Литературный институт
имени А.М. Горького

Актуальная классика

Материалы Вторых студенческих научных чтений

Москва
2018

Литературный институт имени А.М. Горького

Кафедра русской классической литературы и славистики

АКТУАЛЬНАЯ КЛАССИКА

Материалы Вторых студенческих научных чтений

(26 апреля 2018 года)

Москва
2018

УДК 821.161.1
ББК 83.3
А 43

Редакционная коллегия:

Стояновский М.Ю., проф., к.ф.н. – *председатель*
Завгородняя Г.Ю., проф., д.ф.н. – *научный редактор*
Карпушкина Л.А., доц., к.ф.н.
Саленко О.Ю., доц., к.ф.н.

А43 Актуальная классика: Материалы Вторых студенческих научных чтений. – М.: Литера, 2018. – 194 с.

В сборнике представлены материалы Вторых студенческих научных чтений «Актуальная классика», прошедших в Литературном институте им. А.М. Горького 26 апреля 2018 года.

ISBN 9-785-9906573-4-2

© Литературный институт имени А.М. Горького, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....6

Герои русской классики: Pro et Contra

Р. Найдёнова
Герои-антагонисты в русской классике: опыт типологии.....8
Д. Шахназаров
Современное прочтение романа «Герой нашего времени» массовым читателем.....15

Раздел I.
Фольклор и древнерусская литература.
История славянских литератур

П. Кузнецова
Мотив превращения в мифе и сказке.....27
А. Ляшева
Образ Даниила Заточника в «Слове» и «Молении»: значимые расхождения.....33
А. Сараев, А. Нелидин
«Свой» и «чужой» мир в волшебной сказке 41
М. Фёдорова
От семейного предания к бывальщине и анекдоту (к вопросу о формировании фольклорного жанра) 48
М. Хаирова
Мотив тревоги в поэзии А. Бешича 55
Е. Яковлева
Мотив женского преступления и наказания в «Сборнике Кирши Данилова» 63

Раздел II.
Традиции русской классики в литературе XX века.
Русская классическая литература и другие виды искусства

Д. Бондаренко
«Портрет» Н.В. Гоголя и «Безумный художник» И.А. Бунина: опыт сопоставительного анализа.....70

И. Дейкун
«Фабрики литературы»: от В. Белинского к А. Платонову 74
И. Косицына
Три эпохи в русской стихотворной пародии («Искра», «Русские символисты», «Парнас дыбом») 82
Е. Крылова
«Снегурочка» – пьеса А.Н. Островского и опера Н.А. Римского-Корсакова.....91
Д. Лихачёв
Книга Юрия Селиверстова «...из русской думы»: феномен жанра.....98
А. Лысикова
Стилевое своеобразие «Песен и плясок смерти» как вокального и поэтического цикла М.П. Мусоргского и А.А. Голенищева-Кутузова.....103
Ф. Меньшикова
Интерпретация сюжетов и образов народной демонологии в русской романтической литературе (на примере баллад В.А. Жуковского) 109
Т. Никиткова
Музыкальность и музыка в лирике А.Ф. Фета 118
Э. Царионов
Реминисценции из русской классической литературы в прозе Сергея Довлатова («Чемодан», «Компромисс», «Заповедник»).....123

Раздел III.
Стилевые аспекты анализа русской классики

А. Бесполов
Художественная роль иронии в любовной лирике Дениса Давыдова 129
Е. Герасимов
Семантика костюма в светских повестях В.Ф. Одоевского.....134
А. Елагина
«Бахчисарайский фонтан» А.С. Пушкина в актуальном литературном процессе: взгляд критиков-современников.....142

Л. Колупаева
Сюжетно-жанровые особенности повести
А.С. Пушкина «Гробовщик».....147
Г. Коптелева
Образ художника-творца в книге В.Ф. Одоевского
«Русские ночи» 151
Е. Малышева
Комментарий к роману «Евгений Онегин»
В.В. Набокова: специфика авторской методологии.....157
В. Мариненко
Мотив безумия в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя.....161
А. Отинова
Проблема положительного идеала во 2-м томе поэмы
Н.В. Гоголя «Мертвые души» и книге «Выбранные
места из переписки с друзьями» 165
Д. Третьякова
Семантика пограничных состояний сознания
в малой прозе Ф.М. Достоевского.....173
В. Щербина
Божественное и дьявольское в искусстве
(Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Н.С. Гумилев).....182
М. Эрлих
Художественное слово как основа
формирования национального сознания:
идеи А.С. Шишкова.....189

Предисловие

Студенческие научные чтения «Актуальная классика», материалы которых представлены в настоящем сборнике, проходят в Литературном институте им. А.М. Горького уже вторично, обещая стать доброй традицией.

Как и в прошлый раз, в Чтениях поучаствовали студенты всех без исключения курсов (с 1-го по 6-й), обоих факультетов (очного и заочного). Спектр тем, привлекших молодых исследователей, в этом году значительно расширился – в поле зрения выступавших попала и древнерусская литература, и современные славянские литературы, и традиции русской классики в XX веке, и взаимовлияние словесности и других видов искусства.

Конечно же, стиль публикаций разнится – классические филологические исследования, острополемические статьи, научная эссеистика, работы с уклоном в лингвостилистику, в культурологию. Очевидно, что кто-то уже обрел собственный стиль, а кто-то еще находится в процессе.

Верим, что научное пространство Чтений окажется питательным и вдохновляющим для будущих литераторов, помогая утвердиться в собственных взглядах и форме их выражения, обрести свой уникальный голос и… возможно, найти себя на научном поприще.

Редколлегия

ГЕРОИ РУССКОЙ КЛАССИКИ:

PRO ET CONTRA

Роксана НАЙДЁНОВА

Герои-антагонисты в русской классике: опыт типологии

Слово «антагонист» переводится с древнегреческого как «противник», «соперник». Антагонист или, другими словами, отрицательный персонаж, присутствует практически в любом художественном произведении.

В XX веке – веке экспериментов – авторы пытались изменять или «модернизировать» образ антагониста, чтобы как-то отойти от проложенной ещё античными драматургами дороги, выставляя в качестве отрицательной, противодействующей главному герою, протагонисту, силы, например, некую организацию или общественный порядок в целом.

Вспомним, например, знаменитый роман «Мы» Е. Замятина, одного из основоположников жанра антиутопии. А также были попытки создания «антигероя», когда положительный персонаж содержит в себе отрицательные черты (эта тенденция началась на западе со «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона). Или старания в советское время создать «производственный» роман, «населённый» только положительными работниками и пр. Однако, в том или ином виде, антагонист жив и сегодня. Пожалуй, его вообще невозможно «вычеркнуть» из художественной литературы. Это ещё раз доказывает, что, как правило, в основе любого повествования лежит конфликт. А присутствие иного взгляда и создаёт необходимое столкновение и движение.

Сегодня в кино и массовой литературе всё чаще образ отрицательного персонажа сводится к понятию «злодея». Я считала бы его разновидностью антагониста.

В настоящей работе я хотела бы сосредоточить внимание на отрицательных героях, определить, что конкретно заставляет нас относить их к антагонистам, в чём именно заключается их «червоточинка», и попутно предложить свою типологию отрицательных персонажей, опираясь на историю образа антагониста.

Тема отрицательного персонажа в художественной литературе огромна, и практически невозможно охватить её всю в одной работе. Однако я попыталась на всем известных примерах из русской классики дать описание собственного взгляда на эту проблему.

«Античный» антагонист

К этому типу я отношу тех отрицательных персонажей, которые наиболее соответствуют своему древнегреческому прообразу. Это «второй» го-

лос, громкий, непреклонный, ни в чём не уступающий главному и никак не готовый идти на мирное разрешение конфликта.

Это, в первую очередь, Кабаниха из «Грозы» Островского. Сама пьеса насыщена атмосферой подлинной античной трагедии: от метущейся, загнанной в угол главной героини до ощущения непреодолимого рока, который движет всеми судьбами. Катерину можно сравнить с царём Эдипом (вспомним, что ритуал выкалывания глаз приравнивался к убийству). Страх перед грозой равен страху перед роком или карой богов. Кабаниха жестока и деспотична, даже бесчеловечна (*«нечего жалеть такую жену, ее надо живую в землю закопать...»* /о Катерине/). Однако все её личные характеристики проистекают из общего набора недостатков, воссозданных автором для того, чтобы изобличить косность во взглядах его времени. И только большому таланту и опыту самого Островского обязана Кабаниха своей яркой личностью, так как сама задача не предполагает детальной психологической характеристики. Кабаниха есть сгусток всего плохого, с чем писатель борется. И нетрудно догадаться, на чьей стороне сам автор. Под этим углом зрения Кабаниха становится даже значительнее Катерины: ведь Островскому важнее было изобличить зло. А Катерина в данном случае – это пример того, как живую, любящую душу губит то самое зло.

В «Недоросле» Фонвизина тот же подход, но с комической, аристофановской стороны. Здесь уже нет безжалостного рока, разбитых судеб и страданий. Госпожа Простакова во многом та же самая Кабаниха, только теперь в комедии. На примере Кабанихи Островский показывает, как жестоко может быть косное, тёмное общество. Фонвизин же указывает с улыбкой на то, как глупо ведут себя необразованные люди, даже если принадлежат к дворянской фамилии. Но посмотрим, какие забавные и живые эти антагонисты-комики! Их причуды и одновременная находчивость (ответы Митрофанушки и перебранки супругов Простаковых) открывают под слоем сумасбродства и суеверий природный ум и сообразительность. Существует даже теория, услышанная мной от проф. И.А. Есаулова, что Митрофанушка и есть настоящий протагонист, призванный изобразить широту русского человека, которому малы мерки западной учености (эпизод с примеркой кафтана). Об этом ещё можно спорить, но читателям и зрителям наблюдать за антагонистами Фонвизина определённо интересней, чем слушать длительные, морализаторские диалоги-монологи Правдина, Стародума и Софьи. «Недоросль» Фонвизина – это именно тот случай, когда талант писателя проявляется более всего в изображении отрицательных персонажей.

Другой

«Другой» – один из самых интересных типов антагониста. Ясно, что антагонист – это всегда противопоставление положительному герою. Однако под «другим» я подразумеваю тот редкий случай, когда антагониста даже нельзя охарактеризовать, как отрицательного персонажа, каким-либо образом вредящего протагонисту. В данном положении антагонист – это только другой взгляд на мир.

Самый яркий представитель этого типа – Андрей Штольц из романа «Обломов». Его принято подавать как пример деятельного, трудолюбивого человека, а самого Обломова – как «антигероя», которому мешают собственные недостатки. Однако стоит лишь приглядеться, чтобы понять, что дела обстоят чуть ли не наоборот. Да, Андрей Штольц умный и энергичный человек, но его усилия не приносят ему счастья. Во многом я даже согласна с мнением, что Андрей в определённом смысле завидует беззаботности и спокойствию Обломова. Штольц дружит с Обломовым, часто навещает его; он женится на его бывшей возлюбленной – Андрей словно хочет разгадать секрет душевного умиротворения Обломова, пуская в ход любые средства. И вообще любопытно, что Обломов, не вставая с дивана, становится, однако, «центром притяжения» для многих (умных или глупых) деятельных людей.

Штольц – это труд без удовольствия от его плодов. Обломов – спокойствие без какого-либо труда или усилий. Это две неравнозначные философии. Андрей Штольц – активный, но «мелкий» человек нового механизированного века, его удел – нескончаемая суета, он только стремится к счастью. Обломов – мысленная цель Штольца, философ-созерцатель (его «недостатки» превращаются в принципы), мгновенно доходящий до сути вещей. Именно ему писатель дарит самые проникновенные слова и мысли, за которыми виден сам автор (*«Человека, человека давайте мне!»*) Вообще, Андрея Штольца можно сравнить с персонажами из «трудов» Пенкина. Штольц тоже вроде бы за правду, за гуманизм, но не хватает «сердца». И осознание этой нехватки делает Андрея куда более несчастным, чем Обломов, чьи трудности в основном проистекают из непонимания окружающих и просто из бытовых неурядиц – то есть из внешнего мира.

Также к «другим» можно отнести неоднозначных персонажей Достоевского. В соответствии с теорией М. Бахтина о полифонических романах писателя все герои произведений Достоевского являются разными, чужеродными друг для друга голосами. Бахтин настаивает: «Утвердить чужое “я” не как объект, а как другой субъект – таков принцип мировоззрения

Достоевского» [Бахтин]. Отсюда их одиночество и конфликты. Справедливо ли здесь говорить о протагонистах и антагонистах? Бахтин считает, что нельзя, так как «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов, действительно, является основною особенностью романов Достоевского» [Бахтин]. Но, думаю, можно. Ведь, несмотря на «многоголосье» в романах писателя, мы всегда интуитивно чувствуем, за кого выступает сам автор. Есть персонажи, к которым у читателя должна проснуться антипатия, например, Лужин. Есть и персонажи, лишённые голоса – старуха-процентщица. Сам Достоевский в письме к брату называл её воплощением зла. Вряд ли после таких слов можно говорить о равенстве персонажей. При этом, на мой взгляд, Достоевскому свойственно подыгрывать некоторым героям. Так, он открывает нам Соню Мармеладову лишь как страдающую, отзывчивую натуру, пряча от глаз «ремесло» этой девушки. Студент, решившийся на убийство, вызывает у нас сочувствие, а Лужин – отторжение только из-за привычного для его среды мещанского взгляда на жизнь. Скажем так: Достоевский позволяет нам выслушать каждого героя, но во многом сам направляет читательское отношение к ним.

«Молчалины»

Я до сих пор не знаю, как назвать, на мой взгляд, самый любопытный и самобытный тип антагониста, поэтому обозначила его по самому, как мне видится, первому и главному представителю. Нигде больше, кроме русской литературы, мне не встречались подобные «отрицательные» персонажи.

Это такой тип антагониста, который легко настраивает читателя или зрителя против себя. В них, как правило, нет ни особой комичности, ни напора, что могло бы привлечь к ним большее внимание, чем к протагонистам. Такие антагонисты гораздо слабее и ниже по уму и статусу своих противников и много страдают от борьбы с ними. Если бы это не звучало слишком пристрастно, я бы даже назвала их жертвами.

Начну, разумеется, с Молчалина из пьесы Грибоедова «Горе от ума». Для меня он самый парадоксальный отрицательный персонаж в русской литературе, исключая Грушницкого. Конфликт Чацкого и Молчалина – это история неравной борьбы и противоречий, переходящих в ложь.

«Молчалины блаженствуют на свете», – сказал состоятельный русский аристократ, повидавший Европу и возвратившийся, наконец, в Москву, о бедном выскочке из Твери, чья будущая судьба находится в «лапах» благо-

детелей. В чём же именно заключаются «блаженство» Алексея Молчалина? Одно лишь упоминание о том, что он ночует в комнатушке под лестницей, даёт нам представление о том, как «счастлив» этот человек. Особенно, по всей видимости, его «забавляет» нежеланное внимание Софьи Фамусовой. Откажи он ей – потеряет место, пожалуйся отцу – потеряет место. Ситуация Молчалина напоминает ловушку и без участия Чацкого. К слову, Молчалин единственный персонаж, кроме служанки Лизы, который работает. Только здесь он может претендовать на уважение (проходя в кабинет, Фамусов пропускает своего секретаря вперёд).

«Молчалины блаженствуют на свете»… Чацкий, конечно, имел в виду не именно самого Молчалина, а подобных ему людей, заискивающих, со всем соглашающихся, а чаще всего просто молчащих. Однако тут стоит прибавить, что подобные качества характера лишь полдела. Вон, Молчалин как старается, а чего добился? Помимо выше обозначенных ценных качеств важно обладать ещё хорошей родословной и средствами, как Чацкий, например, у которого, кроме нравственного, есть ещё и денежное преимущество перед соперником. Трудно говорить о противостоянии Чацкого и Молчалина, когда никакой борьбы, по сути, и нет. Молчалин изначально настроен к Чацкому благожелательно, даже пытается по-своему помочь советом. Хотя, надо отдать должное, позволяет себе и поддеть Чацкого, посмеяться над ним. (*«Вам не дались чины, по службе неуспех?»*). Но всё расставляет по местам финал пьесы, когда Чацкий вновь уезжает, чтоб и дальше *«не прислуживаться»*, а Молчалину приказано убираться.

Так, Молчалин должен был стать, скорее всего, сатирой на само общество в целом, не исключая и Чацкого; на общество, которое допускает в свой круг подобных Молчалину личностей и даже гордится ими. А не обернуться насмешкой против конкретного характера.

К этому типу я отнесла бы и Грушницкого из романа «Герой нашего времени» Лермонтова. Если в Молчалине уже изначально есть «кривизна души», то Грушницкого до этого доводят обстоятельства. Молчалин испорчен, но, в принципе, безобиден. Грушницкий же готов дойти до смерти. Говоря о Грушницком, нужно упомянуть множество деталей. Сам роман создан таким образом, чтобы описываемые события выглядели наиболее живо и неоднозначно. Об истории с Грушницким и княжной Мери мы узнаём со слов самого Печорина. Может быть, он многое приукрасил, чтобы польстить себе, и созданный Печориным для себя образ – это то, как видит себя сам персонаж, а не его окружение. «Герой нашего времени» – это как раз тот редкий случай, когда автору удаётся выйти за рамки классического конфликта

между «хорошим» и «плохим», поэтому говорить здесь об антагонисте крайне сложно. Если верить Печорину, то главный недостаток Грушницкого – это молодая горячность и желание нравиться. Вряд ли эти качества можно отнести к порокам. А также Грушницкий, в отличие от Печорина, напрочь лишён умения держаться. Печорин действует, не изменяя своей натуре, однако почти всегда достигает задуманного. Грушницкий же, стремясь подчеркнуть свое недовольство или гордость, чаще всего выглядит комично. Однако он единственный, кто одолел Печорина, пусть и ценой собственной жизни. Так, на дуэли Печорин хотел лишь припугнуть соперника, но Грушницкий принудил его выстрелить, тем самым заставив поступить по-своему. (*«Стреляйте! – отвечал он, – я себя презираю, а вас ненавижу. Если вы меня не убьете, я вас зарежу ночью из-за угла»*).

В заключение к этому типу хотелось бы отнести и Ситникова из романа «Отцы и дети» Тургенева. Как и Кукшина, он подвергается осмеянию Базарова, но в первую очередь даже не из-за поверхностности взглядов и погоней за модой. Особо Базарову неприятно происхождение Ситникова. Эта главная черта как бы подсказывает нам, что от такой личности ни глубины во взглядах, ни ума не жди. Вообще, для Базарова, как человека идейного, очень странно внимание к таким «мелочам».

Подлецы

К этому типу можно отнести, например, Швабрина из «Капитанской дочки» Пушкина. Главная проблема таких антагонистов в том, что они могут быть наделены незаурядным умом, характером, волей, но всё перекрывает один явный проступок. В случае со Швабриным – это предательство и ложь. Поэтому любые попытки разобраться в его натуре так или иначе упираются в то, что уже иначе как подлостью не назовёшь.

Злодеи

О них уже говорилось во вступлении. И они «венчают» данную типологию. «Злодей» – это некая грубо вылепленная фигура, как правило, не имеющая ничего общего с реальными характерами. Обычно по внешнему виду подобного персонажа можно уже определить многое; идеи у него самые абсурдные и одиозные, зато читателю, а чаще всего зрителю, легко определить, кто перед ним. Это некая упрощённая форма, не лишённая, впрочем, своего обаяния.

Антагонист – это отражение главного положительного персонажа, и, возможно, пытаясь разобраться в неудачах и недостатках героев, надо понять, кого и почему именно они считали своими противниками.

Литература

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. – Киев: Next, 1994. – 511 с. [Электронный ресурс] URL: http://www.vehi.net/dostoevsky/bahtin/index.html

Давид ШАХНАЗАРОВ

Современное прочтение романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» массовым читателем

А все-таки жаль, что не я написал эти стихи,
только я бы их немного изменил.
Из воспоминаний Хворостовой (Сушковой) о Лермонтове

Представим, что М.Ю. Лермонтов подал свой первый небольшой роман на обсуждение студентов творческого семинара П.В. Басинского в Литературном институте имени А.М. Горького, а автор статьи – докладчик, разбирающий это новое произведение.

Произведение осталось в веках, значит – работает для читателя. Почему роман читается и сегодня, несмотря на множество несовременных приемов и форм? **Цель** данного исследования – выявить, что в романе современно, а что безвозвратно устарело. Методом исследования выбран цитатный анализ. Выделены и разложены по категориям смысловые цитаты и все субъективно значимые куски текста (такие, как: портрет, пейзаж, диалог, внутренняя речь). Проведен анализ того, как с их помощью работает, движется для читателя, текст.

1. Новаторство Лермонтова в романе «Герой нашего времени»

«Отмечу две моих любимых русских книги, которые я перечитывал много раз: “Евгений Онегин” Пушкина и “Герой нашего времени” Лермонтова. Обе книги настоящие романы, так что, пожалуй, они и есть “предпостмодернистские”» (Джулиан Барнс в интервью П.В. Басинскому) [Басинский]. Эти два романа выделены вместе не случайно – один проистекает из другого. Как у Пикассо, в серии картин «Менины по Веласкесу», инфанта Маргарита превращается в постмодернистский табурет, так Печорин – искаженный, неузнаваемый Онегин. Романы «предпостмодернистские», по Барнсу, потому что новаторские. Что нового привнес роман «Герой нашего времени» в современную культуру мышления?

1.1. Как «Онегин» – первый реалистический роман в стихах, так «Герой нашего времени» – ***первый великий русский реалистический роман в прозе.***

1.2. Впервые в романе такого масштаба дан значимый ***художественный дневник.*** Не модный нынче нон-фикшн, а именно выдуманный текст с

исповедальной дневниковостью повествования. Получилась настоящая исповедь атеиста.

1.3. Зачем Лермонтову понадобилась такая оригинальная ***рваная композиция***? Молодой автор пишет коротко лучше, чем длинно. Предположим, поэтому каждая глава значима отдельно – так юному прозаику Лермонтову легче было написать портрет. Возможно, современный Лермонтову читатель не был готов к художественной дневниковости как к единственному жанру, и Лермонтов отгораживается от нас аж двумя прослойками – Максимом Максимычем и Автором. Как сложилась композиция, не столь важно, главное – великолепно работает и была представлена впервые.

1.4. ***«Новый» убийца в русской литературе.*** «Онегин… очень хорошо знал, что сделал дурно, застрелив Ленского. Начинаются его мучения, его долгая агония» [Достоевский: 95], – Федор Михайлович Достоевский говорит об Онегине, потом сразу переходит на Печорина, и совсем не зря. Убийца не будет прежним. У пушкинского Онегина агонии от убийства не видно, у лермонтовского Печорина она есть. Лермонтов первым из великих русских писателей, написал эту агонию. Потом Родион Раскольников, потом Григорий Мелихов будут биться в этой агонии.

1.5. ***Создание нового мира. Создание нового архетипа.*** Герой Лермонтова – герой времени не потому, что похож на всех вокруг, а потому что отличен! «А что было бы, если бы я ничего не делал?» – будто спрашивает себя Александр Сергеевич. Спрашивает и Лермонтов. И выходят Онегин с Печориным. Точка приложения силы – женский пол.

Михаил Юрьевич хотел собрать все пороки и добился своего. Получился гомеровский по масштабу заблуждений герой, с гневом, хоть и не эпическим, с жаждой борьбы и смерти, и славы, выродившейся в тщеславие. Лермонтов развил пушкинского Онегина и создал новый литературный архетип. Все черты такого героя есть в мире, но нет такой их концентрации. Печорин – гигант пустоты, без предназначения, вне христианского сознания – архетип человека, берущегося со всей силой ума за безделицу, не страшащегося последствий, поедающего себя изнутри.

Но не было бы архетипа, если бы Лермонтов не создал мир печоринского образа – абсолютно уникальный, нигде до этого не звучавший. Мир создан. Лермонтов воздает одному герою – Печорину – по заслугам, как Лев Николаевич Толстой воздавал всем героям в «Войне и мире». Это и отличает великие произведения. Автор в них – Бог, а негодяй непременно должен быть наказан.

2. Истории и формирование читательского интереса

Три кита любого прозаического произведения: идея, история и стиль. Идею своего романа Михаил Юрьевич подробно раскрывает во вступлении к роману, перейдем сразу к историям.

2.1. Обращает на себя внимание вторичность всех историй в канве романа. ***Интрига произведения*** проста и невыразительна во всех частях, несмотря на запутанную структуру. Пойдем прямо по главам: «Бэла» – не слишком увлекательная кавказская история. «Максим Максимыч» – случай. Лермонтов за что-то любит старика и никак не может с ним расстаться.

Прямо перед дневником нам вдруг говорят: *«Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер»*. И вот мы уже читаем дневник мертвеца. По мысли автора, это должно всколыхнуть читательский интерес, но субъективно – нет Печорина – интереса тоже меньше.

«Тамань» – восхитительная нуарная новелла. Не случайно ровно в то же время, по другую сторону океана Эдгар Аллан По пишет своего «Ворона». Ничего в «Тамани» непонятно, по завязке она похожа на детектив. Новелла опережает время, полна символов, и от этого лишена видимого смысла. В **«Княжне Мери»** прослеживается полное небрежение сюжетом. Печорин подглядел начало романтики Грушницкого с Мери, подслушал еще один разговор между ними, потом, «нечаянно» напоролся на них на конной прогулке, и, наконец, подслушал разговор заговорщиков, решавших его судьбу. Четыре однотипных эпизода – все случайности! Так сейчас нельзя писать. Но Михаилу Юрьевичу важен портрет: Печорин подглядывает ключевые моменты, а Лермонтов вынуждает читателя «подглядывать» за Печориным. **«Фаталист»** современен и кинематографичен, как психологический боевик. Не зная Печорина, мы прочтем рассказ, даже с бóльшим интересом. Не так заметны мысли, вложенные в уста глупых людей. Печорина будто совсем нет, он мертвый, отстраненный донельзя, уже не ищет страсти, просто спит с бедной Настенькой. Ужас и пикантность действия.

2.2. Уж очень прямолинейно действует Михаил Юрьевич, формируя читательский интерес. Возможно, от неготовности читателя выслушать современную историю у него получаются не рассказчики, а ***сказочники***. Максим Максимыч просто-таки былинный сказочник: *«немножко странен», «у меня было свое на уме», «уж он, верно, что-нибудь замышляет», «а сам задумал кое-что», «в то время я ничего не знал об их заговоре»*. Эту манеру поддерживает сначала Автор: *«для развлечения вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет*

первым звеном длинной цепи повестей». Став рассказчиком, и Печорин перенимает у Максима Максимыча и Автора привычку нехитро интриговать читателя: *«Тамань – самый скверный городишко из всех приморских городов России. Я там чуть-чуть не умер с голода, да еще вдобавок меня хотели утопить»*.

Даже в портрете Грушницкого нам дан намек на развязку: *«…чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать»*. Это сделано в лоб, так, конечно, сейчас не делают.

2.3. Чем же движется ***читательский интерес***? Человеческий мозг так устроен – человек задает вопросы и пытается найти ответы. Этот принцип создает динамику, работает на уровне одного предложения и целого текста. Так движется любой текст – вопрос, ответ, а между вопросом и ответом множество ретардаций и, в конце концов, удовлетворение читателя от устранения беспорядка, от завершенности.

«Элементы герменевтической последовательности структурируют загадку по принципу ожидания и требования разгадки» [Барт: 87], – Ролан Барт в развернутой статье «S/Z» говорит о формировании читательского интереса с помощью загадок. Найдем эти загадки в романе. Мне удалось выделить три слоя:

2.3.1. ***Простые загадки в тексте.*** Неуклюжие загадки Максим Максимыча, Автора и самого Печорина – все эти «что-нибудь замышляет» – служат понятной цели – формируют читательский интерес. Это первый, самый примитивный поверхностный слой загадывания по Барту. Для примера возьмем Тамань – в ней сплошные загадки без ответов: *«какой-то узел», «женский голос»*; мальчик, говоривший с Печориным *«малороссийским наречием»*, вдруг стал *«изъяснялся чисто по-русски»*; и прочие *«все эти странности»*, которые тревожат Печорина и читателя. Загадки-вопросы движут повествование, в этом смысле «Тамань» похожа на детектив.

2.3.2. ***Загадка – герой.*** Главный и, по сути, единственный образ, цель и ребус – Печорин. Образ препротивный. Но цель – не оправдать героя, а завоевать интерес читателя. Как только интерес завоеван, читатель сливается с образом героя, сопереживает ему, какой бы противный образ ни был, и читает дальше.

Сведений о главном герое мало – это прием. Печорин явился на Кавказ из-за темной петербуржской истории. Не нужна автору «толстая тетрадь», где, мол, рассказывается вся жизнь Печорина. Читателю лишь намекают на некую историю, и он может трактовать образ по-своему: *«Одни скажут: он был добрый малый, другие – мерзавец!..»*

2.3.3. Загадка композиции. В «Герое нашего времени» сама композиция очевидно позволяет ставить перед читателем вопросы и заставлять искать ответы.

3. Стиль

3.1. *Описания.* Как любое произведение XIX века, «Герой нашего времени» больше всего отличен от современного объемом описаний. Все что не портрет здесь – пейзаж. В современном тексте не может быть вида с горы на пол страницы и вида на другую гору еще на страницу, а портрет Печорина занял бы от силы две строки, иначе современный читатель его просто не прочтет.

3.2. *Штампы.* Первое, что бросается в глаза современного читателя – абсурдное количество штампов. Какие-то штампы очевидно ими не были. Какие-то стали штампами лишь с легкой руки гения. Тем не менее, я выделил три слоя:

3.2.1. *Первый слой – значимые эпитеты,* которые давно стали штампами. Самый расхожий, конечно, «глаза». «Глаза» упомянуты сто три раза, иногда по нескольку раз за абзац. Кроме того, есть пятнадцать взоров и несколько взглядов. Вот пример: *«Я пристально посмотрел ему в глаза; но он спокойным и неподвижным взором встретил мой испытующий взгляд».* Кроме того, есть типично романтические «животные сравнения»: *«бросился вон, как дикий барс»*; *«пуглива, как дикая серна»*; *«как коршун, ожидающий добычу»*; *«ее змеиная натура»*. *«Сердце мое сильно билось»*, – рассказывает Печорин. «А лицо, надо думать, было спокойно», – догадывается современный читатель.

3.2.2. *Второй слой – смысловые штампы* – фразы и мысли, плотно вошедшие в культуру мышления, постоянно повторяемые и оттого несовременные. Вот пример смыслового штампа: *«Я убежден только в одном…рано или поздно в одно прекрасное утро я умру… – я в один прегадкий вечер имел несчастие родиться»*. *«Воспоминание о ней останется неприкосновенным в душе моей»*. Современный писатель не стал бы объяснять читателю ничего, касающегося души, – и так понятно…

Некоторые фразы, воспринимающиеся сейчас как банальность, раньше, возможно, банальностью не были: *«Я был готов любить весь мир, – меня никто не понял: и я выучился ненавидеть».*

3.2.3. *Третий слой – патетика бульварного романа в «Княжне Мери».* Современное Лермонтову дворянство действительно жило как в бульварном романе: *«В глазах у меня потемнело, голова закружилась, я сжал ее в моих объятиях со всею силою юношеской страсти».*

Лермонтов пользуется романтическими штампами как средством художественной выразительности. Весь Грушницкий, то, как он говорит – очевидная пародия на ушедший романтизм: *«Моя солдатская шинель – как печать отвержения. Участие, которое она возбуждает, тяжело, как милостыня»*. Но романтизм не всегда осознан автором, как здесь у Печорина: *«Сам я больше неспособен безумствовать под влиянием страсти»*. Читателю помогает дневниковость повествования, но современного прочтения не получается. Переизбыток бульварности снижает смысловой пафос для современного прочтения.

3.3. Речь героев

3.3.1. *Отсутствие ярких речевых характеристик героев.* *«Она посмотрела ему пристально в лицо, как будто пораженная этой новой мыслию; в глазах ее выразились недоверчивость и желание убедиться»,* – рассказывает нам Максим Максимыч, но такое не увидят глаза старого солдата. «Добрый Максим Максимыч, сам того не зная, сделался поэтом» – говорит Белинский [Белинский: 90]. Не хватает интонаций, чтобы отличить Печорина от Вернера или Грушницкого, только смысл.

3.3.2. *Да и смысл диалогов не всегда оригинален.* Герштейн, Эйхенбаум, другие исследователи отмечают: Лермонтов заимствует, перефразирует мысли европейских писателей. С другой стороны, откуда еще черпать двадцатишестилетнему начинающему писателю на этапе становления всей русской литературы?

3.3.3. Выручает ***правда в тексте,*** и побеждает все недостатки. Лермонтов, устами Печорина, будто иронизирует над собой: *«Я начал шутя – и кончил искренней злостью»*. Максиму Максимычу мы прощаем солдатский расизм, потому что уже в «Княжне Мери» понимаем суть Кавказа: *«…стреляться будете на шести шагах – этого требовал Грушницкий. Убитого – на счет черкесов»*. Убитым может быть каждый и в любой момент. *«Грушницкий с своей шайкой бушует каждый день в трактире и со мной <u>почти</u> не кланяется»*. Это остроумное «почти», убеждает читателя – все что написано – правда**.**

Так работает текст – читатель замечает мелкие правдивые детали и они убеждают его в верности всего *происходящего*. Получается:

4. Позитивное подкрепления автором читателя

На всем пространстве книги нет решительно ни одного привлекательного персонажа. Скажете – Максим Максимыч? А как вам *«проклятый народ, не убьешь»* или *«она хорошо сделала, что умерла»* – про Бэлу? Как же тогда работает этот текст?

4.1. Уже сказано, что Максим Максимыч – *«человек достойный уважения»*, хоть и не без греха – чёрствый к смерти мужчин и внезапно слезливый, да еще и расист. Рассказчик тоже человек препротивный. Иначе как нам трактовать его: *«три инвалида, которым она поручена, так глупы или так пьяны, что от них никакого толка нельзя добиться»*? Возвращаясь из Персии, умер Печорин. А что наш Рассказчик? *«Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки, и я воспользовался случаем поставить имя над чужим произведением»*. А вот Печорин: *«Признаюсь, я имею сильное предубеждение против всех слепых, кривых, глухих, немых, безногих, безруких, горбатых и проч…»*.

Если все рассказчики – ***неприятные люди***, почему не возникает отвращения к тексту? Потому что читателя вовлекают в процесс и заставляют гордиться своей сообразительностью! Замечательно, как Печорин обо всем судит по себе! *«– Ты озлоблен против всего рода человеческого»*, – говорит Печорин Грушницкому, а по сути сам программирует себя. Это тонко у Михаила Юрьевича подмечено. И читателю льстит это заметить. Читатель получает позитивное подкрепление.

Лермонтов делает Печорина абсолютным ханжой. Печорин не понимает ненависти: *«За что они все меня ненавидят? – думал я»*, – хотя сам ненавидит. «Как за что, ты же сам всех ненавидишь!» – думает читатель и получает позитивное подкрепление. Печорин не позволяет играть с собой: *«Вы дорого можете заплатить за одобрение ваших глупых товарищей. Я вам не игрушка!..»* – хотя сам – игрок, но *«теперь дело выходило из границ шутки»*. Читателю хочется сказать – доигрался. Лермонтов опять гладит читателя по голове за сообразительность.

4.2. Так работает человеческий мозг – либо находит схожесть, либо ищет различия. Так устроен «Герой нашего времени» – все портреты, и внешние и психологические находятся в полифонии с портретом главного героя.

С Вернером они похожи, тот *«скорее сделает одолжение врагу, чем другу»*. На этом и сошлись. А еще, *«молодежь прозвала его* <Вернера> *Мефистофелем»*. Чтобы пофрантить перед княжной, Грушницкий, говорит: *«Милый мой, я ненавижу людей, чтобы их не презирать, потому что иначе жизнь была бы слишком отвратительным фарсом»*, – всем очевидно, это Печорин ненавидит людей, а Грушницкий просто тянется за товарищем в этой глупости.

Лермонтов постоянно льстит внимательному читателю с помощью ***зеркал***: Казбич плачет о коне, Печорин *«взвизгнул не хуже любого чечен-*

ца», когда украли Бэлу, и плачет о Вере; Печорин добивается Бэлы с той же нелепой обреченностью, что Азамат – коня! Печорин готов продать душу, умереть, как Азамат – продать сестру; Печорин отворачивается от мертвого коня. Печорин отворачивается от мертвого Грушницкого; Казак, зарубивший шашкой свинью, зарубает и Вулича; богобоязненный есаул намеревается пристрелить казака (оставив его христианскую душу без покаяния), а неверующий Печорин предлагает сохранить ему жизнь.

В отрезвевшем убийце-казаке очевидно виден сам Печорин: *«– Побойся Бога. Ведь ты не чеченец окаянный, а честный христианин; ну, уж коли грех твой тебя попутал, нечего делать: своей судьбы не минуешь! – Не покорюсь! – закричал казак грозно, и слышно было, как щелкнул взведенный курок».*

4.3. «Известно, какую большую роль играли женщины в лирике и душевной жизни Лермонтова» [Герштейн: 43]. Но в «Герое нашего времени» женщины – тоже ***зеркала и жертвы*** главного героя.

Бессловесная Бэла оживает для нас только при смерти; мертвая смолоду, Мери в финальной сцене перенимает у Печорина его главный талант, говоря: *«Я вас ненавижу»*; Вера, как Печорин, жертва невозможной, и только потому притягательной любви. Как далеко ей до пушкинской Татьяны, которая «другому отдана…»! Бедная, зато честная Настя – теплая постель; единственная на весь текст не-жертва, и сразу убийца – русалка Ундина.

4.4. Тем не менее, движущая сила Печорина – интерес к женщинам, то, что Блаженный Августин называет «похотью очей» [Блаженный Августин: 345]. Где тогда любовь, которая Бог, которая движет текст? Чтобы мы не разлюбили главного героя, поняв, как он порочен, не разуверились, что его можно любить, его любит Максим Максимыч и невольно передает часть своей любви читателю, любит Бэла, а потом Вернер и Мери. Это ***отраженная любовь в романе.***

4.5. Михаил Юрьевич и в «Герое…», как почти везде в своем творчестве, пребывает в бесконечной и тщетной ***борьбе с Александром Сергеевичем.*** Как ни странно, это тоже часть позитивного подкрепления для читателя. Из воспоминаний Хворостовой (Сушковой) о Лермонтове. Это было в гостях; певец-любитель исполнял романс на слова Пушкина «Я вас любил»: *«Когда он запел – Я вас любил: любовь еще, быть может, В душе моей угасла не совсем; – Мишель шепнул мне, что эти слова выражают ясно его чувства в настоящую минуту: Но пусть она вас больше не тревожит; Я не хочу печалить вас ничем... – О нет, – продолжал Лермонтов вполголоса, – пускай тревожит, – это вернейшее средство не быть забыту. Певец продолжил*

– Я вас любил так искренно, так нежно, Как дай вам бог любимой быть другим. – Это совсем надо переменить; естественно ли желать счастья любимой женщине, да еще с другим? Нет, пусть она будет несчастна; я так понимаю любовь, что предпочел бы ее любовь – ее счастью; несчастлива через меня, что бы связало ее навек со мною... А все-таки жаль, что не я написал эти стихи, только я бы их немного изменил» [Сушкова: 106].

