о чём говорят слишком увлекающиеся романтики, не может произойти. Таким образом, Чехов разрушает романтическую литературную условность, опять-таки работая на контрасте: абсурдная, ничем не обусловленная трагедия сменяется мгновенной её отменой.

Но, помимо прямой пародии, Чехов работает и с менее очевидными приёмами, с помощью которых можно сюжетно и психологически как бы разоблачить героя. Комическое в таких случаях обнаруживает себя исключительно на содержательно-смысловом уровне.

Таков рассказ «Загадочная натура», главный герой которого, Вольдемар, – начинающий писатель, создающий «новэллы из великосветской жизни» [4; т. II; с.90] и готовый воспринять любую историю как романтическую. Ему для этого «предоставляется» подходящая попутчица – дама «тяжёлой судьбы», которая говорит о себе следующим образом: «Жизнь моя так полна, так разнообразна, так пестра... Но главное – я несчастна! Я страдалица во вкусе Достоевского…» [4; т. II; с. 90].

И действительно, по ее словам, участь её незавидна: бороться за кусок хлеба из-за промотавшегося отца, выйти за старика-генерала, мечтать об истинной любви, страдая от самопожертвования и самоотречения. «Я хотела быть счастливой… Я искала света, простора, смысла» [4; т. II; с. 91], – говорит героиня, и что это, как не стремление к романтической свободе? И Вольдемар своим восторгом, целованием руки – конечно, он целует её не как влюблённый мужчина, встретивший красивую разодетую даму, а как Родион Раскольников Соню Мармеладову, но целует руку ровно в месте, где висит дорогой браслет – только

подчёркивает величественность и отрешённость героини в своих глазах.

Особенный эффект комического достигается за счёт того, что никто из героев не видит пародийности ситуации, а между тем она опять-таки наибольшим образом проявляется в финале: на пути к этой свободе, счастью и свету, оказывается, стоит одна-единственная преграда – другой богатый старик, за которого планирует выйти недавно овдовевшая героиня. Ей совершенно не обязательно это делать – она обеспечена, но она не томная бледная дева, отрешившаяся от мирской жизни и страдающая сердцем, она женщина совсем другой, вполне прозаической реальности. При этом она настолько уверенно усвоила язык литературы, что ей очень просто им разговаривать и оправдывать все свои действия. Здесь можно провести аналогию с современным подходом (не менее штампованным, чем «романтизм» современной Чехову литературы), при котором всё оправдывается психологическими проблемами или травмами детства, утрированными для большей полноты страдания, и для которого придумали отдельный термин «therapy speak».

Интересен финал – Вольдемар, слыша о богатом старике, вздыхает, и для читателя остается неясным, что скрывается за этим вздохом. Он то ли разочарован, то ли иронизирует над ситуацией, то ли не перестаёт быть очарованным загадочной незнакомкой, а значит остается комическим персонажем с якобы романтической профессией писателя. При этом в своем сознании он – гонимый миром творец, а на деле – пишет «в губернских ведомостях небольшие рассказы» [4; т. II; с. 91], да и основная его профессия – чиновник особых поручений, а литература – лишь своеобразный способ эскапизма. В финале возникают подчеркнуто обиходные, сниженные детали, опять-таки создающие контраст между надуманным романтизмом и реальностью: «Локомотив свищет и шикает, краснеют от заходящего солнца оконные занавесочки...» [4; т. II; с. 92].

Таким образом, комическое переосмысление романтического героя – это не самоцель, а, выражаясь с помощью уместной в случае Чехова врачебной метафорики,

обнаружение *болезни литературы штампами.* И нет сомнений в том, что «лечение», предложенное доктором Чеховым, было действенным.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Овчарская О. В.* Истоки поэтики Чехова: юмористическая журналистика как претекст. Научный диалог. 2015. № 12. С. 171–182.

2. *Тюпа В. И.* Художественность чеховского рассказа. М.: Высшая школа, 1989. 136 с.

3. *Чехов А. П.* Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п. // Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974. Т. 1. С. 17–18.

4. *Чехов А. П.* Загадочная натура // Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1975. Т. 2. С. 90–92.

5. *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 293 с.

РАЗДЕЛ VI.

ПОЭТИКА ПОГРАНИЧНЫХ СОСТОЯНИЙ И МИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



Рисунок Виолетты Горбашовой

Виолетта ГОРБАШОВА

ИНФЕРНАЛЬНЫЙ БАЛ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА КАК ОБРАЗ ПЕРЕВЕРНУТОГО МИРА

Прежде чем рассматривать мотив инфернального бала, необходимо определиться с понятиями. Согласно «Толковому словарю русского языка» Д. Н. Ушакова, инфернальный – «находящийся в аду, происходящий в аду, адский»; «одержимый бурными страстями, демонический» [21]; «(…) где происходит беспорядок, ужас» [21]; «(…) крик, брань, драка, содом» [7], «(…) хаос и ужас, царящие где-нибудь» [14]. Понятие «бал» в контексте данного исследования будет пониматься расширительно и включать в себя также «маскарад».

Одним из центральных символических значений инфернального бала в русской литературе исследуемого периода является *перевернутый*, *потусторонний* мир. Бал составляет центральную часть инфернального пространства. В произведениях разной степени фантастичности эта инфернальность может проявляться по-разному. Где-то она видна явно, а где-то – читается между строк. Но в любом случае инфернальный бал становится местом, где демонические мотивы произведения начинают проявляться ярче всего. Бал разрушает остатки привычной реальности и погружает читателя в потустороннее, меняет и «переворачивает» все вокруг. Поэтому большинство рассматриваемых балов – это, по сути, *маскарады*, где его участники преображаются, играют роли: «Именно игра создает мир, сопоставимый в русской традиции с Мороком, где бывальщина и небывальщина соседствовали и сливались, являясь признаками как этого, так и «иного» мира» [12, с.141].

Чтобы попасть на инфернальный бал, то есть в потусторонний мир, герой должен совершить «переход между мирами» и выполнить для этого определенные действия. В произведениях с прямой фантастикой или с фантастическими элементами герой совершает магический

ритуал. В повести О. Сомова «Киевские ведьмы» нужно произнести заклинания, сварить зелье, натереться колдовским кремом и вылететь через трубу; в «Пропавшей грамоте» Н.В. Гоголя – перейти через черную речку, границу иного мира, и бросить деньги нечисти; в рассказе М.Н. Загоскина «Концерт бесов» – прийти одному к полуночи и до этого ни с кем не говорить. В повести В.Н. Олина «Странный бал» у героя есть проводник в потусторонний мир – Вельский.

В реалистических произведениях явного магического ритуала нет, вместо него может выступать, например, переодевание. Надев маску, герой получает право стать другим, стать частью инфернального бала и потустороннего мира. Так, Саша Пыльников в «Мелком бесе» Ф. Сологуба скрывается под маской гейши. Интересна подготовка к балу в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»: Чичиков не только переодевается в выходной костюм, но и примеряет разные выражения лиц перед зеркалом, готовясь «играть» в перевернутой реальности. На маскараде в одноименной драме Лермонтова люди в буквальном смысле исчезают – в тексте пьесы вместо имен значатся «маски».

На инфернальном балу дозволено то, что не дозволено вне его. В буквальном смысле – мертвецы не могут ожить в обыденном мире, но в потустороннем мире инфернального бала гоголевского «Вия», «Концерта бесов» Загоскина и пушкинского «Гробовщика» они это делают. Точно так же картины и статуи не могут двигаться, но танцуют в «Странном бале». На шабаше в «Киевских ведьмах», помимо ведьм и чертей, встречаются люди, которых почитали почти святыми и «о которых прежде бы [Федор] никак не поверил, что они служат нечистому» [20].

Также в реалистических произведениях «перевернутая нормальность» выражается в том, что бал из обычного светского мероприятия превращается в нечто разрушительное. Празднество и веселье совмещается со смертью или бедствиями, бал представляется неким «пиром во время чумы». Наиболее прямолинейно этот символ раскрывается в одноименной трагедии Пушкина.

Нормальный мир героев рушится, его захватывает болезнь, но они продолжают пировать: «И, заварив пиры да балы / Восславим царствие Чумы» [18]. В романе Достоевского «Бесы» в преддверии бала все идет не так – происходят «шпигулинские» волнения, в городе нарастает хаос, сам бал устраивается фактически инфернальным персонажем – Петром Верховенским: «(…) если бы даже Лембке умер в ту самую ночь, то праздник все-таки бы состоялся наутро» [8]. Праздник продолжается даже после пожара точно так же, как герои Пушкина продолжают пировать, когда мимо них проезжает повозка с трупами. В «Мелком бесе» маскарад предполагал конкурс костюмов с символическими призами, на само́м же балу гости, словно помешанные, травили и чуть не разорвали победителей. Там же Передонов окончательно сходит с ума и поджигает здание.

Постоянный спутник инфернальных балов и маркер перевернутой реальности – смех. Поэтому характер инфернальных балов даже в реалистических произведеньях снижен, в них фактически нет пафоса балов, они изображаются иронически. Это мы наблюдаем, например, в «Мертвых душах» Гоголя и в «Бесах» Достоевского. В произведениях с ярко выраженной фантастикой смех вообще звучит все время: «(…) все чудища выскалили зубы и подняли такой смех, что у деда на душе захолонуло» [5] – в «Пропавшей грамоте»; «(…) пенье и визг чертенят и ведьм все это было буйно, дико, бешено; и со всем тем видно было, что сия страшная сволочь от души веселилась» – в «Киевских ведьмах» [20].

Это отсылает нас к обрядовой культуре, где смех считался формой контакта с потусторонним миром: «Языческая традиция полагала, что смех есть форма контакта с потусторонним» [12, с.118]. В литературе нарочитое веселье сохраняется, но изменяется его символическое значение. Языческое становится демоническим, обряды превращаются в бесовские игрища, а смех на инфернальном балу становиться зловещим и безумным.

Измененное состояние сознания, опьянение и безумие – частые спутники инфернальных балов. Помешательство

может быть «способом» перехода в иной мир бала, как ритуалы и переодевания. В «Концерте бесов» граница между инфернальностью и безумием намеренно размыта, и невозможно однозначно установить, что первично – нечистая сила или помешательство героя. В «Гробовщике» мертвецы привиделись Адриану в пьяном сне, генерал из «Странного бала» был в белой горячке; Ноздрев из «Мертвых душ», устроивший скандал на балу, заявился пьяный: «Ноздрев, захлебнув куражу в двух чашках чаю, конечно, не без рома, врал немилосердно» [4]. Лебядкин, выполнявший в «Бесах» схожую с Ноздревым функцию, тоже «был совершенно пьян» [8], как и другие «неизвестные личности», специально проведенные на бал Лямшиным и Липутиным. Опьянение, помутнение рассудка приводят к нарушению общепринятых норм, отказу от обыденной реальности. Как отмечено в «Толковом словаре...» В.И. Даля, «вина напиться – бесу предаться. В пьяном бес волен [7].

Одержимость связывают с бесами, «бред наяву, видения, искушения, соблазны» – с «бесовским наваждением» [7], а слову «беситься» Даль дает значение и «резвиться без меры», и «сходить с ума» [7]. Безумие нужно не только, чтобы попасть на бал – им заражены все инфернальные гости, оно для них совершенно естественно. Яркий пример «инфернальной нормальности» мы встречаем в романе «Мелкий бес», где город только «кажется» «мирным и дружным», на самом же деле большинство жителей города обладают демоническими чертами, которые раскрываются в полной мере на маскараде.

В поэме «Мёртвые души» поместья, помещики и, в сущности, вся окружающая действительность пребывают в состоянии духовной мертвенности и упадке, однако никому до этого нет дела. «Ну, чему сдуру обрадовались? В губернии неурожаи, дороговизна, так вот они за балы!» [4]. В комедии Грибоедова «Горе от ума» для фамусовского общества проблемы и пороки, которые обличал Чацкий, составляют нормальную часть их мертвенной жизни, как и инфернальный бал в конце пьесы: «Да и кому в Москве не зажимали рты обеды, ужины и танцы?» [6], «Ну бал! Ну

Фамусов! умел гостей назвать! Какие-то *уроды с того света*» [6]. Выражаясь метафорически, пир во время чумы совершенно нормален для уже зараженных чумой.

Это была бы довольно гармоничная картина, если бы она замыкалась сама на себе. Однако зачастую это не так – на бал приходит не инфернальный персонаж, он чужой для перевернутого мира, даже если совершает ритуальный переход. Это может проявляться напрямую, например, в «Пропавшей грамоте» Гоголя дед рассказчика не может есть еду, которую предлагает нечистая сила на шабаше: «Дед ничего; схватил другой кусок и вот, кажись, и по губам зацепил, только опять не в свое горло» [5]. В «Концерте бесов» Зорин не вписывается в инфернальный бал по-своему: гитара из его ноги фальшивит и его выбрасывают. Кроме того, Зорин живой, а остальные гости концерта – мертвецы: «Вы живы?.. Ну это странно, очень странно! – сказал покойник, пожимая плечами» [9].

Для фантастических произведений в целом характерно это деления на живых и мертвых, посвященных и непосвященных, то есть принадлежащих полноценно к тому миру или нет. Хома Брут в «Вие» противостоит мертвой ведьме Панночке и вызванной ею нечисти, но он «проигрывает» ей, когда его замечают и благодаря Вию узнают в нем живого человека. В «Киевских ведьмах» непосвященный главный герой Федор отправляется на шабаш, и, конечно, «чужого» почти сразу распознает нечисть.

Сложнее структура в реалистических произведениях, но символизм там сходный. «Чужой», «живой» герой не принадлежит к инфернальному балу идейно и духовно. Во время или после бала «чужой» герой чувствует себя опустошенным и разбитым, инфернальность бала словно «съедает» его. Ярким примером тому является Чацкий: «Чего я ждал? что думал здесь найти? / Где прелесть эта встреч? участье в ком живое?» [6]. «Живой» Чацкий ищет к себе «живое участие» мертвенных гостей бала и, конечно, его не находит. Рассказчик в «Бале» Одоевского остается таким же

«истерзанным» и опустошенным после инфернального бала с «живыми мертвецами», как и Чацкий.

Чужой для бала персонаж не играет, как все окружающие, а продолжает действовать в потустороннем мире по правилам явного. Например, Степан Трофимович из романа «Бесы» серьезно вступает в духовную борьбу с активными участниками праздника, которые его провоцируют: «Я убежден был как дважды два, что без катастрофы он [Степан Трофимович] оттуда не выйдет» [8].

В «Маскараде» Лермонтова Нина отказывается врать, играть роль – «раскаиваться» в своей неверности перед Арбениным, остается правдивой. Это и убивает Нину, ведь во многом демонический Арбенин может простить обман, поверить в то, что он есть, но не в искренность Нины:

«И думал я, глупец, что, тронута, с тоской,
С раскаяньем во всем передо мной
Она откроется… упавши на колена?
Да, я б смягчился, если б увидал
Одну слезу…» [10].

Инфернальный бал также может погубить демонического персонажа, если он «выходит из роли». Это происходит с Чичиковым. После встречи с губернаторской дочкой он временно «очеловечивается». Инфернальный бал ему это не прощает: неприязнь общества появляется во многом именно из-за изменения поведения Чичикова, потери его символической маски. Еще один пример – ведьма Катруся из «Киевских ведьм». Изначально она принадлежит потустороннему миру, но как только становится известно, что она хочет выйти из него, обратиться к Богу и церкви, ее сжигают.

Итак, «чужого» героя разоблачают «свои» на инфернальном балу. Что же случается с ним после? Если герой обратится к Богу, он выживет. В «Пропавшей грамоте» дед крестит карты и наваждение с него спадает; в «Странном бале» генерал произносит имя Господа и также «просыпается», однако есть исключение – Хома Брут из «Вия», которого убивают, несмотря на молитвы в церкви. Также исключением является Адриан из «Гробовщика»

Пушкина, который ничего не делает и все равно остается живым и здоровым.

Герой может убежать или уехать. Из города NN уезжает Чичиков, из Москвы – Чацкий. Оба они остаются в живых и не сходят с ума. Саша Пыльников сбегает с маскарада, не раскрывая свою личность, и остается безнаказанным. Рассказчик из «Бала» Одоевского и Степан Трофимович из «Бесов» покидают инфернальные балы и также обращаются к Богу.

Однако часто не инфернальные персонажи после столкновения с инфернальным балом умирают или сходят с ума. Это Катруся и Федор из «Киевский ведьм», это Хома Брут из «Вия», это Андрей Антонович Лембке из «Бесов», который теряет рассудок. В сумасшедшем доме оказывается Зорин из «Концерта бесов». Погибает Нина, съев отравленное мороженое на маскараде. В каком-то смысле можно сказать, что все они действительно оказываются в потустороннем мире и становятся истинными участниками инфернального бала – мертвецами и одержимыми.

Таким образом, помешательство, наваждение, ложь (как *перевернутая правда*) нормальны в перевернутой реальности бала. Исполняя ритуал, надевая маску или сходя с ума, герой оказывается в искаженном потустороннем мире вместе с гостями, зараженными безумием.

Как бы ни оканчивался инфернальный бал, для «чужого» персонажа он становится переломным моментом и финальным испытанием. После бала герой либо «прозревает» и меняется, либо поглощается потусторонним миром окончательно.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Нечистая сила и природные праздники. М.: Миф, 2024. 591 с.

2. *Белкин А.А.* Русские скоморохи. М.: Наука, 1975. 192 с.

3. *Гоголь Н.В*. Вий // URL [Электронный ресурс]: https://ilibrary.ru/text/1070/p.15/index.html (дата обращения – 15.03.2026).

4. *Гоголь Н. В.* Мертвые души // URL [Электронный ресурс]: https://ilibrary.ru/text/78/index.html (дата обращения – 23.03.2026).

5. *Гоголь Н. В.* Пропавшая грамота // URL [Электронный ресурс]: https://ilibrary.ru/text/1092/index.html (дата обращения – 23.03.2026).

6. *Грибоедов А. С.* Горе от ума // URL [Электронный ресурс]: https://ilibrary.ru/text/5/p.1/index.html (дата обращения – 20.03.2026).

7. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка // URL [Электронный ресурс]: https://slovardalja.net/ (дата обращения – 16.03.2026).

8. *Достоевский Ф.М*. Бесы // URL [Электронный ресурс]: https://ilibrary.ru/text/1544/p.1/index.html (дата обращения – 22.03.2026).

9. *Загоскин М.Н.* Концерт бесов // URL [Электронный ресурс]: http://az.lib.ru/z/zagoskin_m_n/text_0050.shtml (дата обращения – 23.03.2026).

10. *Лермонтов М.Ю.* Маскарад // URL [Электронный ресурс]: https://ilibrary.ru/text/1247/index.html (дата обращения – 20.03.2026).

11. *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. М.: АСТ, 2024. 544 с.

12. *Максимов С.Г.* Волхвы, скоморохи, офени. М.: Вече, 2011. 320 с.

13. *Одоевский В.Ф.* Бал // URL [Электронный ресурс]: https://ru.wikisource.org/wiki/Бал_(В.Ф._Одоевский) (дата обращения – 20.03.2026).

14. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка // URL [Электронный ресурс]: https://slovarozhegova.ru/ (дата обращения – 15.03.2026).

15. *Олин В.Н.* Странный бал // URL [Электронный ресурс]: http://az.lib.ru/o/olin_walerian_nikolaewich/text_0020.shtml (дата обращения – 20.03.2026).

16. *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Миф, 2025. 606 с.

17. *Пушкин А. С.* Гробовщик // URL [Электронный ресурс]: https://ilibrary.ru/text/89/p.4/index.html (дата обращения – 24.03.2026).

18. *Пушкин А. С.* Пир во время чумы // URL [Электронный ресурс]: https://www.culture.ru/poems/5065/pir-vo-vremya-chumy (дата обращения – 24.03.2026).

19. *Сологуб Ф. К.* Мелкий бес. М.: АСТ, 2025. 416 с.

20. *Сомов О.М.* Киевские ведьмы // URL [Электронный ресурс]: https://ru.wikisource.org/wiki/Киевские_ведьмы_(Сомов) (дата обращения – 24.03.2026).

21. *Ушаков Д.Н.* Толковый словарь русского языка // URL [Электронный ресурс]: https://ushakovdictionary.ru/ (дата обращения – 15.03.2026).

Илона ДЯЧИНА

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА СМЕРТНОГО ОДРА В ТВОРЧЕСТВЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

АСТАПОВО, 8 ноября. 10 час. Утра.
Среди приходящих к ложу покойного слышится шепот:
«Посмотрите, он жив».

Лев Николаевич Толстой – писатель, чьё творчество принадлежит всему миру. Весь мир плачет вместе с ним, весь мир влюбляется вместе с ним, весь мир меняется вместе с ним, весь мир умирает вместе с ним.

Толстой не только писатель, но и философ. Его религиозные и философские искания неизбежно приводят к размышлениям о смерти. В творчестве Толстого смерть предстаёт неразгаданной загадкой, по сложности не уступающей таинству рождения.

Мы попробуем взглянуть на образ смерти в творчестве Толстого не как на нечто неизменное, а как на живое, развивающееся явление – проследить, как он менялся от произведения к произведению.

Объектами исследования явились следующие произведения: «Севастопольские рассказы» (1855), «Три смерти» (1858), «Война и мир» (1863–1869), «Анна Каренина» (1873–1877), «Смерть Ивана Ильича» (1886), а предметом – эволюция образа смертного одра и процесса умирания.

Методологическую основу составили труды по теории образа и мотива. Согласно «Литературной энциклопедии терминов и понятий», художественный образ это – «всеобщая категория художественного творчества; форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни» [8]; вслед за А.Ф. Лосевым также отметим, что образ у Толстого часто символичен [7]. Мотив же, по А.Н. Веселовскому, это – «простейшая повествовательная единица» [6], а в расширительной трактовке Б.М. Гаспарова – любой повторяющийся феномен. Нам будет интересна именно

эволюция образа, то есть постепенное изменение авторского подхода к созданию образа смертного одра.

«Севастопольские рассказы»

Начнём наш путь с 1855 года, когда Толстому было двадцать семь лет. В «Севастопольских рассказах» смерть – неотъемлемая часть военного быта. Однако в главах 12–13 «Севастополя в мае» мы впервые погружаемся в процесс умирания. Ротмистр Праскухин и Михайлов оказываются вместе под ударом бомбы. Толстой не ставит одного героя выше другого: «...ни Праскухин, пустой, безвредный человек, хотя и павший на брани за веру, престол и отечество, ни Михайлов с своей робостью и ограниченным взглядом...» [1]. Праскухин отчаянно сопротивляется смерти, не веря в неё. Толстой не даёт ему примирения с происходящим даже в последнее мгновение: «уже больше не видел, не слышал, не думал и не чувствовал. Он был убит...» [1]. Михайлов, напротив, смиряется перед Богом: «Господи, прости мои согрешения!» [1] – и Толстой оставляет его в живых.

Смерти всегда противопоставляется жизнь, которая во всех взятых нами произведениях будет символически связываться с детским образом (см. обращение к читателю в «Севастополе в мае»: «посмотрите лучше на этого десятилетнего мальчишку» [1]). Толстой изображает смерть как часть повседневности, но уже в этом раннем произведении смирение перед Богом становится нравственным маркером. Герои ещё не задумываются о том, что ждет их после смерти; смерть ещё – не предмет рефлексии, а психологически достоверный эпизод.

«Три смерти»

В этом рассказе 1858 года образ смертного одра изображается в связи с двумя персонажами – Марией Дмитриевной и Фёдором. И вновь присутствует контраст: мужик Фёдор смиренно ожидает кончины, а госпожа капризно ищет жизни там, где должно быть только смирение перед неизбежным.

Толстой задаёт риторический вопрос, относящийся к почившей Марии Дмитриевне: «...она вся была внимание. Но понимала ли она хоть теперь великие слова эти?» [2]. Этот вопрос дан автором в финале, то есть в сильной позиции текста. Но при этом важно, что он «не вписан» в образ героини и не является предметом её внутреннего конфликта. То есть Толстой начинает задавать вопрос о посмертном существовании, но пока вне внутреннего мира умирающего.

Стоит отметить еще одну важнейшую идею, которая сохраняется на всех этапах творческого пути Толстого: смерть и жизнь контрастны, но они не далеки друг от друга. Рядом с умирающей Марией Дмитриевной – «детские голоса и их топот» [2]; рядом с Фёдором – молодой, беззаботный Сергей, который впоследствии донашивает обувь покойника.

«Война и мир»

Первый эпизод романа-эпопеи, который будет нас интересовать – смерть «маленькой княгини», жены Андрея Болконского. Смерть и рождение идут рука об руку. Маленькая княгиня встречает мужа с «детски испуганным и взволнованным» взглядом. Автор подчёркивает её детскую внешность («прелестное детское робкое личико»), детскую беспомощность («Я вас всех люблю, я никому зла не делала, за что я страдаю? Помогите мне»). И вновь смерть идёт «рука об руку» с жизнью: рождение Николушки как бы «уравновешивает» уход матери.

Смерть самого князя Андрея – принципиально новый этап в эволюции интересующего нас образа. Здесь Толстой впервые позволяет герою не просто умереть, но прожить смерть как философское событие. В отличие от Праскухина, который просто «исчез», князь Андрей мыслит смерть: «...чем больше он проникался этим началом любви, тем больше он отрекался от жизни и тем совершеннее уничтожал ту страшную преграду, которая без любви стоит между жизнью и смертью» [3].

Князь Андрей размышляет: «Любовь мешает смерти. Любовь есть жизнь. Все, все, что я понимаю, я понимаю только потому, что люблю. <...> Любовь есть Бог, и

умереть – значит мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику» [3]. Здесь Толстой отождествляет смерть, любовь и Бога.

Кульминацией переживания является сон князя Андрея. Толстой использует впечатляющую метафору: дверь, в которую ломится нечто ужасное – «оно» и есть смерть. В момент, когда дверь отворяется, он умирает во сне – и просыпается: «Да, это была смерть. Я умер – я проснулся. Да, смерть – пробуждение!» Таким образом воплощается идея того, что смерть – это переход в иное состояние, пробуждение от жизни, которая сама была сном. И Наташа задается вопросом о его посмертной участи: закрывая глаза покойнику, она спрашивает: «Куда он ушел? Где он теперь?..» [3].

Толстой выводит здесь образ смерти на философский уровень: герой не просто умирает, а понимает смерть как пробуждение. Это переход от внешнего наблюдения к внутреннему переживанию умирающего сознания.

«Анна Каренина»

Обратим внимание на два ключевых в контексте поднятой темы эпизода: кончину Николая Левина и борьбу Анны на грани жизни и смерти.

Николай Левин на пороге смерти «хватается» за религию со «страстной мольбой и надеждой» [4]. Но Константин Левин понимает: это «временное, корыстное, с безумною надеждой исцеления» [4]. Здесь проявляется важнейшая черта толстовского мировоззрения, которой не было в «Войне и мире»: смерть не терпит лжи. Всё, что окружает умирающего, если это ложь, разоблачается: «Все знали, что он неизбежно и скоро умрет... Все одного только желали – чтоб он как можно скорее умер, и все, скрывая это, давали ему из склянки лекарства, искали лекарств, докторов и обманывали его, и себя, и друг друга. Все это была ложь, гадкая, оскорбительная и кощунственная ложь» [4].

Когда Николай произносит: «Чувствую, что отправляюсь» [4], – мы вновь сталкиваемся с тем, что умирающий постигает нечто, недоступное живым. Левин

испытывает «зависть за то знание, которое имеет теперь умирающий, но которого он не может иметь» [4]. Соответственно, смерть предстаёт как знание, недоступное живым. И снова рядом со смертью возникает жизнь: «Не успела на его глазах совершиться одна тайна смерти, оставшаяся неразгаданной, как возникла другая, столь же неразгаданная, вызывавшая к любви и жизни. Доктор подтвердил свои предположения насчет Кити. Нездоровье ее была беременность» [4].

Второй эпизод – это «ложная смерть» Анны Карениной. Анна не умирает, но предчувствие смерти способствует истинному христианскому единению двух антагонистов. Каренин подаёт руку Вронскому, который чувствует, что «это было что-то высшее и даже недоступное ему в его мировоззрении». Каренин произносит: «Я простил совершенно. Я хочу подставить другую щеку, я хочу отдать рубаху, когда у меня берут кафтан, и молю Бога только о том, чтоб он не отнял у меня счастья прощения!» [4].

Толстой расширяет образ смертного одра – он включает в его орбиту не только умирающего, но и живых с их ложью, завистью, страхом. Вопрос «что *Там*?» остаётся без ответа, но умирающий оказывается «знающим». Смерть сближает людей в прощении, и это шаг к позднему этапу.