5. Образ автора

Действительное и полное отделение Печорина, от «образа автора» в тексте я встретил лишь однажды. Вот он наш настоящий автор: *«Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?»* Платят, Михаил Юрьевич!

Лермонтов осознает, что портрет Печорина получился *«ужасным»* и *«уродливым»*, но *«довольно людей кормили сластями», цель художника была «указать на болезнь»*. Но если представить, что Печорин – и есть роман, то роман должен был выйти гадкий. Противный образ героя мог слиться с образом автора и уничтожить читательское сопереживание. Почему так не происходит? Откуда берется красота и эстетическое удовлетворение от прочтения романа, где почти все герои читателю противны?

5.1. Во-первых, образ Печорина, всегда, во всех обстоятельствах романа ***отличен от окружения и отличен от нормального,*** а значит интересен. А так ли важно, что Печорин – натура препротивная, если есть читательский интерес?

5.2. Во-вторых, и это самое важное, Михаил Юрьевич – художник. Его первым учителем рисования был Александр Степанович Солоницкий, готовивший Лермонтова к поступлению в Пансион. Позднее Лермонтов брал уроки живописи у Петра Ефимовича Заболотского [Пахомов: 163].

Поэтичный взгляд Лермонтова-художника, ***художественный мир романа,*** позволяет читателю не испытать отвращения к героям, портреты которых не вызывают ни восхищения, ни стремления сопереживать. При всей «противности» героев, мы в романе почти везде получаем атмосферу высокохудожественную, местами – как в нереальной «Тамани», в сне Печорина – поэтичную.

Везде видны горы. Пейзажи, на втором месте по объему, после портретов во всем тексте. Пейзажи помогают читателю понять настроение Печорина. Печорин идет на «казнь» – перед нами пейзаж-контраст: *«Я не помню утра более голубого и свежего! Солнце едва выказалось из-*

за зеленых вершин, и слияние теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томление…». Вот и «Княжна…» заканчивается чистой аллегорией, да еще и парусом. Парус ищет спасения.

Так работает этот текст – пейзажи и портреты составляют большую его часть, находятся в одновременном диссонансе и в диалоге и друг с другом, и с читателем.

6. Роман и автор

По современным меркам роман ***не является психологическим.*** Портреты, диалоги и действия героев – скорее приемы, направленные на движение текста – написаны по наитию. Лермонтов – художник, а не комбинатор – не успел до конца разобраться, что делать со своим героем, прячась за художественным «болезнь указана».

Лермонтов похож на Печорина много больше, чем принято считать – тоже зол, тоже ненавидит, а не любит. На момент написания романа Михаилу Юрьевичу двадцать шесть лет. Вот что пишет о своих заблуждениях в период с девятнадцати до двадцати восьми Блаженный Августин: «Там была гордость, здесь суеверие, и везде пустота» [Блаженный Августин: 90].

Литература

1. *Барт Р.* S/Z / Пер. с фр. 2-е изд., испр. / Под ред. Г.К.Косикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
2. *Басинский П.В.* Предчувствие Барнса // Российская газета. Столичный выпуск № 7131 (271) от 28.11. 2016. [Электронный ресурс] URL: https://rg.ru/2016/11/28/reg-cfo/dzhulian-barns-iarlyki-na-literaturu-naveshivaiut-kritiki-a-ne-pisateli.html
3. *Белинский В.Г.* Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова. 1840. Две части // Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9-ти тт. – М.: Худож. лит., 1976 – 1982. Том 3. Статьи, рецензии, заметки: февраль 1840 – февраль 1841. – 1978. – 614 с.
4. *Блаженный Августин Гиппонский*. Исповедь / Пер. с лат. М. Сергеенко. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2012. – 528 с.
5. *Герштейн Э.Г.* «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. М.: Худож. лит. 1976. – 128 с.

6. *Достоевский Ф.М.* Книжность и грамотность. Статья первая // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15-ти тт. – СПб.: Наука, 1993. Т. 10. Публицистика 1860-х годов. – 571 с.
7. *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. – М., Л.: Academia, 1935–1937. Т. 5. Проза и письма. – 1937. – С. 185–321.
8. *Пахомов Н.П.* Живописное наследие Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) – М.: Сов. энцикл., 1981. – 746 с.
9. *Сушкова Е.А.* Из «Записок» // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. – М.: Худож. лит., 1989. – 672 с.

Раздел I.

ФОЛЬКЛОР И ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА. ИСТОРИЯ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР

Полина КУЗНЕЦОВА

Мотив превращения в мифе и сказке

Вопрос взаимосвязи образов, мотивов и сюжетов в мифах, фольклоре и литературе является одним из актуальных в литературоведении и фольклористике. Изучением данного вопроса занимались такие крупные филологи, как А.А. Потебня, А.Н. Веселовский, В.Я. Пропп, В.М. Жирмунский, Е.М. Мелетинский, С.А. Аверинцев и другие.

В настоящей статье будет рассмотрен мотив превращения в мифологии и сказках. В качестве материала исследования будут привлечены сказочные и мифологические сюжеты разных эпох и культур, что позволит, помимо прочего, получить некоторое представление о наднациональном характере рассматриваемого мотива.

Вообще, сказка (как и многие другие жанры фольклора) является прямым «потомком» мифа, обнаруживает своеобразно преломленные черты обрядовости и ритуальности. В сознании современного человека миф и сказка сливаются в единое явление – в сюжет с ирреальным содержанием. Однако для человека прошлых веков миф и сказка не только являются непреложной истиной (хотя – по-разному: все же степень «достоверности» мифа и сказки различна), но и частью их истории.

Разберёмся в понятиях. *Миф* – особый способ объяснения мира, в котором человек, общество и природа существуют нераздельно. *Сказка* – один из основных жанров фольклора; эпическое, преимущественно прозаическое произведение волшебного, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел [Кононенко]. Соответственно, миф – аксиома, а сказка – сюжет с волшебными элементами. «Сказка обычно трактуется как явление чисто художественное, а в мифе неразличимы элементы бессознательно-поэтические, зачатки религиозных и донаучных представлений, часто имеются следы связи с ритуалами» [Мелетинский].

По определению А.Ф. Лосева, миф есть «реально, вещественно и чувственно творимая действительность, являющаяся в то же время отрешенной от обычного хода явлений и, стало быть, содержащая в себе разную степень иерархичности, разную степень отрешенности» [Лосев, 2001: 41]. Важным является наличие обрядовости, ритуала для мифа и фактически его отсутствие в сказке. Многие исследователи полагают, что отрыв ритуала от мифа является прямой предпосылкой к переходу мифа в сказку. В сказках обнаруживается четкие заимствования из мифов, древних обрядов и ритуалов.

Вынужденные путешествия и подвиги сказочного героя имеют очевидное сходство с аналогичными действиями героя мифологического. И сказка, и миф метафоричны, при этом метафоричность связана прежде всего с воссозданием элементов ритуалов и обрядов.

Проблема различения мифа и сказки состоит в наличии множества точек соприкосновения между ними, общих тем и мотивов. Например, мотив чудесного рождения, чудесного супруга, спасения от демонического существа, вынужденного похода в потусторонний мир, оборотничества. Более подробно обратимся к последнему мотиву.

Как для русского, так и для мирового фольклора важен мотив превращения. Оборотническая идея возникла в сознании человечества уже на раннем, мифологическом этапе. «Каждая вещь для такого сознания может превратиться в любую другую вещь, и каждая вещь может иметь свойства и особенности любой другой вещи. Другими словами, всеобщее, универсальное оборотничество есть логический метод такого мышления» [Лосев, 1996: 17].

Оборотничество или превращение – это смена облика персонажа. Как и некоторые другие фольклорные мотивы (и жанры), он уходит своими корнями, скорее всего, в практику охотничьей маскировки, а также базируется на тотемической, языческой почве. Очевидные, зримые примеры оборотничества для человека – смена дня и ночи, смена времен года, свадебный обряд, как смена душевного и статусного состояния, погребальный обряд, как качественный переход из одного состояния в другое.

Мотивы изменения героя можно условно поделить на две группы: реальное изменение (болезнь-исцеление; трезвость-опьянение; смерть-воскресение; нагота-маскарад; изменение личностных качеств) и ирреальное изменение (омоложение; внезапное / стремительное старение; получение красоты). Обычно внешне изменяются главные герои и героини фольклора. Гораздо реже можно наблюдать преображение второстепенных персонажей или антагонистов; чаще всего это необходимые изменения для формирования образа/характера главного героя или – как вариант – наказание, возмездие.

Тема обращения в животное различно представлена в мировом фольклоре. Условно обращение в животных можно разделить на четыре группы:

1. Обращение по собственному желанию.

Так, мотив оборотничества мы наблюдаем ещё в мифах: *«Увидел Европу сын Крона, могучий тучегонитель Зевс, и решил ее похитить. Чтобы не испугать своим появлением юной Европы, он принял вид чудесного быка. Вся шерсть Зевса-быка сверкала, как золото, лишь на лбу у него горело, по-*

добно сиянию луны, серебряное пятно, золотые же рога быка были изогнуты, подобно молодому месяцу, когда впервые виден он в лучах пурпурного заката. Чудесный бык появился на поляне и легкими шагами, едва касаясь травы, подошел к девам» [Кун: 120]. То же видим и в коми народной сказке: *«Заплакала Марпида-царевна, пошла в голбец, а там Сокол сидит. Ударился он о землю, превратился в доброго молодца. Стал Марпиду-царевну замуж звать...»* [Коми народные сказки].

2. Обращение против собственной воли.

«…Часто терпит обиды Гера от мужа своего Зевса. Так было, когда Зевс полюбил прекрасную Ио и, чтобы скрыть ее от жены своей Геры, превратил Ио в корову…» [Кун: 30].

Самый популярный сказочный пример – «Царевна-лягушка». Лягушка, или заколдованная Кощеем Василиса, была обращена против своей воли за отказ выходить замуж за Кощея Бессмертного.

3. Обращение как необходимость спасения (чаще всего как бегство от нелюбимого мужа или при гонении с родины).

«...Аполлон преследовал Дафну, умоляя остановиться и услышать его чувства... Утомлённая настойчивостью Аполлона, Дафна начала умолять своего отца спасти её от ненавистной любви. В тот же миг Пеней превратил её в лавровое дерево...» [Самые известные мифы: 12].

«Царевна – змея»: *«Оглянулся казак, смотрит – стог сена горит, а в огне стоит красная девица и говорит громким голосом:*

– Казак, добрый человек. Избавь меня от смерти.

– Как же тебя избавить? Кругом пламя, нет к тебе подступу.

– Сунь в огонь свою пику, я по ней выберусь.

Тотчас красная девица обратилась змеёю, влезла на пику, скользнула казаку на шею...» [Народные русские сказки, т. 2: 268].

4. Оборотничество как состязание в колдовской силе.

В мифах такое встречается редко, за примером можно обратиться к скандинавской Эдде; можем найти состязания в колдовской силе и в арабской литературе («Книга тысячи и одной ночи»). Стоит отметить, что чаще всего победу одерживает не сильный, а хитрый.

В сказках важна обрядовость, превращение не имеет смысла вне ритуала:

1) Герой может снимать с себя шкуру зверя.

«Аннушка-несмеянушка»: «У одного купца была дочь Аннушка-несмеянушка; и собрал он (отец) всех купцов и господ и всех, всю чернь собрал к себе в дом: “Кто мою дочь рассмеет, за того замуж отдам”. <…> Она (Аннушка-несмеянушка) и засмеялась, говорит: “Смотрите, папенька, собака-то, говорит, по комнате прыгает!” Принуждено дочь за собаку замуж отдавать. Ну, что делать, отдал замуж. Свадьба была какая отличная!.. Вот повели их спать класть; он (жених) ***взял свою шкуру с себя снял,*** *да за столбышек положил, да и ушли спать»* [Худяков].

«Царевна-лягушка»: *«Уложила царевича спать да* ***сбросила с себя лягушечью кожу — и обернулась душой-девицей,*** *Василисой Премудрою; вышла на красное крыльцо и закричала громким голосом: “Мамки-няньки! Собирайтесь, снаряжайтесь, приготовьте мягкий белый хлеб, каков ела я, кушала у родного моего батюшки”»* [Народные русские сказки, т. 2: 265].

2) Герой должен совершить некоторые физические движения.

«Марья-Моревна»: *«...грянул гром, раздвоился потолок, и влетел к ним в горницу ясен сокол,* ***ударился сокол óб пол, сделался добрым молодцем*** *и говорит: “Здравствуй, Иван-царевич!”»* [Народные русские сказки, т. 3: 300].

«Как Елена-королевна вывела царского сына от волшебного короля»: *«Вышел из города Иванушка, пошел по широкой дороге. Идет себе, никакой нужды-печали не видит, и дорога ему шла веселая. И вот он скорое время приходит к озерку, озерко красиво, пески кругом. Он взял вырыл себе ямочку, притаился, немного подождал и смотрит – летят двенадцать лебедей. И он стал очень зорко смотреть, что будут делать.* ***Они ударились в пески, обернулись девушками,*** *посняли платьице свое и давай купаться»* [Беломорские сказки: 97].

«Перышко Финиста ясна сокола»: *«…перышко Финиста* ясна сокола тотчас вылетело, ударилось об пол, и явился перед девицей прекрасный царевич» [Народные русские сказки, т. 2: 190].

Не считая главного героя, оборотнической силой, как правило, обладают:

1) Мифические персонажи (как то: колдун, водяной, Баба-яга, Кащей Бессмертный и другие).

2) Мудрые девы (они способны как сами превращаться, так и оборачивать своего возлюбленного /чаще всего при бегстве от опасности/). Зачастую можно увидеть целую цепочку превращений:

«Морской царь и Василиса Премудрая»: *«Василиса Премудрая обратила коней зеленым лугом, Ивана-царевича – старым пастухом, а сама сделалась смирною овечкою.*

Наезжает погоня:

– Эй, старичок! Не видал ли ты – не проскакал ли здесь добрый молодец с красной девицей?

– Нет, люди добрые, не видал...»; и далее: «сама сделалась церковью, Ивана-царевича обратила стареньким попом, а лошадей – деревьями»; потом: «Оборотила Василиса Премудрая коней озером, Ивана-царевича – селезнем, а сама сделалась уткою» [Народные русские сказки, т. 2: 152].

Мотив оборотничества один из самых популярных в фольклоре и мифах всего земного шара.

«Как появился утёс Нимбува» (австралийская сказка): *«Сначала Нимбува был радугой, но ему опостылела одинокая жизнь, и он спустился на землю и превратился в рыбу Баррамунду»* [Сказки и легенды Австралии].

«Женщина-лисица» (китайская сказка): *«Смотрит Да-чжуан – там лиса лежит. Тяжко стало у него на сердце. Вмиг вытащил он из мешка волшебную жемчужину. А лиса, как увидела юношу, так и кинулась к нему. Рот раскрыла, а сказать ничего не может. Положил тут юноша лисице в рот жемчужину, перекувырнулась лисица, смотрит юноша – опять Эр-ни перед ним стоит»* [Китайские народные сказки].

«Мышонок и волшебник» (индийская народная сказка): «“Тигр, в груди которого бьётся сердце мышонка, слабее кошки. Пусть же тот, у кого сердце мышонка, останется навсегда мышонком”. И, сказав так, он превратил тигра в маленькую мышь» [Индийская сказка].

Интересно, что в одном мире уживаются люди, обычные животные и волшебные животные. Увидев говорящую лягушку, птицу, лошадь, герой не удивляется её речи (возникает вопрос: возможно, все волшебные помощники – это люди, некогда обращённые в животных?) Для человека, живущего в мире обрядов и ритуалов, волшебство оказывается более реальным, близким, нежели для человека современного. Истоки мотива оборотничества мы находим ещё в мифологии, позже – в фольклоре разных народов и литературе. В мифологии превращение необходимо для объяснения возникновения мира, рождения богов и героев. В фольклоре, как правило, воплощает идею борьбы добра со злом.

Литература

1. Беломорские сказки, рассказанные М.М. Коргуевым / Редакция *А.Н. Нечаева.* – М.: Советский писатель, 1938. – 255 с.
2. Индийская сказка // Планета сказок [Электронный ресурс] URL: http://www.planetaskazok.ru/indnarskz/mishonok-i-volshebnik

3. Китайские народные сказки / Пер. с китайского Б. Рифтина. – М.: Художественная литература, 1972. – 334 с.
4. Коми народные сказки // World Sayings “Goods” [Электронный ресурс] URL: http://sayings.ru/world/komi/fairy_tale/lisa.html
5. *Кононенко Б.И.* Большой толковый словарь по культурологии. – М.: Вече, 2003. [Электронный ресурс] URL: http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/fc/slovar-209-3.htm#zag-1121
6. *Кун Н.А.* Легенды и мифы древней Греции. – М.: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1954. – 450 с.
7. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. – М.: Мысль, 200. – 558 с.
8. *Лосев А.Ф.* Мифология греков и римлян / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1996. – 975 с.
9. *Мелетинский Е.М.* Миф и сказка // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. [Электронный ресурс] URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky11.htm
10. Народные русские сказки *А.Н. Афанасьева*: В 3-х тт. – М.: Наука, 1984–1985. – (Лит. памятники). Т. 2. –1985. – 464 с.
11. Народные русские сказки *А.Н. Афанасьева*: В 3-х тт. – М.: Наука, 1984 – 1985. – (Лит. памятники). Т. 3. 1985. – 495 с.
12. Самые известные мифы древней Греции. – М.: Белый город, 2010. –104 с.
13. Сказки и легенды Австралии // Портал «Родон» [Электронный ресурс] URL: http://www.rodon.org/other/sila.htm#a4
14. Сказки народов мира: В 10-ти тт. Т. 5. Сказки народов Америки. – М.: Детская литература, 1993. – 653 с. [Электронный ресурс] URL: http://litlife.club/br/?b=222126&p=113
15. *Худяков И.А.* Великорусские сказки. Великорусские загадки. СПб.: Тропа Троянова, 2001. – 479 с. [Электронный ресурс] URL: http://www.ru-skazki.ru/anna-did-not-dare.html

Аделина ЛЯШЕВА

Образ Даниила Заточника в «Слове» и «Молении»: значимые расхождения

«Слово» Даниила Заточника – это, наверное, один из самых замечательных по стилю и языку памятников древнерусской литературы. Он дошёл до нас в списках XVI и XVII веков и представлен двумя редакциями: «Словом», которое условно датируется XII веком и адресовано «князю Ярославу Володимеровичю», и «Молением», которое относится к XIII веку и направлено к «князю Ярославу Всеволодичю» (исследователи сошлись во мнении, что имеется в виду сын Всеволода III Большое Гнездо). Обе редакции представляют собой обращения к князю с просьбой о милости и покровительстве, написанные живым афористичным языком, с привлечением в качестве аргументов, с одной стороны, библейских цитат, а с другой – поговорок, небылиц и ярких фольклорных образов (*«жена зла и злообразна», «неправедный монах»*).

Кроме того, «Слово» ещё и одно из самых загадочных произведений древнерусской литературы. За всю долгую историю изучения памятника – а впервые он был опубликован ещё Н.М. Карамзиным в «Истории государства Российского» (1819 г.) – учёные так и не смогли дать однозначного ответа на большинство вопросов, которые поднимались в связи с ним. Мы до сих пор не знаем ни того, кем был таинственный Даниил Заточник (доподлинно неизвестно даже, существовал ли он вообще), ни того, к кому именно из князей он обращался в своём послании, ни того, когда это послание было написано. Много копий было сломано и при попытке понять, какая из двух известных нам редакций является первичной, исконной. Здесь наиболее разумной, скорее всего, является точка зрения, согласно которой оба варианта памятника появились в результате переделки неизвестного нам текста прототипа. Однако тогда встаёт не менее сложный и столь же неразрешимый вопрос: какая редакция по своей структуре, языку и образному ряду ближе к этому таинственному прототипу?

Несмотря на то, что обе редакции во многом сходны по содержанию, они значительно отличаются друг от друга и по композиции, и по кругу тем, которые развивает автор. Образ Даниила в «Слове» также сильно расходится с тем образом адресанта, который мы видим в «Молении».

Мы не можем сказать точно, кем был Заточник, единственное, что мы способны утверждать более-менее уверенно, – это то, что он был со-

слан на озеро Лаче, вероятно, за какой-то проступок перед князем. Было сделано много попыток определить социальный статус Даниила с опорой на тексты, подписанные его именем, но все они не только не привели к какому-нибудь определённому результату, но скорее посеяли новые сомнения среди исследователей. Так, например, И.У. Будовниц считает, что Даниил выражает интересы дворянства [Будовниц: 155], Н.К. Гудзий причисляет автора «Моления» к боярским холопам [Гудзий: 42], а М.Н. Тихомиров предполагает, что Заточник был ремесленником, попавшим в опалу за кражу [Тихомиров: 278]. Учёные также не пришли к единому мнению о том, за что был сослан Даниил.

На наш взгляд, дополнительное затруднение для исследователей здесь представляют значительные расхождения в образе автора послания в текстах двух редакций, вследствие которых Даниила можно охарактеризовать двояко, зачастую даже противоречиво. В результате учёные вынуждены отвечать на вопрос, какой Даниил – «Слова» или «Моления» – является настоящим (или, по крайней мере, более близок к исходному авторскому образу), а какой возник уже в результате переделки первичного текста (более далёк от Даниила текста-прототипа), и в итоге они всё равно приходят к извечной проблеме, краеугольным камнем лежащей в основе изучения памятника, – проблеме первенства одной редакции по отношению к другой.

Проанализировать наиболее существенные различия между образом Даниила в «Слове» и образом Даниила в «Молении» мы бы и хотели в данной работе. За основу для анализа мы возьмём Академический список «Слова» и Чудовский список «Моления». Сразу оговоримся, что мы здесь отдалимся от истории создания и редактирования памятника и будем рассматривать текст в его целостности, не обращая внимания на явный сборный характер (наличие вставок и добавлений). Отдалимся мы также и от исторических реалий XII и XIII века.

Образ Заточника создаётся и проявляется в произведении, во-первых, за счёт прослеживающихся в произведении тем и мотивов, во-вторых, за счёт того, как позиционирует себя сам молящий (самохарактеристика), в-третьих – непосредственно в призывах, мольбах и жалобах на своё горе, обращённых к князю. Содержание этих пунктов спаяно между собой в тексте воедино. Так, например, нередко мольба у Даниила сопровождается самохарактеристикой, а темы и мотивы заявляются в жалобной форме. Также можно заметить, что сам Даниил с его характером и целями ясно просматривается в выборе выразительных средств, в приводимых им примерах, в некоторых использованных им образах и сравнениях и т.п. – то есть на стилевом уровне текста.

Обратимся к первому пункту. В «Слове» генеральной темой проходит противопоставление ума и глупости («безумия»), которое проявляется как на социальном (нищий – богатый), так и на морально-назидательном (мудрый – безумный) уровне. В «Молении» эта тема, несомненно, присутствует, однако можно видеть, что во второй редакции гораздо более личный, интимный окрас получает осторожно заявленное противопоставление мудрости и храбрости, которое тесно связано с темой ума – безумия, образуя как бы ещё один уровень противопоставления (храбрый – смыслёный): *«Княже мои, господине! Аще есми на рати не велми храбръ, но в словесѣхъ крѣпокъ; тѣмъ збираи храбрыя и совокупляи смысленыя. Луче единъ смысленъ, паче десяти владѣющих грады властелин без ума...»* и далее: «Уменъ муж не велми бывает на рати храбръ, но крѣпокъ в замыслех…» [Слово: 57–58]. Появление нового противопоставления и дало многим исследователям, в том числе и В.М. Гуссову, возможность предположить, что Даниил был сослан за трусость или нежелание участвовать в сражении [Гуссов: 414]. Развитие данной темы можно расценить как попытку оправдаться, а также найти для себя место среди любимцев князя, принудив того возвысить мудрых над храбрыми.

Мотив прославления князя также представлен в редакциях различно. Обратим внимание на то, что в «Молении», по сравнению со «Словом», больше внимания акцентируется на неких физических характеристиках князя. Так, мы видим очень объёмное, чрезвычайно льстивое описание князя со множеством отсутствующих в «Слове» и необычных для него сравнений: *«руцѣ твои исполнены яко от злата аравииска; ланиты твоя яко сосуд аламаты…видъ твои яко ливан избранъ; очи твои яко источникъ воды живы»* [Слово: 55–56]. (Заметим, что библейские сравнения, которые мы можем здесь наблюдать, менее характерны для «Слова».) Если же мы посмотрим на аналогичный фрагмент первой редакции, то увидим, что портрет князя здесь рисуется очень кратко и общими выражениями (*«глас твои сладокъ», «образ твои красенъ»* [Слово: 14]), в нём представлено лишь одно сравнение, которое не относится напрямую к человеческому облику (*«посланіе твое аки раи с плодом»* [Слово: 14]) и должно послужить своеобразным намёком для князя. То же внимание к физическому ярко проявляется и в сравнении князя с животными: *«Левъ рыкнетъ, кто не устрашится; а ты, княже, речеши, кто не убоится»* [Слово: 66]. Здесь вполне ожидаемое уподобление князя льву, как сильному и храброму царю зверей, оказывается сведено на уровень сопоставления по физическим характеристикам: голос князя похож на рычание льва – сейчас такое сравнение воспринимается с иронией.

Есть ещё несколько различий в тематике, но мы ограничимся этими двумя замечаниями и перейдём к рассмотрению того, что Даниил сам говорит о себе. В «Слове» Даниил характеризует себя так: *«Азъ бо, княже, ні за море ходилъ, ни от философъ научихся, но бых аки пчела, падая по розным цвѣтом, совокупляя медвеныи сотъ; тако и азъ, по многим книгамъ исъбирая сладость словесную и разум, и съвокупих аки в мѣх воды морскіа»* [Слово: 33]. Похожее определение видим и в «Молении», но там мы найдём и иную характеристику: *«Азъ есмь ни ѳеоѳраста, ни пинидры, ни египетстии мудрецы, ни ѳиликамиды, аѳиниистии мудрецы. Аще есмь не мудръ, но в премудрых ризу облачихся, а смысленых сапоги носилъ есмь»* [Слово: 64]. Заметим, что в последнем примере приведено большое количество экзотических для Руси слов. Даниил Заточник (далее – ДЗ) словно пытается поразить князя своей начитанностью и познаниями в области философии, хоть и старается он сделать это скромно, через отрицание. Ещё одна особенность «Моления» в том, что ДЗ фактически сразу позиционирует себя как *«нища мудра»*: только начав жаловаться на свою нищету, отметив обидную разницу в положении бедного и богатого (*«убогъ мужь возглаголет, то вси на него воскликнут»* [Слово: 55]), он уже заявляет: *«Аз бо есмь одѣяниемъ скуденъ, но разумом обилен…»* [Там же]. Вслед за этим идёт уже упоминавшийся нами в высшей степени льстивый портрет князя. И ещё один показательный пример: чуть далее за *«Да не буди рука твоя согбена на подание убогимъ» мы видим «Не лиши хлѣба нища мудра…»* [Слово: 56]. Такое соседство может навести на мысль, что у Даниила «Моления» побуждение князя к щедрости гораздо более связано с собственным благополучием, нежели с желанием дать князю добрый совет или помочь остальным убогим. Выходит, что князь должен не проявлять щедрость вообще, а богато одарять только тех, кто этого заслуживает (то есть Даниила в первую очередь). Мудрость для просящего здесь – прибыльный товар, который он хочет повыгоднее продать. Этим объясняется и развитие темы думцев во второй редакции.

В «Слове» подобного мы не найдём. Даниил изначально говорит о своём бедственном положении, но он не требует за свою мудрость освобождения от нищеты, он прежде всего просит князя о милости. Поэтому в первой половине произведения Даниил большей частью описывает своё бедственное положение, и, не прибегая к самопохвале, советует князю проявлять щедрость, чтобы иметь больше верных людей. Во второй половине текста Даниил впервые говорит о своей мудрости, но говорит уже по праву, подав князю несколько верных советов и резко высказавшись по поводу княжеских тиунов (не так в «Молении», где просящий восхваляет холопью жизнь у кня-

зя, не смея возразить против холопства как социального явления). Даниил не попрошайничает, для него главное – высказать то, что накопилось у него в душе, и попросить о милости, ведь только на неё может надеяться тот, кто не имеет плода покаяния. Почти нет в его речи ярких, экзотических словечек, для аргументации он обращается либо к Библии, либо к летописи, но передаёт текст вольно, иногда путает ситуации, реже, чем автор «Моления» использует он библейские образы, сравнения его основаны на быте Древней Руси. Даниил не бахвалится своими знаниями и не стремится всеми силами понравиться князю, польстив ему. Он, даже будучи просителем, не теряет чувства собственного достоинства и вызывает невольное уважение к себе.

Для «Моления» характерен диссонанс между крайней степенью самоуничижения и самооправдания с одной стороны и крайней степенью скрытого под личиной скромности самовосхваления с другой. О самовосхвалении мы уже немного сказали. Теперь рассмотрим самоуничижение Даниила. Особенно ярко оно проявляется в выражении *«аз рабъ твои и сын рабы твоя»*, которое также является для Даниила побочным обоснованием своего обращения к князю. Можно сказать, что здесь присутствует уже некое проявление холопского самосознания: «Я твой раб, так защити же меня». ДЗ резко переходит от восхваления своей мудрости к некому подобию самооправдания в самом конце «Моления»: *«…яко вретище обетшало, ходя на нѣчье душу свою, иступаю от паки умомъ своим, ползая мыслию, яко змия по камению…»* [Слово: 72]. Он пытается сгладить все возможные острые углы: *«Может ли разумъ глаголати сладко? Сука не можетъ родити жеребяти…»* [Там же]. Полную противоположность находим в «Слове», где в заключении Даниил чуть ли не оскорбляет князя: *«Не отмѣтаи безумному прямо безумію его, да не подобен ему будеши. Уже бо престану с нимъ много глаголати»* [Слово: 34]. Разве можно было князя назвать глупцом?

Личность Даниила проявляется и непосредственно в некоторых обращениях к князю и жалобах на свою нужду. Наиболее показательна будет данная цитата из «Моления»: *«Сего ради, княже мои, господине, притекох ко обычнеи твоеи любви и нестрашимеи милости, бежа убожества, аки ротника зла, аки от лица змиина, зовыи гласомъ блуднаго сына, еже рече: помяни мя, Спасе; тѣмъ и аз вопию ти: помяни мя, сыне великого князя Всеволода, да не восплачюся аз, лишен милости твоея, аки Адам рая. Обрати тучю милости твоея на землю худости моея: да возвеселюся о царѣ своем, яко обретая корысть многу злата, воспою, яко напоен вина, возвеселюся, яко исполинъ тещи путь»* [Слово: 62–63]. В «Слове» есть аналогичный отрывок: *«Тѣмъ же вопію к тобѣ, одержимъ нищетою: помилуи мя, сыне*

великаго царя Владимера, да не восплачюся рыдая, аки Адамъ рая; пусти тучю на землю художества моего» [Слово: 11]. Если мы сравним фрагменты, то увидим в «Молении»: 1) гиперболизированное выражение нищеты, которое достигается благодаря красочным сравнениям с ратником и змеёй; 2) сравнения *«яко обретая корысть многу злата»* и *«яко напоен вина»*, в которых проявляется характер ДЗ: кажется, что в них он будто бы предвещает своё будущее; 3) появление новых библейских образов (блудный сын, Спас). Всё вышеперечисленное показывает, что Даниил использует все средства, чтобы надавить на князя, он увеличивает в масштабе своё несчастье (гиперболизация нищеты характерна и для «Слова», но не в такой степени, как для «Моления»), он пытается разжалобить князя, ставя себя на место блудного сына; при этом сравнения, связанные с золотом и вином, иллюстрирующие радость Заточника, облагодетельствованного князем, невольно заставляют нас подумать о нём, как о человеке, ориентирующемся в первую очередь на удовлетворение физических потребностей и стремящемся к получению удовольствия от пития и злата. Автор «Слова» ведёт себя в данном случае гораздо скромнее и сдержаннее.

Напоследок попытаемся в двух словах охарактеризовать стиль Даниила Заточника. Мы уже говорили о том, что в «Молении» можно найти больше библейских образов, чем в «Слове», мы это видели, как на примере последней цитаты, так и на примере портрета князя. Причём зачастую позаимствованные «Молением» из Библии реалии менее известны, чем общие для «Слова» и «Моления». В «Молении» также часто появляются необычные, часто иноязычные слова, характеризующие чуждые Руси явления. Так, например, в отрывке о западно-европейских забавах [Слово: 70–71] перед нами развёртывается целый перечень названий разных лиц, среди которых *«лютери», «магистри», «дуксове»* и другие. В этом же отрывке приводится и диковинный клич иноземного всадника «ту ѳенадрус». Вообще вся эта часть, кажется, вставлена была с целью, с одной стороны, позабавить князя, а с другой – показать свою учёность, знание мира. За счёт экзотизмов Даниил поднимает себе цену. Экзотика сочетается со скоморошеством, которое проявляется во введении, например, яркого образа неправедного монаха, а также в самом абсурдном смешении шуток, экзотизмов и библейских образов, помноженном на нелогичность композиции, которая, можно подумать, здесь вовсе отсутствует. Автор «Слова» меньше прибегает к Библии, образы и эпизоды, которые он берёт, в большинстве своём широко известны (изгнание Адама из рая, гибель египетского войска в Чёрном море) и представлены также и в «Молении». В тексте «Слова» почти нет экзотизмов. За счёт этого

он кажется более выдержанным и однородным. Такие существенные различия в стиле создают также двух Даниилов Заточников: первый из которых, создатель «Слова», гораздо более серьёзен, честен и прямолинеен, чем второй, добровольно примеряющий на себя роль придворного шута вместе с маской лицемера, пытающегося любым способом добиться желаемого.

В заключение обобщим всё, к чему мы пришли. Даниил «Слова» и Даниил «Моления» – это два разных человека, два разных образа, что проявляется уже в выборе тем: автор «Моления» показывает здесь себя как дальновидный стратег, который свою ошибку оборачивает к своей же выгоде (появление антитезы «мудрые – храбрые», развитие темы думцев), а также хорошо владеющий пером льстец. Мы отметили и тяготение Даниила к физическому началу, которое проявляется как в описании князя и введении новых, по сравнению со «Словом», его черт, так и в представлениях Даниила о том состоянии, в котором он будет находиться после прощения князя. Автор «Моления» думает лишь о том, чтобы выделиться и запомниться князю за счёт яркой и образной речи, развлечь, при этом случайно не оскорбив его самолюбия, в то время как в «Слове» Даниил не боится говорить правду князю открыто, он надеется на понимание и на милость, цель его – снискать покровительство мудрыми советами. ДЗ в «Молении» «скачет» от самовосхваления к самоуничижению, боясь обвинения в безумстве и стараясь не разозлить князя, в то время как в «Слове» ответ на обвинение в безумстве лаконичен и полон достоинства. Кроме того, для ДЗ «Моления» характерны уже зачатки рабской психологии, что проявляется не только в присвоении себе соответствующего статуса, но и в обосновании этим статусом своего обращения к князю. Впрочем, между двумя Даниилами есть и много общего: оба обладают недюжинным умом и бойким языком, хорошо осознают ситуацию, в которой оказались, оба способны оригинально выражать свою мысль. Кажется, что автор «Моления» «вышел» из создателя «Слова», однако при этом потерял некий внутренний стержень, который был у первого. Даниил Заточник «Моления» – человек сломленный, отказавшийся от морально-нравственных и социальных идеалов «Слова» в пользу материального блага.

Литература

1. *Будовниц И.У.* Памятник ранней дворянской публицистики// Труды Отдела древнерусской литературы. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1951. – Т. 8. – С. 138–157.

2. *Гудзий Н.К.* Моление Даниила Заточника // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. – М.- Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. Т. II. Ч. 1. Литература 1220-х 1580-х гг. 1945. – С. 35–45.
3. *Гуссов В.М.* Историческая основа Моления Даниила Заточника // Труды Отдела древнерусской литературы. – М.- Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1949. Т. 7. – С. 410–418.
4. *Лихачёв Д.С.* Социальные основы стиля «Моления» Даниила Заточника // Труды Отдела древнерусской литературы. – М.- Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. Т. 10. – С. 106 – 119.
5. Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам / Подготовил к печати Н.Н. Зарубин (Памятники древнерусской литературы, вып. 3). – Л.: Издательство АН СССР, 1932.
6. *Тихомиров М.Н.* «Написание» Даниила Заточника // Труды Отдела древнерусской литературы. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. Т. 10. – С. 269–279.

Александр САРАЕВ, Аркадий НЕЛИДИН

«Свой» и «чужой» мир в волшебной сказке

«Не выходи из комнаты, не совершай ошибку...» – к ироничному совету классика русской литературы XX века герои волшебных сказок прислушиваются редко. Пожалуй, только Иванушка-дурачок («Иванушка-дурачок») да Емеля («По щучьему веленью») не желают слезать с печи, остальным же на месте не сидится. Один хочет себя показать и на людей посмотреть, второй – вернуть возлюбленную, третий выполняет приказ отца и уходит из дома не по своей воле.

Долго ли, коротко ли они идут, а доходят до границы своего мира. Как попасть на ту сторону? Что ждёт героев там? И самое главное – куда именно они попадут? В данной статье мы постараемся ответить на эти вопросы.

Границы чужого мира в волшебной сказке могут быть представлены в нескольких вариантах, так же, как и способы их пересечения.

1) Видимая горизонтальная граница

Чтобы дойти до границы иного мира в волшебной сказке, герою приходится преодолевать большие расстояния. Он проходит долы, горы и луга («Иван Быкович»). Когда герой подходит к видимой границе миров – лесу – приемом отделения этого места от своего мира является эпитет «дремучий» – густой, непроглядный. Сквозь кроны деревьев в этом лесу почти не проникает солнечный свет. Лес в сказке, согласно В.Я. Проппу, «играет роль задерживающей преграды» [Пропп: 40]. До этого рубежа герой путешествовал по открытым пространствам. Свой мир освещён солнцем, чужой – погружен во мрак. Подобным образом изображён Аид, царство мертвых, в произведениях древнегреческих авторов – немаловажную роль в описании этого места играет сумрачный лес.

Есть по наклону тропа, затенённая тисом зловещим,
К адским жилищам она по немому уводит безлюдью.

[Публий Овидий Назон. Метаморфозы]

Вход в пещеру меж скал зиял глубоким провалом,
Озеро путь преграждало к нему и темная роща.

[Вергилий. Энеида]

В лесу герой находит вход в чужой мир – избушку Бабы-яги, стоящую на курьих ножках, на бараньих рожках («Иван Быкович»). Эта избушка – своего рода перевалочный пункт между миром живых и миром мёртвых, её образ восходит к древнему обычаю славян хоронить своих покойников в «домовинах» – небольших домиках, установленных на сваях или пнях (отсюда и сравнение с куриными ножками). Домовины ставили на краю деревни, таким образом, чтобы вход был направлен от поселения, то есть к лесу [Петрухин]. *«Избушка, избушка, повернись ко мне передом, к лесу задом»,* – герой произносит магическую формулу и входит внутрь.