«Смерть Ивана Ильича»

Повесть 1886 года – итог размышлений, к которым привёл Толстого весь его предшествующий писательский и религиозно-нравственный путь. Здесь смерть перестаёт быть эпизодом, становясь основой всего повествования. Мотив лжи, намеченный в «Анне Карениной», разрастается до предела*:* «Главное мучение Ивана Ильича была ложь, – та, всеми почему-то признанная ложь, что он только болен, а не умирает...» [5].

Рядом со смертным одром – Герасим, простой мужик со «свежим, добрым, простым, молодым лицом». Это образец правильного отношения к смерти: «Все умирать будем. Отчего ж не потрудиться?» [5]. Он становится единственным утешением героя.

Иван Ильич погружается в самоанализ: «А что, как и в самом деле вся моя жизнь, сознательная жизнь, была "не то"?» [5] Он осознаёт, что единственное, что было настоящим, – это детство. Если вся жизнь была «не то», то и смерть не имеет праведного исхода. Отсюда трёхдневный крик.

Но перед смертью Иван Ильич обретает спокойствие, жалеет жену и сына и... происходит главное: «Вместо смерти был свет» (...) «Кончена смерть, – сказал он себе. – Её нет больше» [5].

В «Смерти Ивана Ильича» сошлись все мотивы, обнаруженные нами в предшествующих произведениях:

– контраст жизни и смерти;
– мотив детства;
– психологически достоверный мотив лжи;
– внутренняя рефлексия героя от простых воспоминаний до переоценки всей жизни;
– религиозно-философское прозрение, доступное любому человеку.

Толстой резюмирует свой полувековой опыт; смерть становится главным событием, в котором сходятся все нравственные итоги. В отличие от князя Андрея, Иван Ильич не приходит к любви-Богу через просветление, а проходит через мучительное отрицание собственной жизни – и всё же обретает свет. Это самое сильное слово Толстого об Уходе.

Проведённое исследование показало, что на протяжении тридцати лет толстовский подход к изображению смерти последовательно углублялся.

***«Севастопольские рассказы», «Три смерти»*:** смерть – внешний фон, наличие психологической достоверности, появление смирения как маркера, первые авторские вопросы о посмертии, контраст смерти и жизни.

«Война и мир»: смерть впервые становится философским событием, данным изнутри умирающего сознания. Князь Андрей *мыслит* смерть, и именно здесь Толстой находит метафору сна и пробуждения.

***«Анна Каренина»*:** добавляется мотив лжи вокруг умирающего, смерть предстает как знание, недоступное живым, зависть живых к уходящим.

«Смерть Ивана Ильича»: смерть становится главным героем повествования. Все накопленные мотивы сходятся в одной точке. Герой проходит через отрицание всей своей жизни – и обретает свет.

Чем позднее произведение, тем сложнее фигура умирающего, тем больше вопросов оставляет его уход, но тем глубже и осознаннее завершается его сюжетная линия. Толстой-писатель приходит к тому, что смерть перестаёт быть эпизодом и становится событием, исполненным внутреннего света и нравственного значения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Толстой Л.Н.* Севастопольские рассказы // URL: https://ilibrary.ru/text/1161/p.1/index.html?ysclid=mmrytp7xvw974281587 (дата обращения: 15.03.2026).

– Толстой Л.Н. Три смерти / Л. Н. Толстой // Lib.ru/Классика: [сайт]. URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0212.shtml (дата обращения: 15.03.2026).

2. *Толстой Л.Н.* Война и мир / Л. Н. Толстой // Lib.ru/Классика: [сайт]. URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0070.shtml (дата обращения: 15.03.2026).

3. Толстой Л.Н. Анна Каренина / Л. Н. Толстой // Lib.ru/Классика : [сайт]. URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0080.shtml (дата обращения: 15.03.2026).

4. *Толстой Л.Н.* Смерть Ивана Ильича / Л. Н. Толстой // Lib.ru/Классика: [сайт]. URL:http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0136.shtml (дата обращения: 15.03.2026).

6. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский // Москва, Высшая школа, 1989. URL: https://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Veselovskij_A._N._Istoricheskaya_poetika._1989.pdf (дата обращения: 15.03.2026).

7. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. URL: https://predanie.ru/book/219418-problema-

simvola-i-realisticheskoe-iskusstvo/ (дата обращения: 15.03.2026).

8. *Николюкин А.Н.* (ред.) Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина // https://biblio.imli.ru/:
URL: https://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Literaturnaya_entciklopediya_terminov_i_ponyatij._2001.pdf (дата обращения: 15.03.2026).

9. Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная поляна» // Уход Льва Толстого в прессе. URL: https://theleavingoftolstoyinpress.tilda.ws/

Милена ЗАКИРОВА

МОТИВ ДЕТСКОГО ВОСПРИЯТИЯ СМЕРТИ В РУССКОЙ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ XIX ВЕКА

Тема смерти всегда привлекала и будет привлекать внимание исследователей как одна из вечных тем в литературе и в человеческом существовании в целом. Однако долгое время в культуре существовала негласная табуированность в отношении столкновения ребенка со смертью. Авторы русской автобиографической прозы подходят к теме с иной стороны – частный травматический опыт становится ключом к опыту коллективному, напоминая о том, что утрата – неизбежная часть жизни любого человека, потому о ней нужно научиться говорить.

До сих пор мотив детского восприятия смерти в автобиографической прозе не становился предметом сопоставительного анализа. Обращение к этой теме позволит не только выявить сходные механизмы сюжетостроения в выбранных произведениях, но и показать, как через художественную литературу воплощается реальный травматический опыт нравственного взросления.

В современном литературоведении существует несколько определений понятия «мотив», поэтому приведем наиболее авторитетные, чтобы сформулировать то, которым в будущем сможем оперировать.

Одним из первых к исследованию теории мотива обратился А.Н. Веселовский. В своем труде «Историческая поэтика» под мотивом он понимает «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [2, с. 305]. Б.М. Гаспаров расширяет и вместе с тем конкретизирует понятие мотива: «…в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что

можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»), здесь не существует заданного «алфавита» – он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру» [4, с. 30]. И.В. Силантьев же приводит определение, приятное драматургическому глазу: «Мы предлагаем рассматривать мотив как одноактный микросюжет, основой которого является действие» [5, с. 104].

Итак, исходя из всего вышесказанного, сформулируем рабочее определение мотива, актуальное для нашей работы: мотив – это минимальная воспроизводимая в тексте повествовательная единица, представляющая собой микросюжет, основой которого является действие.

Литературный путь Л.Н. Толстого начался с дневниковых записей, что предопределило автобиографизм его раннего творчества. Уже в начале всех начал, а именно – в повести «Детство», Толстой выбирает метод «диалектики души», как охарактеризовал Н.Г. Чернышевский подход Льва Николаевича к психологизму своих героев.

Главный герой повести – Николенька Иртеньев, чуткий и добрый мальчик, знает, что смерть – это страшно и от нее плачут. Возможности осознать смерть не выдалось, потому ему достаточно и того, что страх перед смертью маменьки хоть немного может объяснить окружающим те слезы, которые он пока не способен отрефлексировать. Пусть даже смерть пока выдуманная, ненастоящая.

Первое столкновение с реальностью утраты происходит в главах, посвященных кончине его матери, Натальи Николаевны. Через призму детского восприятия Толстой большое внимание уделяет предметности смерти: в главе «Горе» мальчик видит не маменьку, а «бледно-желтоватый прозрачный предмет» [6]. Его описание не одушевляет покойницу, не придает ей человеческих черт, будто то, что видит мальчик, никогда и не было живым.

Кажется, что мальчик близок к тому, чтобы постичь смерть и то особое горе, что следует за уходом любимого человека, но в комнату входит дьячок, и Николенька резко переключается в режим «хорошего мальчика»: «...первая

мысль, которая пришла мне, была та, что, так как я не плачу и стою на стуле в позе, не имеющей ничего трогательного, дьячок может принять меня за бесчувственного мальчика, который из шалости или любопытства забрался на стул: я перекрестился, поклонился и заплакал» [6].

Николенька не понимает, что такое смерть, оттого не знает и что такое горе. По детскому обыкновению, он ищет пример этого «истинного горевания» среди взрослых, но сталкивается не с сочувствующими и скорбящими, а со «зрителями» – посторонними людьми, которые заняты «притворными рыданиями» [6] и спешат назвать детей Натальи Николаевны сиротами. Он сталкивается с фальшью там, где ему больше всего нужна правда, и именно ради этих фальшивых, «масочных» людей ему приходится разыгрывать горе – не дай Бог кто-то подумает, что новоявленный сирота недостаточно опечален смертью матери.

Николенька ловит себя на «самолюбивых чувствах»: «...то желание показать, что я огорчен больше всех, то заботы о действии, которое я произвожу на других...» [6]. Появляется выбор – остаться там, где скорбь наигранна, а горе – это сцена; играть на публику и дальше или признать фальшь и притворство окружения, частью которого был всю свою маленькую жизнь, и встать на путь искренности. Но Николенька, хоть и чувствует их неискренность, и сам не может горевать по-настоящему, как бы ни хотел и как бы ни пытался.

Моментом истины становится крик пятилетней крестьянской девочки, напуганной видом покойницы. Этот естественный для живого человека ужас пробуждает в Николеньке истинное горе: «Я вскрикнул голосом, который, я думаю, был еще ужаснее того, который поразил меня, и выбежал из комнаты» [6]. Крик девочки пробуждает в нем это осознание, как в начале будит мальчика громкий звук от хлопушки Карла Ивановича. Смерть открывается ему в своем жутком, правдивом обличье, разрушая всякую необходимость в притворстве.

Принято считать, что эпизод смерти Натальи Николаевны – это итог детства главного героя и момент

перехода к следующему этапу его жизни. Это подтверждает и герой-рассказчик: «...со смертью матери окончилась для меня счастливая пора детства и началась новая эпоха – эпоха отрочества», «мне казалось, что после такого несчастия все должно бы было измениться» [6]. Однако важно понимать, что не все герой оставляет там, в Петровском. Выбрав путь искренности, Николенька взрослеет как личность, но душа его сохраняет детскую чистоту, ведь с честностью и чистотой в повести ассоциируются именно дети. На это намекает и уже упомянутая кольцевая композиция – конец «Детства» возвращает в его начало.

Если Толстой дает читателю отдохнуть от одной «ложной» смерти и приготовиться к смерти настоящей, то повесть Н.Г. Гарин-Михайловский ни в коем случае не дает забыть, чтó здесь является сюжетообразующим фактором. В повести «Детство Тёмы» мотив смерти приобретает характер преследующего лейтмотива. Читатель наблюдает за жизнью маленького Тёмы Карташева с восьми лет и до поступления в третий класс гимназии. За это время становится заметно, как удивительно часто герой оказывается близок к смерти – от спуска в смрадный колодец и последующей горячки до попытки покинуть этот мир самостоятельно и смерти отца в финале повести.

Тёма спускается в колодец, чтобы спасти собаку Жучку. По дороге к колодцу он идет через жуткий предрассветный сад, описание которого имеет исключительно гибельные коннотации (время перед рассветом, когда вся нечисть еще жива, холод и влага, спуск вниз по дорожке и внутрь самого колодца). Тёме начинают мерещиться мертвецы в стенах. Не потеряться в «царстве мертвых» Тёме помогает жизнь – его собственный голос и мысль о том, что Жучка до сих пор жива и ждет спасения. Сам колодец характеризуется словом смрад: «Его обдает вонью и смрадом» [3].

Воспоминания о колодце мелькают в других эпизодах – например, в главе «Ябеда». Когда директор начинает допрашивать Тёму, мальчик испытывает «смертельный ужас». Образ директора в этом эпизоде представлен жуткими эпитетами – бледность, черные глаза, провалившиеся внутрь,

хрип вместо голоса, которые ассоциируются с мертвецами. Под давлением со стороны директора и от страха перед наказанием, выученным дома, Тёма выдает товарища, и смрад колодца трансформируется в «смрад души» [3].

Тема издевательств над ребенком была особенно болезненной для Гарина-Михайловского. В их числе те, что прикрывают воспитанием или образовательным процессом, и здесь насилие в гимназии и насилие дома пересекаются. Насилие отца, прикрытое «мужским» воспитанием – «...извольте вы тут с бабами воспитывать мальчика!» [3] – ломает Тему, закрывает ему путь смелости и готовности принять наказание, тот путь, которому его учит мать. Прежний нежный, добрый мальчик не выдерживает повсеместного давления и прячется куда-то вглубь. Новый Тёма начинает нарочно врать, укрывать от родителей неудачи в учебе, заваливает переводные экзамены, будучи, вообще-то, способным учеником.

Униженный своим жалким положением, Тёма совершает попытку самоубийства. Он не осознает смерть как конец; ребенок, утративший под повсеместным насилием свои детские черты – нежность, чувствительность, мягкость – даже в злой горечи унижения пытается найти подтверждение того, что он все еще любим. «Разве я хочу нанести такое горе людям, для которых так дорога моя жизнь? Боже сохрани! Я люблю их...» [3]. И как только он это подтверждение получает, его «представление» заканчивается. Исцелившись материнской любовью, возвращается прежний Тёма – храбрый, добрый, любящий мальчик. «А что было неделю тому назад?!» Тема вздрогнул: неужели это был он?! Нет, не он! Вот теперь это он» [3].

Финальная точка – смерть отца. Здесь происходит чудо признания: отец перед уходом не просто становится ласковее к семье, но и называет Тёму «молодым хозяином». Тёма сначала берется поцеловать руку отца «по привычке» [3], но отец останавливает его и дарит сыну последнюю ласку – ту, которую не нужно было заслуживать.

Как и тело Натальи Николаевны в «Детстве» Толстого, тело Николая Семеновича не ассоциируется с человеком,

которому принадлежало: «общего между этим чем-то и тем, кто жил в этой оболочке, – ничего нет» [3]. С точки зрения ребенка, которому довелось увидеть, как погибает родной ему человек, смерть – это жизнь, которой больше нет.

Сквозь громкое рыдание «сиротевшей», но как никогда сближенной общим горем семьи, отец благословляет живущих на жизнь: «Благословляю... живите...» [3]. Тёма, который пытался расстаться с жизнью в предыдущей главе, принимает благословение на жизнь: «Хочется ласки, любви – любить мать, людей, любить мир со всем его хорошим и дурным, хочется жизнью своею, как этим ясным, светлым днем, пронестись по земле и, совершив определенное, скрыться, исчезнуть, растаять в ясной лазури небес...» [3].