Внутри он встречается с хозяйкой избушки, славянским Хароном, – Бабой-ягой: *«на печи, на девятом кирпиче, лежит Баба-яга, костяная нога, зубы – на полке, а нос в потолок врос»* («Царевна-лягушка»). Этот персонаж принадлежит сразу двум мирам: живому и мёртвому, поэтому в описании Бабы-яги практически всегда есть определение «костяная нога». Этой ногой она ступает на ту сторону.

Баба-яга встречает героя враждебно: *«Фу-фу-фу! Прежде русского духу слыхом не слыхано, видом не видано; нынче русский дух на ложку садится, сам в рот катится»* («Иван Быкович»). Дальше, как заправский пограничник, она выспрашивает героя о цели визита. Но герой обладает сакральным знанием и напоминает проводнику о соблюдении традиций: сначала нужно накормить гостя, свести в баню и уложить спать, а только потом задавать вопросы.

Съев пищу, которую даёт Баба-яга, герой доказывает свою смелость и готовность войти в чужой мир. Во время трапезы он умирает для своего мира. Отказ героя разговаривать исходит из понятия о неприличности разговора во время еды. Статичность и безмолвие – признаки застолья и мира мёртвых одновременно [Байбурин, Топорков: 145]. Также нежелание героя говорить может быть связано с поверьем, согласно которому уста умершего (а герой волшебной сказки ритуально умирает, попав к Бабе-яге) открывает еда [Пропп: 50].

Основная претензия Бабы-яги – запах героя. Для избавления от старого запаха героя моют в бане. Выйдя из бани, он остаётся без своего запаха.

Эти ритуальные действия представляют собой обряд инициации. Совершив их, пришедший становится «своим» для Бабы-яги. Теперь они равны по статусу – герой принадлежит обоим мирам и может путешествовать между ними. Начинается беседа. Враждебности в репликах Бабы-яги больше не наблюдается, теперь она охотно помогает герою, рассказывая, куда ему идти и что делать, после – укладывает героя спать. Поутру герой отправляется в чужой мир.

2) Видимая вертикальная граница

В волшебной сказке граница между мирами может располагаться не горизонтально, а вертикально. Так, в сказке «Морской царь и Василиса Премудрая» отец Ивана-царевича нарушил границу, выпив воды из озера (согласно славянским поверьям, вода, особенно стоячая, – граница иного мира, туда уходят души умерших [Славянская мифология]). В результате чего Иван-царевич вынужден отправиться на службу в подводное царство, дабы искупить вину отца.

В данной сказке герой изначально не обладает сакральным знанием, о предстоящих испытаниях ему рассказывает помощник – старуха. Она даёт Ивану-царевичу знание: чтобы не пропасть в царстве морского царя, герой должен получить особый предмет – кольцо. С этим кольцом он может безопасно спустится в чужой мир и вернуться из него.

В противовес спуску вниз, есть волшебные сказки с подъёмом наверх, например в горы. *«Издали еще завидели горы – такие крутые, высокие, что и боже мой! верхушками в небо уперлись»* («Три царства – медное, серебряное и золотое»). Рассматривать их отдельно не имеет смысла, так как мотивы и действия героев схожи, меняется только направление движения.

3) Невидимая граница

Существует вариант сюжета, при котором герой волшебной сказки попадает в иной мир, не пересекая границу.

Так, царевна, отправившаяся на поиски Финиста Ясна Сокола («Финист ясный сокол»), не заходила в гости к Бабе-яге, не опускалась на дно морское и не поднималась на крутые горы, но, прежде чем достигла цели, истоптала три пары железных сапог, изломала три чугунных посоха и изглодала три каменных хлеба. На пути ей встретились старушки-дарительницы, которые снабдили её волшебными предметами.

Граница в сказках такого типа невидимая или отсутствует вовсе (герою просто нужно преодолеть огромное расстояние). Герой может понять, что оказался в ином мире по встрече с волшебными существами, по разговору с местными жителями или по словам повествователя.

Чужой мир

И вот, пройдя леса и поля, выполнив все ритуалы и миновав границу, герой волшебной сказки попадает в иной мир. Что же это за мир?

Часто в сказках его именуют «тридесятое царство». Исследователи давно заметили, что «иной» мир – это мир мёртвых, на это явно указывают

следы похоронных обрядов при переходе границы (особенно много деталей, связанных с древними традициями захоронения, присутствует в сюжетах с Бабой-ягой и Кощеем Бессмертным). Также можно заметить связь мотивов преодоления границы миров с обрядами инициации. Но, кроме вышеперечисленного, сказочный мотив преодоления границы отражает древнейшие отношения народов по принципу «свой-чужой».

«Чужой» – чужеземец – это любой человек, не принадлежащий к роду или общине. Также чужим может считаться любой человек, не являющийся родственником, говорящий на другом языке, принадлежащий к другой конфессии или социальной группе [Славянская мифология].

В.Я. Пропп утверждает, что в сказках про Бабу-ягу «русский дух» эквивалентен человеческому духу, и Баба-яга, являясь наполовину представителем мира мёртвых, не переносит запах живых [Пропп: 47]. Удовлетвориться таким объяснением невозможно. Дело в том, что определение «русский» волей-неволей разделяет миры не по признаку «живой-мёртвый», а по признаку принадлежности к тому или иному этносу.

Очевидно, что в волшебных сказках происходит смешение мифологического и исторического смысла некоторых обрядов. Можно выделить ещё ряд признаков, свидетельствующих о том, что в волшебных сказках о «тридесятом царстве» отражены отношения между племенами и народами.

Известно, что границы между государствами, общинами и племенами раньше старались прокладывать исходя из особенностей рельефа, то есть отделяли свою и чужую территорию лесом, горами, водными пространствами. Чужой мир («мир» – название русской общины) был не освоен. Почти никто из «своего мира» не бывал в чужом, в связи с чем «чужой мир» начал мифологизироваться, превращаться в «загробный», «тот свет». Этому способствовало и большое расстояние, отделявшее рассказчика сказки от описываемого места. Например, в античности и в Средние века в Европе было немало литературных упоминаний о блемиях – африканском племени, у представителей которого, якобы нет головы, а лица расположены на груди. И это не говоря уже о циклопах, сиренах, лестригонах и прочих мифологических племенах Средиземноморья, подаренных нам греками.

Впрочем, не всегда словосочетание «чужой мир» носит негативный оттенок, часто в сказках о «тридесятом царстве» это место описывается как рай на земле. В этом описании чувствуется мотив некоего неведомого пространства, которое скрыто от людей и находится где-то далеко-далеко. Возникает он всё так же – от незнания чужого мира.

Соприкосновения миров и путешествия между ними – большая редкость (из-за суеверий, большого расстояния, опасностей связанных с пу-

тешествиями и законов общинного строя). Поэтому все пришельцы наделены волшебной силой, тайным умением и удивляют жителей этого мира: *«Махнула левым рукавом – вдруг сделалось озеро, махнула правым рукавом – поплыли по озеру белые лебеди. Царь и гости диву дались»* («Царевна-лягушка»).

Если путешествия между мирами случались, то на это было три основных причины.

1) Война

На войну в чужую страну идут все те, кто хочет показать свою отвагу, победить страшное чудовище, живущее за тридевять земель и стать владыкой «тридесятого царства». Иногда война ведётся с благими намерениями: герой не идёт забирать чужое, а возвращает своё, например, похищенную жену («Царевна-лягушка»).

2) Торговля

Торговля – более прогрессивный вид отношений. Поэтому в волшебных сказках примеров торговли между мирами не так много. Торговля скорее относится к бытовой сказке и к той стадии развития общества, когда жители общины перестали бояться чужеземцев, начав воспринимать их как равных, установив экономические отношения.

3) Заключение брака

Для заключения брака Иван-царевич («Царевна-лягушка») отправляется на болото (болото – часть чужого мира, вобравшее в себя представления о проклятом, недобром месте) и берёт себе в жёны волшебную лягушку. Очевидно, брак был заключён без согласия выдающей стороны, поэтому, когда герой сжигает лягушачью кожу Царевны, она вынужденно возвращается в свой мир и ждёт спасения. Для этого Иван-царевич идёт с войной в чужой мир и убивает местного правителя – Кощея Бессмертного.

Мотив принятия пищи от Бабы-яги и поход в баню связан с древними законами гостеприимства [Байбурин, Топорков]. Поскольку человек, приходящий в чужое селение, проделывал большой и трудный путь, его полагалось накормить, вымыть и уложить спать. Кроме того, принятие чужой пищи – знак доверия к хозяевам дома. Таким образом пришедший показывает, что не боится быть отравленным; сон в чужом доме – тоже акт доверия, как со стороны хозяев, так и со стороны гостя.

Волшебных помощников и волшебные предметы стоит рассматривать как особый вид снаряжения для дальнего похода. Помощники снабжа-

ют путешественника знаниями о чужой стране. Например, Баба-яга в сказке о Царевне-лягушке рассказывает Ивану-царевичу, как победить Кощея: *«Нелегко с Кощеем сладить: его смерть на конце иглы, та игла в яйце, яйцо в утке, утка в зайце, тот заяц сидит в каменном сундуке, а сундук стоит на высоком дубу, и тот дуб Кощей Бессмертный как свой глаз бережёт»* («Царевна-лягушка»). Волшебные предметы помогают герою искать дорогу, побеждать врагов и т. д. Известно, что перед отправлением в дальнюю дорогу нужно выслушать советы старших и опытных в жизни людей (поэтому в волшебных сказках помощниками-людьми зачастую являются старики и старухи). Кроме того, путешественников снабжали различными оберегами (в сказках – волшебными предметами), учили молитвам, ритуальной брани (в сказках – волшебным заклинаниям) [Славянская мифология].

В данной статье мы описали только самые очевидные связи между отношениями древних людей по типу «свой-чужой» и сюжетами волшебных сказок. Из них видно, что чужой мир в волшебной сказке вобрал в себя не только мифологические и религиозные представления древних славян о мире, но и черты отношений с другими народами. Недоверие к чужакам во всех мировых культурах являлось залогом благосостояния, а подчас и выживания рода.

Герои волшебных сказок, пережив различные приключения, возвращаются по домам: один с добычей, второй – с царевной, третий становится правителем «тридесятого царства», но стосковавшись по родине, приезжает в гости. Не зря же говорят: «В гостях хорошо, а дома лучше!»

Литература

1. *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки. Полное издание в одном томе. – М.: Альфа-книга, 2010. – 1087 с. (Сказки в статье цитируются по данному изданию, в круглых скобках указаны названия сказок).
2. *Байбурин А.К., Топорков А.Л.* У истоков этики. – Л.: Наука, 1990. – 164 с.
3. *Петрухин В.Я.* Начало этнокультурной истории Руси IX–XI веков. – Смоленск: Русич; М.: Гнозис, 1995. – 317 с.
4. *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.
5. *Публий Вергилий Марон*. Буколики. Георгики. Энеида / Пер. С. А. Ошерова, под ред. Ф.А. Петровского. – М.: Художественная литература. 1979. – 462 с. [Электронный ресурс] URL: http://www.wysotsky.com/0009/056.htm

6. *Публий Овидий Назон*. Метаморфозы. Кн. 4, 432–434 / Пер. С.В. Шервинского. – М.: Художественная литература. 1983. – 430 с. [Электронный ресурс] URL: http://lib.ru/POEEAST/OWIDIJ/ovidii2_2.txt
7. *Славянская мифология.* Энциклопедический словарь, изд. 2-е. – М.: Издательство Международные отношения, 2014. – 512 с. [Электронный ресурс] URL: http://inslav.ru/images/stories/pdf/2002_Slavjanskaja_mifologija.pdf

Марина ФЁДОРОВА

От семейного предания к бывальщине и анекдоту
(к вопросу о формировании фольклорного жанра)

Слово «фольклор происходит от англ. folk-lore (“народное знание”, “народная мудрость”) и обозначает народную духовную культуру в различном объеме ее видов» [Зуева, Кирдан, 2002: 5]. Термин был впервые использован английским археологом У. Дж. Томсом в 1846 году, а официально принят в 1878 году. Изначально он обозначал не предмет изучения фольклористики, а саму науку. Фольклор, как полагают ученые, возник еще на этапе формирования человеческой речи. В тот период для него был характерен синкретизм: соединение функционального, идеологического (содержал зачатки знаний из разных областей), социального (обслуживал разные слои общества), формального (наравне со словом важен жест, интонация и т.д.), жанрового. В процессе развития культуры формировались фольклорные жанры, но синкретизм из фольклора не ушел. В сопоставлении с литературой фольклор демонстрирует такие черты, как народность и вариативность, устность, коллективность.

Со временем началась фиксация фольклорных текстов, что привело, однако, не только к положительным последствиям (лучшая сохранность, возможность более широкого распространения), но и к отрицательным: вынужденный отказ от «внетекстовых элементов» – сопутствующих тексту голоса, жестов; потеря контакта между автором и воспринимающим.

Существует разделение на открытые (пополняющиеся на данный момент) и закрытые (не пополняющиеся – порожденные особой потребностью к идентификации членов некого изолированного сообщества) фольклорные жанры. Среди основных путей обогащения фольклора называют создание текстов по аналогии. В наше время большому изменению подвергся состав актуальных фольклорных жанров: так, почти ушли в прошлое обрядовая лирика и сказка. На передний план выдвинулись такие жанры, как романс, анекдот, быличка, сплетня, меморат. С.Ю. Неклюдов обращает внимание, что в генезисе отдельных произведений все бóльшую роль начинает играть индивидуальное авторство, фольклорная импровизация и новотворчество [Неклюдов, Устные традиции].

Современный фольклор – часто фольклор некой замкнутой группы. И так как семья – в некотором роде тоже замкнутая группа (в ней существуют специфические культурные коды и тексты, бытующие внутри нее [Там же]), уместно вести речь о существовании семейного фольклора.

Истоки семейных преданий, как отмечает Н.А. Подгорбунских, уходят далеко в эпоху бытования родо-племенных сказаний о легендарных предках и «первопришельцах, положивших начало народу». «Произведения различных жанровых образований, тематически объединенные в повествование о прошлом семьи и рода, в процессе живого бытования испытывают влияние общенациональной фольклорной традиции, что проявляется в так называемых “переходных формах”: в рассказах-воспоминаниях с широким охватом пространственно-временных областей, в рассказах-фабулатах, в рассказах легендарного или демонологического характера, которые из-за временного отдаления от события приобретают черты семейного предания» [Подгорбунских].

В настоящей статье предполагается осуществить анализ мемората с целью определения стадии фольклоризации записанных семейных рассказов-воспоминаний. Т.В. Зуева и Б.П. Кирдан дают такое определение мемората: «(от лат. memoria – “память, воспоминание”) – устный рассказ, передающий воспоминание рассказчика о событиях, участником или очевидцем которых он был» [Зуева, Кирдан, 2002: 385]. Для данной работы важно подчеркнуть также, что меморат – это переходный между рассказом-фабулатом и семейным преданием фольклорный жанр, характеризующийся отсутствием ярко выраженных зачинов и концовок, специфических стилистических средств и передающий воспоминание о событии, очевидцем которых был рассказчик.

В статье будет предпринята попытка обнаружения в записанных текстах черт, позволяющих определить их (тексты) не просто как рассказы о событии из жизни конкретного человека, но как переходное явление на пути фольклоризации. Я предполагаю, что эти тексты носят «пограничный» характер и «движутся» в сторону фольклора. Кроме того, возможно, удастся определить, зачатки какого (каких) жанров они в себе содержат.

В апреле 2017 года в Москве мною был записан фольклорный материал со слов Е.Ф. Гаврилиной:

У нас в селе была учительница Мария Александровна Авророва. Из поповской, из духовной семьи. В нашем селе Авроровы – священники Авроровы продолжался триста лет. Она учила мою маму, она учила мою сестру, она учила мою дочь, то есть твою бабушку. Она проработала в школе, наверное, лет шестьдесят. И ушла. Она только двадцать дней не работала: у ней был рак пищевода. И только двадцать дней она не работала – умерла, всю жизнь проработала. А работала так: она могла сидеть, она могла у ребяток просить «что ты там, что мама пёкла, а что ж ты мне блинков

не принес, а что ты мне вишенки не принес сухо?». Ей накладывали на стол, вот, всего, она вела урок и ела и все и даже – такая была печка в классе, какими-то порожками – она садилась на эти порожки, на эту печку – была очень полная, и вязала носочек. Но какие она давала знания! По всем предметам. Играючи. У нее попробуй пискни. И вроде бы играючи, а знания давала.

И вот однажды твоя бабушка Оля, то есть моя дочка, приходит из школы. У нее училась она в первом классе. Приходит из школы, бросает портфельчик, а дедушка Федор, то есть мой папа, а твой прапрадед, подшивал валенки. У него была дратва во рту, рядом шило лежало.

< – Что такое дратва?>

Дратва – это нитки, которые варом были вот так нашмыганные для крепости, потому что подшивался валенок таким же войлоком – войлочным таким, чтобы нитка не протиралась – для крепости. Вот.

А она его звала папой своего дедушку. Она пришла и говорит:

– Пап, а пап, а у нас нынче было пение!

– Даа? – во рту у него эта дратва, – вы чего пели?

– Шла лягушка по дорожке!

– А! Тудыт твою мать! Я учился – квакал, пятьдесят лет прошло, и ты все квакаешь! Она что, за пятьдесят-то лет другой песни что ли не выучила?

Приведенный текст характеризуется такими чертами фольклора, как устность и – в какой-то мере – синкретизм: передаваемые события здесь не только облекаются в словесную форму, но и разыгрываются (исполнительница демонстрирует, будто держит во рту дратву, и произносит реплики деда Федора сквозь нее). Конечно, здесь оказываются и конкретные детали, отсылающие к устной народной традиции. Так, рассказчица уже с первых строк обращается к далекому прошлому: говорит о древнем священническом роде Авроровых, который «продолжался триста лет». Да и образ главной героини – строгой, но справедливой учительницы сельской школы, вовсе не прост, он весь «пропитан» фольклорной, сказочной, традицией. Так, сидит она на печке, вяжет, но и учит, не запугивая, держит всех в страхе, да еще и просит пирожки ей из дома приносить. То есть получается не просто учительница, а прямо- таки ведунья.

Разумеется, срок бытования этого текста довольно мал по сравнению с многовековой историей русского фольклора. Фольклор – это прежде всего художественное воплощение обобщенного человеческого опыта, а не индивидуальная история– то есть в его создании должны поучаствовать многие люди. Но если я расскажу его своим детям (то есть поучаствую в его создании), а они

расскажут своим (тоже поучаствуют), то можно будет с уверенностью говорить о сложившемся фольклорном произведении. Ведь участники описываемых событий уже станут восприниматься как некие обобщенные предки, давно уйдут в прошлое какие-то бытовые реалии (дратва ушла уже сейчас, печки скорее всего уйдут в ближайшем будущем), а на первый план выйдет, соответственно, сюжет.

Как отмечает Н.А. Подгорбунских, «перетекая из рассказа-мемората в рассказ-фабулат и, наконец, в семейное предание, историческое событие приобретает ту форму изображения, которая, благодаря сильному эмоциональному воздействию, сохраняется в веках, переходя от одного поколения рассказчиков к другому» [Подгорбунских]. Так что фактически перед нами фольклорный текст на начальном этапе его формирования. Есть основания предполагать, что он имеет не только жанровые черты былички-мемората, но и анекдота. Анекдот – «Короткий устный рассказ с неожиданной остроумной концовкой» [Словарь русского языка]. Е.М. Мелетинский отмечает: «Можно сказать, что именно абсурдные парадоксы являются специфической чертой анекдотического жанра. Именно они, а не просто шутливость или остроумный финал, определяют его форму» [Мелетинский]. И далее: «Тут надо учитывать и феномен “карнавальности”, т. е. освященного традицией переворачивания порядка, и, наоборот, извлечение комического эффекта из парадоксального несоответствия между нормой и изображаемым» [Там же].

Во второй части текста, после того, как рассказана предыстория, уже оказывается подготовленной почва для дальнейшего повествования. Смешное здесь обнаруживает себя не столько во фразе «я квакал», которая иронична сама по себе, сколько в несоответствии образа степенной и уважаемой, серьезной классной дамы и негодования ее старого ученика. Иными словами, происходит неожиданное развенчание образа «мудрой старухи», за счет чего и достигается комический эффект. Итак, можно сделать вывод, что приведенный текст имеет черты мемората и анекдота.

Теперь обратимся к другому тексту. Он был исполнен моим дедом, Владимиром Игоревичем Биревым, 1949 года рождения, и записан мной в марте 2018 года в Москве.

Это не предание. Она история реальная была.

Ну, в свое время, значит, мой прадед работал в типографии Сытина. Это известный издатель московский. Улица Сытина даже сейчас есть. Можешь посмотреть в центре. Вот, и это, как его, а он отличался такой вот, ну он сам наполовину грек был и оттуда выходец, ну, потомок. Его, по-моему, отец, он пришел как иконописец, а вот сам этот, Павел Михайлович

его звали, он, значит, это, как его, был, ну, работал в типографии, судя по всему, инженером, наверно, каким-то (или уж я не знаю, кем), как сейчас вот «начальник участка» – раньше так не называлось, конечно. Короче, он изобрел – короче, история такая.

Однажды Лев Толстой пришел в эту типографию Сытина печатать свое какое – то произведение к Сытину. Ну, с Сытиным они были на одной ноге – Толстой. И заметил – там в цеху ходит такой мужчина (он здоровый был, высокий, плотный такой, с такой вот /показывает/ черной бородой большой, покладистой, такой красивой – отец его еще знал мой, твой прадедушка). Вот, и это, как его, он говорит: «Какой интересный тип, что-то прям, мне нравятся такие типы, кто это?» Он говорит: «Бирев Павел Михайлович. Он изобрел новый способ какой-то печати офсетной, ну, какой-то способ там, очень хороший работник, там, все, вот». «Хотел бы… Познакомь меня с ним – просто вот мне интересны такие типы. Может, я чего- то для себя там извлеку для своих». А он говорит: «Я познакомлю, конечно, но он с Вами, извините, Лев Николаевич, здороваться не будет. Он поговорит, но здороваться не будет –Вы это имейте в виду». «А почему?» «Ну, Вы же отлучены от церкви (а Толстой был в это время анафеме предан – церкви отлучен). А он очень набожный был. Ну, в общем, вот так и случилось. Действительно, так все и произошло. И, в общем-то, они побеседовали там о чем, кто знает, но так руки он ему не подал.

Вот такая эта история, это правдивая – мне рассказывала тетя – ну, мне отец рассказывал и тетя отца, мне двоюродная бабушка, она дочка Павла Михайловича, Антонина Павловна была такая, теть Тоня мы ее называли. Она мне двоюродная бабушка, но мы ее называли теть Тоня. Так же, как ты теть Клаву называешь, так же, или там, дядю Толю называла, хотя он тебе двоюродный дедушка.

Перед нами устный рассказ, повествующий о событиях далекого прошлого (они могли произойти между 1901 и 1910 годами), непосредственно связанных с историей конкретной семьи; есть все основания отнести его к формирующемуся фольклорному тексту: он передается «из уст в уста» (рассказчик упоминает, что услышал его от отца и тетки отца), имеет достаточный для формирования фольклорного текста срок бытования (5 поколений, более 108 лет).

Как отмечает Т.В. Зуева, «предания – это “устная летопись”, жанр несказочной прозы с установкой на историческую достоверность. Само слово “предание” означает “передавать, сохранять”. Для преданий характерны ссылки на старых людей, предков» [Зуева: 170]. Обратим внимание: в конце

приведенного текста исполнитель говорит о том, откуда его услышал, ссылаясь на отца и бабушку. «Преданиям свойственна локализация – географическая приуроченность к селу, озеру, горе, дому и т. п. Достоверность сюжета подкрепляется разнообразными материальными свидетельствами – так называемыми “следами” героя (им построена церковь, проложена дорога, подарена вещь)» [Зуева: 170], и действительно, в тексте не только подчеркивается реальность типографии и самого знаменитого издателя («мой прадед работал в типографии Сытина. Это известный издатель московский. Улица Сытина даже сейчас есть. Можешь посмотреть в центре»), но и изобретение П. М. некоего способа офсетной печати, что тоже указывает на реальность героя. Кажется, для того, чтобы «разомкнуть» локальные рамки этого семейного предания, не хватает только толстовского персонажа, напоминающего нашего бородатого деда. Что касается самого портрета героя, то он в подобного рода текстах изображался редко. «Если портрет появлялся, то был лаконичен (например: разбойники-силачи, красавцы, статные молодцы в красных рубахах). Портретная деталь (например, костюм) могла быть связана с развитием сюжета» [Зуева: 172]. Конечно, образ Павла Михайловича не так стереотипен и прост, как в приведенных примерах, но и не особенно подробно расписан. Столь подробное описание бороды героя («черной бородой большой, покладистой, такой красивой») говорит лишь о том, что эта самая борода, как и «высота, плотность», важны для дальнейшего сюжета, ведь именно внешность привлекла в нем Льва Толстого.

Все это свидетельствует о том, что перед нами сформировавшееся семейное предание. Стоит обратить внимание, что в самом начале своего рассказа исполнитель произносит фразу «это не предание. Она история реальная была», противопоставляя предание и реально произошедшую историю. Такая начальная реплика не должна нас дезориентировать – очевидно, что в представлении человека, к фольклористике (и фольклорной терминологии) непричастного «предание» оказалось соотнесенным скорее с чем-то вымышленным, а не с достоверным, что само по себе любопытно.

Анализ двух текстов, записанных непосредственно со слов рассказчиков, позволил убедиться в том, что, несмотря на относительно короткое время их бытования (и ограниченность пространства бытования – одна семья), можно с большой долей уверенности полагать, что перед нами фольклорные произведения в стадии становления. В обоих текстах задействуются узнаваемые жанровые модели, традиционная фольклорная стилистика и образность. Первый текст имеет характерные черты жанров мемората (фольклорные мотивы в образах, формат – рассказ-воспоминание) и анекдота (неожиданное

развенчание образа «мудрой старухи»). Второй же являет собой семейное предание, что подтверждается такими чертами, как локализация, достоверность, долгий срок бытования.

Вообще, рассмотрение текстов с разным сроком бытования приводит к мысли о важности этого самого срока для статуса сформированности/несформированности текста как фольклорного произведения. Уходящие корнями в отдаленные времена, некоторые фольклорные жанры продолжают оставаться «открытыми» и актуальными в наши дни – пополняясь новыми текстами и сохраняясь в живой речи, они продолжают долгую фольклорную традицию.

Литература

1. *Зуева Т.В.* Русский фольклор: словарь-справочник. – М.: Просвещение, 2002. – 334 с.
2. *Зуева Т.В.*, Кирдан Б.П. Русский фольклор: Учебник для высших учебных заведений. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 400 с.
3. *Мелетинский Е.М.* Сказка–анекдот в системе фольклорных жанров // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. [Электронный ресурс] URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky14.htm
4. *Неклюдов С.Ю.* Устные традиции современного города: смена фольклорной парадигмы. [Электронный ресурс] URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov7.htm
5. *Подгорбунских Н.А.* К вопросу о генезисе жанра семейных преданий [Электронный ресурс] URL: https://pomnirod.ru/articles/eto-interesno/podgopbunskih-ha-k-voprosu-o-genezise-zhanra-semejnyh-predanij.html
6. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А.П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. Т. 1. А – Й. – 702 с. [Электронный ресурс] URL: http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/0encyc.htm

Марианна ХАИРОВА

Мотив тревоги в поэзии А. Бешича

Сборники Алена Бешича «Голое сердце» и «Безошибочная метафора», переведённые с сербского А.В. Сен-Сеньковым и изданные журналом «Воздух» в 2015 году под общим названием «Сквозь бракованный негатив», интересны для исследования в первую очередь непреходящим мотивом тревоги, неотделимым от понятия о постмодернистской чувствительности. Этот интерес и определил цель исследования: обозначить образы, составляющие мотив тревоги, разобрать ключевые особенности их и некоторых им противопоставленных образов, доказать трансгрессивность реальности, развёрнутой тексте.

Бешич, безусловно, использует приёмы постмодернизма, однако обращается с ними очень свободно: обнажает, скрывает их или полностью отказывается от них – приём не доминирует над авторской интенцией. Во-первых, автор замещает цель игрой – воспроизводит своеобразный венок сонетов в сборнике «Голое сердце» (каждый из 29-ти текстов начинается с последнего стиха или части последнего стиха предыдущего), а в «Безошибочной метафоре» в каждом тексте совершается некое путешествие, в каждом есть реальные или мифологические географические названия.

Во-вторых, в сборниках можно обнаружить как отрывки, дающие полную свободу, допускающие множество вариантов интерпретации, так и отрывки однозначные или не имеющие значения, «простые» до бессмысленности, то есть сокращающие читательскую интенцию – здесь нет места замыслу. В-третьих, автор использует цитацию, причём совершенно разные её формы: аллюзии, эпиграфы, ссылки. Важно обозначить, что он создаёт диалог не только общекультурный, но и временной (исторический), пространственный, а также диалог сознания и подсознания. Взгляд автора постоянно движется из одного литературного пласта в другой, и, нельзя не заметить, ссылки очень разнообразны: Экклезиаст, Ницше, Бодлер, Руми, Мисима, Плат, Хармс, Андрич и множество других восточноевропейских авторов; но кроме того, необыкновенно разнообразны источники: Священное Писание и детская проза, философский текст и строки популярных песен, мифология, травелогия, и др., это указывает на ризоматичность текста. Часто – образ детства, приметы которого лишены экзотизма, даже если требуют расшифровки. Сознательное сплетается с подсознательным посредством постоянной смены оптики: автор то использует глаголы во втором лице, создавая эффект

присутствия, то оставляет лишь возможность созерцания, выстраивая ряды назывных предложений. Все перечисленные выше особенности поэтики Бешича являются частью дисфории, как основного признака разыгранного им космоса.

В первую очередь, дисфория вызвана осознанием небезопасности мира, таящего в себе угрозу, являющего собой трансгрессивное подобие реальности. Расщеплённая реальность, остро ощущаемая автором, – это или отсутствие субъекта, или более интенсивно возникающая подмена субъекта объектом, или слияние объекта и субъекта. Такая дробность мира создаёт картину, близкую к супрареализму[1] [Ортега-и-Гассет: 245] – в значении попытки уничтожения реальности, насаждающей себя, провозглашающей фактичность абсолютной, а значит, мыслимой как Гипер-хаос[2] [Мейясу:10]. В композиции текста этот принцип воплощается с помощью игры – искусственного воздвижения утраченных границ.

Начинается борьба с реальностью с почти полного избавления от героя. Ещё в 1956-м году Натали Саррот в эссе «Эра подозрения» заявляет, что «от персонажа осталась только тень» и напоминает слова Флобера: «Госпожа Бовари — это я» [Саррот: 4]. Хотя Саррот имеет в виду роман, эти тезисы без труда применимы к технике постмодернистской поэзии. Бешич выписывает очень плотное, осязаемое пространство, но от героя его осталось не больше тени, и то потерявшей целостность. И, конечно, тень есть образ самого автора, угадывающийся по категориям, в которых он рефлексирует, то есть в сознании, подсознании и в письме (в поэзии). Все образы вроде бы наиболее непосредственно приближающиеся к фигуре автора, оставляют впечатление ирреальных: поэт кричит друзьям через дорогу свои стихи, но что это за улица, кто его друзья и что это за стихи? Лексика, образующая метафору *«разрывающий тебя на куски»* [Бешич: 10], кажется употреблённой в прямом значении, ведь у Бешича человек, разорванный на куски, более человек, чем тот, что кричит на дороге стихи. Здесь же можно говорить и о другом важном мотиве – упрощённости, «обыкновенности» человека, которая ставит под вопрос его необходимость. Стихом *«Истина о тебе превосходит тебя»* [Бешич: 20] заключает автор текст «22. по ту сторону добра и зла». Этот вывод можно развить и вывести – истина о человеке превосходит человека. До сих пор истина была аспектом гуманизма, но человек больше не

[1] В том значении, в каком о нём упоминает Ортега-и-Гассет (гиперреализм – тоже средство уничтожения реальности).

[2] По Меяйсу, «рациональный хаос, который парадоксальным образом более хаотичен, чем любой иррациональный хаос».

равен истине, не является истинным, что и рождает тревогу, усиливающуюся наслоением признаков, подтверждающих сокращение человека. Таких признаков в сборниках множество, наиболее ярко обозначены мотивы: распада человеческого тела – человек остаётся в работе его органов, которые тоже не всегда целы (сердце бьётся, но расколото), и наступающей немоты (*«речь рассыплется», «язык угасает в тебе»*). Кроме того, эти признаки часто переносятся для обозначения разрушения реальности, причём подчёркнуто влияние субъекта на неё: *«меланхолией / раскалённая окаменелость реальности в самом начале распада»* [Бешич: 14].

Одновременно с этим усложняется, расширяется, уплотняется и приобретает самостоятельность вещный мир. Текст «В совершенном порядке знакомой комнаты» интересен именно этим конфликтом, правда, едва зачинающимся. Стоит проследить его нарратив: человек уходит, перед уходом он наводит беспорядок, а точнее, только подобие беспорядка, кроме того, при ближайшем рассмотрении видно, что предметы в комнате самостоятельны – *«Покривить профиль на стене. Лицо, всегда / глядящее на другого. Мимо тебя», «нож погружён», «карандаш заточен», «талисманы посеяны»* [Бешич: 53]. Этот и другие похожие примеры описывают отчаянные, но нечастые попытки человека вмешаться в мир, остановить *самовластность*[3] вещей, природы, переставших быть абстрактными явлений.

В разных частях сборника «Голое сердце» возникают тексты с названиями «антимарина I», «антимарина II», «антимарина III». Полуфантомный, будучи почти метафорой, образ моря несёт в себе угрозу, олицетворяя стихию, предназначенную стереть образ человека и память о нём, расщепляясь в его сознании до атомов: *«Да, внутри открывается тонкая, как волосок, / трещинка, через которую в тебя прорвётся солёная / вода»* [Бешич, «4. антимарина I»: 12]. Человеку в этом мире нужно быть осторожным, он только наблюдает мир, правда, особенным образом: «взглядом ощупываешь, едва затрагивая равнодушный горизонт», как может наблюдать вещный мир призрак. Человек и все его создания становятся незначительными, бледными, лишёнными энергии, *«скупыми», «иссякшими»,* именно поэтому *«вырасти из лета, разоблачить море, уйти невредимым от жала / надежды»* [Бешич, 7. в ауре лампы: 15] для него становится мечтой. Даже письмо (послание, речь или текст?) человек вышивает, а не пишет или говорит, кроме того, он не может запечатлеть реальность, констатируется «невозможность письма».

[3] Термин *самовластность* употреблён в значении, которое ему дает Ж. Батай, а именно в значении неограниченной ничем власти, которой могут обладать существа, качества или явления.

Но все эти конфликты, ни один из них, не находят разрешения, и лишь некоторые имеют кульминацию. Непродолжительность конфликта кроме того, что являет собой память о природной форме, ещё и составляет фрагментарность текста, дополняя, если не становясь первопричиной хаотичности восприятия и, следовательно, дисфории.

Здесь, внутри оппозиции «человек – вещь», следует остановиться подробнее, а также на концепте телесности, несомненно, имеющей большое значение для настоящего исследования. Уже было отмечено, что субъект и объект в поэзии Бешича могут меняться местами, создавая таким образом совершенно новое сообщение. Исследователи темы телесности в постмодернизме уже отмечали тотальную отчуждённость «современного» тела «из-за его перегруженности знаками, символами, метафорами», а потому невозможности «живого» тела [Макаров, Торопова]. В текстах Бешича названная отчуждённость ещё и сопряжена с понятием об утрате «уникальности» тела, что становится условием осуществления трансгрессии; отчуждение, таким образом, – не следствие отказа, но утрата. Так, сплетённые тела влюблённых как знак, эпитет «слепленный» по отношению к телу, образ «тело в луковице» говорят о статичности, скульптурности, которую обретает тело. Напротив, телесность, подвижность, плотность обретают абстракции: письмо, обретающее через телесность *самовластность* поэзии, имеет кромку, страх «растекается», лето липкое, дни слепые, детство – «плавильный котёл». Все эти и множество схожих примеров, суть которых есть персонификация и антропопатизм, вполне могут означать, что упразднённая личность расщепилась и нашла своё новое место в умозрительном.

Метафора «взгляд художника, направленный внутрь себя» [Ортега-и-Гассет: 224], которая у Ортеги-и-Гассета была, в том числе, обозначением отказа от изображения действительности, здесь воплощена как субъективный взгляд «сквозь бракованный негатив» (опять же на самого себя), то есть как утрата визуального образа, тела, потому что сквозь негатив плёнки видны лишь призрачные очертания, лишённые цвета, имеющие лишь приблизительную связь с «живым» телом, только память о нём. Концепт памяти в сборниках необходимо рассматривать вкупе с концептом времени. Образ времени наиболее полно отражён автором в стихах *«Измельчало моё время. В любой секунде / заключён океан»* [Бешич, Моё время измельчало: 56], где океан – пространство и глубина. В очередном парадоксе автор воплощает расширение явления за счёт его распада, так происходит с телесностью, временем и памятью. В текстах Бешича не случайно искусственно удерживаемое настоящее время – это пренебрежение воспоминанием в пользу цити-

рования. «Время утрачивает модусы и выступает как «прошло-настоящее» [Пилипенко] – наиболее близкий к расшифровке концепта времени у Бешича тезис.

Уклонившись из мира в знание о нём, человек существует не в знании, а в его «зазорах», то есть не в единении с ним, но в абсолютном стремлении к тексту, при этом чтение – не есть опыт или знание, чтение интимно, оно суть «прикосновение» текста. В «Трактате о Красе» Бешич, наконец, расшифровывает результаты всех поисков нового места для человека, причём достаточно однозначно: *«То есть смерти нет. / Только падение в бесконечную синеву, или тихо поселиться в письме»*. Упразднение человека в мире, а значит, обретение им призрачной вечности (вдобавок к часто возникающему образу призрачного же одиночества), есть упразднение смерти. Автор называет лирическое стихотворение трактатом и помещает в него близкое к манифесту: *«я уверен, что / всё уже написано. И, однако, я полон доверия к общим местам, / многажды украденным цитатам, неотвратимой тревоге»* [Бешич: 46], которая едва ли не декларация постмодернистского курса и из которой можно заключить связь между этим «доверием» к курсу и «неотвратимой» тревогой. Трудно не заметить, что Бешич использует здесь термин «общие места», который, перейдя из научного в публицистический дискурс и даже потеряв значение термина, обрёл отрицательную коннотацию, которую можно обнаружить и в эпитетах «украденный», «неотвратимый». Человек выбирает доверие к заведомо осуждённому, непривлекательному и трансгрессивному, и для автора это полностью социальный выбор.

Проблема зла, точнее, отсутствия обособленного зла – один из лейтмотивов поэзии Бешича. Зло как нарушение границ, преступление правил, парадоксально воплощающее стремление личности к добру, можно обнаружить во многих текстах, но наиболее обнажено оно в тексте «27. жизнеописание». В нём воспоминания человека о собственной жестокости в детстве связаны со злом и угрозой, которые есть поэзия (*«поэзия вылупляется из яйца кукушки и разевает голодный / клюв»* [Бешич: 35]). На примере этого текста легко проследить, что о зле, исходящем от человека, автор рассказывает фрагментарно, с максимальной долей приблизительности и очень энергично, схематично, замедляясь лишь в финальных стихах, дабы изобразить плотное, настоящее по времени зло. Ребёнок и детство вообще, являясь составляющей пассивной памяти, несут зло, однако очень рассредоточенное в сравнении с реальностью. Постмодернизм ещё пользуется свободой, но более не празднует и не чтит её. Свобода подверглась ироническому осмыслению, как и всё, но именно свобода всё же вызывает тревогу. Человек по-

настоящему напуган волей к злу, которую обнаруживает в мире и в самом себе, поэтому он и мечтает быть «сокращённым», причём его прекращение, то есть молчание, и есть поэзия.