Постоянное присутствие смерти рядом может проявляться по-разному – идти по пятам, лейтмотивом, а может просто быть обыкновенной частью человеческой жизни, что и демонстрирует повесть С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука».

Серёжа Багров с ранних лет знаком с близостью смерти через собственную тяжелую болезнь, от которой его спасает только безусловная вера матери в выздоровление сын: «...моя мать не давала потухнуть во мне догоравшему светильнику жизни: едва он начинал угасать, она питала его магнетическим излиянием собственной жизни, собственного дыханья» [1]. Дыхание – это проявление души в физическом теле, так что Софья Николаевна жертвует частью своей души ради спасения сына от смерти.

Материнская любовь остается неприступной твердыней для смерти, потому тогда, когда Софья Николаевна тяжело заболевает, Серёже тяжело это осознать – мать всем своим существованием воплощала торжество жизни: «мысль о смерти матери не входила мне в голову» [1]. «Смерть» матери становится для него одной из самых значимых точек нравственного роста, как для Николеньки смерть его матери стала концом его беззаботного детства.

Помимо метафорических смертей, Серёжу Багрова окружает череда утрат, и первой становится смерть деда, Степана Михайловича. Он умирает после долгой болезни, и

семья едет в Багрово за тем, чтобы попрощаться с ним, но в ночь смерти дедушки Серёжа узнает об этом внезапно, с «ужасным пробуждением» [1], которое сопровождается его криком (как, кстати, и у Толстого, когда кричит маленькая девочка при виде тела матери Николеньки).

В отличие от Николеньки и Тёмы, Серёжу пугает не отсутствие жизни в теле. Он боится мертвой, окоченелой телесности смерти, ведь для него самого смерть в первую очередь проявлялась во влиянии на тело, когда болела его мать и когда болел он сам. «Всего больше я боялся, что дедушка станет прощаться со мной, обнимет меня и умрет, что меня нельзя будет вынуть из его рук, потому что они окоченеют, и что надобно будет меня вместе с ним закопать в землю…» [1]. Серёже удается преодолеть физиологический страх, когда он принимается читать Псалтырь по дедушке. Через сакральное слово он возвращает умершему человеческое достоинство, превращая «тело» в «усопшего».

Особое место занимает смерть мельника Болтуненка, которая поражает мальчика своей случайностью: он «шел, пел, говорил и вдруг пропал навсегда». Этот эпизод учит Серёжу, что смерть может прийти к каждому в любую минуту, и это делает жизнь бесконечно ценной.

Третья и последняя смерть – бабушка Арина Васильевна. Это смерть, которая осталась за пределами повествования – семья задержалась в Чурасове и не успела с ней попрощаться. Арина Васильевна умирает «в самый Покров». Ее смерть становится ожидаемой, закономерной после утраты мужа. Жизнь не просто понемногу покидает ее – сама Арина Васильевна от нее отказывается: «Ну, что уж мне за пряжа, пора к Степану Михайлычу» [1]. Смерть для нее – воссоединение с мужем, избавление от страданий живущих. Богородица забирает Арину Васильевну под Свой Покров, чтобы та нашла покой.

В повести Аксакова смерть принципиально вписана в обыденность. Смерть не приходит к Багровым – она всегда остается где-то в поле зрения. Ее ждут, к ней готовятся, говорят о ней, похороны – это часть быта, порой на одном и том же столе стоит гроб и обедают люди. Растворенность

смерти в повседневности – главный урок, который выносит Серёжа. Он учится не бояться утраты, а жить рядом с ней.

Роль мотива детского восприятия смерти не сводится к фабульному событию, а является смыслообразующим и структурообразующим фактором. Во всех трех текстах столкновение ребенка со смертью – реальной или метафорической – имеет значение инициации. Смерть отделяет беззаботное детство от поры взросления. В каждой из повестей герои встречаются со смертью впервые. Им, конечно, известно о смерти как о явлении, но по-настоящему узнать, что же она такое, им удается только после понесенных утрат. Герои становятся более чуткими к чужому страданию, способными к рефлексии и осознанию ценности жизни.

Важной особенностью мотива является предметность смерти – дети не могут осознать смерть метафизически, потому делают это через ее физические проявления: тело как предмет, в котором нет жизни, смрад колодца, холодные руки мертвеца. Кроме того, смерть имеет звуковое сопровождение – резкий, громкий звук, часто плач, который вырывает героя из обыденности и заставляет осознать происходящее.

Смерть не терпит масок и покровов, она рано или поздно придет к каждому, а потому она – самое правдивое, что может случиться с человеком. Именно поэтому после столкновения со смертью герои выбирают путь искренности.

И, наконец, самое главное. Смерть и правда неизбежна и неумолима, с этим приходится смириться. Но герои преодолевают страх смерти, поскольку им удается найти то, что сильнее ее, и это любовь. Любовь способна вернуть к жизни и найти в себе силы жертвовать ради тех, кого любишь, стать путеводной звездой, когда кажется, что путь назад потерян, и вокруг лишь темнота, помогает помнить о тех, кто научил чему-то очень важному, и продолжать нести это важное дальше – тем, кому нужно об этом узнать.

Герои повестей – Николенька, Тёма и Серёжа – напоминают о том, что пусть смерть и есть, пусть она ждет и караулит, есть и жизнь, и она повсюду, и много ее, и торжествует она. Есть правда, и ничто не может этого

изменить. Есть любовь, и будет она, потому что любовь всегда побеждает.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аксаков С. Т.* Детские годы Багрова-внука, 1858. URL: https://royallib.com/read/aksakov_sergey/detskie_godi_bagrova_vnuka.html#0 (дата обращения: 20.04.2026).
2. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989.
3. *Гарин-Михайловский Н. Г.* Детство Темы, 1872. URL: https://ilibrary.ru/text/4437/index.html (дата обращения: 20.04.2026)
4. *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1994.
5. *Силантьев И.В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Научное издание. Новосибирск: Издательство ИДМИ, 1999.
6. *Толстой Л.Н.* Детство. 1852. URL: https://ilibrary.ru/text/1179/index.html (дата обращения: 20.04.2026).

Ростислав ПОЛЯКОВ

ДЕПРЕССИЯ ПО-КРЕСТЬЯНСКИ В РАССКАЗЕ Н.Е. КАРОНИНА-ПЕТРОПАВЛОВСКОГО «ДЕРЕВЕНСКИЕ НЕРВЫ»

Россия входила в капиталистический мир с большим опозданием. Ее развитие тормозило крепостное право, но его отмена не сильно улучшила положение крестьян. Правительство заботилось в первую очередь о сохранении крестьянства как податного сословия, исправно выполнявшего государственную повинность. Даже отмена крепостного права так и не дала крестьянам землю. Многие из крестьян подавались в города, образуя тем самым новый класс общества – наемных работников, без которых капитализм не воплотился бы ни в одной стране.

Яркие образы крестьян пореформенной деревни воссозданы в произведениях писателя-народника Николая Каронина-Петропавловского. Как отметил Г. В. Плеханов, «оригинальность г. Каронина в том и заключается, что он, несмотря на все свои народнические пристрастия и предрассудки, взялся за изображение именно тех сторон нашей народной жизни, от столкновения с которыми разлетятся и уже разлетаются в прах все «идеалы» народников» [5].

Мы не так много знаем о Каронине. В его биографии есть целый ряд пробелов. Неизвестно, что бы случилось с памятью о нем, если бы не советская эпоха. Целиком его биография опубликована в двухтомнике 1958 года. Николай Петропавловский родился позже Г. И. Успенского и ушел раньше него. В отличие от Глеба Ивановича, он прошел через каторгу и тюрьму, где и подорвал свое здоровье. В 1869 году он поступил в Самарскую духовную семинарию, откуда его исключат через два года за участие в политкружках. Он был предан суду по «делу 193-х» (пропаганда народничества).

Необходимо, на мой взгляд, сопоставлять среду, которую видел и воплощал автор, и среду, современную читателю. Сами народники утверждали, что «их искусство на социологической подкладке» [1, с. 33]. К слову, не только

годом рождения Н.Е. Каронин отличается от Г.И. Успенского. В рассказе, о котором пойдет речь ниже, деревня не только не приносит душевного спокойствия крестьянину, а наоборот ранит его душу. В «Истинном крестьянине» Успенского крестьянин – это «могучий дуб», а у Каронина крестьянин изображен «жалкой травой», которую топчет все, кому не лень. Исследовательница народнической беллетристики М.С. Горячкина утверждала: «Проблема общего и индивидуального, героя и массы в 70-е годы стояла по-иному, чем в 60-е. Писатели революционно-демократического направления, продолжая традиции Чернышевского, показывали решающее влияние социальной среды на формирование психологии человека» [1, с. 18]. По словам Г. Мачтета, творческий метод Каронина заключался в следующем: «Пора оставить типы людей, которых у нас наберется целая галерея, а изображать одни типы общественных явлений, пользуясь для этого людскими типами как средством, очерчивая их слегка, поскольку это нужно для главной идеи» [6].

Писатели-народники больше всего стремились раскрыть психологию масс. Рассказ Каронина «Деревенские нервы» (1883) является одновременно и подтверждением данного факта, но вместе с этим он выделяется среди других его рассказов. В отличие от цикла «Рассказы о парашкинцах», где образ крестьянства всегда подразумевает общину, которая решается на дерзкий шаг изменить свое положение, в «Деревенских нервах» идет погружение в личное горе крестьянина, который постепенно отчуждается от уклада жизни, от общины, от человеческой сущности; словом, выгорает и дичает. Обратим внимание на экзистенциальную и психологическую позицию героя. Хоть социальные условия главного героя Гаврилы и современного читателя колоссально различаются, рассказ Каронина удивительно актуализирует такие социальные проблемы, как депрессия и выгорание как следствие отчуждения.

Исходя из трактовки социального отчуждения Карла Маркса, мы не можем уровнять крестьянина и рабочего в степени этого отчуждения. Однако, чтобы не отходить от

темы, обозначим кратко. Маркс выделял следующие проявления сущности отчуждения в капиталистическом обществе: отчуждение от результата своего труда, от процесса производства, от человеческой природы («родового бытия») и от общества. Приложить эту трактовку в чистом виде на крестьянина Гаврилу не получится, ведь отчуждения Маркса в полной мере раскрывается в наемном труде. Но применить его к крестьянскому труду можно, правда, с оговорками: «Труд является для рабочего чем-то внешним, не принадлежащим к его сущности; в том, что он в своем труде не утверждает себя, а отрицает, чувствует себя не счастливым, а несчастным, не развивает свободно свою физическую и духовную энергию, а изнуряет свою физическую природу и разрушает свои духовные силы» [4].

Для мужика труд остается принудительным. Главный герой рассказа размышляет, зачем работали его отец, дед – в чем смысл этой работы? Он убеждал себя в родовом предназначении – быть ближе к земле, но это душевное успокоение со временем тоже перестанет помогать. Крестьянин разве что от процесса производства отчужден не в полной мере, так как кормил он этим и себя, но не будем забывать про барщину и натуральный оброк. Как мы видим, концепция отчуждения применима к крестьянскому труду, но оговорки здесь необходимы, потому что крестьянин – прообраз наемного работника – владеет орудиями труда в отличие от пролетария (у последнего остается только способность продавать свою рабочую силу). Принимая во внимание эти поправки, мы поймем, что Каронину удалось изобразить гораздо большее, чем просто страдания крестьянина.

Н. Е. Каронин задает экспозицию, благодаря которой мы смотрим на главного героя издалека. Вступление могло бы сойти за мистическую историю романтиков Загоскина или Одоевского – герой переоценивает свои ощущения и теряет связь с внешним миром. Перед нами эфемерный образ неизвестной «хвори», которую крестьяне никак не могут опознать и охарактеризовать. Они путаются в догадках, что случилось с Гаврилой – обычным крестьянином. Стоит ему показаться, разбегаются все, даже сельские ребятишки:

«Никто не знал, отчего на него напала такая хворь, что за причина? Какой случай подвел его под такую неслыханную болезнь…» [3].

Для описания поведения героя Каронин подбирает различные глаголы, которые придают действиям животные черты, например «облаял» – то есть не по-человечески громко, яростно и неоправданно: *«Он сперва задумался, потом начал лаять без разбору, на кого попало, после чего плакал навзрыд, и, наконец, полез в драку и набезобразничал, за что влопался в острог без всякой настоящей вины»* [3].

Каронин на протяжении почти всего рассказа раскрывает процесс расшатывания крестьянских нервов, но выливается это не в бунт, а в душевное увядание. Нельзя упускать и тот факт, что в рассказе тема хозяйства, труда внедряется не ради «фона» – это одна из тех опор, на которых держится история. Мы заговорили об отчуждении труда, потому что *«хворь»* появляется незаметно, в процессе жизни. Гаврило тесно связан с трудом, ибо за счет труда он и живет: *«..мешали расстроенные дела деревни, ежедневно напоминая ему, что и он может пропасть, как пропадали поочередно, на его глазах, здоровенные мужики»* [3].

Словосочетание «здоровенные мужики», на мой взгляд, обладает расширенной семантикой. Здоровенный – значит обладающий крепким телосложением, громадными размерами, а отсюда следует второй смысл – они здоровы, а значит, сыто и хорошо живут. Как, по мнению крестьянина, нужно работать, чтобы жить хорошо? Как можно больше, с усердием.

Для обозначения душевного расстройства Каронин использует и такой глагол – «задумался». Слово однозначно имеет специфическую коннотацию, предвещает что-то плохое, иначе – зачем задумался? Заблудился в думах, отвлекся от дел… а для крестьянина не работать – поставить под угрозу свое существование. *«Добрая женщина* [жена] *сильно удивилась, увидав, что Гавриле «чтой-то не можется». Часто он скреб себе без всякой причины поясницу и имел сердитый вид. Работая, он кряхтел и делал продолжительные отдыхи. Иной раз и примется за дело, горячо примется, но быстро осядет».*

Итак, Гаврилу истощают мысли о бесполезности труда, которые приводят к физической усталости, снижению мотивации работать, они же сталкивают героя с беспощадной действительностью. Условия труда и жизни непосредственно влияют на его «нервы», регулируют его настроение и мысли. Гаврило, не способный ничего изменить, становится раздражительным и нервозным. *«Кар-р! кар-р!» – вдруг закричала хрипло ворона. Гаврило вздрогнул. На лице отразилось раздражение. «Я тебе дам, подлая!» – крикнул он, махая кнутом. Он не верил разным сказкам насчет ворон, но карканье и вид вороны теперь почему-то моментально вывели его из себя»* [3].