Именно вокруг поэзии сосредоточен всякий текст Бешича – её он имеет в виду, когда пишет о букве, слове, письме или речи. Смирение человека с самовластностью природы, времени, тела, любви – основа поисков автора, приводящих разными путями к самовластности поэзии, под которой Батай подразумевает священный и делающий поэзию священной образ мира. Поэзия приобрела образ мира, от которого отвернулся человек, направив взгляд внутрь себя. Эта тождественность человека и поэзии (тема авторства) обнаруживается в некоторых текстах сборника (*«дрожат зеркала и дребезжит чешский хрусталь. Вот и вся сила поэзии», «от написанного тобой не колыхнётся даже / пламя свечи»* [Бешич, 30. памяти лета: 38]). Но часто поэзия автономна (*«она / наблюдает / в тот же миг / и дорогу вниз / и / окружные небеса»* [Бешич, 30. 28. Ars poetica: 36]), а человек «уязвим» и потому должен уходить, пребывать в поиске, выбирать, учиться, соглашаться, становиться и «выживать / в вакууме между взглядом и буквой [Бешич, 30. 28. ars poetica: 57]». Антитетичность эта очевидна ещё и потому, что два последних процитированных текста имеют, находясь в разных сборниках, одинаковое название «Ars poetica».

Нельзя пренебречь темой авторства и противоположной ей темой автономности поэзии, исследуя диалогизм и роль цитации в образной системе сборников. Цитация существует в сборнике как раз в этих двух полях, её можно разделить на неотделимую от источника, то есть на аллюзию, и на присвоенную, как топос, оформленную в виде ссылки, безусловно, распространяющую высказывание, но не в той степени, в которой призвана его распространить аллюзия. Доказывая сходство сократического диалога и романного слова, Ю. Кристева сформулировала важное для этого пункта сообщение: «Речь, соизмеряясь с чужой речью, соприкасается со смертью, и этот диалог выводит личность из игры» [Кристева: 446]. В данном случае исключительность ситуации, являющаяся условием трансгрессивного по своей природе «упразднения» личности, определена дисфорией. При анализе характера цитации обнаруживается частотность аллюзий и ссылок на работы Ф. Ницще (в одном из текстов названного «учителем» [Бешич, 10. читая Ницше: 18]) и карнавальное разнообразие других. Все ссылки сходны чаще всего наличием слов с отрицательной коннотацией, от строчек из книги детских, стихов (*«без тропок и дорожек… весь день шагает ёжик…»* [Бешич, 5. из тьмы детства: 13]), перечисления сохранившихся из вымершего языка

слов (*«несчастье»* [Бешич, 9. Остров: 17]), фразы, переводимой с греческого как *«Смерть, господин…»* [Бешич, Когда улицы Александрии: 41], строк из Хармса (*«Разбуди меня сильного к битве со смыслами»* [Бешич, 14. мандала: 22]), которые автор называет абсурдной молитвой, и до Экклезиаста (*«И помрачатся / смотрящие в окно»* [Бешич, 17. изредка: 25]). Таким образом, ссылки создают дополнительные реплики об ощущении отверженности, усталости, о блуждании, настороженности, разочарованности, предчувствии опасности и тревоге.

Лишённое гармонии существование субъекта – один из основных аспектов явления, обозначенного как постмодернистская чувствительность. Но кроме дисгармонии, осознания хаоса с этим явлением соотносимо смирение с хаосом. Особенность хаоса у Бешича – расщепление всякой целостности и соединение или подмена разнородных частиц, однако с целью создания рационального Гипер-хаоса. Так, тело перестаёт существовать, отмечая персонификацию мира, протяжённость времени распадается во вневременность, в знании растворены опыт и память, а значит традиция, личность также упразднены, как и смерть, поэтому во вневременном длении человек принимает «неотвратимую» тревогу как часть текста, заслуживающую больше доверия, чем надежда.

Литература

1. *Батай Ж.* Литература и Зло. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 166 с.
2. *Бешич А.* Сквозь бракованный негатив: Стихи. – М.: Книжное обозрение (Арго-риск), 2015. – 67 с.
3. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – 536 с.
4. *Макаров А.И., Торопова А.А.* Отчуждённые тела: трактовка концепта телесности в постмодерниме // [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/otchuzhdennye-tela-traktovka-kontsepta-telesnosti-v-postmodernizme
5. *Мейясу К.* Время без становления. Доклад в Университете Мидлсекса в рамках семинара Центра исследования современной европейской философии, организованного Питером Холлуардом и Рэем Брасье, 8 мая 2008 г. // [Электронный ресурс] URL: http://www.ncca.ru/app/mediatech/file/Quentin_Meillassoux.pdf

6. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 589 с.
7. *Пилипенко Е.А.* Время в философии постмодернизма // [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vremya-v-filosofii-postmodernizma
8. *Саррот Н.* Эра подозренья // [Электронный ресурс] URL: litext.narod.ru/texts/sarrot.doc

Екатерина ЯКОВЛЕВА

Мотив женского преступления и наказания в «Сборнике Кирши Данилова»

Как отмечает Б.Н. Путилов, «Древние русские стихотворения» прочно связываются с именем Кирши Данилова. Но его личность долго оставалась в статусе «легенды» – в первом издании 1804 года его имя не упоминалось. Оно появилось впервые в издании 1818 года, на титульном листе книги и в «Предисловии» Калайдовича, который писал: «Сочинитель или, вернее, собиратель древних стихотворений... был некто Кирша Данилов, вероятно, казак, ибо он нередко воспевает подвиги сего храброго войска с особенным восторгом. Имя его было поставлено на первом, теперь уже потерянном листе Древних стихотворений» [Путилов: 388]. «Редактором книги, как это выяснилось много позднее, был Андрей Федорович Якубович, скромный литератор и чиновник» [Путилов: 361].

Анализируя сборник, в качестве наиболее частотных жанров Б.Н. Путилов выделяет: былины, исторические песни, духовные стихи, баллады, сатирические стихи, лирические песни. Я в своем исследовании решила остановиться на былинах, так как это самая репрезентативная жанровая группа, и женских образов в былинах много.

Женские образы в былинах можно условно разделить на две группы:

– упомянутые, названные, но не сюжетообразующие;

– сюжетообразующие, центральные.

Кроме того, присутствует деление *по социальному принципу.*

Надо заметить, что преобладают княжеско-царско-королевские варианты, а «девушки-чернавушки» упоминаются редко и вскользь:

– *княгиня* Апраксевна («Про Соловья Будимеровича», «Алеша Попович»);

– *царица* Мария Темрюковна («Мастрюк Темрюкович»),

– *царица* Аздяковна, молода Елена Александровна («Волх Всеславьевич», «Царь Саул Леванидович»);

– Афросинья *королевишна* («О женитьбе князя Владимира»).

Но все же более значим семейно-родовой статус:

– «*Честна вдова*» («Дюк Степанович», «Про Соловья Будимеровича» – Амелфа Тимофеевна, «Три года Добрынюшка стольничел» – Афимья Александровна, «Гардей Блудович» – Чесовая жена, Блудова жена);

– *Матушка.* Она наставляет, дает «великие благословения» на дорогу, на подвиги (Афимья Александровна, мать Добрыни – «Три года Добрынюшка

стольничел», «Добрыня чудь покорил», Амелфа Тимофеевна, мать Василия Буслаева – «Про Василья Буслаева», «О женитьбе князя Владимира», Марфа Всеславьевна, мать Волха – «Волх Всеславьевич». Здесь интересен мотив чудесного рождения с участием змея);

– *Жена* – молода жена Авдотья Ивановна («Про гостя Терентиша»), Василиса Микулишна («Про Ставра Боярина»), Авдотья Леховидьевна («Потук Михайла Иванович»), Настасья, жена Дуная Ивановича («О женитьбе князя Владимира»);

– *Девушка на выданье* / красна девица / невеста и проч. – Запава Путятишна («Про Соловья Будимеровича»), «душа красная девица, молода Урзамовна («На Бузане-острове»), Марфа Петровична, «молода русская девица-полоняночка» («Михаил Казаринов»), «душечки красны девицы» («Волх Всеславьевич»).

В одном образе может сочетаться несколько «статусов» – мать и вдова, жена и мать; девица на выданье переходит в статус молодой жены. Как правило, при переходе девушки в статус жены (или после такого перехода) наблюдается интересующий меня в данной работе мотив женского «преступления»: женщина совершает нечто, за что подвергается наказанию (посредневековому суровому). Что же именно совершает героиня?

Рассмотрим это подробнее на материале следующих текстов:

– «Три года Добрынюшка стольничел» (Марина Игнатьевна)

– «Иван Гаденович» (Настасья Дмитриевна)

– «О женитьбе князя Владимира» (Настасья)

– «Потук Михайла Иванович» (Авдотья Леховидьевна)

Очевидно, что строго карается женская измена, но едва ли не в большей степени осуждается стремление женщины после замужества доминировать и своевольничать – будь то сила, искусство стрельбы, колдовство, изворотливость ума или что-то еще. Это всегда карается либо самими мужем, либо свыше.

Начнем с образа Марины Игнатьевны. В самом начале повествования слова и действия Марины уже дают представление о ее натуре:

И бросилася на свой широкий двор:
«А кто это невежа на двор заходил?
А кто это невежа в окошко стреляет?

Она не кроткая, не смиренная, она готова дать отпор тому, кто доставил ей неприятности. И какую месть она избирает для Добрыни? Она привораживает его:

Сколь жарко дрова разгораются
Со темя́ следы молоде́цкими,
Разгоралось бы сер(д)це молодецкое
Как у мо́лода Добрынюшки Никитьевича!

Но позже жалеет об этом и в отместку за то, что он обижает ее возлюбленного Змея Горыныча, собирается свести с ним счеты:

Воротись, мил надежда, воротись, друг!
Хошь, я Добрыню оберну клячею водовозною?

Маринка здесь ведет себя отважно и мстит за обиду своего суженого, в отличие, что интересно, от самого суженого. У Марины Игнатьевны есть объективные причины не любить Добрыню: он разбивает ей окно, а вот, например, у Авдотьи таких причин нет. Мы можем предположить, что она решила свести его в могилу, потому что он хотел убить ее в образе лебедя, однако после того, как он узнает, что она – на самом деле девица, он сразу убирает оружие:

А и Потук Михайла Иванович
Воткнет копье во сыру землю,
Привезал он коня за востро копье,
Сохватал девицу за белы ручки.

Наказания за измену мы можем встретить в нескольких былинах, например «Иван Годенович» и «Три года Добрынюшка стольничал». Здесь обыгрывается мотив *расчленения виновной*, где мы можем заметить некоторое сходство:

Стал он, Иван, жену свою учить,
Он душку Настасью Дмитревну:
Он перво ученье-то – руку ей отсек,
Сам приговаривает:
«Эта мне рука не надобна –
Трепала она, рука, Афромея царя!».
А второе ученье – ноги ей отсек:
«А и та-де нога мне не надобна –
Аплеталася со царем Афромеем неверным!».

А третье ученье – губы ей обрезал
И с носом прочь:
«А и эти губы мне не надобны –
Целовали оне царя невернова!».
Четверто ученье – голову ей отсек
И с языком прочь:
«Это голова мне не надобна
И этот язык мне не надобен –
Говорил со царем неверныем
И сдавался на ево слова прелестныя!

Та же история с «Три года Добрынюшка стольничал»:

А и стал Добрыня жену свою учить,
Он молоду Марину Игнатьевну,
Еретницу – ..... – безбожницу:
Он первое ученье – ей руку отсек… и т.д.

На основании повторяемости подобного мотива в ряде текстов мы можем сделать вывод, что он (мотив) являлся своеобразным сюжетным клише назидательного характера. Но в «Добрынюшке…» добавляется еще одна важная деталь – он наказывает Марину уже не только за измену, но и за «еретничество» – колдовство.

То же встречаем и в былине «Михайло Потук»:

А и чуть боло спустить калену стрелу,
Провещится ему лебедь белая,
Авдотьюшка Леховидьевна:
«А и ты, Потук Михайла Иванович!
Не стреляй ты мене, лебедь белую,
Нé в кое время пригожуся тебе!

Здесь уже героиня не обращает богатыря в зверя, но обращается в него сама.

Вообще, женские образы в былинах довольно неоднозначны. Едва ли не каждая былинная героиня либо колдунья, либо на стороне врага, а отправной точкой развития сюжета является неполучение добрым молодцем

желаемого (либо он сам навлекает на себя беду, как было в «Добрынюшке»). На первый взгляд, героиня получает по заслугам (она – колдунья и превращает богатыря в животное), но если мы внимательнее вчитаемся в начало, то заметим, что Добрыня, как было отмечено выше, первый причиняет ей зло (разбивает окно), получая, по сути дела, по заслугам.

Но наказания женщины в былинах несут не только за колдовство или непослушание – в «Женитьбе Князя Владимира», например, беременная Настасья-королевична принимает смерть от своего мужа за то, что она стреляет лучше него из лука, по словам ее же сестры. На мольбы жены уверенный в себе Дунай Иванович не реагирует, а устраивает «показательное выступление»:

Становил свою молоду жену Настастью-королевишну
На мету с золотым кольцом,
И велели держать кольцо на буйной главе…

На мой взгляд, эта история самая драматичная из всех рассмотренных, потому что здесь убийца раскаивается и сожалеет о сделанном. Так, перед нами предстает не тот, кто в ярости жестоко расправляется со своей женой, пусть и за проступок, а человек, который похрабрился, и платой за неосмотрительность и легкомыслие оказалась жизнь любимой жены. Более того – в итоге он расплатился и своей:

А и тут молоды Дунай сын Иванович запечалился,
Ткнул себя чингалишшем во белы груди,
Сгареча он бросился во быстру реку.

Однако следует иметь в виду, что здесь мы встречаем один из наиболее архаичных женских образов – дева-воительница, женщина-богатырь, для завоевания которой мужчина должен победить ее в бою. Таким образом, в данном случае перед нами совершенно иная мотивировка «расправы» над женщиной, нежели в рассмотренных выше текстах.

Литература

1. Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – М.: Наука, 1977. – 2-е дополн. изд. – (Лит. памятники). – 487 с.

2. *Путилов Б.Н.* «Сборник Кирши Данилова» и его место в русской фольклористике // Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – М.: Наука, 1977. – 2-е дополн. изд. – (Лит. памятники). – С. 361– 404.

Раздел II.

ТРАДИЦИИ РУССКОЙ КЛАССИКИ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА.

РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

Дарья БОНДАРЕНКО

«Портрет» Н.В. Гоголя и «Безумный художник» И.А. Бунина: опыт сопоставительного анализа

Творчество как способ объективации внутреннего мира человека возникло вместе с человечеством. Для литературы тема творчества является одной из ключевых на все времена, однако реализуется она различно – в зависимости от исторического контекста, господствующего литературного направления, художественной задачи, и, главным образом, от индивидуального писательского стиля автора. В отечественной литературе два великих писателя, Н.В. Гоголь в повести «Портрет» и И.А. Бунин в рассказе «Безумный художник», обратились к теме творчества и творца с разницей почти в столетие. В данной работе будет предпринята попытка определить общее и различное в подходе авторов на основании текстового сравнительно-сопоставительного анализа.

Повесть «Портрет» из цикла «Петербургские повести», напечатанная впервые в 1835 году, претерпела значительные изменения в редакции 1842 года. Исследователи уделяют второй редакции больше внимания, поскольку именно она имеет общепризнанный статус своеобразного «эстетического манифеста», отражающего особенности художественного мировоззрения писателя 1840-х гг. Композиционно повествование делится на две половины. В первой части молодой, талантливый, но – в лучших традициях романтической литературы – бедный и недооцененный художник Чартков покупает в лавке старьевщика чудесный портрет, поражающий необычайной живостью глаз. Картина обнаруживает мистические свойства и потустороннюю силу, в результате действия которых молодой художник получает все, о чем мечтал – славу, деньги, признание в обществе. Однако теряет главное – гаснет искра его самобытного таланта, затушенная однообразием и примитивностью изготавливаемых по заказу богачей портретов и пейзажей. Обнаруживая дьявольскую подмену, художник сходит с ума и погибает. Чартков – не единственный образ художника в повести, по мнению исследователей [Ужанков], всего подобных образов пять.

Во второй части произведения перед нами предстает новый герой – автор злополучного портрета; рассказывается история создания полотна и многие случаи загубленных жизней его владельцев. Художник, написавший портрет старого ростовщика, чувствует дурные перемены в себе и уходит в монастырь. После многих лет строгой жизни в посте и молитве он возвраща-

ется в мир, создает свою лучшую картину Рождество Христово, встречается с сыном, наказывая ему истребить злополучное полотно, а также дает наставления о жизни и искусстве. Главная мысль произведения звучит в словах старика-отца, обращенных к сыну: *«Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою»*. Автор открывает значение и назначение настоящего искусства: ежедневый самоотверженный труд, необходимость пропускать предмет изображения через собственную душу; утверждается спасительная роль искусства и его главенство над всеми сферами жизни; высокая миссия творца, которому надлежит очиститься, чтобы быть достойным своего предназначения.

В рассказе Бунина «Безумный художник» (1921) некий безымянный художник приезжает из-за границы накануне Рождества в неназванный русский город, селится в гостинице, где сразу же вызывает подозрение полубезумными сентенциями. Он спешит до наступления праздника написать величайшее произведение, «бессмертную вещь» – картину Рождества Иисуса в честь умершей родами супруги и мертворожденного младенца. Однако из-под карандаша художника выходит не торжественное полотно Святого Рождения, а ужасающая картина смерти распятого Христа и *«дыбы, эшафоты и виселицы с удавленниками»*.

Попытаемся проследить некоторые общие мотивы двух произведений. Главная общность – тема прогрессирующего безумия: и художник Бунина, и Чартков Гоголя постепенно сходят с ума от невозможности выразить собственный творческий замысел и осознания неспособности осуществить свою художественную миссию. Дальнейшая судьба бунинского безумца за чертой краха неизвестна, о Чарткове же мы знаем, что после безуспешной попытки изобразить «отпадшего ангела» художник впадает в бешеное помешательство и методично уничтожает все произведения, в которых обнаруживает печать таланта, и в конечном итоге умирает на растерзанных шедеврах. Таким образом, оба автора «наказывают» своих герой сумасшествием, но далее действие развивается по-разному. По версии Гоголя, созидающее начало, при невозможности воплотиться, может превратиться в разрушающее, а носитель таланта из одаренного – в проклятого.

Общей чертой произведений является использование библейских мотивов. Художник-отшельник из второй части «Портрета» и безумный художник пишут картину Рождества Христова. Заметим также, что у Бунина само действие происходит с рождественскую ночь, в сакральное полночное время. Безусловно, символично, что вместо рождения у безумца выходит смерть Бога. Вероятно, оба писателя выбрали этот евангельский мотив по той при-

чине, что под рождением в данном случае можно понимать не только приход Мессии, Который, согласно христианской доктрине, воплотился для спасения человечества, но и рождение нового мира, «нового человека» – такое название планирует дать своему творению безумец из бунинского рассказа. Если исходить из предложенной точки зрения, гоголевскому художнику удалось спастись и преобразиться из гордеца в святоносного старца через обращение к вере и праведную жизнь, что соответствует религиозным идеям самого Гоголя в 1840-х годах.

К бунинскому художнику вместо обновления приходит безумие, новая жизнь буквально *не родилась* – младенец не выжил. Почему автором владеют апокалиптические настроения? Оба писателя изображают художника как проводника божественного замысла через человеческую душу, ведь только из соединения двух начала рождается истинное искусство. Герой Гоголя через внутреннюю работу души становится средством выражения божественного откровения: *«святая высшая сила водила твоею кистью»*, причем у этой аллюзии есть негативная пара в портрете ростовщика: *«демонское чувство зависти водило моею кистью»*. Художник Бунина изначально мечтает воплотить торжество света и любви – картину под названием «Рождение Нового Человека», но, пропуская замысел через собственную душу, наполненную болью, утратой и ужасом войны, изображает огненные виселицы и груды мертвых. Предположу, что герой именуется безумным потому, что в момент мировых пожаров XX века предпринимает попытку написать *«небеса, преисполненные вечного света, млеющие эдемской лазурью»*. Бунин использует различные художественные приёмы для проведения границы между прекрасным замыслом и страшным воплощением. «С помощью светописи автор делит композицию на две части: до и после захода солнца» [Зимина-Дырда: 42]. При этом поиск света является движущей силой произведения: *«ведите меня в самый **светлый** номер»*, *«написать вифлеемскую пещеру, написать Рождество и залить всю картину <…> таким **светом**, чтобы это было воистину **рождением нового человека**», «мне нужна **бездна света!**»* – кричит художник, требуя свечей. Свечи против ожидания создают тревожную атмосферу, тьма и огонь побеждают: *«комната приняла странный, праздничный, но и зловещий вид от этого обилия огней. Окна почернели», «Дикое, **черно-синее** небо до зенита пылало **пожарами, кровавым пламенем** дымных, разрушающихся храмов, дворцов и жилищ»*. Для каждого момента писатель, как и художник, подбирает краски – золотые, голубые, белые для мечтательной надежды; красный, черный и огненный для чудовищной действительности. Это портрет мира Бунина в 1916 году, в котором нельзя было найти ни любви,

ни гармонии, ни божественного вмешательства, как в безымянном русском городе герой не находит ни кисти, ни краски, ни холста. Осмелюсь утверждать, что рассказ «Безумный художник» – эстетический манифест писателя, только на иной, трагичный лад. По мнению В.Ю. Манна, эсхатологический мотив присутствует и в финале повести Гоголя, когда портрет ростовщика-Антихриста загадочно пропадает с аукциона, где его собирались уничтожить и отправляется в мир для распространения зла: «бесчисленны будут жертвы этого адского духа…» [Манн: 370–371].

Таким образом, на основании сопоставительного анализа можно сделать вывод о множестве сходных мотивов в эстетической концепции искусства Гоголя и Бунина. Различия же заключаются в художественной реализации и воплощенных философско-религиозных взглядах писателей.

Литература

1. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 9-ти тт. Т. 3. Повести / Сост. и комм. В.А. Воропаева, И.А. Виноградова. – М.: Русская книга, – 1994.
2. *Бунин И.А.* Собр. соч.: в 6-ти тт. Т. 4. Произведения. 1914–1931.– М.: Художественная литература. 1988.
3. *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М.: «Coda», 1996. – 474 с.
4. *Ужанков А.Н.* Лекции 40 – 41 от 24. 06. 2013: «Портрет», Н.В. Гоголь, в 2-х частях. Публичные лекции на официальной странице vk.com в сети Интернет, 2013.
5. *Зимина-Дырда Т.Ю.* Мир художника в рассказах И.А. Бунина // Вестник Челябинского государственного университета, 2010. № 22 (203). Выпуск 46.

Илья ДЕЙКУН

«Фабрики литературы» от В. Белинского к А. Платонову

Литераторы до сих пор самолично делают
автомобили, забыв, что есть Форд и Ситроэн.
Андрей Платонов

Авангард: мета-искусство и «фабрика»

Авангард – это искусство, формирующееся в условиях НТР. В пункте 11 «Манифеста футуризма» Томазо Маринетти пишет:

«Мы будем воспевать рабочий шум, радостный гул и бунтарский рев толпы; пеструю разноголосицу революционного вихря в наших столицах; ночное гудение в портах и на верфях под слепящим светом электрических лун. Пусть прожорливые пасти вокзалов заглатывают чадящих змей. Пусть заводы привязаны к облакам за ниточки вырывающегося из их труб дыма. Пусть мосты гимнастическим броском перекинутся через ослепительно сверкающую под солнцем гладь рек. Пусть пройдохи-пароходы обнюхивают горизонт. Пусть широкогрудые паровозы, эти стальные кони в сбруе из труб, пляшут и пыхтят от нетерпения на рельсах. Пусть аэропланы скользят по небу, а рев винтов сливается с плеском знамен и рукоплесканиями восторженной толпы» [Называть вещи…: 160 – 161].

Существуя в мире постоянно машинизирующейся /машинизируемой природы, художник начинает терять самое главное – возможность мимесиса. Искусство теряет из виду свой предмет и оказывается дезориентированным.

«…действительность перестает быть в каких бы то ни было отношениях стимулом творчества. Художник в формах своего искусства создает свою действительность, и реализм им понимается как сознание подлинной вещи, самодовлеющей и по форме, и по содержанию, вещи, не репродуцирующей предметов действительного мира, а конструируемой от начала до конца художником вне проекционных линий, которые могли бы быть протянуты к ней от действительности» [Тарабукин: 10].

В этом месте те, кто создает искусство, задумываются об аутентичности собственных медиумов и о возможностях, которые только они могут им дать: художник думает о пигментах, литератор – о языке: логаэдизацию лирики (Мандельштам, Цветаева, Вяч. Иванов и т.д.), можно сравнить с атомизмом в художественной технике (импрессионисты, Сера, Ван Гог и т.д.), в области поиска нередуцируемого – «Квадрат» Малевича с «Дыр бул щыл» Крученых.

Правда, в скором времени и эта охранительная мера оказывается недостаточной. Человек искусства перед лицом всегда новых машин или творящих совместно с ними коллективов (конвейер Форда) оказывается перед необходимостью мета-искусства, искусства создания искусства, которое почти всегда находит свое воплощение в синтетических формах, то есть появляется нужда в ускорении процесса творчества, что невозможно при кустарном производстве артефактов. В одной из своих статей Малевич говорит следующее:

«Скорость – наша сущность, мы с каждым днем стремимся скорее бежать, и сейчас наше сознание вышло уже из познания. В силу чего мы становимся чуткими к восприятию нового построения, выражающего силу динамизма. Каждая машина есть явление познания скорости, и всякое выявление чем бы то ни было новой скорости неуклонно ведет к изобретению реального знака, следовательно, футуризм и кубизм являются великими опытами естественного природоразвития, через которые рождается будущее и современный наш мир. Когда наше сознание постигнет величину скорости движения, постольку оно явит новые формы» [Подорога: 31].

Скорость – основной проводник дегуманизации любого процесса, именно обезличивание (в хорошем смысле) мы увидим далее на примере двух фабрик, вынесенных в заглавие. Но Малевич делает особенный акцент на то, что «выявление скорости» порождает «реальный знак». Природа может «развиваться» посредством футуризма и кубизма только потому, что природы как таковой больше нет. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на пейзаж, в котором разворачивается действие фильма «Октябрь» Сергея Эйзенштейна.

Тарабуркин в очерке «От мольберта к машине» говорит о том же с несколько другого ракурса: «Станковое искусство романа, поэзии, картины перестало для читателя, слушателя, зрителя выполнять организующую роль. Она переходит непосредственно к производству, и искусство сливается с ним, становясь искусством производственным. Фигуры эстетов, живущих книгами, столь любовно описанные Вилье-де-Лиль Аданом, Барбье д'Оревильи, Бодлером, фигуры столь симптоматичные для прошлого века, становятся курьезом и анахронизмом в условиях современности» [Тарабукин: 7].

Здесь полезно обратиться к предисловию Б. Гройса к процитированному очерку. Примечательно, что сам Тарабуркин посвящает свою работу «всем мастерам будущего». «При фабричном производстве, – пишет Гройс, – беспредметность трудового процесса стала общей судьбой всех трудящихся, включая художников. Отсюда Тарабукин делает следующий радикальный

вывод: искусство должно прекратить заниматься изготовлением отдельных индивидуальных вещей и перейти к агитации в пользу неспецифически художественных работы и мастерства. Тарабукин говорит об “агитации”, мы сегодня обычно говорим о документации» [Там же: 7].

Невозможность мимесиса

Жак Рансьер выделяет три режима искусства. Петер Бюргер – также три модуса его существования. Предлагаем наложить две парадигмы.

Этическому искусству у Рансьера соответствует сакральное искусство у Бюргера. Первый приводит в качестве наиболее яркого примера «хореографию полиса», представленную в «Государстве» Платона, что можно сравнить с кинематографической хореографией массовки в упомянутом «Октябре» Эйзенштейна, или с вполне исторической хореографией целой нации в сталинском СССР.

Бюргер же создает матрицу, где объект сакрального искусства (этический режим) по «назначению» выступает в качестве «объекта культа», его «производство» является «коллективным, ремесленным», его «рецепция» также «коллективная». В дальнейшем мы будем использовать эту сдвоенную парадигму до характеристики константного авангарда (авангарда как искусства, спровоцированного НТР).

То есть этическое – сакральное Раньсера-Бюргера есть авангардное искусство, которое наступает по-тыняновски как «модернизм – архаизм», как новое – старое, а если отказаться от их расположения на одной «исторической» прямой, то, как константное «новое», «модернизация» производства символического, и тогда мета-искусство – крайнее и наиболее характерное проявление такого авангарда.

Что есть фабрика?

Фабрика символического (символическим является любой продукт, не предназначенный для рыночного потребления или направленный на изменение этого потребления, то есть несущий дополнительные смыслы) появляется, когда под творческий процесс подводится базис, заимствованный из промышленности. Фабрика символического – это транспозиция, которая выходит за рамки простой метафоры. Машины (станки), попадая в область символического, теряют свою осязаемость, но так как перенагруженный смыслами, избыточный символ всегда стремиться к замещению репрезентируемого предмета, к тому, чтобы стать эмблемой, тем, что обладает высочайшей практической валентностью, такие машины скорее используют-

ся, чем воспринимаются. В. Подорога определяет их как «четвертый класс машин, которые не относятся прямо ни к одному, ни к другому классу, они – между, это машины сновидные, воображаемые или фантастические (литературные, театральные, архитектурные и пр.)… Делез / Гваттари называют их машинами желающими (machine desirante). Это машины древние и примитивные, их следует соотнести с образами Протомашины» [Подорога: 27].

Протомашины, которые существовали до машин, есть явление сакрального искусства, существовавшего до его секуляризации. Производство с помощью таких машин становится полуавтоматическим, доступным любому пролетарию, но эта ограничивающая функциональность порождает нужду в пролетариате. Примечательно, что В. Белинский особенно сетует на его отсутствие: «К сожалению, этих последних <литераторов средней руки – И.Д.> еще менее, чем сильных и блестящих талантов. А между тем, в них-то больше всего и нуждается наша литература, и оттого, что их у нас так мало, литературные предприятия так дурно поддерживаются и публике теперь стало совершенно нечего читать» [Физиология Петербурга…: 9]. А. Платонов находится в прямо противоположной ситуации: «Тысячи, а может, и десятки тысяч русских крестьян и рабочих начали писать на бумаге свою душу, свои тайные, стыдливые чувства и думы» [Платонов: 15].

Именно литературный пролетариат способен работать на «фабриках», но не «собственники» таланта. Именно первым фабрикант способен предложить вспомогательные машины, которые имеются в его распоряжении. Правда, воображаемые машины, будучи по своей сути ментальными, лишены побочного эффекта. Если взять в пример проект Белинского, то его можно назвать благим. Именно поколение писателей первого ряда, которые взросли на нивах «натуральной школы», свидетельствует о невероятной культурной ценности таких начинаний. Здесь мы проводим параллель с проектом М. Горького, Литинститутом.

Чтобы понять основные принципы рекрутирования, следует инсценировать краткий диалог двух главных фабрикантов русской литературы.

В. Белинский:

«Высокий талант, особенно гений, действует по вдохновению и прихотливо идет своею дорогою; его нельзя пригласить в сотрудничество по изданию книги, ему нельзя сказать: “Напишите нам статью, которой содержание касалось бы петербургской жизни, а то, что вы предлагаете для нашей книги, нейдет к ней, и нам этого не надо”» [Физиология Петербурга: 9].

А. Платонов:

«Нам же нужна в литературе диалектика социальных событий, звучащая как противоречие живой души автора». И в другом месте: «А литераторы делают ставку на людей, на «талант», ничего не делая для изобретения новых методов своей работы» [Там же: 47].

Сверхдетерминированное производство обеспечивается не только машинами, но и инструкциями по их использованию, которыми являются критические статьи, манифесты. Капиталист символического, строитель фабрики (он же критик) находится и творит на уровне метаискусства, создания концепций. Фабрика в таком случае есть институализированный концепт.

«Надо изобретать не только романы, но и методы их изготовки. Писать романы – дело писателей, изобретать новые методы их сочинения, коренным образом облегчающие и улучшающие работу писателя и его продукцию, – дело критиков, это их главная задача, если не единственная» [Там же: 48].

В принципе, здесь мы приходим к концептуальной основе данной статьи, которая есть лишь поиск развертывание аналогии следующей мысли Платонова:

«Надо создать способы литературной работы, эквивалентные современности, учтя и органически вместив весь опыт истекшего. Необходимо, чтобы методы словесного творчества прогрессировали с темпом Революции, если не могут с такой скоростью расти люди» [Там же: 47].

Две фабрики. Структурно общее

Проект Платонова мог быть осуществлен только среди пишущего («танцующего») общества при избытке интеллектуального пролетариата, порожденного обязательным средним образованием. В данном случае характер этой литературно-производственной утопии социален, она есть часть политики в понимании Рансьера, политики как действия по созданию нового разграничения в социальном пространстве, порождающей новую корпорацию. Средневековый цех – здесь главный прообраз. «Производство литературных произведений надо ставить по-современному – широко, рационально, надежно, с гарантированным качеством» [Там же: 53].

Как мы постулировали в начале, научно-техническая революция есть первейший импульс и образец для таких предприятий, и следующая схема яркий пример этому. Платонов пишет:

«План такого литературного предприятия мне рисуется в следующем виде.

В центре предприятия стоит редакция (скажем, лит. ежемесячника) – коллектив литературных монтеров (в этом слове не зазорность, а уважение: монтер – организатор, мастер, комбинатор косных веществ – *прим. А. Платонова*), собственно писателей, творящих произведения. Во главе редакции ("сборочного цеха", образно говоря) стоит критик, или бюро критиков – бюро улучшений и изобретений методов литературной работы, также как во главе крупного машиностроительного, скажем, завода стоит сейчас конструкторское бюро.

Это бюро все время изучает процессы труда, копит и систематизирует опыт, изучает эпоху, читателя – и вносит реконструкции, улучшая качество, экономя и упрощая труд.

Это – последнее высшее звено литер. предприятия – его сборочный цех. Остальные "цеха" (отделы-сюжеты моей, скажем, кожаной тетради) находятся в стране, в теле жизни, это литкоры (термин не совсем подходящ – ну ладно); причем труд их должен быть разделен и дифференцирован, чем детальнее, тем лучше» [Там же: 53].

«Неподходящий термин» *литкоры* является той данью реальности (см. статьи М. Горького, посвященные литкорам), которая позволяет нам подтвердить аналогию. Литкоры – журналисты революции, собирающие материалы на местах по всей России, становятся разработчиками социальной руды[4], шахтерами, добывающими те первоэлементы, которые и раньше ложились в основу индивидуального творчества. Модели столь проработанного разделения труда Белинский еще не мог найти, но он мог дать схожую установку на «даггеротипное» схватывание реальности, как она есть, которое позволила бы максимально снизить нагрузку «инвенции» на автора, потому что гением управлять нельзя, а плохой литератор создает продукт не должного качества. Первый и второй одинаково ненадежны.

В предисловии к «Физиологии Петербурга» Белинский пишет: «Что касается лично до составителей этой книги, – они совершенно чужды всяких притязаний на поэтический или художественный талант; цель их была самая скромная – составить книгу вроде тех, которые так часто появляются во французской литературе, и, заняв на время внимание публики, уступают место новым книгам в том же роде» [Физиология Петербурга: 9].

---

[4] Идентичную метафору использует В.И. Даль: «Иное дело выкопать золото из скрытых рудников народного языка и быта и выставить его миру напоказ; иное дело переделать выкопанную руду в изящные изделия. На это найдутся люди и кроме меня» / Цит. по: Даль В.И. Полн. собр. соч. – СПб., 1897. Т. 1. с. XXXII / Вступ. ст. П.И. Мельникова-Печерского.

«Скромная цель» подражать включает в себя два отдела платоновской фабрики сразу: добыча литкорами материала и его монтаж в сборочном цеху. Отбирая материалы из действительной жизни (1-е ограничение), очеркисты стилистически ориентируются на «Книгу ста одного», «Un **été** à Paris» (2-е ограничение). Критиком остается сам Критик.

Средство производства – жанр очерка. Фигура речи «риторические ходули» говорит сама за себя, об автоматизме мышления, порождаемого силлабо-тонической системой, писал В. Бурич. Автор монографии о натуральной школе В.И. Кулешов говорит следующее: «Для жанра очерка характерны злободневность, точность фактов, популярность, *простота* (курсив мой – *И.Д.*) стиля, языка. В нем не обязателен сюжет, но есть система доказательств, логика развертывания материала, поэтому хороший очерк «округл» по композиции и остроумию доказательств, строится на повторении мотивов» [Кулешов: 87].

Фабрика Белинского была развернута на платформе журнала «Отечественные записки», редактором которого он стал с 1839 года. «“Отечественные записки” – писал Белинский Гоголю 20 апреля 1842 года, – теперь единственный журнал на Руси, в котором находит себе место и убежище честное, благородное и – смею думать – умное мнение...» [Там же: 18].

Следует повторить, что фабрика символического не может существовать автономно, она должна быть интегрирована/ инкарнирована в какую-либо институцию. Разногласия В. Белинского с издателем «Отечественных записок» А. Краевским выявляют этот шов, пролегающий между органом печати как политической формой и натуральной школой как методологическим содержанием. Маяковский-лектор (см. «Как делать стихи») и Горький-политик пойдут по тому же пути. Единственная фабрика, имевшая шанс обрести автономию в качестве фабрики – проект А. Платонова – так и осталась на бумаге.

Литература

1. *Бюргер П.* Теория авангарда. – М.: V-A-C press, 2014. – 200 с.
2. *Кулешов В.И.* Натуральная школа в русской литературе XIX века. Учеб. пособие для студентов пед. инс-тов по спец. № 2101. Рус. яз. и лит... 2-е изд. – М.: Просвещение, 1982. – 224 с.
3. *Малевич К.* Собр. соч.: В 5-ти тт. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913 – 1929. – М.: Гилея, 1995. – 262 с.

4. Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – 640 с.
5. *Платонов А.П.* Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика / Сост., комментарии Н.В. Корниенко. Подготовка текста Н.В. Корниенко и Е.В. Антоновой. – М.: Время, 2011. – 720 с.
6. *Подорога В.* Homo ex machina. Авангард и его машины. Эстетика новой формы // Философско-литературный журнал ЛОГОС, М.: Фонд «Институт экономической политики им. Е.Т. Гайдара», 2010. № 1 (74). – С 22–50.
7. *Тарабукин Н.* От мольберта к машине. «Ад Маргинем Пресс», 1922 – (Minima).
8. Физиология Петербурга / Изд. подг. В.И. Кулешов; отв. ред. А.Л. Гришунин. – М.: Наука, 1991. – 294 с.

Ирина КОСИЦЫНА

Три эпохи в русской стихотворной пародии («Искра», «Русские символисты», «Парнас дыбом»)

Одно из классических определений пародии гласит: «пародия – (греч. parodia, буквально – пение наизнанку), в литературе и (реже) в музыкальном и изобразительном искусстве комическое подражание художественному произведению или группе произведений» [Гаспаров]. Но будет ли исчерпывающей такая трактовка? При слове «подражание» (пусть и «комическое») представляется некий процесс, в котором один пытается в точности следовать другому, его стилю. Отсюда, кажется, должно следовать, что такое понятие как «стилизация» можно поставить через запятую с «пародией» в качестве синонима, что в корне неверно. Почему?

Итак, стилизация представляет собой неизменное подражание образцам: воспроизводятся каноны чужого творчества, копируется внешнее построение. А что же тогда пародия? Ю. Тынянов в своих очерках «Достоевский и Гоголь» указывает, что основная особенность пародии заключается в наличии двух «планов», которые пародия всегда включает: плана собственно пародии и плана пародируемого объекта. Именно контраст этих двух планов и создаёт сам эффект пародийности. Некоторые исследователи (в частности, Б. Бегак) считают стилизацию как бы «первой ступенью», которая в сочетании с комической мотивировкой, направляющей друг против друга согласованные в стилизации планы, и приводит к пародии. Против чего же именно направленна пародия? Не вдаваясь в теорию, можно охарактеризовать литературную пародию как «перелицовку» отдельных произведений или неких «типовых» явлений: жанров, стилей, художественных приемов или даже целого «идейного миросозерцания» [Гаспаров]. Пародии «знаменуют добродушное вышучивание либо ироническое, а то и саркастическое осмеяние пародируемого» [Хализев: 284].

Расцвет сатирической пародии в России пришёлся на вторую половину XIX века. Это время пробуждения гласности, ожесточенной полемики и обличений. Именно тогда и возникает в России форма еженедельного журнала с карикатурами. Особенно выделялся созданный в 1859 году поэтом В.С. Курочкиным и художником-карикатуристом Н.А. Степановым сатирический журнал «Искра». «Искра» сразу обратила на себя внимание публики и вскоре приобрела огромную популярность. Главным и неотъемлемым качеством «искровской» сатиры была злободневность: она откликалась на все

типичные факты литературной и общественной жизни. К сотрудничеству в журнале удалось постепенно привлечь целый ряд талантливых поэтов, беллетристов и публицистов демократического лагеря или близких в то время к этому лагерю. Излюбленным приёмом пародистов «Искры» было «остранение» метафоры (термин, введённый позже В.Б. Шкловским). С помощью этого понятия ученый описывал эффект нарушения восприятия путем нового взгляда на знакомые вещи и явления с целью «<...> созданья особого восприятия предмета, создания «видения» его, а не «узнаванья»» [Шкловский: 11]. По сути, поэтический троп «искровцы» проверяли прозаическим здравым смыслом. Такой приём позволял высмеять в принципе любое стихотворение любого поэта, так как поэтическая метафора при подобном её рассмотрении, несомненно, окажется пошлой бессмыслицей.

Наряду с другими поэтами «чистого искусства» под «обстрел» искровцев попал и Константин Случевский. Для них он был всего лишь эпигоном, совместившим в себе отголоски поэзии Лермонтова, Фета, Майкова и других.

Вот один из ярких образцов пародии Н. Ломана на известное стихотворение К. Случевского:

К. Случевский
НА КЛАДБИЩЕ

<…>
Я лежу себе на гробовой плите,
Я смотрю, как ходят тучи в высоте,
Как под ними быстро ласточки летят
И на солнце ярко крыльями блестят.
Я смотрю, как в ясном небе надо мной
Обнимается зеленый клен с сосной,
Как рисуется по дымке облаков
Подвижной узор причудливых листов.
Я смотрю, как тени длинные растут,
Как по небу тихо сумерки плывут,
Как летают, лбами стукаясь, жуки,
Расставляют в листьях сети пауки...
Слышу я, как под могильною плитой,
Кто-то ежится, ворочает землей,
Слышу я, как камень точат и скребут
И меня чуть слышным голосом зовут:

«Слушай, милый, я давно устал лежать!
Дай мне воздухом весенним подышать,
Дай мне, милый мой, на белый свет взглянуть,
Дай расправить мне придавленную грудь».

Н. Ломан
НА КЛАДБИЩЕ

Я взобрался на могильную плиту
И внимательно смотрел, как на лету
Два тяжелые, кургузые жука
Колошматили друг друга под бока,
Как в объятиях березу дуб сжимал,
Как под деревом опёнок вырастал,
Как паук, среди своих дневных хлопот,
Фантастический выплясывал матлот.
Так на кладбище за жизнью я следил,
И Случевский мне на память приходил:
Вспомнил я, как он на кладбище лежал,
Как под ним мертвец о камень лбом стучал,
Как мертвец т-г Случевского просил,
Чтобы тот его на время хоть сменил…
По закону же содружества идей,
Вспомнил случай я другой, ещё страшней:
Вспомнил нищего, разрушенный гранит,
И восставшего из гроба страшный вид,
Ветра свист, луны дрожащий свет,
Мертвеца протест и нищего ответ…
И невольный трепет в сердце проникал,
Но по-прежнему на камне я лежал,
И по-прежнему сшибалися жуки,
Отличалися в матлоте пауки,
Всё с берёзами амурились дубы,
Всё росли ещё под деревом грибы

Лексика оригинала намеренно снижена, а образный строй доведён до абсурда и опрощен: *«Обнимается зелёный клён с сосной»* превратилось в *«В объятиях берёзу дуб сжимал»*, а жуки вместо того чтобы *«лбами стукать-*

ся», «колошматят друг друга под бока». Тем самым заложенное в объекте пародии противопоставление реального и метафизического просто-напросто стирается. Упомянутый же пародистом «случай» отсылает нас к непристойному стишку «На кладбище ветер свищет...» о мужичке, который опорожнился на могилу и тем самым вызвал недовольство мертвеца. Через пародию Н. Ломан выражает своё отношение к Случевскому как творцу: метафизичность его поэзии представляется пародисту буквально бредом помешанного. «И какие удивительные люди поэты, подобные г-ну Случевскому! Сейчас видно, что у них в голове что-то не так, как у других людей. Если мы с вами, г-н редактор, вздумаем пойти на кладбище да улечься на могильную плиту – что из этого будет? Бока заболят, комары искусают лицо – и только. Пошел г-н Случевский, прилег – и видит, как грибы растут, и слышит, как мертвые говорят. Удивительный слух и удивительное зрение! <...> Не писать бы ему больше элегий, а нам бы не читать их» [Ямпольский].

Деятельность «Искры» – отражение литературной борьбы своего времени. Их пародия была призвана не просто осмеять, но и чётко отграничить чуждое направление. В своих полемических оценках и характеристиках «Искра» порой допускала явные преувеличения, естественные в напряженной обстановке 60-х годов. «Некоторые ее суждения ошибочны и несправедливы, но нельзя забывать вместе с тем об их общей направленности, о том, что эти ошибочные суждения высказывались в борьбе за новые социальные идеалы, новую демократическую культуру и литературу» [Ямпольский]. Но, пойдя на спад, движение 60-х годов «потянуло» за собой и «Искру». Из литературы уходит синтез «идейного» и «художественного», а вслед за ним и важнейшая его основа – историзм мышления. Демократический реализм Некрасова отошёл в прошлое, тем самым снялась и острота конфликта с поэтами «чистого искусства». Предметы, обличение которых занимало публику в начале 60-х годов, приелись. «Публика ждала новых обличительных сторон жизни, но и в прежнем кругу обличений едва можно было держаться» [Скабичевский: 461]. Постепенно интерес публики к потерявшему былой тон журналу ушёл, и «Искра» закрылась. «В литературе восьмидесятые годы ознаменовались “эстетической” реакцией на утилитаризм шестидесятых и семидесятых. <…> Это был естественный и, в основе, здоровый протест духа литературы против всепроникающего утилитаризма предыдущего двадцатипятилетия» [Мирский].

В 1870 – 1880-е годы в корне меняется сама мировоззренческая установка реализма: бытие больше не воспринималось как целое, общее, внимание обратилось на субъективное начало. Именно тогда на литературную арену

выходит такое направление, как символизм. Первые сборники «Русских символистов» подверглись жесткой критике со стороны Владимира Соловьева. Ещё в юности он присоединился к группе талантливых юмористов, которые называли себя кружком шекспиристов и развлекались сочинением забавных стишков и постановкой пародийных пьес. Пародийный текст здесь выступает не сам по себе, он скорее иллюстрация к ироничному литературному анализу.

Вот характерный пример соловьевской пародии на Брюсова:

В. Брюсов

<…>
И под кнутом воспоминанья
Я вижу призраки охот.
Полузабытый след ведет
Собак секретного желанья.
Во глубь забывчивых лесов
Лиловых грез несутся своры,
И стрелы желтые – укоры –
Казнят оленей лживых снов.
Увы, увы! везде желанья,
Везде вернувшиеся сны,
И слишком синее дыханье...
На сердце меркнет лик луны.

В. Соловьев

<…>
Но не дразни гиену подозренья,
Мышей тоски!
Не то смотри, как леопарды мщенья
Острят клыки!
И не зови сову благоразумья
Ты в эту ночь!
Ослы терпенья и слоны раздумья
Бежали прочь.
Своей судьбы родила крокодила
Ты здесь сама.
Пусть в небесах горят паникадила,
В могиле – тьма.

Остранению подвергаются как тропы, так и сам способ построения стихотворного текста. Автор с удовольствием проходится по *«собакам секретного желания»* и *«оленям лживых снов»*, строя на подобных оборотах целое стихотворение; высмеивается любовь к словам высокого штиля и неловкое обращение с собственно символом. Позиция Соловьева ясна: русский символизм ещё не сформирован, а все представленное в сборнике – всего лишь плагиат, неосмысленное копирование, нет осознания и установки самой сути символизма.

Парадоксальность соловьевской пародии состоит в том, что сам он, со своей философской теорией о «вечной женственности», по сути, считался предтечей этих самых «русских символистов», а значит мы видим уже не противостояние двух разных эстетик, перед нами как бы взгляд сверху, а не с «противоположного берега». При всей схожести приёмов, в отличие от «Искры», пародия Соловьева стремится не уничтожить, а обнажить, указать на несовершенства; в немощи поэзии виновато не направление, а «порода существ». Сам Брюсов писал: «Читая его пародии, я искренне восхищался; слабые стороны символизма схвачены верно» [Письма: 44]. Опыты Соловьева стоят как бы на стыке стилизации и пародии. Во время написания, как говорил он сам, он представлял себя творящим символистом. (Понятно, что подобное заявление не лишено лукавства, слишком уж явно ироничное отношение автора к претексту)

По-настоящему стилизаторскими можно назвать сборники «Парнас дыбом», с 1925 года выпускавшиеся студентами харьковского университета. Сюжеты известные всем с детства «у попа была собака», «жил-был у бабушки серенький козлик» и «пошёл купаться Веверлей» вновь и вновь перекладывались на манер авторов разных лет и направлений.

Н. Некрасов

В каком году – рассчитывай,
В какой земле – угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь мужиков:
Семь временнообязанных,
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень:

Заплатова, Дыряева,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова –
Неурожайка тож,
Сошлися – и заспорили:
Кому живется весело,
Вольготно на Руси?

А. Розенберг

В каком краю – неведомо,
в каком году – не сказано,
в деревне Пустоголодно
жил был расстрига-поп.
Жила с попом собачечка
по имени Жужжеточка,
собой умна, красоточка,
да и честна притом
На ту собачку верную
бросал свои владения,
амбары да чуланчики,
телячья мяса полные,
поп все свое добро.
Но голод штуку скверную
сыграл с Жужжеткой верною,
и, дичь украв превкусную,
собачка съела всю.
Узнав про кражу злостную,
взял поп секиру острую,
и ту Жужжетку верную
в саду он зарубил.
И, слезы проливаючи,
купил плиту чугунную
и буквами словенскими
велел Вавиле-слесарю
там надпись надписать:
«В каком краю – неведомо,
и т. д.

Многие читатели, усмотрев в созданном в первую очередь развлекательное начало, окрестили сборники пародийными, но, как подчеркивают сами авторы «Парнаса», «мы не были и не хотели быть пародистами, мы были стилизаторами, да еще с установкой познавательной. То же, что все это смешно и забавно, – это, так сказать, побочный эффект» [Паперная: 8]. Это уже не орудие борьбы или способ литературной критики; стилизация выступает здесь как способ научного исследования. Причем исследуются не только индивидуальные черты конкретных авторов, но и способы выражения, приобретшие уже некую тенденциозность (так, в разделе «козлы» есть стилизация под «собирательного поэта-песенника»). В экспериментах «Парнаса» нет оценки творчества, стилизатор перенимает форму, ритмику, а также словарь и саму эстетическую направленность претекста. При всей схожести приемов, это не *остранение*, а именно *схватывание* индивидуальных черт стиля, слепок, хоть и с комическим оттенком, обусловленным изначально выбранным сюжетом. Единый для всех, он, как лакмусовая бумажка, обнаруживает авторские приемы, а диссонанс тематик усиливает эффект.

Пародия на протяжении всей своей многолетней истории была формой литературной критики и участницей литературной борьбы. С одной стороны, несмотря на задачу «вскрыть» произведение, обнаружив тем самым истинную его суть, пародия всегда остаётся жанром субъективным, но в то же самое время, как критика она бывает вполне объективна, ведь пародист имеет возможность проверить действие «инструментов» поэта на практике, обличая и выводя таким образом несовершенства объекта пародии. Осмеяние может осуществляться через полное отрицание изначального текста или же сатирическую стилизацию. При этом стилизация может и не содержать оценки претекста. Если пародист пропускает через себя литературные приёмы объекта, остраняя их, то стилизатор стремится их выявить и сохранить. Удачными же пародию и стилизацию делает узнаваемость перелагаемых стилей, а актуальность ее непосредственно связана с литературной ролью – чем современнее и действеннее сам объект, тем действеннее переложение.

Литература

1. *Бегак Б.А.*, Кравцов Н.И., Морозов А.А. Русская литературная пародия. – М.-Л.: Гос. изд-во, 1930. – 259 с.
2. *Гаспаров М.Л.* Пародия в литературе. Большая советская энциклопедия, 2012. [Электронный ресурс] URL: https://slovar.cc/enc/bse/2027561.html

3. *Мирский С.* История русской литературы с древнейших времён по 1925 г. Т. 2 / Пер. с англ. Р. Зерновой, 2006. [Электронный ресурс] URL: http://www.opentextnn.ru/man/?id=53064
4. *Паперная Э.С.*, Розенберг А.Г., Финкель А.М. Парнас дыбом: Литературные пародии / Сост., подгот. текста и вступ. статья Л. Фризмана. – М.: Художественная литература, 1989. – 126 с.
5. Письма В.Я. Брюсова к П.П. Перцову. 1894 – 1896 гг.: К истории раннего символизма. – М.: Госуд. акад. худож. наук. 1927. – 81 с.
6. *Скабичевский А.М.* История новейшей русской литературы. 1848 – 1898 гг. 4-е изд. – СПб: Ф. Павленков, 1900. – 492 с.
7. *Соловьев В.* Стихотворения. [Электронный ресурс] URL: http://gondolier.ru/108/108solovjov_1.html#n16
8. *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
9. *Хализев В.Е.* Теория литературы. – М.: Высшая школа. 2002. – 436 с.
10. *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // О теории прозы. – М.: Высшая школа, 1983. – 382 с.
11. *Ямпольский И.Г.* Поэты «Искры». [Электронный ресурс] URL: http://www.rulit.me/books/poety-iskry-tom-1-read-393251-1.html

Екатерина КРЫЛОВА

«Снегурочка» – пьеса А.Н. Островского и опера Н.А. Римского-Корсакова

Пьеса «Снегурочка» была написана А.Н. Островским в 1873 году, в ответ на срочный заказ со стороны Комиссии по управлению московскими императорскими театрами. В связи с ремонтом Малого театра и переходом труппы в Большой, требовалась пьеса для постановки праздничного спектакля-феерии (особый синтетический жанр, характеризующийся сказочным содержанием и ярким театральным действием с включением разнообразных сценических эффектов). В спектакле должны были быть задействованы одновременно все три труппы – балетная, оперная и драматическая.

В «Снегурочке» Островский создаёт совершенно новый, оригинальный жанр, который назовёт «весенней сказкой». Взяв за основу традиционный сказочный сюжет о девочке-Снегурочке, он создаёт уникальное произведение, в котором «бытовая комедия и историческая драма объединяются со сказкой, легендой и народным действием» [Леонова: 68].

Премьера спектакля-феерии, музыка к которому была написана П.И. Чайковским, состоялась на сцене Большого театра 11 мая 1873 года, однако большого успеха не имела и вскоре надолго исчезла с театральной сцены. Видимо, ни критики, ни зрители были ещё не способны увидеть красоту «Снегурочки» и оценить новаторство Островского, который, по собственному убеждению, в этом произведении выходил на «новую дорогу».

«Снегурочка» явно опередила своё время, ведь сам Римский-Корсаков признавался, что после первого прочтения в 1874 году пьеса ему «мало понравилась» [Римский-Корсаков: 153], а царство берендеев показалось «странным» [Там же]. Но вновь перечитав пьесу зимой 1879-1880 гг., он увидел её совсем по-другому и, по собственному признанию, «словно прозрел на её удивительную красоту» [Там же]. Либретто, написанное композитором для будущей оперы, сразу же получило одобрение со стороны драматурга, и 10 февраля 1882 года состоялась премьера «Снегурочки» на сцене Мариинского театра.

Сравнивая тексты пьесы Островского и либретто Римского-Корсакова, можно выявить ряд жанрово-стилевых и образных особенностей, а также различий в трактовке сюжета. Так, одной из главных стилевых особенностей оперы Римского-Корсакова является её народность, которая в опере выражена ещё сильнее, чем в пьесе. Прежде всего, это достигнуто посредством

музыки, а именно – использованием традиционных народных напевов и инструментов, но также и внесением определённых изменений в либретто, например, превращением диалогов и реплик отдельных персонажей в общие хоровые партии. Таким образом, заменяя реплики Малуши, Радушки и Малыша хоровыми партиями «девушек», «парней» и «народа», он исключает из оперы отдельных персонажей-берендеев, объединяя их в единое целое.

Необычайно любопытным показался мне взгляд на это советского музыковеда Л. Кулаковского, который считал, что «Снегурочка» Римского-Корсакова – это показатель «идеологии русской буржуазии начала 80-х годов» [Кулаковский: 20]. В сведении роли берендеев исключительно к исполнению древних обрядов он видел не что иное, как «попытку заглушить сверкающими образами оперы грозные голоса действительности – суровой борьбы с неправдою буржуазно-помещичьего строя» [Там же: 21]. Впрочем, находить во всём исключительно социальную направленность и подвергать беспощадной критике всё, что не отвечало советской идеологии, было весьма характерно для музыковедения того периода.

Ещё одной важной задачей Римского-Корсакова было максимальное приближение реплик персонажей к разговорной речи. Стремясь сделать их звучание более мелодичным и певучим, композитор вносил в реплики определённые речевые изменения. Так, в разговоре Снегурочки и Мизгиря в третьем действии, в пьесе Мизгирь говорит ей:

Что страшен я, то правда. Не напрасно ж
Румяный стыд прорезал полосами
Лицо мое…

[Островский]

/Далее все цитаты даны по этому изданию/]

В либретто же реплика Мизгиря звучит иначе:

Да, что страшен я, то правду ты сказала,
стыд румянцем не напрасно разлился в лице моём…

[Римский-Корсаков, Либретто
/Далее все цитаты даны по этому изданию/]

Римский-Корсаков заменяет довольно резкое по звучанию «стыд прорезал» на «стыд разлился», достигая тем самым более музыкального звучания всей фразы, идеально адаптируя её для пения. Более того, мягкость звучания добавляет что-то новое и романтическое в образ Мизгиря.

В плане сюжетных изменений можно проследить последовательное стремление Римского-Корсакова к созданию именно сказочной, а не комедийно-бытовой атмосферы. Следуя этой задаче, композитор значительно сокращает оригинальный текст пьесы, опуская некоторые повествовательные и описательные моменты, которые могли бы замедлить действие. Интересно, что сокращению подверглись в основном сцены бытового характера, привносящие в сказочную пьесу Островского черты бытовой комедии, такие как забавный спор Весны и Мороза в прологе и диалоги Бобылихи с Бобылём. Их отсутствие в либретто только доказывает стремление композитора к достижению исключительно сказочной, далёкой от реальности атмосферы.

Главные образные изменения в либретто коснулись, прежде всего, главных героев – Снегурочки и Мизгиря. Стремление Римского-Корсакова представить иную трактовку образа Снегурочки можно проследить по различным изменениям, внесённым им в текст либретто, например сокращению именно тех реплик, которые не соответствовали идее композитора. Так, Римский-Корсаков сокращает реплику из диалога Снегурочки и Мизгиря в третьем действии, где она отвергает его любовь. У Островского она отвечает на угрозу Мизгиря (*«За горечь униженья заплатишь ты»*) словами:

О, если все такая
Живет любовь в народе, не хочу,
Не буду я любить.

Новое, тревожное чувство вызывает страх и опасение у Снегурочки Островского, в либретто же эта реплика отсутствует вовсе, будто ничто не может разубедить Снегурочку в её желании любить. Более того, у Островского в этом фрагменте уже чувствуется противопоставление образа Снегурочки и её стремления к светлой любви расчётливым взглядам Мизгиря, тогда как у Римского-Корсакова наоборот – их пара идеализируется, не заставляя ни зрителя, ни саму Снегурочку сомневаться в чистоте и радости любви.

В четвёртом действии пьесы Весна, предупреждая Снегурочку об опасности столкновения с Солнцем, заранее предостерегает её от неизбежного последствия – «погибели». Она говорит:

Дочка,
Забыла ты отцовы опасенья.
Любовь тебе погибель будет

Интересен и ответ Снегурочки:

Мама,
Пусть гибну я, *любви одно мгновенье*
Дороже мне годов тоски и слез.

У Островского Снегурочка заранее осознаёт, что любовь для неё может стать погибелью, и принимает это – её решение отдать жизнь за любовь осознанно и есть результат её духовного роста и развития. В либретто же слово «погибель» отсутствует вовсе, благодаря чему предостережение Весны звучит неопределенно, и оставляет сомнения.

Тогда как у Островского Снегурочка говорит Мизгирю:

Завет отца и матери, о милый,
Не смею я нарушить. Вещим сердцем
Почуяли они беду, – таить
Велели мне мою любовь от Солнца.
Погибну я!

У Римского-Корсакова её реплика звучит иначе:

Завет отца и матери нарушить не смею я.
Они, беду почуяв, велели мне таить любовь от Солнца.
Спаси любовь и пожалей меня!

Таким образом, у Островского, восклицая «Погибну я!», Снегурочка сразу же предостерегает Мизгиря от неминуемого исхода своей встречи с Ярилой, заранее раскрывая перед ним всю опасность. У Римского-Корсакова же она, в первую очередь, просит спасти их любовь, а предчувствия её остаются неясными и звучат гораздо менее убедительно, чем в пьесе.

Различаются и трактовки образа Мизгиря в пьесе и опере. Герой Островского, уверенный в том, что, как Купаву, так и Снегурочку можно купить за большие богатства, вызывает лишь осуждение зрителей. В искренность его чувств верится с трудом, герой его словно приходит из реальной действительности, чтобы погубить сказочную Снегурочку. Это позволяет критикам считать его причиной её гибели и сравнивать образ Снегурочки с другими героинями Островского. Так, Вишневская сравнивала Снегурочку с Катериной из «Грозы», утверждая, что обе героини «сжигая

себя, совершили это ради ничтожных, пустых, вовсе не стоящих их возлюбленных» [Вишневская: 103 – 104]. У Римского-Корсакова же, благодаря изменению оригинального текста пьесы и прекрасным лирическим партиям Мизгиря, этот образ воспринимается по-другому. Сложный и неоднозначный у Островского, в опере Мизгирь идеализируется, приближаясь к классическому романтическому герою. Это ярко проявляется в различии реакции Мизгиря на гибель Снегурочки в пьесе и опере.

У Островского Мизгирь испытывает противоречивые чувства: сначала он будто гневается на Снегурочку, называя её обманщицей, но затем осознаёт, что гибель её стала результатом его равнодушия к её предостережениям о «погибели»:

От света дня бежать она молила.
Не слушал я мольбы *– и предо мною*
Как вешний снег растаяла она.

В либретто слова Мизгиря сильно сокращены: он не испытывает гнева на якобы обманувшую его Снегурочку, но и не произносит затем слов раскаяния. Это лишь подтверждает то, что в опере Римского-Корсакова Мизгирь до конца не осознавал всей опасности, которой подвергал Снегурочку.

В финале пьесы Островского мы видим утверждение справедливости законов природы, где всё следует своим чередом, и гибель Снегурочки неминуема и оправдана естественной сменой времён года. Торжественная речь царя Берендея, утверждающего справедливость совершённого возмездия, ярко подтверждает замысел драматурга:

Солнце знает,
Кого карать и миловать. ***Свершился***
Правдивый суд! *Мороза порожденье –*
Холодная Снегурочка погибла.

Снегурочка, как и Мизгирь, так и не стала своей в царстве берендеев, её присутствие принесло им лишь гнев Солнца, теперь же, с её «чудесной кончиной», им остаётся лишь радоваться восстановлению гармонии и возвращению к ним милости Ярилы.

Сильно отличается финальная сцена у Римского-Корсакова. Прежде всего, речь царя Берендея лишена торжественного восклицания *«Свершился правдивый суд!»*. Более того, она уже и не могла бы восприниматься торже-

ственно, следуя за прекрасным трагическим ариозо Снегурочки – главным финальным моментом оперы. Не внося каких-либо значительных изменений в текст её монолога, композитор наполняет музыку настолько глубокой печалью и удивительной красотой, что, по словам Асафьева, «никакие торжественные ритуалы и мысли о том, что всё свершилось, как должно было, не убедят зрителя в справедливости возмездия Солнца» [Асафьев: 170].

Таким образом, для Римского-Корсакова главное значение в финале имела трагическая сцена таяния Снегурочки и последующая за ней гибель Мизгиря. Трагедия их любви затмевает собой всё последующее торжество берендеев, тогда как финалом пьесы является именно торжественный приход Ярилы – знак возвращения берендеям милости Солнца, прихода долгожданного лета и обретения гармонии с природой.

В «Снегурочке» Островского сказочная фантастичность соединена с бытовой основой, благодаря чему его пьеса носит глубокий социальный характер, отражая реалистические взгляды самого писателя. Его Снегурочка самостоятельно и осознанно принимает решение отдать жизнь за любовь. Римский-Корсаков же не ставил перед собой реалистических задач. Он стилизовал народную сказку музыкальными средствами и сделал акцент на отношения главных персонажей и на искреннее стремление Снегурочки любить, сделав её образ исключительно романтическим.

Красоту замысла Римского-Корсакова и гениальное его воплощение оценил и сам Островский, который писал: «Музыка Корсакова к моей Снегурочке удивительна; я ничего не мог никогда себе представить более к ней подходящего и так живо выражающего всю поэзию древнего русского языческого культа и этой сперва снежно-холодной, а потом неудержимо страстной героини сказки» [Римский-Корсаков: 354].

Литература

1. *Асафьев Б.В.* Об опере. Избранные статьи. – Л.: Издательство Музыка, 1976. – 322 с.
2. *Вишневская И.Л.* Талант и поклонники: А.Н. Островский и его пьесы. – М.: Наследие, 1999. – 215 с.
3. *Кулаковский Л.* «Снегурочка». Опера Н.А. Римского-Корсакова. Путеводитель по опере. – М.: Музгиз, 1936. – 84 с.
4. *Леонова Н.М.* Литературно-эстетические принципы в драме А.Н. Островского «Снегурочка». Дисс... канд. филол. наук: Сам. гос. пед. ун-т. – Самара, 2001. – 172 с.

5. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. Том 7. – М.: Гослитиздат, 1950. [Электронный ресурс] URL: http://ilibrary.ru/text/1200/index.html
6. *Римский-Корсаков Н.А.* / Летопись моей музыкальной жизни / Н.А. Римский-Корсаков. – М.: Директ-Медиа, 2015.
7. *Римский-Корсаков Н.А.* Либретто оперы «Снегурочка». [Электронный ресурс] URL: http://libretto-oper.ru/rimsky-korsakov/snegurochka

Дмитрий ЛИХАЧЁВ

Книга Юрия Селиверстова «...из русской думы»: феномен жанра

Литературное творчество и изобразительное искусство всегда были тесно взаимосвязаны между собой. Начиная с изображения самых древних мифологических и фольклорных сюжетов, человек старался всё больше визуализировать слово, историю. Иллюстрации к художественным произведениям, портреты писателей становятся нитями, связующими мир писателя и мир художника.

Портрет писателя занимает в этом ряду особое место. «В портрете воплощаются не только типические черты облика писателя, но и представления о нём художника, соединяющие его личность и творчество в неразрывное единство. Картина Репина «Лев Толстой пашет» − это не просто образ писателя, запечатлённый в один из жизненных эпизодов. Это законченный сюжет, в котором автор «Войны и мира» показан после перелома в мировоззрении, в работе, которую он считал главным делом жизни человека. В картине М.П. Клодта «Конец “Мёртвых душ”» представлен эпизод сожжения Гоголем второго тома поэмы, один из самых трагических не только в судьбе писателя, но и в истории русской культуры...» [Егоров].

Работы писателя и художника сопричастны. Работа со словом − это своего рода живопись, а работа с холстом − написание истории... Все эти утверждения применимы по отношению к работе, которую проделал Юрий Иванович Селиверстов, «сложив» книгу-хрестоматию «...из русской думы». Данная книга представляет собой феномен особого рода: художник выступает в роли портретиста не только в смысле создания визуального представления о писателе, но и одновременно даёт нам «духовный» портрет, апеллируя к тем художественным текстам, высказываниям и философским размышлениям, которые, по мнению Селиверстова, характеризуют личность, индивидуальность, вектор пути писателя.

Юрий Иванович Селиверстов начинал свой творческий путь как сюрреалист. Архитектор по образованию и художник по мироощущению, Селиверстов проиллюстрировал больше сотни книг, в том числе двухтомник Жана Ануя, первое издание Нового Завета после 1917 года. Его работы получили признание за границей. Валентин Курбатов называет его иллюстрации ослепительными. Со временем Селиверстов уходит от сюрреализма. Его увлекают новые виды и жанры творчества.

Всю жизнь он увлекался философией, а затем предметом его интереса стала классическая русская литература. Духовными учителями Селиверстова в этом смысле стали М.М. Бахтин, памяти которого посвящена книга и чей гротескный портрет замыкает галерею, А.Ф. Лосев, во время разговора с которым зародилась идея данной галереи портретов, а также митрополит Антоний (А.С. Мельников). Встречи с ними определили совершенно новые черты в творчестве художника и мыслителя.

Заинтересовавшись личностью Юрия Селиверстова, Валентин Курбатов написал книгу «Юрий Селиверстов, судьба мысли и мысль судьбы». А затем принял участие в издании книги «...из русской думы», составив послесловие. Курбатова интересовал порядок расположения портретов в книге и его согласованность с историческим процессом. Какие детали кажутся художнику наиболее значимыми? По какому принципу выстроена вся его работа?

Вот что пишет сам Юрий Селиверстов о замысле в предисловии «от сложителя»:

«Книга "...из русской думы" сложилась из серии портретов отечественных мыслителей (правильнее − историософов), вначале прочитанных, затем рисованных и после проиллюстрированных текстами, основной блок которых составляют письма. Письма − это сокровенный человеческий документ, это − открытая в своей незащищённости мысль, но главное − её живой ход и движение, её рост, её духовное становление. В этом же русле движутся фрагменты прозаических произведений и статей, стихи, воспоминания, дневниковые записи и просто раздумья. <...> И весь этот, внешне разрозненный, поток сливается в одном, в судьбе России, которую можно сразу определить как главную тему, но рассматривать её не только как судьбу России, а как, и даже более, как россию Судьбы» [Селиверстов: 9].

Мы видим, что цель художника − не просто «передать изображение», подобрав к нему подходящие цитаты, но выстроить сложный образ писателя как философа. Здесь важно всё: начиная от чисто внешних деталей до глубоко внутренних, нравственных вопросов, которые ставит перед собой человек.

Нам представляется небезынтересным рассмотреть феномен жанра книги «...из русской думы» Селиверстова с точки зрения проблемы синтеза искусств. У каждого писателя Юрий Иванович выделил главные для себя черты личности, характера, внешности, сложив воедино мысли, эпоху и самого

человека, написав портрет, а затем дополнив его наиболее точными, как он это видел, цитатами, помогающими расшифровать его художественное видение.

Художник акцентирует наше внимание на руках мыслителей. Руки − основной инструмент творца, помогающий выразить мысль, родившуюся в голове и укреплённую сердцем, чувствами. В книге у каждого писателя своя определённая поза и положение рук − у И.С. Аксакова они скрещены на груди (признак некоей закрытости), у относительного молодого Л.Н. Толстого на руке выделяется обручальное кольцо (акцент на важность семьи и важной роли супруги, Софьи Андреевны, в жизни и творчестве писателя), В.В. Розанов задумчив и похож на статую античного философа, Ф.М. Достоевский и П.А. Флоренский вытянулись, кротко соединив руки внизу − «святые»... Единственный портрет, в изображении которого не присутствуют руки − это портрет А.С. Пушкина, который открывает галерею. Здесь тоже символика: Пушкин − исключительное явление, важно не то, как (с помощью чего) он творит, но что именно. Возможна и другая трактовка: быть может, это акцент на «тайну» Пушкина, постулируемую Достоевским в его речи на открытии памятника Пушкину. Ведь не зря Селиверстов включает в книгу «Странника»…

Есть и другие детали. Посмотрим внимательнее на портрет Ф.М. Достоевского. Здесь особенно интересно графическое решение − отсутствие штриховки в центре портрета − словно свет внутри писателя. А вот отрывок из письма Ф.М. Достоевского − М.М. Достоевскому, которое Селиверстов прилагает к портрету:

« <...> Брат! я не уныл и не пал духом. Жизнь везде жизнь, жизнь в нас самих, а не во внешнем. Подле меня будут люди, и быть человеком между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях, не уныть и не пасть − вот в чём жизнь, в чём задача её. Я осознал это. Эта идея вошла в плоть и кровь мою. Да правда! та голова, которая создавала, жила высшею жизнью искусства, которая сознала и свыклась с возвышенными потребностями духа, та голова уже срезана с плеч моих. Осталась память и образы, созданные и ещё не воплощённые мной. Они изъявят меня, правда! Но во мне осталось сердце и та же плоть и кровь, которая также может и любить, и страдать, и желать и помнить, а это всё-таки жизнь!..» [Селиверстов: 154].

Эту самую «отрезанную» голову мы видим и на графическом изображении Селиверстова, а внутри − свет, в котором вся вера, вся воля к жизни

и все глубинные вопросы, которые всю жизнь старался решить писатель в своём творчестве. Вся мука − на лице и, пожалуй, в кулаках.

Портреты в книге Селиверстова не лишены символизма. В этом плане особенно примечателен портрет М.П. Мусоргского (кстати, единственного не писателя, а музыканта) − он сидит перед невидимым роялем, это сразу заметно по руке, словно стоящей на клавишах, наготове − сюда же и первая цитата из текста-приложения: *«художественная лапа сильного таланта»*; а на рояле стоит свеча, тёплое мерцание огонька которой ровно на уровне сердца Мусоргского. Музыка, рождающаяся пылающим сердцем. Здесь же отзыв Клода Дебюсси: *«Мусоргский чудесен своей независимостью, своей искренностью, своим очарованием. Он некий бог музыки...»* [Селиверстов: 171]. Из писем, которые приводит Селиверстов, видно, что Мусоргский против консерватизма, он за живое движение души: *«...талмуд их неприменим в живом искусстве: где люди, жизнь − там нет места предвзятым параграфам и статьям...»* [Селиверстов: 177].

Любопытен в своей мятежности портрет Есенина. Мученическое выражение лица, какого-то асимметричного и расплывающегося... А рука оттягивает ворот рубашки − поэту явно душно и неуютно. Он словно хочет вырваться из оков. *«...Он выражает стон и вопль многих сотен тысяч, он яркий и драматический символ непримиримого раскола старого с новым...»* [Селиверстов: 111] − такое высказывание Максима Горького подбирает Юрий Селиверстов к своему портрету. И рядом ещё одно невероятно точное высказывание А.Н. Толстого: *«Его поэзия есть как бы разбрасывание обеими пригоршнями сокровищ его души...»* [Селиверстов: 111].

Помимо подобранных цитат, все портреты в книге объединяет ещё одно общее рассуждение − «о судьбе России и россии судьбы» в жизни каждого персонажа хрестоматии. Селиверстов создаёт единую картину, в которой постепенно всё более и более проступает основной замысел, образ, на который работали все детали, все труды − образ мыслящего русского человека, живущего во времена *«надтреснутости бытия»* [Селиверстов: 17].

В своей галерее портретов он словно собирает все наиболее характерное для русского народа. Всеединство, развитие в условиях христианского типа мышления, многоголосость мыслей и постоянная борьба. Так сложились исторические события.

Все эти черты проявляются в графике Селиверстова. А затем дополняются словом − воплощением мысли и чувства. Причём у каждого мыслителя обязательно есть отрывок из произведения, связанного с осмыслением судьбы России и русского народа. А чем их больше, тем полнее, разностороннее

рисуется портрет страны, эпохи. Например, Н.Ф. Фёдоров, один из самых «цельных» портретов, похож на аскета и провидца, сидящего в «своём яйце» и видящего суть вещей в христианской парадигме развития русского народа. Описание Ф.И. Тютчева, сосредоточенно сжимающего подбородок, не могло остаться без знаменитого «Умом Россию не понять...» и других стихотворений гражданской лирики поэта. А.А. Блок предстаёт философом и публицистом, неравнодушным к сложившейся вокруг исторической и культурной ситуации (приведены отрывки из статей «Народ и интеллигенция», «Стихия и культура», «Крушение гуманизма»). Собственно, и портрет Блока нестереотипный − здесь он не кудрявый юноша-символист и мечтатель, а серьёзный и взволнованный интеллигент.

Что же становится для Селиверстова самой главной чертой, объединяющей все портреты? Каждый из них − цельная и очень «самостная» личность, но сила русской мысли − во всеобщем единении и сосредоточенности на одном, самом важном. Синтез визуального и словесного выражения позволяет наиболее полно раскрыть личность писателя-философа. Можно провести аналогию с названием книги. Визуальный портрет − это дума, выраженная в буквальном смысле − во взгляде, мимике, жесте, выражении лица... Словесное дополнение портрета − это содержание этой самой думы, которое приоткрывает для нас завесу внутренней жизни писателя. А также позволяет расставить акценты в наиболее интересующей Селиверстова части − «русскости» характера.

Книга Ю. Селиверстова представляет собой уникальное жанровое образование: это хрестоматия пути философско-литературной мысли о России в портретах русских писателей.