Обозначается целая череда таких раздражений – от вороны до соседей, от отказа пахать в один день до запустения хозяйства своего двора.

Каронин изображает Гаврилу беспомощной жертвой, над которой берет верх безнадежность. Вместе с депрессией она выражает нечто большее, нечто вневременное, актуальное даже спустя века. Специфика эпох разная, но современный читатель может увидеть в истории Гаврилы знакомые черты. Однако у Гаврилы все отягощено тем, что он переживает крах родового существования. Его судьба давно была определена им: он хотел умереть, как его родитель, *«в последний, смертный час садившего репу и огурцы»*, но внезапно он прощается с ней, ужасаясь своим же мыслям: *«Сам Гаврило как будто испугался своего голоса и застыдился своих слов».* Наплевать на пашню, в работе смысла нет – это говорил как бы не он, а что-то чуждое ему. Нам хорошо известен цикл «Рассказы о парашкинцах», где ближе к концу описывается пища отчаявшихся крестьян. Так вот, этот рассказ превосходит цикл в изображении опустившегося человека: *«...он жрал с голода прутья березовые»*

Гаврило «задумался» и пустил жизнь на самотек – он не мог назвать жизнь своей. Пашня никак не улучшала его жизнь, а мы знаем, что крестьяне даже после отмены крепостного права остались в зависимости у помещиков, а теперь ещё и у зажиточных крестьян – кулаков.

Осознание крушения привычного уклада весьма характерно для народнической прозы, но, еще раз отмечу, что Каронин здесь не идет по проторенной дорожке народников, утверждающих, что капитализм – главное зло человечества [2]. И несмотря на это, к капитализму наш автор не испытывал совершенно никакой симпатии – это прослеживается и в его прозе, и в биографии.

Он, хоть и заостряет внимание на переживаниях отдельного крестьянина, но тем самым выражает в рассказе общественный дух эпохи межвременья. В конце концов, он переводит оптику на суть труда – создает некий мостик между трудом крестьянским и трудом наемного работника. Поняв это, мы уже видим в рассказе революционную мысль: пуская в жизнь преобразования капитализма или не принимая их – многовековой крестьянский уклад не удержит историю, община уже разложилась. Учитывая факты биографии Каронина, мы можем предположить, что рассказ «Деревенские нервы» психологически объединяет и крестьянина, и рабочего: в образе Гаврилы воплощается сущность человека труда, который не может жить в таких условиях, ибо не понимает, ради чего он работает.

Как правило, люди в этот период особенно остро нуждаются в поддержке или просто в слушателе. Так, захотел поговорить с кем-то и Гаврило, но он сам не понимал, что с ним: *«Высказаться толково он не умел, особенно с близким человеком, с которым приучаются говорить полусловами и намеками. Именно старухе-то своей он и не мог путно рассказать свою хворь. А, между тем, сам сознавал, что хворь напала на него и гнетет немилосердно»* [3].

Как любой крестьянин, он идет в церковь к батюшке. К этому моменту дело обретает новый оборот: Гаврило ощущает, что жить ему на этом свете уже не хочется. Очередной «кризис» настиг его, когда Гаврило осознал, что остался с хворью один на один. Все места, знакомые ему с детства и в которые он рассчитывал ходить, когда настигнет беда, не оказали ни малейшей помощи.

Объем статьи не позволяет цитировать весь диалог попа и Гаврилы, поэтому я приведу в пример лишь показательный

отрывок, в котором крестьянин в очередной раз сталкивается с непониманием:

«– Мне уже таить нечего, деваться некуда, одно слово, хоша бы руки на себя наложить, так в пору.

– Трудись хорошенько. Скука происходит от праздности, – посоветовал батюшка,

– Так ведь я допреж этой пакости не отлынивал от работы, и сейчас бы рад работать, да не могу. Скучно! Тошно мне смотреть на все… <…> Не знаю, что к чему, зачем… и к каким правилам» [3].

Так, батюшка, вместо помощи, призвал Гаврилу просто «взять себя в руки». Не удивительно, что за такую «поддержку» Гаврило не побоялся при следующей встрече обругать попа. Он не остерегался больше ни сана, ни бога, ведь никто не мог ему помочь. Он затратил столько сил, что уже не верил в отдачу; скорее всего, именно в этом была причина дальнейшего развития болезни. Примечательно, что крестьянин сначала идет в церковь, а не к «фершалу» (так в речи крестьян Каронин обозначает фельдшера). Именно с появлением фельдшера и доктора Каронин приоткрывает нам причину таинственной хвори: *«Упадок сил… потеря царя головы… тоска… отвращение ко всему. Что касается вашего больного, то, быть может, его поразил ряд неудач; быть может, у него было одно, но огромное несчастие; быть может, наконец, сочувствие к окружающим. <…> У простого человека сочувствие больше развито, чем у кого другого. У крестьянина связь со всем окружающим и с обществом буквально кровная, неразрывная… И если это общество страдает, и он хиреет, и хворает, и падает духом <…> Единственное средство – это совершенная перемена образа жизни и обстановки; но подумайте, как же это мужик переменит образ жизни? Бесполезно и лечить…»*[3].

Теперь мы можем дополнить отчуждение: даже несмотря на мучительную жизнь и желание от нее избавиться, Гаврило все равно проживал день за днем, и за его злобой крылась не только ненависть к действительности. Гаврилина «хворь» – тот порог, через который переступает сострадательный человек, когда понимает, что не способен

изменить реальность. А это желание перемен исходит из самых добрых и светлых глубин души. Индивидуальное (в лице Гаврилы) погибает от лицезрения общественной боли. Итак, рассказ показывает нам, насколько разрушительным может обернуться сострадание для доброго человека, ведь судьба Гаврилы привела его к бесчувственности. Вспомним слова фельдшера: *«бесполезно лечить»*. Успев посидеть в остроге из-за последствий своей вспыльчивости, он обустроился на новом месте дворником. Гаврило был уже сломленный, безропотный, заглушивший в себе сострадание, сохранив лишь злобу: *«Он делал то, что ему приказывали. Если бы ему приказали этою же его метлой бить по спинам жильцов, он не отказался бы. Жильцы его не любили, как бы понимая, что этот человек совсем не думает <…> оборванные деревней нервы сделали его безчувственным»* [3].

Подводя итоги, можно сказать, что Каронин отличается от других народников тем, что он, во-первых, не идеализирует мужика, а во-вторых, не распространяет «унылое настроение» (как выражался Плеханов о творчестве народников), размышляя диалектически и не рассматривая крестьянство как воплощение идеала русского хозяйства: *«У наших легальных «новых людей» выработался даже особый язык, прекрасно характеризующий всю безнадежность их положения. Несколько лет тому назад они вели со славянофилами ожесточенные споры о том, как следует плакать; «с народом», или «о народе». И действительно, им не остается ничего более, как плакать, – плакать о том, что правительство угнетает и разоряет народ, плакать о нашествии на нас «цивилизации»* [5].

Писатели-народники создали целое литературное направление, однако *«не сумели создать убедительной картины жизнеспособности крестьянской общины как ячейки будущего социалистического государства»* [1, с. 40]. Раскрыть суть эпохи межвременья, показать угасание идеалов народничества, осознание бесперспективности их дел и упований – в этом заключается литературная смелость Каронина. Он показал крах общины без идеализации феодального прошлого. Гаврило показан маленьким

человеком, который страдает не только от окружающих его условий, но и от бессилия, от беспомощного знания, данного в чувстве справедливости, этакий «истекающий кровью аноним» (Щедрин). В отличие от других писателей-народников (например, Г. И. Успенского), Каронин показал власть земли не как благо, а как злую силу, по-своему раскрывшую глаза Гавриле и этим обозлившую его.

Нельзя сказать, что Гаврила – такой же представитель инфантильных масс, как полагает Т. В. Дячук, говоря об образе народа в трудах Успенского, Златовратского и т.д. [2, с. 230–232]. Можно обратить внимание на другой аспект инфантильности – процесс социального взросления крестьянства. Отчуждение в этом рассказе показано в процессе своего снятия. Отчасти это похоже на современные истоки депрессии: быть сломленным от экзистенциального кризиса или же проживать дни с осознанием перемен, возможно, даже знать, каких, но сталкиваться с невозможностью их провести.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Горячкина М. С.* Художественная проза народничества. М.: Наука. 1970.
2. *Дячук Т. В*. Инфантилизм народа как тема очерковой прозы писателей-народников // Научный диалог. 2020. № 2. С. 222–237.
3. *Каронин С./ Н. Е. Петропавловский*. Деревенские нервы. URL [Электронный ресурс]: https://ru.wikisource.org/wiki/Деревенские_нервы_(Каронин-Петропавловский)/ДО (дата обращения: 05.03.2026).
4. *Маркс К.* Экономическо-философские рукописи 1844 года [гл. Отчужденный труд] URL [Электронный ресурс]: https://hrono.ru/libris/lib_m/marks_ekofil04.html (дата обращения: 10.03.2026).
5. *Плеханов В.Г.* Народники-беллетристы URL [Электронный ресурс]: http://az.lib.ru/p/plehanow_g_w/text_0050.shtml (дата обращения: 05.03.2026).
6. «Русские ведомости», 1892, № 133.

Дина КАРЦЕВА

ВАРИАНТ ТИПОЛОГИИ ГЕРОЕВ-БЕЗУМЦЕВ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Федор Михайлович Достоевский очень любил сумасшедших. Первое его произведение, затрагивающее тему безумия – это «Двойник», вышедший в 1846 году. Последнее – «Братья Карамазовы». Между данными текстами – 35 лет, за которые Достоевский успевает создать целую галерею душевнобольных героев. Однако типологизация героев Достоевского на основе уже существующих в литературе разновидностей безумия будет крайне затруднительной и, боюсь, неполной. Поэтому мною было решено выделить два исключительно «достоевских» варианта безумия, один для того типа, с которого начинается тема сумасшествия у Достоевского, и один для того, которым она заканчивается.

В созданной системе деление проводится на основе того, что стало причиной появления болезни, откуда «пришло» сумасшествие. Таким образом, были выделены следующие типы: безумие, зародившее из-за внешних причин, и безумие, в основу которого легли действия самого героя, его внутренняя жизнь. Названы данные типы будут соответственно *внешним* и *внутренним* безумием. Прежде чем перейти к подробному рассмотрению их на примере героев Достоевского, коротко охарактеризую каждый из типов, выделив три черты – положение героев, симптомы и то, насколько заметна окружающим их болезнь.

У героев, страдающих внешним безумием, болезнь начинается вследствие не зависящих от них обстоятельств, вызывающих сильнейшее эмоциональное потрясение – это может быть столкновение с жестокостью, несправедливостью, смертью или страхом смерти. Все это оказывает разрушительный эффект на мир героя: он не способен справиться с изменениями, вернуться к своему первоначальному состоянию и теряет рассудок, находя в сумасшествии единственный выход из «страшной» реальности.

Для внешних безумцев характерна принадлежность к типу «маленького человека», как в смысле социального положения, так и их характера. Их симптомы – это искаженное восприятие реальности, выражающееся либо в мании преследования, уверенности во всеобщем заговоре против них, либо же вера героя в его связь с «сильными мира сего», протекцию или симпатию с их стороны.

В случае внешних безумцев их болезнь «видима» для читателей, так как Достоевский создает в тексте определенные предпосылки сумасшествия героев на уровне сюжета или текста, но также она «видима» и для других персонажей, которые, как правило, замечают болезнь и стремятся принять меры, поместить героя в сумасшедший дом.

Как уже было отмечено ранее, герои, страдающие внутренним безумием, сами спровоцировали развитие своей болезни. Все персонажи данного типа совершили преступление, выходящее далеко за рамки морали, однако совершив, не раскаялись в содеянном, не ужаснулись. Таким образом, они выступают в роли силы, потрясающей мир, а их безумие является ответом реальности на это, своеобразным наказанием или скорее воззванием к совести героев.

Персонажей, относящихся к данному типу, можно рассматривать в качестве своеобразных антиподов «маленьких людей». Они не только имеют высокое социальное положение, но также отличаются идеями о собственной вседозволенности, нередко связаны с утратой героями веры в Бога, религиозными сомнениями, атеизмом. Симптом у данного типа безумия лишь один – это галлюцинации, «содержанием» которых всегда является некий потусторонний, инфернальный гость – приведение, бес, персонаж-аллегория.

Галлюцинации, как правило, не оказывают влияния на поведение героев, из-за чего внешнее безумие является невидимым для окружающих. Достоевский также старается скрыть его и от читателей – внешние безумцы внутри текста практически никогда не называются сумасшедшими или помешанными, эти эпитеты передаются их литературным двойникам. Важно также указать на момент покаяния –

внешние безумцы рассказывают о своих галлюцинациях лишь герою-антиподу, сильному в своей вере, тому, кто мог бы направить их. Однако истинное покаяние невозможно для данных героев, из-за чего их финал предрешен – внутренние безумцы обречены на смерть, как не способные найти иного выхода из своего греха.

Рассмотрим тип внешнего безумия на примере таких героев, как: Яков Петрович Голядкин, сумасшедший арестант из «Записок из Мертвого дома» и Катерина Ивановна Мармеладова.

Что стало для них началом безумия? Для господина Голядкина – это происшествие на дне рождения Клары Олсуфьевны, когда герой попадает в нелепое, жалкое положение, резко контрастирующее с его желанием быть не хуже других. Изгнание из дома Берендеевых оставляет Якова Петровича в совершенно уничтоженном состоянии – ему кажется, «что он падает в бездну», его состояние неоднократно сравнивается со смертью: «...господин Голядкин был убит, – убит вполне, в полном смысле слова» [3]. Для безымянного сумасшедшего из «Записок...» причиной начала помешательства является страх наказания – герою на днях «выходит две тысячи» (ударов): «сумасшествие, приготовлявшееся в нем от страха, возраставшего с каждым часом» [4]. В случае Катерины Ивановны потрясением, приведшим к сумасшествию, становится произошедшее с ней, когда она отправилась к бывшему начальнику мужа: где ее «кажется, выгнали, может, и прибили…» [5]. Однако сумасшествие Мармеладовой уже куда сложнее, так как, помимо единичного «переломного момента», провоцирующего болезнь, присутствует и ряд факторов, ведущих к ней: чахотка, жизнь в бедности, граничащей с нищетой, неспособность смириться с подобным положением, смерть мужа, а затем «неудавшиеся поминки», крайне важные для Катерины Ивановны [5].