Литература

1. *Егоров О.Г.* Живопись и литература [Электронный ресурс] URL: http://www.den-za-dnem.ru/page.php?article=369
2. *Селиверстов Ю.И.* ...из русской думы: В 2-х тт. Т. 2. − М.: Роман-газета, 1995. − 253 с.

Анна ЛЫСИКОВА

Стилевое своеобразие «Песен и плясок смерти» как вокального и поэтического цикла М. П. Мусоргского и А. А. Голенищева-Кутузова

Вокальный цикл Мусоргского «Песни и пляски смерти» на стихи Голенищева-Кутузова был написан в 1875 году. В письмах к Стасову, известному музыкальному и художественному критику, Мусоргский восхищается талантом молодого поэта и говорит: «…со времен Пушкина и Лермонтова я не встречал того, что встретил в Голенищеве-Кутузове» [Мусоргский, 1932: 254].

Идея написания цикла, который впоследствии обретет название «Песни и пляски смерти», принадлежит Стасову, он же вдохновлял своих друзей и постоянно придумывал им все новые сюжеты. Так начинается работа над циклом «Она» (первое название «Песен и плясок смерти»), который первоначально должен был состоять из 12-ти вокальных номеров. Однако в процессе работы цикл сократился до четырех романсов и изменил название на «Песни и пляски смерти». Интересно, что «Она» – эвфемистическое название, авторы словно боятся называть главную героиню по имени, тогда как «Песни и пляски смерти» становятся своеобразным музыкальным «бенефисом» последней. Это стало уникальным по своей природе сплавом музыки, слова и актерского выражения исполнителя. Актуальная тенденция второй половины XIX века заключалась в том, чтобы создать на основе уже существующих жанров новое, охватывающее большее художественное пространство, произведение. Поиск новой выразительности в конце XIX века был тенденцией, которая напрямую восходит к синтезу искусств. Это создание нового вида искусства из нескольких уже существующих. Хотя романс как сочетание музыки и слова можно назвать синтетическим жанром, в случае с «Песнями и плясками смерти» перед нами предстает совершенно новаторское произведение.

Цикл состоит из четырех абсолютно не классических по своему устройству романсов. У них полностью отсутствуют припев, а мелодика подчинена слову до такой степени, что она лишь следует за стихами и полностью согласует свое звучание с их содержанием. В этот период своего творчества Мусоргский уже отходит от классических романсов, поэтому стихи Голенищева-Кутузова задают им форму, из-за этого они приобретают еще больший повествовательный элемент. Можно сказать, что музыка по-

шла за словом. Финал каждого из романсов обрывается в момент кульминации, такая форма малого вокального произведения ранее не встречалась в русской музыке, но именно она будет широко распространена в романсах Шостаковича и Рахманинова. Каждая из «песен» таким образом приобретает вид «музыкального драматического действия» с явным тяготением к театральности. По сути, это целая опера, сжатая до эпизодов, каждый из которых несет мощнейший энергетический и психический заряд. Смысл каждого романса и его идея из-за сжатости становятся острее и производят на слушателя шокирующий эффект осознания происходящего.

Мрачная и сложная тематика цикла полностью соответствует направленности поэтического творчества Голенищева-Кутузова. В процессе создания он экспериментировал со звукописью и вводил в стихотворения «описательную тональность», которая призвана «нарисовать» слушателю звуковую «картину» места действия. Это дало его стихам глубину, словно они стали сочетанием театрализованного действия, диалога, танца, песни и картины. Для молодого поэта такой эксперимент был дерзким и новаторским, но он определенно удался.

Первый романс «Колыбельная» – диалог Смерти и матери умирающего ребенка, в финале которого Смерть «забирает» младенца со словами: *«Видишь, уснул он под тихое пенье. Баюшки, баю-баю»*. В «Серенаде» Смерть появляется в образе рыцаря, поющего серенаду под окнами своей возлюбленной, которая мечется и находится в предсмертной агонии чахотки. Заканчивается все возгласом Смерти *«Ты – моя!»*. В «Трепаке» Смерть сопровождает подвыпившего мужичка в ночном зимнем лесу. Она танцует с ним трепак и уговаривает уставшего старичка прилечь и отдохнуть, а чтобы усыпить его, поет колыбельную о том, что уже наступила весна и поют птицы.

Самым «беспощадным» романсом стал «Полководец», где авторы выносят приговор всем войнам. Перед нами эпическая картина поля боя, на которое при луне выезжает Смерть и заявляет, что главный победитель – она. Смерть предстает темным и беспощадным началом. Она глуха к мольбам живых и равнодушна к стенаниям мертвых. Каждый романс представляет нам ее в столкновении с разными персонажами: крестьянка, молодая барышня, старичок и легионы убитых на поле боя солдат. Одна из граней уникальности цикла в том, что Мусоргский создавал романсы с чувством ненависти к смерти, он называл ее «палачом», *«бездарной дурой, которая косит, не рассуждая, есть ли надобность в ее проклятом визите»*. Весь музыкальный материал наполнен непримиримостью с этим явлением жизни, личным не-

приятием его как данности, как закона бытия. Поэзия Голенищева-Кутузова по своему настроению преимущественно мрачная, в ней преобладают мотивы угасания, смерти, но в отличие от ярого неприятия смерти Мусоргским, Арсений Аркадьевич воспринимает ее как избавление от мирских страданий, естественное завершение жизненного пути. Жизнь представляет собой страдание, мрачный сон. В. Шаламов очень высоко ценил творчество Голенищева-Кутузова и ставил его в один ряд с Куприным и Блоком. Он отмечал музыкальность стиха Голенищева-Кутузова; так, в одном из писем к Вадиму Кожинову он писал, что стихи Голенищева-Кутузова словно созданы для мелодекламации.

В настоящей работе я сделаю разбор последнего романса, который называется «Полководец». Главную роль в создании звуковой картины берет на себя аллитерация. Самое первое четверостишье:

__Гр__охочет __б__ит__в__а, __б__лещут __бр__они,
О__р__удья медные __р__евут,
Бегут полки, несутся кони,
И __р__еки __кр__асные текут.

Перед нами картина яростного боя, мы слышим ее благодаря звонким согласным и вибрантам. В третьей строке описание переходит на движение полков и коней по полю брани и тут ассонанс и сонорные вновь позволяют звуком передать передвижение огромных масс людей за счет гладкости произнесения фразы. Глаголы (*грохочут, блещут, ревут, бегут, несутся, текут*) создают стремительность в смене внутреннего взора слушателя, что приводит к усилению восприятия, делают романс более «острым» для слушателя. Перекрестная рифмовка помогает связывать короткие, нераспространенные предложения в единое целое. Предложения становятся распространенными, появляются деепричастные обороты (*костей сверкая белизною; внимая вопли и молитвы*) и эпитеты (боевом, гордого, боевой, роковой), фигура умолчания (*Остановилась... улыбнулась...*). Все это расширяет художественное пространство, заставляет нас очень постепенно погрузиться в него.

Тогда, озарена луною,
На боевом своём коне,
__К__о__ст__ей свер__к__ая бел__и__зною,
Яв__и__лась См__е__рть __и__ в т__и__ш__и__не…

Эта строфа является переломной для всего стихотворения. Первые две строки умеренные, в них нет яркой выразительности, они – подготовка для появления главной героини. В этот момент глухие согласные ощутимо меняют атмосферу фразы и вносят бледность во все высказывание. Но это важная деталь, потому что главный оттенок – белесый, белый, это цвет смерти. Он противоположен красному, цвету крови, которым было заполнено начало стихотворения. Это безжизненность в цвете и безжизненность в звучании, которая усиливается плоскими гласными **и** в следующей строке (*Явилась Смерть и в тишине*). Фраза (*Явилась Смерть!*) становится смысловым центром, так как следующая парадоксально начинается с тишины, которая представлена настолько абсолютной, что кажется, – замерла сама Вселенная. Далее следует «взрыв», своеобразная «проповедь Смерти». И снова доминирующее значение у глаголов, из которых последний и самый сильный стоит в повелительном наклонении. Две параллельные конструкции (*«Кончена битва – я всех победила» и «Жизнь вас поссорила – я помирила»*) создают ощущение безвыходности, замкнутости. Вся фраза (эти четыре строки) пропитана ощущением власти.

Следующая часть – развитие монолога. Здесь Смерть уже упивается своей ролью властительницы мертвых, и Голенищев-Кутузов вводит несколько эпитетов (*торжественно, сладко, полуночный*), которые помогают поддержать пафос речи на высокой ноте, что лишний раз подчеркивает: Смерть в прямом смысле царит над всем.

*М**а**ршем т**о**рж**е**ственным мимо пр**о**йдите, –*
*В**о**йско св**о**ё **я** х**о**чу с**о**считать.*
*В землю п**о**том св**о**и к**о**сти сл**о**жите,*
*Сл**а**дк**о** **о**т жизни в земле **о**тдыхать.*

В монологе Смерти мы вновь слышим глубину звучания. Это ее главная характеристика, которая ярко проявляется на контрасте с предшествующей появлению смерти фразой. Важная деталь в характеристике Смерти в каждом из четырех стихотворений – все глаголы в ее речи использованы в повелительном наклонении. Это создает эффект полной власти над всем и всеми. Если рассмотреть последнюю фразу с точки зрения самого высокого и низкого тона, то получается, что крупное «а», через «и», переходит в двойное «э» в слове «земле» и словно растворяется в финальном «а» «отдыхать». Это звуковое движение до мельчайших оттенков улавливает настрой повествования. Как страшная пляска слушается последняя строфа:

Пляской тяжёлою землю сырую
Я притопчу, чтобы сень гробовую
Кости покинуть вовек не могли,
Чтоб никогда вам не встать из земли.

Последние четыре строчки содержат целых три эпитета (*тяжелой, сырую, гробовую*), все они обладают семантикой «ухода вниз», падения, они все «притянуты» к земле, словно она «вбирает в себя все без остатка». Об этом говорит и Смерть, поэтому все три эпитета отлично передают настроение последнего отрывка. Очень важно, что в самом конце меняется способ рифмовки: на протяжении всего стихотворения она перекрестная, а теперь становится парной. Это меняет темп и характер прочтения. Если с самого начала он был «вязкий», отрывистые предложения «перетекали» одно в другое, то теперь мы вновь возвращаемся к плясовому характеру фразы, будто Смерть танцует и пляшет на костях. Глухие согласные передают ощущение внезапно ворвавшегося на сцену танца. Это не что иное, как танец самой смерти, который завершает цикл. Финальная гласная устремляет звук вниз, к земле, как бы указывая на то, что именно в земле все и заканчивается.

Голенищев-Кутузов передает нужное состояние и рисует пейзаж, картину происходящего опираясь на потенциал звучащей русской речи. Такая глубокая, можно даже сказать интуитивная музыкальность, характерна для Голенищева-Кутузова, но особенно ярко она проявляется в цикле «Песни и пляски смерти» в сочетании с удивительно тонкой музыкой Мусоргского, который добавляет в произведение часть своей жизненной философии. В результате получается многогранное в смысловом плане произведение. Мусоргский ненавидел смерть, а Голенищев-Кутузов воспринимал жизнь в мрачных тонах. Разница в мировоззрении и возрасте (Мусоргский был старше) породила очень интересный «конфликт» внутри каждого произведения. Музыка добавляет тексту иное, нужное Мусоргскому настроение (но и отдельно, благодаря выразительной звукописи, тексты создают почти зримую картину происходящего, неся, однако, совершенно иной посыл). Вслушиваясь в текст, можно увидеть цвет, почувствовать холод зимнего леса или затхлость деревенской избы. Музыка полностью подчиняется сюжету и развитию стихотворения. В ней мы слышим и маршевые мотивы, и звуки военных труб, и даже фрагменты из «Мессы си-минор» Иоганна Себастьяна Баха. Она также помогает слову осуществлять пространственное движение.

Перед нами уникальное, цельное произведение из четырех самодостаточных частей, результат совместной работы двух гениев. Его появление

стало началом нового витка в развитии камерной музыки и сотрудничестве поэтов и композиторов. Обладая явным симфоническим потенциалом, оно не утратило силу слова, более того – слово стало здесь определяющим вектором для развертывания музыкальной картины.

Литература

1. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. – М.-Л.: Советский писатель. 1965. – 252 с.
2. *Руденко В.* Вокальный цикл М. Мусоргского «Песни и пляски смерти». К вопросу об исполнительской интерпретации. – 9 с. [Электронный ресурс] URL: http://musikology.com.ua/upload-files/Volodumur_Rudenko_Vokalnuy_cykl_Musorgskogo.pdf
3. *Гинзбург Л.* О лирике. Издание второе, дополненное. – Л.: Советский писатель. 1974. – 320 с.
4. *Дурандина Е.Е.* Вокальное творчество Мусоргского. – М.: Музгиз, 1985. – 198 с.
5. *Михеева Л.* Мусоргский. «Песни и пляски смерти» [Электронный ресурс] URL: http://www.belcanto.ru/or-mussorgsky-pesni.html
6. *Мусоргский М.П.* Литературное наследие: Письма, биографические материалы и документы. – М.: Музыка, 1971. – 400 с.
7. *Мусоргский М.П.* Письма и документы: с приложением подробного комментария, хронографа жизни М.П. Мусоргского, писем, адресованных к нему, неизданной сцены из оперы «Млада», указателей, пяти портретов и снимков с рукописей / Собрал и приготовил к печати А.Н. Римский-Корсаков при участии В.Д. Комаровой-Стасовой. М.-Л.: Гос. музейное изд. 1932. – 573 с.
8. *Соловьев В.С.* Литературная критика. – М.: Современник, 1990. – 391 с.

Фаина МЕНЬШИКОВА

Интерпретация сюжетов и образов народной демонологии в русской романтической литературе (на примере баллад В.А. Жуковского)

Русская романтическая литература берет свое начало в балладах В.А. Жуковского: «…романтизм в русской литературе утверждался именно с помощью баллад» [Федотова: 128]. Источниками для Жуковского явились западноевропейские образцы, о чем свидетельствует, в частности, его известная самохарактеристика в письме А.С. Стурдзе от 1849 года: «…родитель на Руси немецкого романтизма и поэтический дядька чертей и ведьм немецких и английских» [Жуковский, 2010: 430]. В настоящей же работе мы собираемся выявить сюжеты и образы баллад Жуковского, соотносимые с традицией русской народной демонологии и доказать, что и эта традиция была востребована поэтом. Также мы проследим, как преображались эти сюжеты и образы под пером классика.

Народная демонология относится к разряду несказочной прозы, данные произведения создавались для «предостережения и назидания» [Зуева, Кирдан: 169]. В случае с демонологическими рассказами – для предотвращения взаимодействия с разнообразными представителями нечистой силы. Вследствие смешения гонимого язычества и христианской веры в народной демонологии человек взаимодействует как с дьявольской силой, так и с божественной: нечисть стремится причинить ему максимум вреда, а божественная сила спасает, если к ней обратиться: «…спасение приходит неожиданно, вследствие жеста (крестного знамения) или слова (упоминания Бога, например: “О Господи!”)» [Зуева, Кирдан: 183].

Самыми часто встречающимися «врагами рода человеческого» являются «черти-дьяволы», они же «бесы». Их черты являются общими для всей нечисти:

– место – особого ограничения в перемещении не имеют, поселяться предпочитают в лесных дебрях, болотах, на перекрестках и росстани дорог, в разнообразных водоемах (омутах, водоворотах).

– время появления – любят «пограничное» [Зуева, Кирдан: 184] время (полночь, полдень), исчезают с рассветом, с первыми криками петухов; часто их появление сопровождает сильный ветер или даже вихрь.

– способность превращаться – имеют возможность обращаться кем и чем угодно, за исключением козла, петуха и голубя, так как те связаны с си-

лой божественной; обычно выбирают черный цвет, поэтому часто предстают в образе ворона или сороки; любят приходить в облике недавно почившего родственника или возлюбленного; их всегда выдает нечеловеческий, громкий, сиплый голос; также считается, что их приближение чувствуют собаки и младенцы

В своих балладах Жуковский обычно избегает воссоздания мотивов чудесных спасений. Подобным образом он сохраняет присущий жанру баллады трагизм, который берет свое начало в конфликте между человеком и роком (борьба явно не равная, и человек изначально обречен на поражение). Поэтому в балладах Жуковского одним из основных сюжетов является «расплата за союз с нечистой силой» (как вариант – наказание роптавших на Господа или совершивших смертный грех убийства). То есть в данном случае причинение вреда герою демонами совершается как бы «по договоренности» мира подземного и мира небесного. Не удивительно, что объединяющим звеном всех баллад Жуковского является «непременный мотив смерти» [Серман: 166]. В романтическом мире, создаваемом классиком, мертвые не заканчивают общения с живыми после своей смерти и «на этом общении между собой живых и умерших держится, в сущности, весь сюжет, всё содержание действия и развитие событий» [Серман: 166]. Романтический замысел взаимодействия мира мертвых и мира живых был реализован с помощью обращения к определенному сюжету демонологических рассказов, а именно – о «ходячих покойниках».

Ходячие покойники в демонологических рассказах приходят или во сне, или наяву. Как правило, приходящие во сне – «праведные умершие» [Толстая: 152], родственники, носящие либо провиденциальный характер, либо приходящие с пожеланием, касающимся их погребенного тела. Подобное общение умершего с родственниками не влечет за собой трагических последствий, чего не скажешь о судьбе героев, встретивших мертвецов наяву.

Самая известная баллада Жуковского о свидании с мертвецом во сне – это, конечно, «Светлана» – шуточная и добрая версия «Людмилы» и «Леноры», в ней, в отличие от большинства баллад – счастливый финал. Явление жениха во сне одновременно является и пророчеством (ведь на следующее утро он приезжает), и смягченным наказанием главной героини за то, что та роптала на свою судьбу (в отличие от наказания героинь «Людмилы и «Леноры», они, как мы помним, погибают в могилах своих суженых). Так что мы можем видеть на примере «Светланы», что Жуковским были учтены все тенденции демонологических рассказов о явлении мертвецов во снах.

Ситуация встречи с ожившими покойниками наяву представлена более разнообразно. Существует четыре основные категории ходячих мертвецов, каждой из которых соответствует определенная причина, по которой мертвец оживал и начинал взаимодействовать с людьми. Жуковским были учтены три из них, четвертая же была отклонена, по моему мнению, по причине чрезмерной «обыденности». Итак:

1) *Продавшие* душу дьяволу. Существа, «принадлежащие одновременно и к миру людей, и к миру демонов» [Толстая: 153], заключившие некогда договор с нечистой силой. Теперь их душа и тело принадлежат не Господу, а дьяволу, и, если царю тьмы понадобится, для своих целей он может оживить труп, душа которого после смерти никогда не обретет покоя. Яркую иллюстрацию подобной ситуации мы встречаем в «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на чёрном коне вдвоём и кто сидел впереди», в ней повествуется о старой ведьме, которая, умирая, попросила на протяжении трех дней и ночей всем служителям храма молиться над её гробом, чтобы нечистый не пришел и не забрал её, но на третью ночь силы у служителей кончаются, дьявол входит в Божью обитель, велит старушке подниматься и увозит её на своём черном коне.

2) *Заложенные покойники.* Самоубийцы и люди, умершие насильственной смертью. Наложить на себя руки – это смертный грех, совершаемый, согласно народным верованиям, исключительно под влиянием этих же дьявольских сил: «коли сам человек наложил на себя руки – значит, он “черту баран”» [Максимов: 16] (то есть, ситуация аналогична предыдущей, потому что самоубийцы, хоть и нехотя, но исполняли волю черта). Умершие насильственной смертью являются, как правило, тем, кто прервал их жизнь, изводя убийц и напоминая об их грехе. Таким образом заканчивается баллада Жуковского «Алина и Альсим», где муж, заставший Алину, прижимающую руку Альсима к сердцу, приходит в ярость и протыкает грудь обоих кинжалом, с тех пор везде его преследует образ убитой им жены. Любопытно, что главная героиня, пока жива, прощает грех супруга, однако после смерти преследует его грозной тенью. Это разногласие объясняется тем, что преследует его бес в образе убитый им девушки, как напоминание о страшном грехе, которое не дает ему жить (об этом подробнее я напишу ниже).

3) *Навещающие родственников и возлюбленных.* В данном случае причиной хождения является «сила родственных и эмоциональных связей,

не разорванных смертью» [Толстая: 154] (к слову, излюбленная категория оживающих мертвецов для Жуковского). Самый распространенный сюжет Жуковского является также и самым известным, благодаря целым трем вариантам одной и той же переведенной баллады Бюргера «Lenore». И, если героиня «Светланы» встречается с мертвецом во сне, и наяву ничего страшного не происходит, то и в «Леноре», и в «Людмиле» героини серьезно расплачиваются за свой ропот на Бога и жажду увидеть жениха любой ценой – призрак в образе любимого человека затаскивает их вслед за собой в могилу.

4) *Не похороненные надлежащим образом.* К этой категории относятся покойники, при захоронении которых не были соблюдены надлежащие обряды / ритуалы, что, согласно народным верованиям, не дает душе успокоиться. Понятно, что для классика, стоявшего у истоков романтизма, образам оживших покойников которого присуща демоническая загадочность, подобная мотивировка (отсутствие неких сопроводительных обрядов) виделась слишком «обыденной». Блуждающая душа, не способная найти успокоения после захоронения, представлена в балладе «Двенадцать спящих дев», но здесь упокоиться душе не позволяет божественная воля, а не ошибки в захоронении.

Ни одна из категорий ходячих мертвецов не обходится без вмешательства дьявольской силы: «они ведь своим духом не ходят, то нечиста сила в йих залазит» (Дубровица, НАВ) [Толстая: 154]. Подтверждение мы находим в балладе «Доника», где говорится о том, что после смерти в девушку вселяется бес и управляет её телом, пока дело не доходит до венчания, демону становится некомфортно в храме, и он покидает тело несчастной, освобождая, наконец, её душу: *«Сама ж она с ним не стояла рядом:/Он бледный труп один узрел…/А мрачный бес, в нее вселенный адом,/Ужасно взвыл и улетел».* Этим объясняется тот факт, что рядом с ожившими покойниками Жуковского всегда можно заметить «следы» пребывания бесов. Опираясь на уже упомянутые выше черты «чертей-дьяволов», я покажу, как они себя проявляли, сопровождая ходячих мертвецов.

«Местом обитания» для нечисти в балладах Жуковского являются различные «воды», нередко обращающиеся в водовороты. В балладе «Доника» описывается таинственное озеро, до которого боится дотронуться весь животный мир и даже мир растений. Героиня прогуливается рядом с ним вместе со своим женихом, но тут бездна вод издает *«…унылый и глубокий и тихий голос»*, и девушка умирает. Позже, в ответ на рыдания жениха, в девушку вселяется бес. В балладе «Кубок» паж лицом к лицу в морском

водовороте сталкивается с чудищами, среди которых встречаются такие, как *«млат водяной»* и *«гиена морская»*, также навстречу *«зеву пучины жадному»* в водовороте плывут бегущие возлюбленные – дочь Уллина и её жених («Уллин и его дочь»). В балладе «Плавание Карла Великого» море, которое «злится и воет», противопоставляется Божьей силе, и, как только Карл видит впереди Святую Землю, оно стихает.

В балладах Жуковского гости из мира иного всегда появляются в «пограничное» время. Женихи-призраки Людмилы и Леноры оканчивают свой путь с криками петухов; Светлана просыпается, когда *«шумным бьет крылом петух»*). Всякий раз в полночь царь ада становится сильнее и на третью ночь предстает перед священнослужителями, пытающимися спасти душу старушки из «Баллады, в которой описывается, как одна старушка…», а в балладе «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» «пограничным» для появления любовника-мертвеца становится не только время дня, но и время года: *«в полуночный час, перед светлым Ивановым днем»*. Также инфернальные герои появляются с порывами ветра или вихрями. В «Варвике» «день мести» ознаменован стонами вихрей; в «Людмиле» *«ветер встает от полуночи»*, в то время как жених зовет Людмилу поехать с ним; в «Эльвине и Эдвине» близ кладбища *«ветер хладный качал, свистя во мраке, дерева»*; на *«легкокрылом ветерке»* причаливает челнок со спящим Адельстаном к берегу и т. д.

Ходячих мертвецов в балладах Жуковского нередко сопровождают вóроны (согласно народным верованиям, птица, способная пересекать границу этого и иного мира). В «Светлане» ворон кружится над санями, в которых героиня едет с покойником (в «Людмиле» и «Леоне» этот образ так же участвует), а спасает её посланник Божий – голубок, в «Балладе, в которой описывается, как одна старушка…» ведьма узнает о своей страшной судьбе от ворона: *«Понятно ей, что ворон тот сказал: слегла в постель, дрожит, хладеет»*. В старинной повести в двух балладах «Двенадцать спящих дев» ворон становится «могилы сторожем диким», в ней много лет мучилась душа Громобоя. Мало где упоминается голос оживших покойников, и, если упоминается, Жуковский его никак специально не описывает, зато характерен стон или крик, как в «Варвике», «Балладе, в которой описывается, как одна старушка…», «Эльвине и Эдвине», «Светлане». Также у Жуковского собаки (да и вообще животные, например, конь в «Людмиле», который «вздрогнул» и «отшатнулся» после появления ворона) и младенцы чувствуют рядом с собой демонов лучше взрослых людей: в «Донике» преданная своей хозяйке собака, после того как в ту вселился бес, более не подходила к ней, а только жалобно выла издали, в отличие от её жениха, который видит истину только

в конце истории, в храме, а в «Балладе, в которой описывается, как одна старушка…», слушая стон старухи, которую незримый всадник увозил на черном коне, *«всю ночь сквозь тяжкий сон младенцы вздрагивали в страхе»*.

В целом, мной были выделены четыре сюжета, на которые можно поделить рассказы о ходячих мертвецах в балладах Жуковского, общая канва которых сохраняется (обстоятельства, образы персонажей и прочие подробности могут меняться), это:

– любовь к призраку, принявшему образ любимого человека («Людмила», «Светлана», «Ленора», «Доника»);

– расплата душой и телом за заключенный договор с нечистой силой («Баллада, в которой описывается, как одна старушка…», «Рыцарь Роллон» и «Двенадцать спящих дев», однако, в этой повести главный герой, благодаря своим неустанным молитвам и молитвам его дочерей, спасает свою душу и обретает покой после смерти);

– заслуженное наказание с того света человеку, загубившему невинную душу («Варвик», «Алина и Альсим», «Замок Смальгольм или Иванов вечер»);

– смерть влюбленных из-за вынужденной разлуки по причине запрета родителей («Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин»).

Формально к последней группе относятся ещё «Алонзо», «Узник» и «Эолова арфа», однако в этих трех балладах от умерших героев и их общения с возлюбленными ощущение не такое жуткое, хотя перед нами все те же образы оживших мертвецов. В эти баллады В.А. Жуковский внёс своё понимание любви, на которую не действуют устрашающие законы демонологических рассказов о ходячих покойниках.

В балладе «Алонзо» главный герой умирает, как только узнает о смерти своей возлюбленной, но предварительно, сам того не зная, воскрешает её своим пением. Возникает вопрос: зачем воскрешается почившая Изолина, если её возлюбленный уже умер, а его душа нетронутой отошла к Богу? Да и рассматривается эта ситуация скорее как самопожертвование – одна жизнь взамен другой: *«пробудив тебя из гроба, сам заснул он, и навеки»*. Вопросы возникают и применительно к «Узнику», пусть после смерти девушки: главный герой, как и положено по правилам демонологического рассказа, начинает «таять и гаснуть», однако общение с погибшей происходит через прекрасную звезду на небосклоне: *«И делит с тайной он звездой/ Страданье; / Её краса оживлена: / Ему в ней светится она»*. *Финал, несмотря на смерть главного героя, однозначно положительный: «Что вдруг пред ним в последний час / Явилось/ Всё то, чего душа ждала, / и жизнь в*

улыбке отошла», его душа была истерзана разлукой с ней, а после смерти он объединяется с той, которую любил, на это же указывает и таинственная улыбка.

Ответ на поставленные вопросы мы найдем в балладе «Эолова арфа». Жизнь не может полноценно радовать возлюбленных, ведь в ней действуют мирские законы, а смерть певец воспринимает как избавление от этих оков: *«Робко любивший без робости любит и более твой»*. Предвидя свое скорое изгнание и последующую смерть, юноша оставляет в память о себе арфу, которая являлась символом его тайных встреч с Минваной и нарекает арфе быть «неизменным вестником» его души. Певец обещает возлюбленной, что, когда его душа освободится от тела, она будет навещать любимую и играть для неё на арфе.

В рассказах о мертвецах есть случаи, когда бес приходит невидимым, но мы можем утверждать, что в данном случае это не проделка нечистого. Во-первых, потому что герой еще живым предугадывает то, что будет после его смерти, то есть навещать любимую – это именно его прижизненное желание, а во-вторых, когда начинает играть арфа и девушка понимает, что её милый друг умер, она в отчаянии падает без чувств, в ответ на что звуки арфы становятся «жалобней», что уж точно никак не указывает на демоническую природу происходящего. Минвана каждый день ходит слушать арфу и от тоски по любимому (*«Мечтала о милом, о свете другом, / Где жизнь без разлуки, / Где все не на час»*) умирает. Однако финал, как и в «Узнике», счастливый – души, которыми и после смерти двигала сила любви, объединились.

В этих трех балладах смерть выступает только как условная граница, за которой души влюбленных наконец могут объединиться. Здесь смерть преодолевается неинфернальной силой, но силой взаимной любви, уже не телесной, но духовной, («смерть у Жуковского не прекращает духовного общения живых и умерших» [Серман: 166]). Именно поэтому в каждой из этих баллад есть упоминание Небесного Царства и Бога.

Итак, я выяснила, что в балладах В.А. Жуковского из всего пласта демонологических рассказов преобладают сюжеты и образы рассказов об оживших покойниках (посещающих живых), однако, одна из четырех основных категорий ходячих мертвецов (а именно те, кого не препроводили на тот свет надлежащим образом) им не была использована. В прочих трех категориях он во всем придерживался основных устоявшихся правил народной демонологии. Также мной были выделены четыре основных сюжета, которым были посвящены баллады Жуковского на тему ходячих мертвецов:

– любовь к призраку, принявшему образ любимого человека;

– расплата душой и телом за заключенный договор с нечистой силой;

– закономерное наказание с того света человеку, загубившему невинную душу;

– смерть влюбленных в результате вынужденной разлуки из-за запрета родителей.

Отдельную группу составляют баллады «Алонзо», «Узник» и «Эолова арфа», в которой Жуковский формально придерживается правил построения демонологических рассказов о ходячих покойниках, но, вопреки ожиданиям, в них побеждают Любовь и божественная сила, способные преодолеть барьер смерти и общаться с любимым человеком «духовно». Интересно, что подобный сюжет «общения душой» мы можем встретить в балладе «Старый рыцарь», где всё принимает более метафорические черты: старый рыцарь через дерево общается со своим «умершим» прошлым.

В.А. Жуковский смягчает жестокие моменты, присущие народным демонологическим рассказам, вводит тему божественного прощения даже самых страшных грешников («Двенадцать спящих дев», «Братоубийца», «Покаяние»). Главными чертами его баллад являются стремление к высшей, святой, платонической любви и принятие своей судьбы как Божьего промысла, упование на Его прощение.

Литература

1. *Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 4-х тт. Т. 2. Баллады. Поэмы и повести. – М.: ГИХЛ. 1959. – 488 с.
2. *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20-ти тт. Т. 6. Переводы из Гомера, «Илиада», «Одиссея». – М.: Языки славянских культур. 2010. – 736 с.
3. *Федотова Л.В.* Жанровая специфика произведений русских романтиков // Вестник адыгейского государственного университета. Серия 2: филология и искусствоведение, № 6. – Майкоп, 2008. – С. 127–130.
4. *Зуева Т.В., Кирдан Б.П.* Русский фольклор. Учебник для высших учебных заведений. – М.: Флинта; Наука. 1998. – 400 с.
5. *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. – СПб.: ТОО «Полисет», 1994 . – 530 с.
6. *Серман И.*К вопросу о смысловом единстве баллад В.А. Жуковского // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. – Тарту: Тартусский университет, 1992. – 567 с.

7. *Толстая С.М.* Полесские поверья о ходячих покойниках // Восточнославянский этнолингвистический сборник. Исследования и материалы. – М.: Индрик. 2001. – 496.

Татьяна НИКИТКОВА

Музыкальность и музыка в лирике А.Ф. Фета

Связь музыки и литературы (в частности поэзии) исследуется давно, причем изучаются как музыкальные принципы в творчестве конкретных писателей и поэтов, так и влияние музыки на литературу вообще. Наиболее сильное влияние музыка оказала на романтиков, при этом они не просто обращаются к музыке как к теме, но и чувствуют более глубокую с ней связь, еще на этапе начала создания произведения. Вот что пишет Ю.Н. Галатенко: «Известно, что Шиллер не всегда имел ясное представление о содержании стихов, которые собирался писать, зато в его душе чаще звучала мелодическая сторона стихотворения, о чем он неоднократно говорил» [Галатенко: 6]. Романтики считали музыку высшим искусством, потому что она воздействует на слушающего не конкретными смыслами, а проникает, как бы «минуя разум», сразу в чувства. Идеи романтиков развивали символисты, многие из которых считали своим вдохновителем А.А. Фета. К.Д. Бальмонт называл его «крестным отцом в поэзии». Таким образом, говоря о Фете как о «связующем звене» между романтизмом и символизмом, мы можем еще раз подтвердить, что его поэзия музыкальна.

Но что такое «музыкальность поэзии»?

Прежде всего, она связана с приданием стихотворению свойств музыкального произведения, а именно: смысловой «затемненности», ассоциативности, реприз и, конечно, аллитераций и ассонансов. Однако музыка и поэзия могут взаимодействовать на разных уровнях: помимо воплощения музыкальных принципов, поэт может обращаться к музыке как к теме; кроме того, существует и совершенно прямая связь между этими искусствами, то есть переложение стихов на музыку.

Наша задача – рассмотреть все три варианта взаимодействия: проанализировать воплощение музыкальных принципов и подачу темы музыки в лирике Фета, а также выяснить, как и почему некоторые его стихи стали романсами.

Ю.И. Айхенвальд отмечает: «Из стихотворений Фета прежде всего явствует, что он – поэт, отказавшийся от слова» [Айхенвальд]. Исследователь называет слово «определяющим». Действительно, оно несет некие смыслы и воздействует прежде всего на разум, но музыка не такова: ее нельзя разъять на законченные рациональные элементы. Поэтому Фет, кажется, лишает слово конкретного смысла, что на первый взгляд парадоксально, ведь главный

инструмент поэта – именно слово. «Поэт молчания, певец неслышимого, он потому и слова подбирает не очень тщательно, не очень разборчиво и соединяет их почти как попало…» – пишет Ю.И. Айхенвальд [Там же]. Таким образом, через внешне «случайное» соединение слов и как бы «небрежное» к ним отношение Фет лишает лексику возможности создавать конкретную, зримую картину, наделяя ее только ассоциациями.

Попробуем рассмотреть эту особенность на конкретных примерах. Конечно, говоря о туманности смысла, мы в первую очередь вспоминаем стихотворение «Шепот, робкое дыханье…». Несмотря на то, что в нем нет ни одного глагола, оно наполнено движением: колыханье ручья, движение теней, изменения лица, отблеск (так как и он не может быть статичным), причем определений тоже почти нет, а значит, они не утяжеляют и не замедляют действие. Обилие ономатопеической лексики воспроизводит перед читателем многообразие звуков, которые слышит лирический герой (кстати, как бы скрытый): *«шепот», «дыханье», «трели»* – все это направлено на создание не одного образа, а целой гармоничной системы. При этом никакой картины Фет не дает, оставляя читателя как бы «слепым», а значит, слуховые ощущения становятся более сильными.

В стихотворении «Это утро, радость эта…», помимо отсутствия глаголов, всего одно определение, к тому же относительное – *ночной* (иными словами, оно как бы «встраивается» в ряд имен существительных). Таким образом, стихотворение построено на ассоциациях, оно как будто призывает читателя «додумать» самому: Фет дает нам какое-либо сильное понятие (например, «мощь и дня и света») и предлагает воссоздать ряд ассоциаций, причем понятия берутся довольно общие, знакомые каждому, то есть способные в каждом вызвать цепь положительных и ярких чувств (*«радость», «слезы», «горы», «жар постели»*).

Вообще музыку стихотворения часто организует размер. К.Г. Паустовский в рассказе «Умолкнувший звук» пишет, что Гомер придумал гекзаметр, слушая звуки волн, то есть музыку природы. Фет часто пишет стихи именно этим размером: *«Странное чувство какое-то в несколько дней овладело…», «Лозы мои за окном разрослись живописно и даже…»* и многие другие.

Остановимся на стихотворении «Морской залив». Оно написано пятистопным дактилем (тогда как гекзаметр составляет шесть дактилических стоп), однако это далеко не случайно. Пейзаж в стихотворении создает довольно точную картину (что не свойственно Фету), и в центре ее – морской залив. Но описанная ночь тиха, волны мягки, как бы укорочены, их послед-

ний звук растворяется в воздухе и исчезает, как исчезла последняя стопа гекзаметра.

В стихах Фета мир, природа, и, в частности, многообразие звуков – все это является не извне, а берется изнутри. Обратим внимание на лирического героя Фета. Довольно часто его образ размыт, но есть нечто, что является неотъемлемой характеристикой героя – это то, как он говорит о поэтическом мастерстве. Мы почти нигде не увидим слов, которые характеризуют поэта в типичном понимании, то есть глаголов «писать», «говорить», даже существительных вроде «стихи». Зато постоянно наблюдаем глагол «петь» в различных его формах. Фет всегда именно «поет»: *«Я не знаю сам, что буду/ Петь, но только песня зреет»* [Фет: 227]. Таких примеров – множество: лучший поэт в понимании Фета – певец (*«Вот чем певец лишь избранный владеет»* [Фет: 94]), олицетворение всей великой поэзии – песнопение (*«Этот листок, что иссох и свалился, золотом вечным горит в песнопеньи»* [Фет: 97]). Таким образом, музыкальность стихов Фета – это не просто прием или некая внешняя оболочка, но ключ к пониманию мировоззрения поэта.

Обращаясь к теме музыки в творчестве Фета, проанализируем стихотворение «Певице». Стоит отметить, что в этом произведении Фет компонует тему музыки с музыкальными приемами, создавая подобие песни. Он добивается этого, закольцовывая произведение, то есть повторяя в последней строфе с небольшими изменениями строки из других частей стиха. Ритм тоже создает эффект напевности: в нечетных строфах посередине строки есть резкие паузы, тогда как четные читаются плавно.

Что же такое музыка в понимании Фета? Поэт на протяжении всего стихотворения употребляет близкие по смыслу и ассоциациям эпитеты: *«звенящая даль», «незримые зыби», «серебристый путь», «шаткая тень», «звонкий прилив»*. Все они довольно абстрактны – Фет понимает, что конкретными понятиями нельзя передать неуловимость музыки, поэтому снова не называет предметы своими именами. Но туманна не только музыка: под ее воздействием сам лирический герой превращается в нечто зыбкое: *«Выше, выше плыву серебристым путем,/ Будто шаткая тень за крылом»* [Фет: 156]. Насколько эфемерным становится человек – он даже не крыло, но тень крыла, не невесомое, но тень невесомого. И сама певица присутствует как бы незримо: в «звенящей дали» от нее остается только голос-проводник.