Если говорить о социальном положении героев, то Голядкин – титулярный советник, безымянный сумасшедший – солдат, ныне арестант, Мармеладова – жена титулярного советника, но до этого дочь «статского полковника и уже

почти губернатора» [5]. Каждый герой соответствует своему статусу: Яков Петрович –замкнутый, нерешительный человек, для которого главное, чтобы было «ничего» – в значении ничего важного. Про характер арестанта мы мало что знаем, но посмотрим на то, как его описал Горянчиков: «Оказался он очень смирным малым», «этот несчастный солдат, которому, может быть, во всю жизнь ни разу и не подумалось о барышнях…» [4]. В связи же с Катериной Ивановной все вновь усложняется: в родительском доме она привыкла к лучшей жизни и теперь не может смириться с бедственным положением семейства, «роль» «маленького человека» ей дается с трудом.

Перейдем к симптомам. Господин Голядкин страдает от мании преследования, боится неясных врагов, во всем происходящем видит их заговор, но также он верит и в собственную связь с Кларой Олсуфьевной, дочерью его благодетеля, что видно из его отношения к «ее» письму – забыв обо всем, Яков Петрович бросается готовиться к «похищению невесты». Тема женитьбы на дочери вышестоящего лица продолжается и в «Записках...»: арестант уверен, что в него влюблена дочь полковника Г., она хлопочет о его судьбе, отмене наказания. Заключенный выдумывает «целый роман» [4].

Симптомы Катерины Ивановны вновь отличаются. До момента окончательного помешательства она уже воспринимает реальность в более приемлемой форме, чем та есть на самом деле: несмотря на страшную бедность, она живет не по средствам, считает себя выше Амалии Ивановны и ее жильцов, даже рассказывает детям историю на все ту же тему брака. Однако после переломного момента сумасшествие Мармеладовой превращается в бунт, месть всему миру за нанесенное ей оскорбление: «Пусть, видят, как благородные дети чиновного отца по улицам нищими ходят» [5].

В случае господина Голядкина Достоевский первоначально «намекает» читателю на то, что с его героем что-то не так – это происходит во 2-й главе, когда Яков Петрович посещает доктора. Мы не узнаем диагноз Голядкина, однако из предписания Кристиана Ивановича –

«развлечения; ну, там, друзей и знакомых должно посещать, а вместе с тем и бутылки врагом не бывать; равномерно держаться веселой компании…» видно, что заболевание его явно не связано со здоровьем физическим [3]. Окружение же героя видит его сумасшествие непосредственно в момент бунта – когда Голядкин посещает своего начальника, ища защиты от выходок Двойника – после чего Якова Петровича отправляют в сумасшедший дом.

В отношении сумасшедшего арестанта мы не можем говорить о предпосылках болезни, но важно отметить, что герой не восстает против жестокой реальности, он слишком уверен в протекции дочери полковника, поэтому его болезнь и остается никем не замеченной. Указания на сумасшествие Катерины Ивановны уже вводятся на уровне текста – Раскольников называет Мармеладову «полусумасшедшей», Соня говорит о мачехе: «Ведь у ней ум совсем как помешан... от горя» [5]. Когда же происходит «перелом», и болезнь превращается в гневную месть несправедливому миру, уже все, от Лебезятникова до случайного прохожего, отмечающего, что она «с ума сошла!», видят болезнь Катерины Ивановны [5].

Из всего сказанного видно, что Достоевский постепенно усложняет образ внешнего безумия, делая его все более реалистичным, полным и страшным. Он отказывается от мании преследования, как симптома, передавая ее персонажам совершенно другого толка – Раскольникову, Рогожину, Смердякову, а также делает помешательство более видимым, выражая это на уровне эпитетов «сумасшедший», «помешанный» и другие. Отказывается он и от мотива лечения героев. Из-за переосмысления и усложнения данного типа безумия его сложно далее встретить в творчестве Федора Михайловича. Однако мы можем рассматривать князя Мышкина, Марью Лебядкину и мать Ивана и Алеши Карамазовых как «наследников» данного типа. Достоевский дополняет их образы еще более сложными психологическими аспектами – чертами идиотизма и юродства. Это можно объяснить тем, что целью создания безумцев внешних было воплощение образа страдания невинного, беззащитного

человека. В процессе разработки данного типа безумия Достоевский приходит к тому, что нет более «неприспособленного к миру» человека, чем тот, кто заведомо живет по другим законам – идиота или юродивого. Именно поэтому названные ранее персонажи и становятся «следующим витком» развития данного типа, смещая его из сферы безумия в сторону более обширного поля душевных болезней.

Внутреннее безумие будет далее рассмотрено на примере Свидригайлова, Ставрогина и Ивана Карамазова.

Начнем с того, какие преступления легли в основу безумия каждого из героев. Свидригайлов виновен в трех смертях – племянницы госпожи Ресслих, лакея Фильки и его жены Марфы Петровны. Приехав в Петербург, он готовится совершить два новых – заполучить Дуню и жениться на совсем юной девушке, почти ребенке. На Ставрогине также далеко не одно преступление, однако ставших «переломными» два – это насилие, совершенное им над Матрешей, и затем неисполненное желание жениться на Лизавете Николаевне, о котором он говорит следующее: «В Швейцарии я смог <…> влюбиться <…> или, лучше сказать, я ощутил припадок такой же страсти с одним из таких же неистовых порывов, как бывало это лишь когда-то, первоначально. Я почувствовал ужасный соблазн на новое преступление, <…> но я бежал <…> К тому же это новое преступление нисколько не избавило бы меня от Матреши» [1]. В случае Ивана Карамазова очевидно, что «переломным» моментом является убийство отца.

Не будем отдельно обращаться к социальному положению героев, но сразу перейдем к их мировоззрению. Свидригайлов никогда не говорит о собственной вере, однако важно помнить его рассуждения о будущей жизни и вечности: «Нам вот всё представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное <…> И вдруг, <…> будет там одна комнатка <…> закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. <…> почем знать, может быть, это и есть справедливое» [5]. Ставрогин же прямо говорит о том, что не верует в Бога, однако Тихон оспаривает его: «Если веруете, что можете простить сами себе и сего прощения себе в сем

мире достигнуть, то вы во всё веруете!» [1]. Николай Всеволодович не отрицает Бога, он боится, что тот не простит, не примет его. Иван Карамазов в определенной степени совмещает в себе взгляды обоих героев – не принимает царства Божьего, не считая его справедливым, отрицает Бога, при этом веруя в черта.

Перейдем к галлюцинациям героев. Свидригайлову являются привидения жены и лакея; также важно указать на его сон о девочке, скрывающий в себе самый страшный разврат, – он закольцовывает преступления Аркадия Ивановича – от растления ребенка до стремления жениться на совсем молодой девушке. Безумие Ставрогина также выражается в двух формах – это сон о Матреше и бес, являющийся ему. В случае Ивана галлюцинации сокращаются до одного лишь черта, однако его галлюцинация самая явная, мы впервые «видим» ее вместе с героем.

Обратимся теперь к *видимости* болезни героев. В первую очередь укажем двойников – Раскольникова, которого почти диагностируют помешанным, Верховенского и Кириллова, к которым на протяжение всего романа применяются эпитеты «помешанный» и «сумасшедший», и Смердякова, у которого доктор Герценштубе подозревает помешательство из-за интереса к французскому языку. О безумии Свидригайлова знает лишь Раскольников – будущее «солнце». Ставрогин исповедуется Тихону, архиерею. О болезни Ивана же знают несколько героев, он даже показывается врачу, но именно о черте рассказывает лишь Алеше – «чистому херувиму» [2]. Однако на суде Иван признается в своем преступлении и своей болезни, совершая попытку исправить свой грех, однако, как сказал Алеша, он «или восстанет в свете правды, или... погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что не верит» [2]. И в финале романа Иван действительно «лежит при смерти» [2].

После рассмотрения данного типа можно говорить о том, что внутреннее безумие претерпевает существенные изменения, конкретизируется. Достоевский начинает с попытки создания абсолютного зла, героя, олицетворяющего разврат, человека, стремящегося к воскресению, но

неспособного на него. Федор Михайлович ищет самое страшное преступление, и за 14 лет, прошедших между написанием «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых», он переходит от насилия над ребенком к насилию над собственной душой – Иван совершает преступление над собой, обрекая себя на квадриллион километров во мраке.

Тема безумия в творчестве Достоевского крайне обширна, за счет чего при ее изучении допустимо множество различных, неповторимых подходов и взглядов на нее. Мой вариант типологии сумасшествия является лишь одним из многих возможных, он не охватывает всех безумцев Достоевского, концентрируясь лишь на двух типах. Однако он был выбран и разработан мною для того, чтобы не только определить, к какому типу относятся те или иные герои, но и для того, чтобы иметь возможность проследить за авторским замыслом, за тем, в каком направлении Достоевский развивает каждый из типов, что стремится показать через них и что в них находит.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Достоевский Ф.М.* Бесы. 1872. URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0080.shtml (дата обращения: 27.03.2026).

2. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы. 1880. URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0130.shtml (дата обращения: 27.03.2026).

3. *Достоевский Ф.М.* Двойник. 1846. URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0140.shtml (дата обращения: 27.03.2026).

4. *Достоевский Ф.М.* Записки из мертвого дома. 1860. URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0030.shtml (дата обращения: 27.03.2026).

5. *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. 1866. URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0060.shtml (дата обращения: 27.03.2026).

Егор КОНДРАТЬЕВ

ДОСТОЕВСКИЙ И КЬЕРКЕГОР: ОБРАЗ НИКОЛАЯ СТАВРОГИНА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ДЕМОНИЧЕСКОГО СТРАХА

О духовном родстве Достоевского и Кьеркегора говорят почти столетие – с момента выхода монографии Льва Шестова «Достоевский и Кьеркегор». Их сопоставление плодотворно, потому что они взаимно дополняют и трактуют друг друга. Иррациональное, часто саморазрушительное поведение персонажей Достоевского может быть теоретически осмыслено через привлечение философской системы Кьеркегора. В свою очередь, тяжёлый понятийный язык датского мыслителя («симпатическая антипатия», «возможность возможности») переводится у Достоевского на универсальный язык символов и образов.

Ставрогин выделяется среди персонажей Достоевского. Среди множества «униженных и оскорблённых» он сам выступает унижающим и оскорбляющим, обладая магнетической властью над окружающими. При этом его путь заканчивается абсолютной катастрофой – никому из героев «пятикнижия» Достоевский не уготовил столь мрачного финала. (Относительно Рогожина можно всё же говорить о потенциальном будущем раскаянии, тогда как в судьбе Ставрогина поставлен однозначная точка).

Велико искушение поставить Ставрогина в ряд романтических демонов вроде Хитклиффа («Грозовой перевал»), Клода Фролло («Собор Парижской Богоматери») или капитана Ахава («Моби Дик»). Их духовное содержание сосредоточено вовне – в роковой страсти, мести, одержимости. Ставрогин тоже внутренне пуст, «ни холоден, ни горяч», по слову старца Тихона. Но на этом сходство заканчивается. Романтические злодеи оказываются такими из-за внешних причин, таких как роковая страсть или жажда мести; Ставрогин бесстрастен изнутри, он ничем не одержим. Его разлад имеет внутренний источник, а не сюжетную подоплёку. Кроме того, для образа Ставрогина весьма важно

чувство, глубоко чуждое одержимым героям романтических романов – *скука*. Поэтому «Бесы» обращаются не к нашему сочувствию или азарту наблюдателя, а непосредственно к экзистенциальному центру читателя. Достоевский предлагает интроспекцию вместо зрелища.

Присмотримся к характеру ставрогинского разлада. Его знаменитые выходки с Гагановым и Лембке вообще-то напоминают поведение ребёнка, ещё не вошедшего в мир взрослых законов. Это позволяет взглянуть на Ставрогина как на предтечу психоаналитических открытий: он словно систематически отрицает символический порядок, не желает вписываться в него, проходить через то, что Лакан назвал «символической кастрацией». На это как будто бы намекает и очень слабая отцовская фигура: Степан Трофимович со своими ночными жалобами юному Nicolas как бы заранее вводит ребёнка в Закон, изначально подорванный изнутри.

Однако Ставрогин в этом случае оказался бы просто клиническим психотиком – а это было бы весьма упрощённой трактовкой его образа. Хладнокровие Николая Всеволодовича на дуэли, способность сдержаться после пощёчины Шатова говорят об огромной возможности самоконтроля.

Это даёт основание говорить о том, что разрыв символического порядка в романе – не личная патология Ставрогина, а онтологическое состояние мира, в который помещены персонажи. Деятельность большинства персонажей романа являет собой попытку так или иначе залатать этот разрыв. И здесь между большинством «бесов» и самим Николаем Всеволодовичем пролегает огромное различие. Заключается оно в том, что у всякого «беса» и других персонажей есть некий идол, которому можно передоверить восстановление порядка. Для Степана Трофимовича, например, это наивный либерализм, торжество которого обязательно изменит сами основы мироздания; для Петра Степановича и для Шигалёва, пусть и на разный лад, таким идолам оказывается революция и уничтожение «отжившего» мира, радикальное пересоздание космоса. Идол Кириллова (самый сложный, впрочем, персонаж в романе

после Ставрогина) – Человекобог и «физическая перемена человечества», идея скорее гностическая и мистическая, нежели политическая. Наконец, для Шатова идолом выступает народ-богоносец, который должен обновить мир (мир вообще должен обновиться, причём тотально – во всех этих мечтах).

У Ставрогина же нет идолов, он относится весьма холодно и к революционной одержимости Петра Степановича, и к народническим грёзам Шатова, и ко всему прочему. Вспомним теперь о семантике его имени – «Николай» означает «побеждающий народы», Ставрогин отсылает к слову «крест» – это имя указывает на исключительность, требующую прямого, не опосредованного идолами предстояния перед разрывом. Ставрогин вытолкнут из всеобщего и вынужден столкнуться с разрывом один на один.