Огромное количество стихов Фета стали романсами. Мы разберем «Anruf an die geliebte Бетховена», положенный на музыку Чайковским. Опираясь на концепцию Е.Ю. Хорошко, можно сразу выявить явную черту романса – обращение. Это видно уже из названия («anruf an die geliebte» с

немецкого – «призыв к любимой»). На протяжении трех строф постоянно повторяются местоимения *«ты», «тобой», «тебя», «твой»*, но в целом сама «возлюбленная» отсутствует, она находится вне досягаемости лирического героя, оттого и не слышит, и не видит его тоски. Перед ним находится только ее образ, «божество», то есть ее «идея».

Еще одна яркая романсная черта – наличие императивов. Императивом открывается стихотворение «Пойми хоть раз тоскливое признанье…» [Фет: 157]. В повторяющемся и во второй строке *«хоть раз»* заложена безысходность, которая усиливается наличием восклицания. Таким образом, самые экспрессивные строки неожиданно приходятся на начало стихотворения.

В качестве основных концептов романса Е.Ю. Хорошко выделяет «встречу», «разлуку», «судьбу» и «память». Все четыре находим в анализируемом стихотворении, причем одно из них в той же самой лексеме: *«Я образ твой ловлю перед разлукой…»* [Там же]. На другие намекает сюжет: перед разлукой непременна встреча; свою судьбу поэт видит в воспевании красоты возлюбленной; все та же разлука связана с памятью, то есть с воспроизведением в воображении образа «божества».

Стихотворение «Какое счастие: и ночь, и мы одни!», положенное на музыку С. Рахманиновым, также является ярким примером соединения типичных романсных черт. Уже упомянутые императивы здесь встречаются еще чаще: *«взгляни», «называй», «слушай», «пойми»*. В совокупности с другими приемами они создают определенный эффект, о котором будет сказано ниже.

В стихотворении появляется еще одна яркая черта романса – отрицательные конструкции: *«не могу молчать», «не стану», «не умею», «не скрываю»*. Согласно концепции Е.Ю. Хорошко, отрицания восходят к фольклорному началу, но в данном произведении они служат также усилению выражения чувств, поскольку все связаны с одной ситуацией: герой не может не сказать о чувствах, потому что находится в наивысшей степени экзальтации, причем говорить он должен не только с возлюбленной, но как бы со всем миром.

Экзальтация (или «безумие») выражается многими способами: в стихотворении семь восклицательных знаков, четыре тире, которые создают порывистость сумасшествия, три восклицания «о». Кроме того, присутствуют также конструкции с повторами («Тебя, одну тебя...») и параллелизмами: *«Я болен, я влюблен…/О слушай! О пойми!.»*. [Фет: 237].

Не последнюю роль играет романсный пейзаж: здесь всего в одной строке создается целая картина, типичная для романса: *«Река – как зеркало и*

вся блестит звездами…» [Там же]. В небольшом фрагменте Фет смешивает все стихии: спокойная водная поверхность, абсолютно гладкая, так как отсутствует ветер, такое же чистое звездное небо, которое, отражаясь в реке, меняется с ней местами, смешивается, так что герой как будто находится вне пространства и времени, путая землю с небесами, что вполне соответствует его «безумному» состоянию. Это стихотворение, хоть и небольшое, но очень концентрированное по эмоциональному наполнению – каждая строка обладает повышенной смысловой емкостью за счет широкого круга возникающих ассоциаций. Пожалуй, это одно из самых патетических стихотворений Фета, и не случайно именно его выбрал Рахманинов.

Итак, понятие «музыка» прочно связано с лирикой Фета на двух уровнях: это, с одной стороны, постоянное обращение к композиторам, музыкальным жанрам и мотивам, тематическая лексика. С другой – это сам принцип, по которому создаются стихи: Фет понимает музыку (как мы увидели на примере стихотворения «Певице») как нечто невесомое, эфемерное, но способное сильно воздействовать на чувства, и пишет стихи не как поэт, а скорее как музыкант.

Литература

1. *Айхенвальд Ю.И.* Фет // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей: В 3-х выпусках. Вып. 1. – М., 1906 – 1910. [Электронный ресурс] URL: http://dugward.ru/library/fet/aihenv_fet.html
2. *Галатенко Ю.Н.* Музыкознание и литературоведение: диалог двух наук (на примере исследования музыкальности стиха) // Музыкальное произведение в контексте художественной литературы. – Астрахань, 2012. – С. 34 – 42.
3. *Фет А.А.* Еще люблю, еще томлюсь…: Стихотворения. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 352 с.
4. *Хорошко Е.Ю.* Лингвостилистические особенности русского романса. – Белгород, 2004. – 22 с.

Эдуард ЦАРИОНОВ

Реминисценции из русской классической литературы в прозе Сергея Довлатова
(«Чемодан», «Компромисс», «Заповедник»)

Сергей Донатович Довлатов, наряду с Бродским и Солженицыным, является одним из наиболее известных русских авторов за рубежом, все его значимые книги выходили там, в эмиграции, куда он попал в 1978 году. Более того, он обладал несвойственным для русской души нежеланием заниматься «серьезными проблемами», он предпочитал считать себя «рассказчиком» и писать о том, «как живут люди», а не «как должны жить люди» [Огонек: 28]. А в эссе «О Сереже Довлатове» И. Бродский пишет, что «образ человека, возникающий из его рассказов – образ с русской традицией не совпадающий…» [Бродский: 299]

Все это заставляет размышлять об истинном месте Довлатова в русской литературе, является ли он продолжателем гоголевской традиции? Или он вовсе стоит в стороне, по ту сторону океана и, хоть и писал по-русски, является исключением из общего правила?

Есть множество ответов на этот вопрос, множество способов доказать ту или иную точку зрения. Пытаясь определить путь от Пушкина к Довлатову, можно исходить из разных материй: из судьбы писателя, его жанровых особенностей, из его персонажей. Мы же попытаемся найти переклички, отголоски русской классической литературы в прозе Довлатова. Очевидно, что его записные книжки, его статьи в «Марше одиноких» пестрят обращениями к классикам, однако куда важнее влияние русской литературы на саму прозу Сергея Донатовича.

О реминисценциях, как кажется, говорят недостаточно много. Быть может, дело в сложности поиска перекличек, быть может – в живости самих текстов Довлатова, их непосредственности и легкости, что ложится вуалью, закрывая от нас многослойность и глубину. Конечно, существуют работы на эту тему: ее затрагивает И. Сухих в нескольких главах книги «Сергей Довлатов: время, место, судьба»; о перекличках Довлатова с Достоевских, Лермонтовым пишет Г. Доброзракова. Однако комплексного и структурированного анализа пока сделано не было.

В первую очередь, пытаясь структурировать все те аллюзии и отсылки, которые вписывает Довлатов в ткань своих произведений, стоит упомянуть о том, что в своей работе мы отсеиваем переклички с западными авто-

рами: такими как Шекспир, Хемингуэй, Фрост. Также мы отбрасываем те переклички, которыми Довлатов связывает свои произведения – одни и те же ситуации, обыгранные с разных сторон; одни и те же фразы, сказанные разными лицами; одни и те же образы, красной нитью проходящие сквозь рассказы и романы. Мы сосредотачиваемся лишь на реминисценциях на произведения классической русской литературы. Их, в свою очередь, можно разделить на несколько групп: упоминание об авторе напрямую, с использованием его фамилии; схожие мотивы или скрытые цитаты; и – самая интересная группа – двойные (или даже тройные) реминисценции. Каждую из этих групп мы затронем в отдельности и постараемся понять, как и зачем Довлатов вплетает в свой текст эти переклички.

Самая простая и в то же время самая многочисленная группа – это упоминание имени автора классической литературы в том или ином контексте. Эти упоминания у начитанного читателя вызывают комплекс воспоминаний о судьбе писателя, о его произведениях и героях. То есть, упоминая Достоевского, Довлатов вынуждает нас вспомнить и о Карамазовых, и о Раскольникове, о не случившейся казни и каторге. Наряду с Федором Михайловичем, наиболее упоминаемы Солженицын, Есенин, Пушкин.

В одном из эпизодов рассказа «Поплиновая рубашка», Елена Борисовна, будущая жена героя Довлатова, и вовсе путает, кто изображен на портрете, Солженицын или Достоевский [Довлатов, Чемодан: 102]. И, видимо, не случайно – оба писали «каторжную» литературу: «Записки из мертвого дома» и «Архипелаг ГУЛАГ». Интересно, что Э.Ф. Шафранская ставит и «Зону» Довлатова в этот же ряд [Шафранская: 126 – 135].

Упоминания эти служат нескольким целям. В первую очередь комическим, как, например, ошибочное цитирование стихотворения Есенина Алихановым во время экскурсии по заповеднику [Довлатов, Заповедник: 42]; или упоминание Карамзина в известном анекдоте о том, что в России все воруют [Довлатов, Чемодан: 28]. Кроме того, эти отсылки могут служить для создания образа персонажа. Довлатов сравнивает судьбу и взгляды героя с уже известными и освоенными культурой личностями. Это позволяет ему описать характер всего в одном-двух предложениях, вызывая в читателе уже имеющийся образ, а не выстраивая новый.

Так он поступает с Николаем Черкасовым, сравнивая его с Есениным и Зощенко [Там же: 92], или с главным героем «Заповедника», сравнивая его пьянство с Пушкиным, который *«волочился за женщинами»*, Достоевским, который *«предавался азартным играм»*, и Есениным, который *«кутил и*

дрался в ресторанах» [Довлатов, Заповедник: 73]. В этих случаях чаще всего Довлатов привлекает сразу несколько образов.

Другой группой являются скрытые цитаты Довлатова и переклички с классическими произведениями. Каждая из этих отсылок играет свою собственную роль, их достаточно тяжело сложить в четкую классификацию, не прибегая к грубому упрощению.

Скажем, представление нам Алиханова в «Заповеднике» [Там же: 16] совпадает с представлением Печорина в «Журнале Печорина» [Лермонтов: 358]: в обоих случаях их по имени окликает недруг, в первом случае Гурьянов, университетский стукач, во втором – Грушницкий. Таким образом, Довлатов одним абзацем дает нам расстановку сил, сближает Печорина и Алиханова, создает полифонизм оценок главного персонажа.

Иная цель у переклички между Шаблинским из «Компромисса», который *«поведает о какой-нибудь горкомовской охоте»*, и рассказом «Плачу и рыдаю» Казакова. Сравним: *«Там будут вальдшнепы орлиных размеров, лесная избушка с финской баней, ереванский коньяк…»* [Довлатов, Компромисс: 20] и *«Первые вальдшнепы пролетели, стрельба прекратилась. <…> И Ваня думал о всех людях, которые здесь побывали, и как они тоже топили печь, выпивали и разговаривали. В избушке пахло душисто и сложно»* [Казаков: 379]. Здесь мы видим явное снижение образа охоты, через которое передается характер Шаблинского. Этот эффект укрепляется и упоминанием на следующей странице Добролюбова (упоминание фамилии), в контексте того, что Шаблинский «рассказал какую-то пошлость» [Довлатов, Компромисс: 21].

Перекликаясь с Достоевским в эпизоде похорон Ильвеса в «Компромиссе», Довлатов и вовсе преследует задачи карнавализации своего произведения, доведения его до абсурда. Герой рассказа «Бобок» Достоевского так же, как и герой Довлатова, *«закусил и выпил»* перед кладбищем, а *«на плите… лежал недоеденный бутерброд»* [Достоевский: 51], (ср. *«Альтмяэ положил бутерброд на крышку гроба. Я достал выпивку»* [Довлатов, Компромисс: 204]). Вот только этот абсурд Довлатов подкрепляет еще и тем, что в результате в гробу оказался посторонний человек, а не Ильвес.

Таким образом, каждая из реминисценций этой группы подчинена собственным художественным целям. Но чаще всего Довлатов прибегает не только к цитированию, но и снижению образов.

Последней, третьей, выделенной нами группой являются двойные отсылки. Чаще всего они преследуют единственную цель: показать сложность образа главного героя. Так, описывая свои чувства, Алиханов говорит: *«Как*

ни странно, я ощущал что-то вроде любви. Казалось бы – откуда?! Из какого сора?! Из каких глубин убогой, хамской жизни?! На какой истощенной, скудной почве вырастают эти тропические цветы?! Под лучами какого солнца?!» [Довлатов, Заповедник: 82], что отсылает нас к стихотворению Ахматовой:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда [Ахматова, 277].

Однако, в то же время, словосочетание «тропические цветы» перекликается с названием сборника Н. Гумилева, посвященного Ахматовой, «Романтические цветы». Рядом с отсылками к стихотворениям мужа и жены, тем не менее, соседствует и элемент игры, иронии: *«Из каких глубин убогой, хамской жизни?».* Мы видим, насколько противоречив в своих чувствах и в своем характере Алиханов.

Похожей реминисценцией является фраза главного героя «Заповедника», обращенная к самому себе: *«Но твое дело – слово»* [Довлатов, Заповедник: 23]. По сути, это перефразированная цитата Пушкина из «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголя, то, что было сказано в ответ на оды Державина [Гоголь: 229]. К тому же, эту цитату впоследствии дает и Блок [Блок: 237– 238].

Многогранность и глубина довлатовской прозы ясно отражается в тех реминисценциях, которыми пропитаны его тексты. Эта проблема до сих пор предоставляет широкие возможности для изучения, многие вопросы еще ждут своих ответов, а многие еще не заданы.

Насколько было возможно, мы выделили структуру, которой можно придерживаться, изучая переклички Довлатова с классической русской литературой, и попытались описать те художественные задачи, которые с помощью них выполняются.

И напоследок – на наш взгляд, ответить на вопрос, русский ли писатель Сергей Донатович Довлатов, можно. И, исходя из проделанной работы, этот ответ будет положительным.

Литература

1. *Ахматова А.* Тайны ремесла // Ахматова А. Сочинения: В 2-х тт.– М.: Худож. лит., 1990. – Т.1. – 525 с.

2. *Блок А.* О назначении поэта // Блок А.А. Избранное. – М.: Люмош, 1996. – 463 с.
3. *Бродский И.* О Сереже Довлатове // Довлатов С. Последняя книга. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 599 с.
4. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14-ти тт. – М, Л.: Изд. Академии наук СССР, 1937–1952. – Т. 4. 1951. – 552 с.
5. *Довлатов С.* Заповедник: повесть. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 160 с.
6. *Довлатов С.* Компромисс. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 224 с.
7. *Довлатов С.* Чемодан: рассказы. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 160 с.
8. *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 15-ти тт. Т. 12. Бобок. – СПб.: Наука, 1994. — 541 с.
9. Журнал «Огонек» № 24 – М.: Издательство ЦК КПСС «Правда», 1990.
10. *Казаков Ю.* Избранное: Рассказы; Северный дневник. – М.: Худож. лит., 1985. – 559 с.
11. *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4-х тт. Т. 4. Герой нашего времени. М.-Л.: АН СССР, 1957 – 1958. — 614 с.
12. *Шафранская Э.Ф.* Тема «Мертвого дома» в творчестве Сергея Довлатова: традиции и новаторство // Актуальные проблемы литературы: Комментарий к XX веку. Материалы межд. Конференции. Светлогорск 25– 28 сентября 2000 г. – Калининград, 2001. – С. 126 – 135.

Раздел III.

СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ АНАЛИЗА РУССКОЙ КЛАССИКИ

Артемий БЕСПОЛОВ

Художественная роль иронии в любовной лирике Дениса Давыдова

Литературовед И.М. Семенко в своей работе «Поэты пушкинской поры» называет Дениса Давыдова «создателем нового иронического стиля в русской поэзии» [Семенко: 117]. Действительно, основной вектор индивидуального стиля Дениса Давыдова – это ирония, строящаяся на дисгармонии и контрасте. Это распространяется на все пласты лирики поэта без исключения: на гусарскую лирику, сатиру... И, как ни странно, на лирику любовную.

Старший собрат А.С. Пушкина по перу, Денис Давыдов не затерялся в «пушкинской плеяде», оставаясь одной из самых ярких ее звезд. Самобытность героя, уникальность лирических мотивов, нетривиальность художественного мышления Давыдова делают его поэзию притягательной и для современного читателя. Лирический герой Давыдова – это бравирующий и брутальный гусар, без промаха разящий противника и влюбляющий в себя женщин, это образ, впоследствии ставший в русской культуре хрестоматийным.

Любовная лирика Дениса Давыдова насыщена ироническими приемами. Речь идет не о стихотворениях второй половины двадцатых и тридцатых годов, на которые распространилось влияние А.С. Пушкина и где отсутствуют как таковые ирония и бравада. Мы обратимся к лирике, про которую в свое время А. Бестужев написал в своей статье «Взгляд на старую и новую словесность в России»: «Слог партизана-поэта быстр, картинен, внезапен. Пламень любви рыцарской и прямодушная веселость попеременно оживляют оный» [Бестужев: 532].

Начнем со стихотворения, посвященного невесте поэта, Софье Николаевне Чирковой – «Решительный вечер»:

Сегодня вечером увижусь я с тобою,
Сегодня вечером решится жребий мой,
Сегодня получу желаемое мною –
Иль абшид на покой!

А завтра – черт возьми! – как зюзя натянуся,
На тройке ухарской стрелою полечу;
Проспавшись до Твери, в Твери опять напьюся,

И пьяный в Петербург на пьянство прискачу!

Но если счастие назначено судьбою
Тому, кто целый век со счастьем незнаком,
Тогда... о, и тогда напьюсь свинья свиньею
И с радости пропью прогоны с кошельком!

Здесь мы видим блестящий пример применения давыдовского контраста: если первая строфа, по своему стилю, в сущности, ничем не отличается от классической любовной лирики, то последующая явно выбивается из заданного автором настроения как минимум своим лексическим рядом: *«А завтра – чёрт возьми! – как зюзя натянуся,/ На тройке ухарской стрелою полечу;/ Проспавшись до Твери, в Твери опять напьюся,/ И пьяный в Петербург на пьянство прискачу!»* (здесь и далее курсив мой – А.Б.). Словосочетания наподобие *«чёрт возьми!»* и *«как зюзя натянуся»* никак не вписывается в привычный стиль любовного стихотворения. Апофеоз контрастной иронии можно видеть в последней строфе, которая буквально разделена на лирическую часть и на резко бравирующую; строфа плавно из возвышенного лирического стиля переходит в фарс и «гусарщину». Это позволяет нам сделать вывод о том, что ироническое в стихах Дениса Давыдова во многом находит выход благодаря той лексике, которую использует автор в своих стихах.

Изобилие просторечий и разговорного стиля вперемежку с возвышенным и поэтическим слогом создают эффект комического контраста. Мы также здесь видим силу авторского многоточия: оно позволяет нам понять, что Денис Давыдов недвусмысленно ироничен в своем высказывании: *«Но если счастие назначено судьбою/ Тому, кто целый век со счастьем незнаком,/ Тогда… о, и тогда напьюсь свинья свиньёю/ И с радости пропью прогоны с кошельком!»*

Мы ожидаем, что после многоточия последует кольцевая композиция стихотворения и возвращение к так внезапно оставленным лирическим мотивам первой строфы, раз уж поэт заговорил о «счастии». Но вместо этого Денис Давыдов вновь прибегает к иронии и гиперболе, раскрывая до конца образ своего лирического героя, который в свойственной ему манере прямолинейно заявляет, что он – неисправимый кутила, для которого важно лишь получить «желаемое» и вернуться к своим прежним «интересам». В этом стихотворении ирония контраста выступает в качестве художественной доминанты.

Другое ироническое любовное стихотворение Дениса Давыдова – «После разлуки»:

Когда я повстречал красавицу мою,
Которую любил, которую люблю,
Чьей власти избежать я льстил себя обманом, –
Я обомлел! Так, случаем нежданным,
Гуляющий на воле удалец –
Встречается солдат-беглец
С своим безбожным капитаном.

Здесь все, подобно последней строфе предыдущего стихотворения, построено на симметрично-зеркальном контрасте между ироническим и лирическим. Примечательно, что стихотворение можно назвать абсолютным в своей зеркальности: из семи его строк ровно три с половиной выделяются под любовную лирику и ровно столько же – на ироническое замечание. Денис Давыдов по-разному обыгрывает ситуации, в которых можно *обомлеть*, снова применяя прием иронического контраста: лирический герой, встретивший красавицу, обомлел точно так же, как и дезертир, встретивший своего капитана во время прогулки.

Еще одно стихотворение, очень похожее на предыдущее примененными художественными приемами – «NN («Вошла – как Психея, томна и стыдлива…»)»:

Вошла – как Психея, томна и стыдлива,
Как юная пери, стройна и красива...
И шепот восторга бежит по устам,
И крестятся ведьмы, и тошно чертям!

Стихотворение представляет собой всего лишь одно четверостишье, тем заметнее для нас авторская ирония: *«Вошла – как Психея, томна и стыдлива,/ Как юная пери, стройна и красива…/ И шёпот восторга бежит по устам,/ И крестятся ведьмы, и тошно чертям!»*. Перед нами очередной пример того, как мастерски Денис Давыдов прибегает к смешению стилей и лексическому контрасту в своей поэзии. Лирический герой превозносит объект своего увлечения, в своих сравнениях попеременно прибегая то к античным образам, то к образам из персидской мифологии. Очарование и грация стихотворения, его возвышенность и легкость разбиваются вдребезги

об слово «тошно», которое по своей лексической окраске совсем не соответствует ни «устам», ни «томности». Стилистическая эклектика в данном случае выполняет и «сверхзадачу» иронии, сигнализируя, что в поле авторского иронического переосмысления попадает сама жанровая традиция дифирамба.

Ирония также играет фундаментальную роль в стихотворении «Поэтическая женщина». Поэт вновь прибегает к использованию иронии контраста – своему излюбленному приему в любовной лирике:

Что она? – Порыв, смятенье,
И холодность, и восторг,
И отпор, и увлеченье,
Смех и слезы, черт и бог,
Пыл полуденного лета,
Урагана красота,
Исступленного поэта
Беспокойная мечта!
С нею дружба – упоенье...
Но спаси, создатель, с ней
От любовного сношенья
И таинственных связей!
Огненна, славолюбива;
Я ручаюсь, что она
Неотвязчива, ревнива,
Как законная жена!

Стихотворение незримо делится на две части: в первой лирический герой восхищается так называемой «беспокойной мечтой» поэта – образом женщины. Мы видим множество противопоставлений (*«И отпор, и увлеченье,/ Смех и слёзы, чёрт и Бог»*), которые, однако, в контексте данного исследования для нас вторичны. Лирический герой уверяет, что с такой женщиной не следует иметь *«любовного сношенья»* и мотивирует это схожестью темперамента *«мечты»* с темпераментом *«законной жены»*. Денис Давыдов прибегает к приему иронического контраста, противопоставляя образ законной жены основному образу стихотворения; более того, те коннотации значений, которые автор вкладывает в слово «жена» (а именно – *«неотвязчива, ревнива»*) являются основой иронического приема, базирующегося на клишировано-анекдотическом восприятии. Кроме того, здесь Давыдов переосмысляет

прочно закрепившийся в литературной традиции образ музы, раскрывая его читателю с самой неожиданной стороны. Ирония над литературной традицией, выраженная с помощью эпитетов *«неотвязчива»* и *«ревнива»* делает данный образ более «земным», а сравнение с женой так и вовсе не оставляет «поэтической женщине» ничего от её былой недосягаемости.

Проанализировав любовную лирику Дениса Давыдова, мы приходим к выводу о том, что в лирических стихах прием контрастной иронии используется поэтом в самых разнообразных целях: ее функции могут заключаться в комическом звучании лирического сюжета и создании игровой сферы значений («Поэтическая женщина»). Это может быть как переосмыслением литературной традиции в целом («NN»), так и просто созданием забавного комического эффекта в финале («После разлуки»). Ирония везде выступает в качестве художественной доминанты стиля поэта. Что примечательно, в отличие от гусарской лирики или сатиры, любовной лирике Дениса Давыдова чужда едкая ирония: перед читателем не инвектива, а шутка. Ирония используется здесь исключительно в комических, развлекательных целях.

По словам И.М. Семенко, «в стихах Давыдова ирония освободилась от рационалистической холодности, преобразилась в свойство *личного склада*» [Семенко, 118]. На наш взгляд, художественное мышление иронически-ми парадоксами – это черта индивидуального стиля Давыдова, актуализирующая читательский и исследовательский интерес к его лирике.

Литература

1. *Бестужев-Марлинский А.А.* Соч.: В 2 тт. – М.: Гослитиздат, 1958. Т. 2. Повести. Рассказы. Очерки. Стихотворения. Статьи. Письма. – 742 с.
2. *Давыдов Д.В.* Стихотворения. – М.: Советская Россия, 1979. – 208 с.
3. *Семенко И.М.* Поэты пушкинской поры. – М.: Художественная литература, 1970. – 296 с.

Елисей ГЕРАСИМОВ

Семантика костюма в светских повестях В.Ф. Одоевского

«Мы заметили прекрасное платье из розоваго блондаваго атласа (satin blonde), с мысом внизу лифа, и с тремя бантами на переди сего лифа; концы банта, находящагося в конце мыса, идут до самаго колена, и прохватываются уже там двумя бантами с длинными же концами. Этот фасон употребляется и для креповых платьев. Вместо бантов на колене, можно прикладывать букет цветов.

– Мантильи из черных кружев в большой моде; мантильи, окружающия спинку лифа, делаются также из черных кружев, точно таких, какия носились в древнем Рамбульетском замке; большия щеголихи достают их за весьма дорогую цену, равно как и старинныя платья.

Зачем воскрес странный вкус, уже забытый полвека? От чего то, что вчера было ужасно, нынче прелестно? не удивляйтесь сей чудной перемене; на все это мы будем отвечать одним магическим словом: мода!»

Такими словами завершается Дамский журнал 1833 [№10: 16] – одногодка повести В.Ф. Одоевского «Княжна Мими». Аудитории, для которой публикуется журнал и печатается повесть, во многом совпадают, авторы говорят на языках, понятных этому кругу. Анализ публицистики и художественной литературы обнаруживает наиболее актуальные на тот момент вопросы через идентичные темы, формулировки и лексемы в двух этих регистрах культурного поля. Феномен моды постоянно присутствует на страницах упомянутых носителей в различных «теоретических» формах.

Мода – это всегда способ коммуникации. «Мы используем одежду для создания внешнего образа, образа того, как мы видим себя сами. Вещи, которые мы на себя надеваем, наполнены сложными культурными посланиями», – говорит Виктория Миллер [Миллер]. Субъект в процессе формирования своего имиджа ориентируется на другого, указывающего, как субъект должен себя видеть со стороны. Детали одежды могут содержать в себе смыслы, характеризующие различные аспекты общественной структуры.

Одежда являлась знаком, который мог принадлежать субъекту против его воли, но субъект, в этом случае вынуждался желать обращаться к этому знаку, поскольку таково было желание другого. В XIX веке под влиянием ряда исторических событий деформируется структура общества: власть отдается буржуазии. Социальные функции моды усложняются: из узкого круга

аристократов она экстраполирует интересы городского населения. Чем глубже в общество проникает идея индивидуализации, тем ярче в нем проявляется феномен моды. Конечно, одежда выступает предлогом для вербальной речи, например, средством флирта, как показывает описанный случай на балу: «*Длинная фигура в черном фраке наконец решилась разговориться: он задел* ***шляпою*** *графиню Рифейскую и сказал: "Извините!"»* [Одоевский, 1981: 234], или же сценка, разыгранная на том же балу:

«...дама проходила мимо Границкого: дымчатый шарф слетел с распаленных плеч ее, Границкий поднял его, дама наклонилась, их руки встретились, и свернутая бумажка осталась в руке молодого человека. Границкий не изменился в лице, остался несколько времени на том же месте, тщательно поправил на руке перчатку и потом, жалуясь на духоту и усталость, пошел тихими шагами в отдаленную комнату, Границкий отошел в сторону, вынул портфель и, как бы отыскивая в нем деньги, прочитал следующие слова, наскоро написанные знакомою рукою:

"Я не успела вас предуведомить. Не танцуйте со мною более одного раза. Мне кажется, что муж мой начинает замечать…"» [Одоевский, 1981: 225].

Шарф здесь – «скрывающее означающее», покрывающее от случайных зрителей основное содержание этой коммуникации: дама снимает шарф с руки Границкого, в которой остается записка, но фокус еще не закончен: нужно спрятать ее и прочесть в уединенной комнате. Завершит коммуникацию еще одно действие – поиск нового партнера по танцу для отведения подозрений со стороны светского общества.

Но помимо просто *предлога* к коммуникации, одежда представляется специфическим *средством* коммуникации: она является слоем между внешним миром и субъектом, семантическим покровом тела, информирующим о теле и мире. Одежда и различные аксессуары, вне которых немыслим наряд представителя светского общества в XIX веке, стремятся навязать игру взгляда с телом – *чтение*. Корсет и каркас платья корректируют формы, тип ткани говорит о способности тратить, цвет – о личных предпочтениях, браслеты, броши, колье, *«цветы, ленты, перья, локоны, перчатки, румяны»* [Одоевский, 1981: 225] (etc.) (отдельными подпунктами – косметика), устанавливают итоговые акценты: привлекают внимание и направляют взгляд. Наряд уже вполне был усвоен в качестве «карты тела». Вспомним Мими: принимая стереотипные мнения о женской красоте, она действует против

себя самой, надеясь на различные приемы, обещающие поправить телесность – приемы, обращаясь к которым, княжна стремится получить доступ к желаемости другого:

«...как страдала она, затягивая свою широкую талию, как белила посиневшие от натуги свои шершавые руки, как дополняла разными способами несколько скосившийся правый бок свой, как на ночь привязывала к багровым щекам своим – ужас! – сырые котлеты! как выдергивала из бровей лишние волосы, подкрашивала седые и проч.» [Одоевский, 1981: 228].

И вот почему столько приходится говорить о желании:

«Таинственные выдумки образованности, которых благоразумная женщина не открывает и тому, кто имеет право на ее полную откровенность: эти эластические корсеты, эти шнурки, эти подвязки, эти непонятные накрахмаленные платки, вздернутые на снурок, или перевязанные посередине, и проч., и проч.» [Одоевский, 1981: 225].

Одоевский увлеченно расписывает, какие детали одежды производят особенно сильное эротическое впечатление. Такой предикат моды как сексуальность прекрасно осознается обществами со времен возникновения феномена моды. Еще раз Одоевский показывает это, удивляясь безразличию Рави:

« ...на мосье Рави не действовал магнетический воздух женской уборной, от которого у другого дрожь пробегает по телу; он не обращал внимания на эти роскошные оттиски, остающиеся в женской одежде, которую так хорошо понимали древние ваятели, взмачивая покрывало на Афродите; как начальник султанского гарема, он хладнокровно дремал посреди всего его окружающего, не думая ни о значении своего имени, ни о том, что внушила подобная комната его пламенному единоземцу» [Одоевский, 1981: 225].

Периодические издания этого времени показывают закономерное смещение предметов акцентуации в пространстве тела, что говорит об изменении в отношениях другого и субъекта: меняется способ прочитывания, переосмысливаются части тела и иначе интерпретируется целое тело:

«Ныне драгоценными вещами украшаются по большой части лифы платьев; ожерельев и серег совсем не видно; зато драпировка лифа прихватывается на плечах весьма дорогими вещами» [Дамский журнал, №15: 16].

В «Княжне Зизи» обрисована определённая модель действий: субъект стремится репрезентировать молодое тело, с годами одежда уже не подчеркивает, а скрывает признаки стареющего тела. Обратим внимание на ранние письма Зинаиды к Марье Ивановне – в них юная княжна впервые показывается под влиянием моды и социальной репрезентации:

«Дядюшка прислал нам из Парижа прекрасные эшарпы – голубой с белыми полосками для Лидии, и пунцовый для меня; по нам нет и случая надеть их. К тому же маменька хочет, чтоб я носила голубой эшарп, а Лидия пунцовый. Когда я сказала, что черноволосым голубой цвет не к лицу, маменька, по обыкновению, рассердилась» [Одоевский, 1981: 262].

«На радости маменька поехала с нами в город. Ах, как там весело! Пропасть народа, экипажей, шум... А какие прелести в магазинах! Я видела совсем новую материю: ее называют satin turque; ее делают двуличневою – прелесть! Маменька купила для Лидии серенькую с оранжевым отливом: это теперь в большой моде; посылаю тебе образчик. Мне маменька купила также клетчатую тафтичку; посоветуй, каким фасоном сделать; я хочу, чтобы лиф был разрезной, с эполетами на плечах, кушачок с мыском, а кругом обшить выпущенной фалбалой. Не правда ли, это будет прекрасно?..» [Одоевский, 1981: 264].

На какое-то время одежда в письмах смещается с центрального положения, становясь фоном определенных событий. Вот, например, фрагмент, где платье – важный атрибут обряда, несущий соответствующую семантику:

«Лидия приходит ко мне показать свое подвенечное платье; она просит меня, чтоб я помогла ей наложить оборку; она смеется, хохочет» [Одоевский, 1981: 267].

Позже Зинаида пишет об инфантильном отношении своей сестры к одежде:

«...но нельзя Лидию оставлять одну; она, как я тебе писала, настоящий ребенок, любит моды, но не может понять, которые пристали к ней и которые нет; великого труда стоит мне иногда уговорить ее не поднимать талии так высоко, что ее совершенно безобразит» [Одоевский, 1981: 271].

Здесь мы видим некоторое противопоставление характеров двух сестер, выраженное в их отношении к моде, которую здесь можно прочесть как метафору светского поведения в целом. Умеющая себя держать в обществе Зизи противопоставлена загнавшей себя развлечениями к порогу смерти Лидии, которую даже сейчас ничто так не заботит так, как наряды:

«Иногда больная приподнималась с постели и говорила слабым голосом, вспоминала о назначенных днях городских балов, просила посмотреть свое последнее платье, которое она еще не успела примерить, – и ей расстилали на постели блонды, бархаты, атласы; она любовалась, играла ими, как ребенок; потом начинала плакать и приказывала уносить все свои уборы» [Одоевский, 1981: 290].

Новые наряды расстилают на постели, они не прилегают к телу, а отстраняются от него. Забавно, что в этот момент, платье – «пусто», оно *не-все*, обладает только потенциальным смыслом, интенцией к знаку. Этот *недо*знак может стать знаком только при помещении в него тела. А умирающее, опустошенное выкидышем [Одоевский, 1981: 290] тело Лидии находится под дробной чертой одеяла. *Платье* как объект отсылает к означаемому *тело*, но черта, отделяющая их от слияния в целостный знак, ломает логику моды, логику самого знака. Пустота тела и пустота платья образуют метафору: тело как безжизненный, но привлекательный предмет. Лидия играет платьями, но не может внести в них жизнь, а, оказавшись в платье, будет мертвой. Пересечение черты, убивающей знак, убьёт Лидию. Положение Лидии: *«я – часть распадающегося знака»*. Все, что ей доступно – симуляция реальности, то есть игра. Лидии известно, что сейчас нет другого, для которого эта симуляция имела бы место быть. Хотя, поскольку на нее находят припадки ревности, это может объясняться как психическая защита от сестры и акцент для внимания мужа [Одоевский, 1981: 290 – 291].

Теперь можно отметить интересное описание рассказчика княжны Зизи и окружающего ее интерьера, в том положении, в каком он точно ни разу не мог ее видеть (собственно, потому, что был в ее доме лишь однажды, позже описываемых событий и совсем в других комнатах [Одоевский, 1981: 301]):

«Представь себе маленькую комнату, темно-синие обои, ковры; в углу небольшой турецкий диван, небольшой открытый шкап с книгами, фортепьяно, на окошках и по столам цветы. В комнате темно; тусклым светом лампы освещается один диван, а на нем прекрасная девушка в белой блузе, в этой самой обольстительной женской одежде (которая лишь начинала входить в моду и которую дамы тогда осмеливались надевать только дома); темноватого цвета лента обхватывает тонкую талию; черные лоснистые волосы рассыпаются по плечам мелкими кудрями; на стройной ножке бархатные туфли, опушенные мехом. Княжна держит на руках младенца; он улыбается ей, хватает ее за кудри, за блестящие серьги; княжна отвечает ему улыбкою, играет с ним, но черные мысли отражаются в ее задумчивом взоре» [Одоевский, 1981: 284].

Более всего этот момент привлекателен тем, что является фантазмом рассказчика, и, соответственно, сильно идеализируется. Зачем он в таких деталях воспроизводит эти сцены, хранит и преобразует в сознании историю княжны, возится с чемоданчиком, где собрана ее переписка? Мы помним, что любопытство к Зизи у рассказчика зародилось еще с момента, как он услышал ее имя в домашнем разговоре. Затем он получает противоречивые слухи от домашних, а позже узнает историю из уст Марии Ивановны. Затем встречает княжну на маскараде и первое, что рассказывает ей – историю ее бедствий. Говоря потом про первую встречу с Зизи, он указывает на уже знакомые *«черные, мелкие кудри»* [Одоевский, 1981: 301], которые он заметил у нее. Фактически герой был влюблен в объект нарратива, а не в живого человека, при встрече же с ним в реальности произошел перенос фантазии на реального другого. Он получает явное удовольствие, конструируя фантазии по модели «Зизи – Городков»: *«при одном его взгляде кровь кипучим ключом бьет в ее жилах, когда все мысли о долге, о чести, о стыде улетают из ее головы как будто волшебством – и она готова броситься в его объятия»* [Одоевский, 1981: 286]. Здесь уже не существует различия: воображает ли рассказчик Городкова или себя на этом привилегированном месте. Важно лишь, что он в столь романтическом виде представляет страсть, влечение Зизи, вживляет их в себя, таким образом, сочувствует ей. Влечение рассказчика к Зизи (изначально – к воображаемой Зизи) получает с ее стороны желаемые знаки внимания: она вешается не на шею Городкова и *«длинный, длинный поцелуй»* [Одоевский, 1981: 289] происходит не в губы его, а в воображение рассказчика.

При встрече Зинаиды и рассказчика на маскараде функционирует фантазм, и даже здесь значима одежда княгини. Вспомним, что сорокалетняя Зизи скрывается под маской и лишь ее лицо и морщины выдают ее возраст. До того рассказчик все еще имеет дело с фантазией княжны, которую называет *«своей красавицей»* [Одоевский, 1981: 260], идеальный образ структурируется в его воображении на основе подчеркнутых одеждой внешних достоинств тела: *«В жизни я не видывал такой стройной талии, таких прекрасных ножек, которые, ты знаешь, в женщине для меня – почти все; из-под капюшона были видны знакомые мне черные, мелкие кудри, а в отверстиях маски горели живые, блестящие глаза»* [Одоевский, 1981: 301].

«Препятствие небольшое, но важное, – повторила княжна со смехом, срывая с себя маску, – мне сорок, а вам едва ли восемнадцать! Моя племянница вам ровесница и уже замужем! Жаль мне разрушить свое и ваше очарование, но – вы опоздали, и я также...» [Одоевский, 1981: 302].

Здесь мы встречаемся с комическим парадоксом, когда маска и одежда скрывают время. Между рассказчиком и Зизи образуется своего рода темпоральная складка, которая разглаживается в момент сдергивания маски.