Именно из необходимости этого предстояния вытекают все грехи Ставрогина. Для того, чтобы это прояснить, необходимо обратиться к трактату Кьеркегора «Понятие страха», в котором страх рассматривается как *«головокружение свободы, которое возникает, когда дух стремится полагать синтез, а свобода заглядывает вниз, в свою собственную возможность, хватаясь за конечное, чтобы удержаться на краю»* [2, с.160]. Синтез, о котором идёт речь, это и есть восстановление разорванного порядка личным, мучительным усилием (без посредника), экзистенциальная война за установление космоса. Сознание этой необходимости и порождает тот страх, что не имеет конкретного предмета, но пронизывает всё существо.

Ставрогин бессознательно ощущает это требование. Кириллов же прямо указывает ему на «бремя»: *«Если мне легко бремя, потому что от природы, то, может быть, вам труднее бремя, потому что такая природа».* [1, с. 274]. Под бременем здесь и нужно разуметь личное усилие по восстановлению разрушенного порядка. Однако это усилие оказывается слишком мучительным, и Ставрогин стремится избегать его всеми силами.

Участие Ставрогина в революционном кружке, его романы, кутежи и дуэли необходимо понимать как попытки

укрыться от предназначения встречи с разрывом. С точки зрения Кьеркегора, действия Ставрогина можно охарактеризовать как «пассивную активность». Это такая активность, которая бесконечно стремится заглушить деятельностью (в случае Ставрогина, впрочем, уместнее будет сказать «бесконечными похождениями») необходимость принятия духовной ответственности. Иными словами, это внешняя активность, которая прячет внутреннюю пассивность.

Однако все укрытия последовательно разрушаются, и отчаяние Ставрогина усиливается. Удовлетворения не приносит ничто, потому что страх *«пожирает всё конечное и обнаруживает всю его обманчивость»* [2, с. 242].

В конце концов обыкновенные приключения уже не выручают Ставрогина, не уберегают его от безотчётного, бессознательного ощущения необходимости внутренней борьбы, и в поисках более сильных раздражителей Ставрогин поддаётся хаосу, который не удалось преобразовать в космос, – встать на сторону силы, отрицающей порядок. Именно так, в кьеркегоровской логике, следует понимать самую низкую точку падения Ставрогина – растление Матрёши. Это попытка «добить» символический порядок, чтобы ужасом этого действия парализовать свою способность испытывать страх перед разрывом. Как человек, который, испугавшись захватчиков, не решается им противостоять, а затем и вовсе переходит на их сторону, чтобы только не брать на себя гражданскую ответственность за спасение отечества.

Поведение Ставрогина при визите к старцу Тихону позволяет окончательно диагностировать его состояние как то, что Кьеркегор называл «демонической закрытостью» или «страхом перед добром». В «Понятии страха» демоническое – это несвобода, которая активно отгораживается от свободы, зная о её существовании. Если романтический демонизм предполагает монолитную злобу, то экзистенциальный демонизм – это внутренняя борьба, в которой сознательная воля держится за несвободу, в то время как подспудное желание свободы тянется к раскрытию.

Сцена у Тихона идеально иллюстрирует эту демоническую закрытость. Ставрогин, прежде столь сдержанный, здесь эксцентричен, агрессивен, груб – он пытается смеяться над старцем, называет его манерным, несколько раз повторяет, что всё вздор и он ни в ком не нуждается. Но сам его приход, предварительная передача исповеди, рассказ о бесе выдают глубокую потребность Ставрогина в Тихоне, которую он отчаянно пытается скрыть. Кьеркегор замечает, что демоническая закрытость может страстно желать, чтобы её раскрыли извне, хотя сознание изо всех сил этому противится. Грубость и цинизм Ставрогина – защита, за которой прячется мольба о помощи.

Однако исповедь Ставрогина трудно назвать покаянием. Скорее можно согласиться с Тихоном, который называет исповедь Николая Всеволодовича «*горделивым вызовом от виноватого к судье*» [1, с. 657]. Ставрогин эстетизирует свой грех, намеренно чернит себя, но одновременно украшает слогом самые страшные моменты, тем самым превращая исповедь в насмешку.

Мы уже говорили, что для образа Ставрогина очень важна такая черта, как *скука.* Она тоже сопряжена с экзистенциальным демонизмом, потому что человек, отказывающийся от духовной борьбы, вынужден изолировать себя от мира, так как мир по сути тождественен духовной задаче, от которой демонический индивид хотел бы отгородиться. Поэтому сцена у Тихона должна быть проинтерпретирована как попытка размыкания, которая оканчивается поражением. Самоубийство Ставрогина в конце романа – последний рывок убегающего и полное торжество демонической закрытости, логично завершающее процесс отказа Ставрогина от борьбы со страхом.

Кьеркегоровская оптика позволяет увидеть в Ставрогине не сладострастного грешника, не романтического демона и не жертву исторического процесса. Речь здесь о внутренней необходимости разомкнутости перед Абсолютом Он не может совершить экзистенциальный акт веры, на который смутно, но безошибочно указывает ему Шатов словами о том, что Бога можно «добыть» мужицким трудом.

[1, с. 243]. Требование вступить в прямое, никому не передоверенное отношение с Абсолютом оказывается непосильным.

Вся его лихорадочная активность была лишь бегством, пассивным заполнением внутренней пустоты. Когда же укрытия пали, а страх перед добром не позволил принять помощь, исходом капитуляция, то есть, самоубийство – последний, логичный шаг в последовательной диалектике отчаяния.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Достоевский Ф.М.* Бесы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Т. 7. Л.: Наука, 1988–1996.

2. *Кьеркегор С.О.* Понятие страха // Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993.

Нора ТОМЧИК

Католический университет имени Петера Пазманя
(Будапешт, Венгрия)

КРИЗИС АВТОКОММУНИКАЦИИ И ПУТЬ К ВОЗРОЖДЕНИЮ: КОШМАР ИВАНА ФЕДОРОВИЧА КАК ПОРОГОВАЯ СИТУАЦИЯ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

В статье исследуется кризис сознания Ивана Карамазова как героя, чья идентичность неразрывно связана с его идеологическими текстами.

Теоретической основой работы является синтез двух подходов: концепции диалогичности и карнавализации Михаила Бахтина, а также автокоммуникативной модели Юрия Лотмана. Михаил Бахтин ставил в центр внимания диалогичность сознания героя, динамику сталкивающихся в нем голосов [1, с. 416], в то время как автокоммуникативная модель Юрия Лотмана исследовала проблему семиотического переключения кодов, происходящего в процессе коммуникации «Я – Я» [5, т. I, с. 77].

Перспективы пороговой ситуации и семиотического переключения кодов позволяют раскрыть динамику распада личности героя и его путь к возможному возрождению.

Диалог Ивана с Чёртом можно рассматривать как экзистенциальную кульминацию романа «Братья Карамазовы», в которой рациональность «эвклидова ума» и автокоммуникативный кризис, вызванный муками совести, достигают своей финальной стадии. Появление Чёрта в облике «приживальщика» – это карнавальный приём. В отличие от титанического Сатаны Мильтона или Гёте, чёрт Ивана подчёркнуто заурядный. Отсутствие «красного сияния» и опалённых крыльев ставит героя перед фактом заурядности его самого и его идеи. Здесь стоит остановиться на том, какие смысловые изменения претерпевает понятие заурядности в контексте Ивана. В начале их беседы в трактире Алёша говорит брату следующее: «...ты такой же точно молодой человек, как и все остальные

двадцатитрехлетние молодые люди, такой же молодой, молоденький, свежий и славный мальчик, ну желторотый, наконец, мальчик!» [3, т. XIV, с. 209]. Слова Алёши здесь звучат на языке любви; фраза «ты точно такой же молодой человек, как и прочие» является показателем того, что Алёша, а через него и община, принимают Ивана, ему не нужно существовать как аутсайдеру. Иван «весело, с жаром» встречает слова брата, и его последующий монолог о «жажде жизни», «клейких листочках» является, пожалуй, его самым свободным от логики высказыванием, звучащим на языке любви. (Стоит отметить, что внезапная смена акцента в диалоге связана именно с упоминанием имени Смердякова). Чёрт же искушает не брата, не ищущего человека, а рационального мыслителя, автора «Великого инквизитора» и «Геологического переворота», делая саму идею, считавшуюся возвышенной, объектом издевки. Таким образом, через Чёрта понятие «ты такой же, как остальные» обесценивается и становится маркером интеллектуального ничтожества.

Для Ивана вторжение фантастики в разум – это не просто психологический распад, а экзистенциальное испытание его идеи. В карнавальном пространстве кошмара его метафизический бунт сталкивается с обыденным голосом Чёрта, который переводит «высокое» на язык пошлости. [1, с. 180] Эта провокация ставит героя в истинно пороговую ситуацию [1, с. 165–166]: Иван должен найти путь, ведущий к идее, приемлемой для него как жизненная правда.

При анализе карнавальной природы кошмара необходимо рассмотреть проблему двойничества. В произведениях Достоевского почти каждый главный герой обладает частичными двойниками [1, с. 242]. Для Раскольникова это, например, Свидригайлов или Лебезятников, для Ставрогина – Верховенский, Шатов или Кириллов. Двойники отражают мир идей героя в фрагментарной, искаженной, часто пародийной форме. Это явление тесно связано с ситуацией, когда герой слышит собственные слова искаженными, произнесенными в ином тоне, из-за чего их содержание остается прежним, но смысл

меняется [1, с. 235–253]. Это хорошо иллюстрирует сцена из «Преступления и наказания», где Свидригайлов возвращает Раскольникову его собственные слова, которые, однако, искажаются из-за смены интонации и тем самым становятся комичными [3, т. VI, с. 334–335]. Здесь фактически происходит семиотическая смена кода, что заставляет и героя переосмыслить или переструктурировать собственные слова и мысли.

Этот автокоммуникативный процесс проявляется в диалогизации внутренней речи героя. Раскольников, например, не просто монологизирует, а вбирает в себя различные голоса своего окружения и вступает с ними в интенсивный диалог. С точки зрения генезиса образа Ивана еще более показателен герой повести «Двойник» Голядкин, у которого этот насмешливый второй голос настолько подавляет его собственный, что отщепляется от него и воплощается в образе двойника. Бахтин определяет это явление как драматизированный кризис самосознания [1, с. 242].

У Ивана Карамазова проявляется тот же художественный прием, когда его сознание раздваивается в образе Чёрта, но структурирован он гораздо более сложным образом, чем у Голядкина [1, с. 242]. В обоих случаях можно говорить о кризисе автокоммуникации, так как драматическая ситуация вызвана неспособностью вести диалог с окружающей средой. Если для Голядкина причиной является социальное игнорирование, то для Ивана рациональность «эвклидова ума» становится причиной провала диалога – поэтому они конструируют «Другого» из самих себя. Однако, если у Голядкина кризис вызван социально-экзистенциальной тревогой и его двойник угрожает его месту в социальной иерархии, то у Ивана кризис переходит на метафизический уровень, и Чёрт сводит на нет значимость его идей.

В этом контексте Чёрт в кошмаре Ивана не просто призрак, а семиотический концентрат всех двойников героя, таких как Ракитин, Лиза, Коля и Смердяков. Например, для циничного Ракитина идея атеизма-социализма не принимает

возвышенной формы, не переходит на метафизический уровень, как у Ивана, а является лишь инструментом его карьеризма. Коля Красоткин выступает как «маленький Иван», чьё незрелое бунтарство обнажает опасность абстрактных теорий, когда они попадают в неподготовленные умы. А нигилизм Лизы Хохлаковой, перерастающий в жажду саморазрушения и садизма, является, пожалуй, самым зловещим искажением идеи Ивана.

Однако центральной фигурой в этом ряду остаётся Смердяков. Он – тот, кто переводит идею героя «всё позволено» на язык убийства. В то же время фигура Смердякова тесно связана с Чёртом, который, как проекция отщепленного сознания Ивана, появляется именно тогда, когда физический двойник совершает самоубийство. Иван уже в начале их разговора у ворот узнает в своей душе Смердякова, что наполняет его тревогой именно потому, что тот озвучивает его подавленные желания. Это, по сути, фрейдовское «жуткое» (*das Unheimliche*), которое есть «разновидность пугающего, которое имеет начало в давно известном, в издавна привычном» [8, с. 265]. Сцену у ворот можно прочитать так, что Иван не в состоянии подавить в себе этот «смердяковский» голос; его непроизвольные, удивительные даже для него самого высказывания и действия внушают Смердякову желание смерти отца, которое тот в итоге и осуществляет. Таким образом, Иван уже здесь подчиняется этому чужому голосу, и в ходе событий после убийства через муки совести происходит процесс дешифровки этого духовного соучастия.

Диалогическая природа идеи Ивана с особой силой проявляется в его взаимодействиях со Смердяковым. Драматическая линия этих диалогов строится на расхождении семиотических кодов, их намеренном или невольном ложном истолковании.

Иерархические отношения между Иваном и лакеем начинают рушиться ещё до убийства, но после совершения убийства этот распад становится очевидным. Иван ретроспективно пытается осмыслить события, предшествовавшие смерти Фёдора Павловича, особенно

разговор у ворот, и осознать собственные поступки [4, с. 10]. Он ищет ответ на мучительный вопрос: в какой мере он сам является соучастником убийства отца.

Кризис совести достигает своего апогея, когда Иван сталкивается с фактом: Смердяков совершил убийство, считая себя практическим исполнителем идеи Ивана «всё позволено». В то же время и Смердяков сталкивается с тем, что Иван «вправду ничего не знал» [3, т. XV, с 59]. Это судьбоносное признание приводит обоих в схожее душевное состояние, финал которого параллелен их отношению к идее «всё позволено»: Иван, представляющий мысль на теоретическом уровне, доходит до безумия, а Смердяков, воплотивший её на практике, – до самоубийства.

У Ивана здесь уже отчётливо проявляются вербальные и психосоматические признаки распада сознания: безмолвие, бессвязная речь, судорожная дрожь рук. Вследствие раздвоенности его сознания и обособления «смердяковского» голоса физический двойник Смердяков постепенно уступает место фигуре Чёрта из кошмара, в котором герой вынужден столкнуться со своей собственной обыденностью.

Карнавальный, пародийный характер Чёрта проявляется в его внешности, но особенно мощно – в его вербальности. Прежние мысли и произнесенные слова Ивана он то низводит до уровня трактирного диалога, то превращает в насмешливое мудрствование, стремясь при этом заставить героя поверить в него как в реального Другого. Наступление этого момента означало бы окончательный отказ Ивана видеть в Черте самого себя, что привело бы к полному краху саморефлексии и окончательному возобладанию безумия. Игра Черта заключается в том, чтобы вести Ивана «между верой и безверием» [3, т. XV, с. 80], и одним из инструментов этого является возвращение герою его собственных слов как чужого слова. Наглядным примером этого служит следующий отрывок:

«– [...] Воплощаюсь, так и принимаю последствия. Сатана sum et nihil humanum a me alienum puto.

– Как, как? Сатана sum et nihil humanum… это неглупо для черта!

– Рад, что наконец угодил.

– А ведь это ты взял не у меня, – остановился вдруг Иван как бы пораженный, – это мне никогда в голову не приходило, это странно…» [3, т. XV, с. 74]

Иван здесь заблуждается, ведь ранее он говорил Алёше следующее: «Я думаю, что если дьявол не существует и стало быть, создал его человек, то создал он его по своему образу и подобию» [3, т. XIV, с. 217]. Эти две мысли перекликаются, на что указывает и Белкнап, хотя и в другом контексте [7, с. 28]. Это тот момент, когда текст перерастает своего автора. Отчуждение героя от собственных слов дает двойнику возможность обрести диалогическое превосходство.

Кульминацией кризиса становится искажение поэмы «Геологический переворот». Здесь Чёрт уже не просто пародирует текст героя – он окончательно овладевает его сознанием, превращая автокоммуникацию в мучительный внутренний неразрешимый монолог. Крах рациональности находит выражение в психосоматическом жесте: Иван бросает стакан в Чёрта. Однако, в отличие от Лютера, у Достоевского этот жест носит пародийный характер и свидетельствует о беспомощности «эвклидова ума». Состояние лихорадки и телесного оцепенения здесь – не просто физический симптом, а момент уничтожения фаустианской гордыни и «эвклидова ума». Это своего рода символическая смерть, через которую, однако, герою открывается путь к возрождению.

Говоря о кризисе Ивана, нельзя не упомянуть мысль Николая Бердяева о том, что у Достоевского страдание открывает человеку его высшее достоинство. Путь зла, вызванный ложным пониманием свободы, неизбежно ведёт к раздвоению души. Иван Карамазов, как и Раскольников или Ставрогин, теряет целостность личности и должен пройти́ через страдание, чтобы возродиться [2, с. 88–110].

Лихорадочный бред Ивана – это его «физическая гибель» и чистилище. В этом состоянии его разум, взирающий на мир лишь рационально, должен быть уничтожен. Только через эту «символическую смерть» гордого интеллекта герой способен распознать путь к

подлинной свободе – через принятие ответственности «за всех и за вся».

Таким образом, решение Ивана добровольно явиться в суд выходит за рамки неразрешимого метафизического спора. Однако это не рациональный выбор, а экзистенциальная необходимость [4, с. 59–62]. Иван осознаёт: бегство в разум ведёт к гибели, а подлинная свобода реализуется только через «несение креста». Сила, толкающая его к суду, находится за пределами его разума – это зов самой жизни. Вследствие отказа от «эвклидова ума» меняется и отношение Ивана к Алёше. Теперь брат – это не просто «Другой» в метафизическом споре, а гарант истинности пути Зосимы.

Хотя признание Ивана юридически бесполезно, и жаждущая скандала публика видит в нём лишь сумасшедшего, в духовном плане признание героя обретает ценность исповеди. Более того, бросая толпе в лицо фразу: «Все желают смерти отца!» – он выступает провозвестником истины, разоблачающим «пошлость» толпы и распространяющим «всеобщую ответственность» на каждого и утверждающим путь Зосимы.

Таким образом, для Ивана позор и самоунижение перед судом – это не поражение, а возможность возрождения через «падение». В этом контексте образ Ивана также обретает значимость евангельский эпиграф. Этимологическое созвучие имён героя и апостола [10, с. 117] позволяет интерпретировать Ивана как трагический вариант «любимого ученика», чьё бытие проявляется не в прославлении созидательного Логоса, а в муках раздвоения. В таком прочтении метафора «умершего пшеничного зерна» обретает свой глубочайший смысл в фигуре Ивана, находящего путь к свободе через снижение гордого интеллекта.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 361 с.

2. *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. Прага: The YMCA Press Ltd, 1923.

3. *Достоевский Ф.М*. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

4. *Кроо К.* (Kroó K.) Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség. [Достоевский: Братья Карамазовы. Образ, сюжет, наррация, интертекстуальность]. Будапешт, 1991.

5. *Лотман Ю.М.* О двух моделях автокоммуникации в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 76–89.

6. *Фрейд З.* Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 265–281.

7. *Belknap R.L.* The structure of The Brothers Karamazov. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1989.

8. *Terras V.* A Karamazov companion: commentary on the genesis, language, and style of Dostoevsky's novel. Madison: University of Wisconsin Press, 1981.

РАЗДЕЛ VII.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

(Стихи победителей поэтического конкурса к 205-летию А.А. Фета)



ПОБЕДИТЕЛИ НОМИНАЦИИ «ФЕТ МИРУ»
(перевод стихотворения А.А. Фета на другой язык)

Александр КОБРИСОВ
(1 место)

Перевод на английский язык стихотворения А. Фета
«ШЁПОТ, РОБКОЕ ДЫХАНЬЕ…» (1850)

* * *

Whispers, timid suspirations,
And a songbird's trill;
Silver hues and undulations
Of a sleepy rill.

Night-lights, shadows, fused, asunder
In an endless race;
Changes varied, full of wonder,
In a lovely face.

A plum rose with haze embracing,
Amber gleaming on;
Kisses burning, teardrops tracing –
And the dawn, the dawn!

Перевод на английский язык стихотворения А. Фета
«ОСЕНЬЮ» (1870?)

IN THE FALL
As a transparent cobweb winnows
its threads of clear days all around,
and countryfolk outside their windows
discern a distant church bell sound,

a breath of winter drawing nearer
won't make us scared again or sad;
instead, we'll grasp with vision clearer
the voice of summer we just had.

Вера ВАРЛАМОВА
(1 место)

Перевод на якутский язык стихотворения А.Фета
«ЭТО УТРО, РАДОСТЬ ЭТА…» (1881?)

Ити үөрүү, ити сарыал,
Ити модун, ити сырал
Ити урсун куө5э
Ити хатан, ити сэлэ
Ити көтөр, ити үөр
Ити уу сууругэ
Ити үөттэр хатыннар
Ити тамма – ити сиик
Ити түү, ити лыах
Ити хайа, ити алар
Ити бырдах, тигээйи
Итинник дьурускэн
Ити киирбэт сahар5а,
Ити түөлбэ түүннү тыына
Ити тулэй тууннэ
Ити мунаар, тэллэх суоһа
Ити добун ити дьуру
Ити бары – саас.

Константин СОХА
(2 место)

Перевод на английский язык стихотворения А. Фета
«НИКОГДА» (1879)

I woke. The coffin lid pressed overhead. –
I stretched my hands and cried out in my need.
Yes, I recall those convulsions of dread. –
Yes, it is real! – and with as little heed
As parts a cobweb, I thrust wide the bier
And rose. How bright the winter light shines here

At the crypt's mouth! Could any doubt remain? –
I see the snow. The door has gone. The way
Leads home. My kids will gape at me again!
I know this park; my feet will not astray.
And how it all has changed! I run. The deep
Snowdrifts. The stiff dead forest branches keep

Their motionless reach into the ether's cold,
But there's no track, no echo, and no sound.
All silent as the grave's own kingdom, old
In fairy tales. And now the house is found.
In what a ruin! Struck, my hands fell down.
The village sleeps beneath a snowy gown;

No path across the steppe's expanse is traced.
Yes, there it is: above the distant height
That church, with its bell-tower all defaced,
Stands like a frozen traveller in white
Snow-dust, against the cloudless sky's expanse.
No winter birds, no midge in all this trance

Of snow. I understood: the earth has long
Been cold and dead. For whom do I preserve
This breath within my chest? For whom this song?
For whom did sepulchre my life reswerve?
To what is my poor consciousness still bound?
What is its purpose, on this barren ground?

Where shall I go, where there is none to clasp,
Where time itself in space is wholly lost?
Return then, Death, and claim me in thy grasp!
Accept this final life, this fatal cost.
And you, O corpse of Earth, now take your flight,
And bear my corpse through the eternal night.

Анастасия СЕРГЕЕВА
(3 место)

Перевод на английский язык стихотворения А.А. Фета
«СИЯЛА НОЧЬ. ЛУНОЙ БЫЛ ПОЛОН САД...» (1877)

The night was beaming. Moon flooded the garden. Lying
At our feet in flameless room there were thin rays.
The piano was disclosed, with strings so gently quivering
Like our hearts while following your song with faith.

You sang till dawn exhausted in the tears of violence
That you're the Love, another Love is out of view,
And made us crave for life to spend in utter silence,
Embrace you, dearly love you, and cry up on you.

And many years had passed, so tormenting and tedious,
There goes the night – again I hear your charming voice,
And in the fitful sighs still, as before, it breathes
That you're the only Life that'll bring us to rejoice.

That there's no wrongs of fate, and heart no longer suffers,
And life won't draw to close, and there's no other true
But to believe sincerely in these weeping sounds,
Embrace you, dearly love you, and cry up on you.

ПОБЕДИТЕЛИ НОМИНАЦИИ «ПО-ФЕТОВСКИ»
(стихотворение, стилизующее манеру А.А. Фета)

Константин СОХА
(2 место)

Мне снился сон. Расписанный шатёр,
Колпак, хрустальный шар и дар провидца.
Я славу далеко свою простёр,
Всем говоря, что в будущем случиться.

«Его глазам понятен каждый знак,
Не исключая линий на ладони.
Подскажет он… конечно, не за так,
Что сделало б Фортуну благосклонней.

Так люди говорили. Слыша их,
Ко мне с монетой золотой пришла ты.
Был голос твой полузабытый тих.
Я отказался от ненужной платы.

Повисла, словно рыба на крючке,
Немая тайна, для меня простая.
Я всматривался в кожу на руке,
Как будто бы судьбу твою пытая.

«Как скоро станет легче жизнь моя?»
Спросила ты в раздумье. Но на это
Я не сумел бы, истину тая,
Не дать тебе печального ответа.

Я промолчал не по своей вине:
Ведь осознал, едва ладонь потрогав,
Что нежных складок не коснуться мне,
Не расчесав мозолей и ожогов.

Мария ШИХОВА
(3 место)

* * *

Кто услышит радость твою
И янтарного солнца говенье,
Тот разгадает тайну мою
И пылающих губ пробужденье.

Свет рождает холодную тишь,
И, цветками шафрана сияя,
Ярким цветом зари осветишь,
И с рассветом уйдёшь, исчезая.

Пусть ты отзвук, чарующий всех,
Пусть за ним нам лететь, оживая,
Но в тебе лишь пылает успех,
Что приходит к нам в сердце, шагая.

Александр КОБРИСОВ
(3 место)

* * *

Духом нежности повеет,
Дрогнут шорохом кусты;
В сердце май, и сердце млеет,
Верит, бедное, в мечты...

Ты пришла! Твой лик прелестен –
И бледнее снежных роз.
Сколько безутешных песен
Я в душе ему вознёс!

Помнишь встречу ночью зимней,
Злую отповедь мою?
Ты теперь её прости мне –
Гордый грех я признаю...

О, восторг! Весной дохнуло!
Мне прощение суля,
Вдруг слеза твоя блеснула –
Светозарней хрусталя!

Стает лёд, и жаркий трепет
Зарумянит хлад ланит;
Душным цветом май облепит
Станы нежные ракит.

Александра ПАШКЕВИЧ
(3 место)

* * *

На часах без трёх суток весна,
А февраль гололёдом страшит.
Кучевых облаков пелена
По дворам снежный вихрь кружит.

Рой народа ползёт по делам,
Словно мухи по льду, по грязи.
Их поток в отражении глаз
Преломляясь, ложится в стихи…

Тихий вечер в огнях фонарей,
Дремлет Муза в кольце тишины.
Снежный дождь, хрусткий лёд у дверей,
На часах без двух суток весны.

ПОБЕДИТЕЛИ НОМИНАЦИИ «ТЫ НЕ ФЕТ»
(перевод с иностранного языка стихотворения, которое переводил А.А. Фет)

Константин СОХА
(1 место)

Перевод стихотворения Johann Wolfgang von Goethe
“ERSTER VERLUST”

ПЕРВАЯ ПРОПАЖА

Ах! Вернуть бы кто был в силе
Дни любви той, что стала первой!
Ах! Хватило б часа даже
Этих благодатных дней!

Душу муки сей пропажи
Острой болью истомили:
Счастья не увидеть ей.

Ах! Вернуть бы кто был в силе
Хоть один из этих дней!

Степан ОГИЕВСКИЙ
(2 место)

Перевод стихотворения Heinrich Heine
“JA, DU BIST ELEND, UND ICH GROLLE NICHT …”

* * *

Да, ты несчастна, и я знаю, впредь,
Любимая, нам счастья не видать!
Избавит от печали только смерть,
Любимая, нам счастья не видать.

Усмешки, вижу, не скрываешь ты,
И вижу, что глаза полны огня,
И вижу, гордость рвется из груди,
И все же ты несчастна, как и я.

Ведь под усмешкой – боль былых обид,
И жарких слез так просто не сдержать,
Бессилие таит надменный вид…
Любимая, нам счастья не видать.

Перевод стихотворения André Marie de Chénier
“L’IMPUR ET FIER ÉPOUX QUE LA CHÈVRE DESIRE…”

* * *

Супруг окрестных коз, бесстыдник и задира,
Разгневавшись, рога наставил на сатира.
Сатир же, будучи не робкого десятка,
Копытом роет землю в ожидании схватки;
И тут же, взяв разбег, враги друг с другом лбами
Столкнулись – вихрь, гром и трепет над лесами.

Элина ХАНОВА
(3 место)

Перевод стихотворения André Marie de Chénier
“L’IMPUR ET FIER ÉPOUX QUE LA CHÈVRE DESIRE…”

* * *

Супруг козы, гордец известный меж богами
Сатира вновь позвал помериться рогами.
Сатир, о злобе памятуя, что есть сил
К земле точёное копыто устремил.
Сцепились лбы, и вот они теснят друг друга –
Дрожит земля, и лес трепещет от испуга.

Формат 60х90/16, бумага офсетная
Заказ № 000 Усл. печ.л. 000
Тираж 000 экз.
Издательство «Литера»
litera-yar@yandex.ru