Любая из светских повестей Одоевского содержит в себе многочисленные места, в которых авторское внимание так или иначе уделяется моде. Особенная черта этих мест в том, как писатель обыгрывает культурологические концепты, скрывая их за теми деталями, которые дают нам возможность поверхностно касаться текста, интерпретируя моду в творчестве Одоевского как средство раскрытия образов персонажей, способ развития сюжета, приемы лирических отступлений etc. Как нам кажется, анализ таких художественных особенностей текста без социально-исторического контекста малополезен. Данное исследование – лишь небольшой обзор того, как светские повести позволяют анализировать язык моды эпохи Одоевского и некоторые особенности отношений субъекта-другого к одежде.

Литература

1. Дамский журнал. − М.: Университетская типография. 1833. ч. 41. № 10.
2. Дамский журнал. − М.: Университетская типография. 1833. ч. 42. №15.
3. *Миллер В.* Гульфик: история взлета и падения [Электронный ресурс] URL: https://nplus1.ru/material/2015/05/15/codpiece

4. *Одоевский В.Ф.* Сочинения: В 2-х тт. Т. 2. Повести / Сост., коммент. В.Л. Сахарова. − М.: Художественная литература, 1981. − 368 с.

Анастасия ЕЛАГИНА

«Бахчисарайский фонтан» А.С. Пушкина в актуальном литературном процессе: взгляд критиков-современников

В современном мире существует большое количество работ, так или иначе связанных с Александром Сергеевичем Пушкиным. Критическая и исследовательская литература о Пушкине – это, можно сказать, особая область русской литературы, ярко демонстрирующая, что каждая эпоха по-своему интерпретирует его произведения. Историческая дистанция способствует обобщению опыта, но, на наш взгляд, именно изучение прижизненной критики произведений является самоценным для понимания литературного процесса. Прижизненная критика играет роль своеобразной «машины времени», которая помогает посмотреть на то или иное произведение с точки зрения его современников, ещё не скованных в своём восприятии формулой Аполлона Григорьева «Пушкин – наше все»; современников, живших во время смены литературных направлений, когда на смену классицизму пришёл романтизм.

В качестве источника критики в статье использованы только печатные публикации, которые, конечно, не могут полностью отразить восприятие современников (например, существовала ещё и «внутренняя» критика, то есть люди выражали своё мнение по поводу того или иного произведения в переписке, дневниках или мемуарах), но позволяет посмотреть на произведения Пушкина с точки зрения тех его современников, которые черпали информацию исключительно в журналах и газетах, а сами были далеки от литературной полемики.

Прежде чем начать анализировать критические работы, посвящённые «Бахчисарайскому фонтану», не лишним будет узнать, что же сам автор думал по поводу своего произведения через несколько лет после публикации. В «Опровержении на критики и замечаниях на собственные сочинения» 1830 года Пушкин пишет: «“Бахчисарайский фонтан” слабее Пленника и, как он, отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил. Сцена Заремы с Марией имеет драматическое достоинство. Его, кажется, не критиковали. А.Р. Раевский хохотал над следующими стихами:

Он часто в сечах роковых
Подъемлет саблю – и с размаха
Недвижим остаётся вдруг,
Глядит с безумием вокруг,
Бледнеет etc.

Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама» [Пушкин: 343 – 344].

Из цитаты видно, как Пушкин уже зрелым взглядом отстранённо оценивает одну из своих предыдущих работ, подмечая некоторое влияние Байрона и ее драматическое достоинство. Действительно, в «Бахчисарайском фонтане» заметно не только стремление автора к жанровому синтезу, но и к совмещению лиро-эпического и драматического родов. В 1830 году – а именно в это время было написано «Опровержение на критики» – уже произошла творческая эволюция поэта в сторону реализма, позволяющая ему с иронией оценивать свои романтические произведения.

Предисловием к поэме послужила статья известного русского поэта Петра Вяземского под названием «Вместо предисловия. Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны и Васильевского острова». Она заключала в себе опровержения на будущие нападки представителей классицизма. Несмотря на кажущуюся нам необычность, форма «разговора» была уже довольно популярна в критике пушкинского времени, отмеченного литературными баталиями представителей разных направлений.

Диалог ведут издатель и «отходящий классик». Несомненно, Вяземский выражает свои собственные взгляды через реплики первого персонажа, как бы отвечая на вопросы литератора старой школы. «Бахчисарайский фонтан» представляется в статье поэмой, которой суждено переменить взгляды общества на поэзию и столкнуть два мира: романтиков и классицистов. В разговоре Вяземский не только повествует о «Бахчисарайском фонтане», но и вообще о литературе нового времени: об изменении языка, заимствованиях, народности в словесности, романтической и классической литературе, *художественном* вымысле в произведении. О самой поэме сказано мало, издатель лишь восклицает: «…рассказ у Пушкина жив и занимателен. В произведении его движения много. В раму довольно тесную вложил он действие полное, не от множества лиц и сцепления различных приключений, но от искусства, с каким поэт умел выставить и оттенить главные лица своего повествования!» [Вацуро: 153].

Можно предположить, что отсутствие анализа и подробного разбора объясняется тем, что Вяземский не стремится говорить именно о новой поэме, но о целой волне, которая надвигалась на русскую литературу. Подтверждением этому служит и просьба самого Пушкина: «Не хвали меня, но побрани Русь и русскую публику – стань за немцев и англичан – уничтожь этих маркизов классической поэзии» [Там же: 155]. Но стоит отметить,

что поэт обращался к Вяземскому с такой просьбой ещё при 2-ом издании «Руслана и Людмилы» и «Кавказского пленника».

Приведем в пример один из основных вопросов полемики: отношение Издателя и Классика к романтизму. Первый говорит так: «Начало ее <романтической литературы> в природе» [Там же: 153]. Сам Вяземский считал, что современные ему поэты-романтики должны писать «по вдохновению» и придавать своим произведениям черты «местности», то есть народности. Классик же возражает: с его точки зрения, в романтической литературе нет никакого смысла, ведь «и самое название ее не имеет смысла определенного, утверждённого общим условием» [Там же: 153]. «Где же достоинство поэзии, если питать ее всякими небылицами?» [Там же: 153] – восклицает он. Предисловие привлекло к себе большое внимание и даже вызвало ответную статью. «Вестник Европы» позднее напечатал другой разговор, но теперь уже между Классиком и Издателем. Статья была написана Михаилом Александровичем Дмитриевым, взявшего сторону «классика» и выступившего против романтических веяний. Полемика не закончилась двумя статьями, но вызвала длительную переписку между литераторами.

Если говорить непосредственно о критике самого произведения, а не его предисловия, то можно выделить работу Валериана Николаевича Олина, русского писателя, поэта, журналиста, переводчика и издателя. В статье «Критический взгляд на “Бахчисарайский фонтан”» Олин в самом начале говорит о том, что не будет разбирать слог Пушкина, так как он всегда «жив, блистателен и правилен». Недовольство Олина вызывает план произведения: ничем не объяснимые поступки персонажей (бесполезность просьб и угроз Заремы в адрес Марии, ведь Гирей не полюбит вновь ту, которую однажды разлюбил); «нет узла или завязки, нет возрастающего интереса, нет развязки»; отсутствие ясного конца, ведь в произведении нет каких-либо признаков вины Заремы в убийстве Марии (впоследствии Ж. К. в «Письмах на Кавказ. 1» еще посмеётся над этим комментарием у себя в статье: «Конечно, нет юридических <речь идёт о признаках вины>, и в симферопольском земском суде по сему случаю нельзя начать дела» – «Сын Отечества», №1, 1825); несмотря на небольшое количество героев (трое), именно *действующим* персонажем является только Зарема, но и она действует довольно слабо [Вацуро: 204]. В.М. Жирмунский отмечал, что «Бахчисарайский фонтан» более других поэм Пушкина соответствует принципам байронической композиции, особенности которой Олин расценивал как художественные погрешности: внезапный зачин, неясность в фактических подробностях и заявление автора в финале, что он не знает о причинах гибели Марии, и многое другое.

Несмотря на претензии к поэме, Олин в завершении статьи все же одаривает Пушкина романтизированным комплиментом, называя его «свежим, прелестным и благоухающим цветком русского Парнаса» [Там же: 206].

Принципиально иной по характеру является критика Матвея Михайловича Карниолина-Пинского. Заметно, что в статье «Бахчисарайский фонтан» автор не высказывает ни одного замечания. Он будто отвечает на все нападки предыдущего критика. Разговор Заремы с Марией не кажется ему необъяснимым явлением, критик говорит, что в грузинке была побеждена сущность женщины, не умевшей жить без любви, сущностью страсти, и ее речью Пушкин показал внутреннюю бурю Заремы. Тайна и намёк, по мнению критика, придают очарование концовке [Там же: 209].

О поэтическом мастерстве Пушкина критик отзывается кратко и лаконично: «Кто не знает стихов Пушкина? Кому неизвестны они своей силою, благозвучием и точностию? Если бы я должен был выписками доказать прелесть их в новой поэме, то списал бы все стихотворения с немногими пропусками» [Там же: 213]. Подводя итог, можно сказать, что Карниолин-Пинский не ставит под сомнение ни одну строчку в произведении поэта, но подробным анализом помогает читателям лучше разобраться в характерах героев и в приемах автора.

Основываясь на представленных статьях, можно сделать вывод, что публика была уже подготовлена к появлению «Бахчисарайского фонтана» публикациями «Кавказского пленника», а автор учёл недочёты в обрисовке характера главного героя и некоторых других моментах в прошлой поэме, которые и признавал сам. Отклик на поэму был слабее, чем в случае с «Кавказским пленником», но это можно объяснить тем, что «Бахчисарайский фонтан» и предисловие к нему подняли полемику между приверженцами романтизма и классицизма, поэтому произведение воспринималось не как талантливо написанная поэма, а как знак начавшихся перемен в литературе.

Как мы увидели в разобранных выше статьях, даже классицисты, взгляды на литературу которых расходились со взглядами Пушкина, не могли не признать мастерство поэта. Подтверждением этому служит цитата из работы критика Свиньина под названием «Бакчисарайский фонтан», которая, по нашему мнению, включает в себя все то, что говорили критики не только о «Бахчисарайском фонтане», но и о многих других произведениях поэта: «Если искусное перо прозаика может переносить сердца и воображение читателей в избранные или созданные им миры, может заставлять полюбить его героев, то одной поэзии, одному вдохновенному поэту принадлежит волшебство – в немногих словах живописать верную картину исторического места, врезывать

ее в память читателя глубокими чертами. Это мы видим из приведенных выше стихов, которые всяк читавший “Бакчисарайский фонтан” помнит наизусть; но надобно быть на месте, надобно с сим прелестным произведением Пушкина в руках обойти развалины дворца Гиреев, подобно как с “Енеидою” осматривать остатки Трои, чтоб почувствовать всю силу гения, согласиться, что истинная поэзия заключает в себе совершенное волшебство» [Вацуро: 340].

Необходимо ещё раз подчеркнуть, что «Бахчисарайский фонтан» – очередной этап литературной полемики о романтизме и классицизме, ведь статья Вяземского вызвала волну споров о языке и будущем литературы. Она приковала к себе намного больше внимания, чем сама поэма.

Нельзя не отметить также влияние Байрона на поэмы Пушкина, точнее даже не само влияние, но авторскую уникальность, которую Пушкин привнёс в байроническую традицию. По словам Карниолина-Пинского, «Байрон служил образцом для нашего поэта; но Пушкин подражал, как обыкновенно подражают великие художники: его поэзия самопримерна» [Там же: 213].

Литература

1. *Анненков П.В.* Жизнь и труды Пушкина. Лучшая биография поэта. – М.: ЭКСМО, 2014. – 493 с.
2. *Вацуро В.Э., Фомичев С.А.* Пушкин в прижизненной критике, 1820 – 1827 / Пушкинская комиссия Российской академии наук; Государственный пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге. – СПб: Государственный пушкинский театральный центр, 1996. – 526 с.
3. *Гроссман Л.П.* У истоков Бахчисарайского фонтана // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – Т. 3. – С. 49–100.
4. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. Том 6. Критика и публицистика. Опровержение на критики и замечания на собственные сочинения. – М.: ГИХЛ, 1959 – 1962. – С. 342 – 352.

Лилия КОЛУПАЕВА

Сюжетно-жанровые особенности повести А.С. Пушкина «Гробовщик»

«Повести Белкина» А.С. Пушкина – цикл, состоящий из пяти повестей, написанных автором в 1830 году в период Болдинской осени. Наиболее интересной и необычной повестью этого цикла является «Гробовщик». «Гробовщик» был написан в 1830 г., издан в 1831 г. и является первой написанной из пяти повестей. Она выделяется из других произведений цикла сюжетом и жанровым своеобразием. Дискуссия о жанре повести «Гробовщик» определила несколько точек зрения на эту проблему, каждая из которых имеет свою аргументацию.

Исследователями неоднократно отмечалось, что на повесть оказали влияние как более ранние образы гробовщиков в литературных произведениях (В. Шекспир, В. Скотт), так и в целом определенные жанры литературы (например, появление оживших мертвецов характерно для готического романа).

Параллель между гробовщиком Адрианом Прохоровым и гробовщиками у Шекспира и Скотта отмечает сам Пушкин в тексте повести: «… Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностию сильнее поразить наше воображение» [Акимов: 110].

Э.Б. Акимов отмечает сходство сюжетно-композиционных звеньев в пушкинском «Гробовщике» и «Гамлете» Шекспира:

– появление гостей в доме гробовщика Прохорова / призрак отца Гамлета;

– мистический сон Адриана / страхи и метания Гамлета;

– разговор Прохорова с «улыбающимся черепом Курилкина» / монолог Гамлета, обращенный к черепу Йорика;

– оба этих произведения включают в себя свадьбу и похороны, следующие одно за другим [Акимов: 108].

Влияние Вальтера Скотта можно заметить во многих произведениях Пушкина. Не являются исключением и «Повести Белкина». В повести «Гробовщик» наблюдается несколько параллелей с «Ламмермурской Невестой» Скотта. Во-первых, эти произведения построены на контрасте сюжетных единиц: «гробовщик – свадьба». Во-вторых, есть определенное сходство в характерах гробовщиков: Скоттовский Мортсгей – расчетливый торговец, боящийся занизить цену и не получить вознаграждение за свои труды. Подобное же отношение присутствует и у Адриана Прохорова – пере-

живание по поводу похорон купчихи Трюхиной, обида гробовщика на пренебрежительное отношение гостей к его ремеслу на празднике.

В противовес мертвецам, изображенным в готических романах, где они появлялись для того, чтобы обвинить или же укорить в чем-либо живых, мертвецы Пушкина ведут себя точно так же, как вели бы себя при жизни.

В. Шмид, интерпретируя один из эпизодов, пишет, что сержант Курилкин, первый «клиент» Прохорова, не проявляет никакой враждебности по отношению к гробовщику. Его слова о продаже «соснового гроба за дубовый» не являются упреком, а лишь напоминанием о себе Адриану, ибо за восемнадцать лет он превратился в разваливающийся скелет [Шмид, 1993: 76 – 77]. Мертвецы воспринимают Адриана как себе подобного и обращаются с ним дружески, один из скелетов даже пытается обнять гробовщика.

Наличие в повести неправдоподобных явлений и образов, которые не встречаются в реальности, дает основание определять жанр «Гробовщика» как фантастическую повесть. В повести мы видим противопоставление планов: сна и реальности, мира живых и мира мертвых. Основу повести составляет сон Адриана Прохорова, который представляется фантастикой, перешедшей в реальность; читатель выходит из мира ремесленников и погружается в мир мистического, но только потом узнает, что мертвецы лишь снились гробовщику. При построении сюжета на основе фантастических происшествий писателя занимает именно земной мир и те конкретные социальные и психологические отношения, которые возникли в нем исторически. Фантастика помогает писателю постичь эти отношения и сказать правду о современном обществе. Когда писатель выдвигает фантастику на первый план, он преследует цель раскрыть мотивы поступков и поведения людей, живущих в реальном мире [Коровин: 6].

Пушкин, сталкивая Адриана Прохорова с мертвецами, раскрывает характер главного героя – представителя мира живых. Именно в момент проявления мистического и фантастического продемонстрировано поведение в критической ситуации и умение извлекать урок из произошедшего.

Н.Н. Петрунина отмечает, что сложность душевных переживаний и анализ размышлений Адриана Прохорова приближает стиль пушкинской повести к стилю пушкинского романа. На тот момент повесть только формировалась и не успела устояться как отдельный жанр, поэтому могла тяготеть к форме романа. Отсюда психологическая сложность простого героя [Петрунина: 74]. Повествовательная структура повести являет нечто родственное структуре романа в стихах, где «роман героев» (определение С.Г. Бочарова) погружен в стихию исторической и культурной жизни, находящую выход в системе лирических отступлений. В «Гробовщике» Пушкин пе-

реносит в прозу и – соответственно масштабу новеллы и типу героя – транспортирует те принципы повествования, которые сложились в работе над поэмами и «Евгением Онегиным» [Петрунина: 81]. Совмещение повествования об Адриане Прохорове с авторским обращением к читателю компенсирует отсутствие событийной динамики, свойственной классической новелле.

Стоит отметить, что «Повести Белкина» часто соотносят с близким по жанровой природе литературным контекстом – прежде всего с нравоучительной, сентиментальной и раннеромантической прозой конца XVIII – первой трети XIX в. Речь идет о попытке прояснить отличия, разделяющие классику и беллетристику в русской литературе прошлого столетия. «Повести» оказались первыми произведениями русской прозы, обладающим всеми существенными чертами классического искусства. В то же время нетрудно заметить, что рождались они в активном взаимодействии с разнообразным беллетристическим окружением. Наиболее заметная черта «Повестей Белкина» − их максимальная приближенность к беллетристической тематике и поэтике [Маркович: 67]. К примеру, оставила свой след в «Повестях Белкина» беллетристика О.М. Сомова. Переклички с его повестями «Юродивый», «Оборотень», «Странный поединок», «Страшный гость» находим в «Гробовщике», «Выстреле» и «Станционном смотрителе». Пушкин читал и знал его произведения, поэтому их художественные миры могли пересекаться [Позднякова: 12].

Исследователь В. Шмид отмечает присутствие в повести новеллического характера. Согласно его мнению, повесть «Гробовщик» показывает «наиболее прозаическую действительность и в то же время обнаруживает наиболее отчетливо выраженную поэтическую структуру» [Шмид, 1996: 259].

Новелла – это короткий и сжатый рассказ, который отличает не только подчеркнутая сюжетность, но и тенденция к вплетению поэтических структур в основную прозаическую ткань. Поэтому новелла является наиболее «поэтическим» жанром повествовательной прозы. Именно благодаря сплетению поэтического и прозаического новелла приобретает чрезвычайную смысловую насыщенность [Якубович: 21]. Пушкин создавал свою прозу на основе своего же стиха, поэтому сюжет разворачивается в стиле «свободного разговора». Б.М. Эйхенбаум замечает, что Пушкин продемонстрировал искусство повествования, на которое обратил внимание даже Белинский, ничего не понявший в «Повестях Белкина» [Эйхенбаум: 30].

Повесть Пушкина «Гробовщик» можно назвать по-настоящему уникальным произведением. Рассматривая эту повесть под разными углами, можно выявить черты разных жанров. Однако, полагаем, что новеллисти-

ческие черты в «Гробовщике» видны более явно, нежели другие жанры. Вплетение сверхъестественного, неожиданный поворот в повествовании, который полностью раскрывает мотивы героя и смысл «Гробовщика», приближенность к устному рассказу, глубина при сжатом объеме и законченность – все это дает основание для рассматривания «Гробовщика» как новеллы. На основании вышесказанного можно сделать вывод, что определить жанр данного произведения так однозначно нельзя, но сплетение разных жанров и определяет жанровое своеобразие «Гробовщика».

Литература

1. *Акимов Э.Б.* «Гробовщик» Пушкина и «Гамлет» Шекспира // Знание. Понимание. Умение – 2009, №1. – С. 107 – 113.
2. Нежданные гости: Русская фантастическая повесть эпохи романтизма / Сост., автор предисл. и примеч. В.И. Коровин. – М., 1994. – С. 5 – 22.
3. *Маркович В.М.* «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. – Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1989. Т.13. – С. 63 – 87 // [Электронный ресурс] URL: http://feb- web.ru/feb/pushkin/serial/isd/isd-063-.htm
4. *Петрунина Н.Н.* Первая повесть Пушкина («Гробовщик») // Русская литература. 1983, № 2. – С. 70 – 90.
5. *Позднякова О.И.* «Повести Белкина» А.С. Пушкина в ситуациях литературной полемики конца 20-х – начала 30-х годов XIX века: Автореф. дис. … канд. филол. наук: М., 1995. – 22 с.
6. *Эйхенбаум Б.М.* Проблемы поэтики Пушкина // Сквозь литературу: Сборник статей. – Л., 1924. – С. 157 – 170.
7. *Шмид В.* Дом-гроб, живые мертвецы и православие Адрияна Прохорова. О поэтичности «Гробовщика» // Русская новелла: Проблемы теории и истории. – СПб., 1993. – С. 63 – 83.
8. *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении «Повести Белкина». – СПб., 1996. – С. 371.
9. *Якубович Д.П.* Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы В. Скотта // Пушкин в мировой литературе. – Л., 1926. – С. 160 – 187.

Галина КОПТЕЛЕВА

Образ художника-творца в книге В.Ф. Одоевского «Русские ночи»

Сборник философских эссе и рассказов под общим названием «Русские ночи» представляет собой произведение философского романтизма 1830-х гг. Он затрагивает множество социальных и духовных вопросов. Данное произведение частично относится к литературе, частично к философии. В нём Одоевский соединил художественные повести с философскими трактатами. В произведении показан наполовину реальный, наполовину фантастический мир, воссозданный сквозь призму восприятия философствующих мечтателей.

Автор сборника «Русские ночи» князь В.Ф. Одоевский – русский дворянин, современник 1812 года. Исходя из его рода деятельности, исследователи справедливо называют этого человека не только писателем, но и философом, музыкантом, журналистом, общественным деятелем и даже благотворителем. Однако сам Одоевский, признававший единство науки и искусства, вряд ли согласился бы с таким множеством определений. Для Одоевского не существовало непроницаемых границ между литературой и философией, музыкой и наукой. Сам он обладал непревзойденным талантом едва ли не во всех перечисленных областях. «Оттого я не признаю возможности существования наук, искусственно построенных учеными, я не понимаю науки, которая называлась бы философиею, историею, химиею, физикою… Это оторванные, изуродованные части одного стройного организма, одной и той же науки, которая живет в душе человека» − пишет Одоевский [Одоевский, 1988: 109].

За произведение «Русские ночи» Одоевского называли «русский Гофман», что свидетельствовало о признании его литературного таланта – в первые десятилетия XIX века интерес к немецкой философии и культуре был моден и востребован. Однако сам Одоевский пишет: «Многие находили, иные в похвалу, другие в осуждение, что в «Русских ночах» я старался подражать Гофману. А между тем я не подражал Гофману». [Одоевский, 1988: 151]. Убеждённый романтик, Одоевский главную роль в преображении мира отводил художественному творчеству, поэтому органичный для мыслителя энциклопедизм особенно ярко проявлялся в соединении науки и искусства. В «Русских ночах» Одоевский воплощает социальную и философскую мысль в художественных образах, которые одновременно становятся идеологиче-

скими символами. Одоевский закончил книгу в 1834 году, отдельные повести публиковались в журналах, но вышла книга только спустя десять лет, в 1844 году.

«Русским ночам» невозможно дать точного жанрового определения, сам Одоевский называет свое произведение драмой. Книга состоит из нескольких смысловых «слоёв». Сама идея связи нескольких рассказов в одном произведении не нова, но у Одоевского такая форма обретает неповторимое своеобразие и уникальность. Так, внутри повестей появляются свои рассказчики – это можно видеть, например, в отрывке о сумасшедшем архитекторе, которого преследовали башни и арки, воплощённые им в жизнь. Повествование не ведется от имени одного человека, но постепенно усложняется благодаря наличию множества рассказчиков. За счет подобного приема эмоциональное воздействие на читателя усиливается. У каждого из героев своя страсть, все вместе они создают «мозаику жизни», к чему и стремился сам Одоевский. Общим для всех рассказчиков является то, что все они – искатели смысла жизни. Сам Одоевский хотел привести разрозненные отрывки к одному знаменателю, ведь ни в одном из повествовательных слоёв не заключено полного ответа, каждый дополняет последующая история. Философские диалоги молодых людей, а также повести, имеющие элементы драмы, в сборнике «Русские ночи» можно разделить на две части: мистическую и реальную. Романтическое мышление Одоевского запечатлело в этой книге духовную атмосферу 30-х годов XIX века.

У Одоевского на протяжении всего произведения повторяется одна и та же мысль – о дисгармоничности бытия. В повестях «Русских ночей» воплощены разные типы духовной глухоты, неспособность почувствовать жизненный ритм – то, что губит не только героев, но и целые цивилизации. Писатель делает героями своих повестей самых разных людей: от несчастных бригадира, импровизатора Киприяно и сумасшедшего Пиронези до великих музыкантов – Баха и Бетховена. Всех этих персонажей объединяет одна и та же особенность – чувство неполноты жизни.

Интересен тот факт, что первоначально В.Ф. Одоевский задумал роман о сумасшедших, в который входили повести-притчи из «Русских ночей». Но роман так и не был закончен, а написанный материал перешел в книгу «Русские ночи». Дело в том, что у Одоевского было особое отношение к сумасшествию и сумасшедшим. Этих людей писатель воспринимает как не совсем обычных, ему была особенно важна и интересна их одержимость. Во «Второй ночи» Фауст говорит своим друзьям: *«Нет ни одного великого человека, который бы в час зарождения в нем нового открытия, когда*

еще мысли не развернулись и не оправдались осязаемыми последствиями, не казался сумасшедшим» [Одоевский, 1988: 18]. Здесь мысль Одоевского перекликается с мыслью итальянского писателя Карло Досси: «Безумцы прокладывают пути, по которым следом пойдут рассудительные» [Зубков: 115]. Одоевский пишет о той грани между рассудительностью и сумасшествием, которую позже показал А.П. Чехов в повести «Палата № 6». Одоевский пишет о «нити, проходящей сквозь все действия души человека и соединяющей обыкновенный здравый смысл с расстройством понятий» [Одоевский, 1988: 19]. Эти и последующие слова о «великих безумцах» отражают любимые идеи Одоевского и находятся в непосредственной связи с задуманной Одоевским и так и не написанной книгой «Дом сумасшедших». Писатель показывает, что так называемый «сумасшедший» приносит обществу гораздо меньший вред, чем люди, признанные в обществе. Так, например, популярная идея пользы Бентама кажется более безумной с точки зрения вреда, чем бесполезность страсти несчастного архитектора Пиранези.

Вся трагедия Пиранези – это трагедия непонятой и бесполезной красоты. Сам Пиранези является символом этой красоты. Благодаря идее пользы связываются главы об отдельных личностях, так называемых сумасшедших. Общественные главы начинаются с Пиранези, который отвергает это общество: *«Я обошел вселенную; я начал с востока, возвратился с запада. Везде я искал самого себя! Я искал себя в пучинах океана, в кристаллах гор первородных, в сиянии солнца – все охватил в мои могучие объятия – и, пораженный собственною моею силою, я забыл о людях и не поделился с ними моею жизнию!»* [Одоевский, 1988: 111].

История о Киприяно – это история о потере своего «я». Приобретенные сверхспособности поглощают личность Киприяно, его «я» больше не существует, его заменяет набор мощных, манипулирующих слов. Он мучается, но все попытки изменить ситуацию ни к чему не приводят. Так, первоначально он мучился от поиска слов, склонившись над листком бумаги: *«Каждый стих стоил бедному поэту нескольких изгрызенных перьев, нескольких вырванных полос и обломанных ногтей»* [Одоевский, 1988: 67], мучения эти подобны и мучениям Бетховена, с самого рождения чувствующего невыносимую муку от невозможности выразить музыку, которую он слышит, но не может написать. В результате Киприяно, который не может избавиться от своих даров, обладая талантами и всезнанием, становится бесполезным шутом.

Одоевский создавал образы художников-творцов не с какой-то одной выдающейся способностью, ведь у Киприяно их было много, но он при этом не был счастлив. Киприяно мечтал о том, чтобы снова вернуться к исходно-

му состоянию незнания, неведения и двигаться вперёд. Возможно, он получал удовольствие от процесса деятельности, ему не нужен был результат. История заканчивается тем, что Киприяно вспоминает о своих трудах, как о несказанном блаженстве. Он думает, как хорошо было бы вернуть то время. Он также хочет возвратить обратно и дар всеведенья. Киприяно познал мир от и до, это познание убило его способность видеть красоту, и, как следствие, творческий дар. Да, Киприяно нигде больше не мог видеть красоту – возможно, если бы он прошел по заросшему красивейшими цветами полю, он увидел бы не цветы, а скелеты людей, глубоко зарытых под землёй. Видение Киприяно мира становилось страшным… Может быть, Одоевский хотел сказать, что человеку не нужно предельное знание; невольно вспоминаются созвучные строки С.А. Есенина:

Обратись лицом к седому небу,
По луне гадая о судьбе,
Успокойся, мертвый, и не требуй
Правды той, что не нужна тебе

Возникает вопрос: если человек будет всё знать, то ему не нужно больше заниматься творчеством? Ведь творчество – это всегда познание, и если мы доходим до конечной истины, то нам и не нужно творить? С другой стороны, может быть Одоевский хочет указать на то, что, когда человек получает такой дар без труда, он перестаёт его ценить? Киприяно научился сочинять, но его перестало это интересовать. А может быть, здесь говорится о ненасытности человеческой природы: нужно всегда ставить перед собой все новую и новую цель. Возможно, Одоевскому близка мысль о том, что, прежде чем что-то получить, человек должен что-то для этого сделать? Ведь не случайно доктор подсмеивается над Киприяно и над теми, кто хочет обладать знаниями и умениями без всякого труда.

Одоевский придавал очень большое значение музыке. Но её выражение составляло проблему для Одоевского, как и для Пиранези, который не смог воплотить свои призрачные башни и дворцы; как и для Киприяно, испытывающего нечеловеческие страдания, чтобы выразить и написать одно стихотворение; как и для Бетховена, не способного выражать свои великие замыслы на языке музыки.

В повести «Себастиян Бах» Одоевский пишет, что единственный язык невыразимого чувства – это музыка: *«В этой высшей сфере человеческого искусства человек забывает о бурях земного странствования; в ней, как на*

высоте Альпов, блещет безоблачное солнце гармонии; одни ее неопределенные, безграничные звуки обнимают беспредельную душу человека; лишь они могут совокупить воедино стихии грусти и радости, разрозненные падением человека, – лишь ими младенчествует сердце и переносит нас в первую невинную колыбель первого невинного человека» [Одоевский, 1988: 96]. Будучи музыкантом, Одоевский проявлял большой интерес к внутренней жизни Баха. Так, он проигрывал всю его музыку от начала до конца. *«Вы не можете себе вообразить, как трудно с этого небесного, беспредельного языка переводить на наш сжатый, смешанный с прахом жизни язык. Иногда мне на четыре ноты приходится писать целый том комментарий, и все-таки эти четыре ноты яснее моего тома говорят для того, кто умеет понимать их»,* [Одоевский, 1988: 98] – пишет Одоевский о своём отношении к произведениям композитора. Мир великого Баха, имя которого в те времена было едва известно в России, открылся Одоевскому ещё в Пансионе. Фортепьяно сделалось его страстью. Он поражал своей беглой игрой и лёгкостью, с которой давались ему сложнейшие Баховы фуги; рано Одоевский начал сочинять и сам. Восхищение Бахом писатель пронёс через всю жизнь, посвятив ему одну из своих лучших повестей. В этой повести Одоевский показывает отрыв гениальности человека от многообразия жизни, о сосредоточении на одном. Так, достигнув высот в этом одном, человек в конце жизни понимает, что полная, настоящая жизнь прошла мимо.

Это понимает и Бригадир в последнее мгновение своей жизни, и Бетховен, и Киприяно, и Пиранези. Каждый из них, разумеется, приходит к этой мысли по-своему. Именно для того, чтобы показать разные грани этого понимания, Одоевский изобразил несколько персонажей. Он показал, что на первый взгляд независимый гений может быть зависим. Можно ли сказать, что Бах пропустил жизнь, что она прошла мимо него? Автор полагает, что да: *«Он все нашел в жизни: наслаждение искусства, славу, обожателей – кроме самой жизни»* [Одоевский, 1988: 104]. Однако он шёл за своей звездой и ею жил.

В повестях Одоевского показана дисгармоничность и отдельных личностей, и целых социальных систем. В то же время здесь настойчиво проводится мысль о возможности и необходимости социальной и нравственной гармонии. Таким образом, художник-творец в произведении Одоевского «Русские ночи» борется сам с собой или с собственным гением. Здесь Одоевскому пригодились знания и опыт музыковеда и музыканта, а также искренний интерес к тайнам и загадкам человеческой души.

Сборник «Русские ночи» содержит в себе множество идей, питавших современную ему культурную эпоху. Носителями этих идей выступают пер-

сонажи романтических повестей. И каждый персонаж, подчиняясь идее, в свою очередь соединенной с основной концепцией книги, не заслоняется другими персонажами. Не случайно в «Девятой ночи» Фауст рассуждает: *«Рукопись кончена. Мне кажется, что мои друзья видели неразрывную, живую связь между всеми этими лицами – идеальными или нет, не в том дело».* [Одоевский, 1988: 110]

Литература

1. *Зубков В.Н.* Мудрость тысячелетий от А до Я. – М.: АСТ, 2010. – 289 с.
2. *Маймин Е.А.* Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» / В кн.: Одоевский В.Ф. Русские ночи. – Л.: Наука, 1975. С. 247 – 277.
3. *Манн Ю.В.* Русская философская эстетика. – М.: МАЛП, 1998. – 381.
4. *Одоевский В.Ф.* Последний квартет Бетховена / Сост. Вл. Муравьев. – М.: Моск. рабочий, 1982. – 399 с.
5. *Одоевский В.Ф.* Повести и рассказы. – М.: Художественная литература, 1988. – 384 с.
6. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. – М.: Эксмо, 2007. – 640 с.
7. *Одоевский В.Ф.* Записки для моего праправнука. Повести. Статьи. Письма. Критика и воспоминания современников. – М.: Русский мир, 2006. – 544 с.
8. *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский: В 2-х тт. – М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1913.
9. *Турьян М.А.* Странная моя судьба. О жизни Владимира Федоровича Одоевского. – М.: Книга, 1991. – 400 с.

Елизавета МАЛЫШЕВА

Комментарий В. Набокова к роману «Евгений Онегин»: специфика авторской методологии

«Комментарий» Владимира Набокова на английском языке вышел еще в 1964 году. На русский он был переведен в 1999 году и с тех пор является фундаментом для исследований пушкиноведов. Структура Комментария нетипична: в первом томе помещен англоязычный перевод Евгения Онегина, выполненный Набоковым, далее – комментарии, как и во втором, третьем и четвертом томах. Затем следуют два обширных приложения, разбитых на главки: «Абрам Ганнибал» и «Заметки о просодии», – и небольшие «Заметки переводчика». Обширнейший труд, за который, по словам Набокова, ему «должны будут поклониться в ножки», занял у него более десяти лет работы, в страницах это – более девятисот.

Данная работа является комментарием комментария. Как Пушкина можно анализировать только с учетом биографического и исторического фона, так и работа Набокова, несмотря на свою научную направленность, несет в себе гораздо более личного, чем может показаться на первый взгляд.

Особенности комментария разбиты на группы: индивидуальное, историческое, лингвистическое. Причем группа исторической особенности будет разделена еще на две подгруппы. К первой относится анализ влияния зарубежной литературы на роман, во второй – исторический бэкграунд, нравы, быт, биографические детали жизни поэта.

Один из принципов комментария – крайняя степень субъективизации. Набоков отказывается от формулы авторского «мы» и часто в разговоре с читателем апеллирует к солидарности впечатлений. К примеру, в комментарии эпизода сна Татьяны: *«Нам всем известно это ощущение “опоздания” во сне…»* [Набоков]. Индивидуальный характер проявляется в язвительных и иронических сентенциях (иногда порознь, иногда слитых воедино): иной раз в одно, но очень меткое слово, или же в форме небольшого отступления. Это может показаться странным – но только если не знать неоднозначный характер писателя.

Начинается глава первая, разбирается эпиграф, и уже в первом предложении мы видим: *«Князь Вяземский – малозначительный поэт…»* [Набоков]. Бросается в глаза некоторая субъективность высказывания, которое, возможно, и не предполагало пренебрежительного тона. Но в пространстве русского языка слово «малозначительный» имеет, пусть небольшой, но отрицательный оттенок.

В следующем пассаже: *«…из бездарного «Артюра» Ульрика Гюттэнгера (1836)…»* [Набоков] об объективности и «сухом» непредвзятом комментировании речь уже точно не идет. Под горячую руку писателя попадет Александр Шаховской, *«еще одна библиографическая обуза»* и *«плодовитый автор …жалких подражаний»; «знаменитый, но бесталанный»* Виссарион Белинский; *«абсолютно бездарные»* четверостишия Якова Толстого; смешные иллюстрации Нотбека; наконец, особой чести удостаиваются коллеги-переводчики Набокова – Генри Сполдинг, Оливер Эльтон, Бабетта Дейч и Доротея Радин. Иной раз их варианты выглядят действительно забавно и несколько нелепо. Набоков же в обращении к ним использует, как можно догадаться, другие слова.

Индивидуальное диктовало эмоциональный вектор некоторых фрагментов или целых глав. Проступала нелюбовь к Достоевскому, пренебрежительное, даже осуждающее отношение к живописи Репина, негативные впечатления от оперы «Евгений Онегин» Петра Ильича Чайковского. Часто упоминаются биографические детали, как, к примеру, разница в сто лет между датами рождения Набокова и Пушкина. Такие вкрапления автобиографических заметок иной раз удивляют: редко встретишь исследователя, упоминающего, что его няня была из тех же мест, что и няня поэта.

Не менее интересны пассажи про шуточные дуэли, перекликающиеся с дуэлями Пушкина; или о том, как Набокова, по счастливому совпадению, водили гулять в тот же сад, что и Онегина. Сквозь эти неоднозначные отступления проступает острая для автора идея – сравнение и даже отождествление себя с великим поэтом. В любом другом случае, такой прием показался бы читателю неуместным. Но для Набокова постепенная работа над анализом романа была способом оставить свой след – не где-нибудь, а именно поблизости с Пушкиным.

Историческая особенность комментария – поиск влияний зарубежной литературы на роман. Набоков упорно, и порой не в угоду некоторым литературным деятелям, ищет источники и всевозможные прототипы пушкинских мыслей, даже самые невесомые реминисценции. Такой подход нашел противника в лице Корнея Чуковского, который в своей книге осудил Набокова за поиски английского и французского влияния в романе, а также за излишнее комментирование самого себя [Чуковский]. Однако таким спорным методом Набоков вовсе не укоряет Пушкина в отсутствии индивидуальности или самобытности: он, напротив, помещает пушкинский роман в общий широкий контекст, таким образом утверждая место «Евгения Онегина» в европейской литературе.

Примером указанного подхода является комментарий к первой главе, строфе XXXIII, где Набоков рассказывает о часто встречающемся образе волн, целующих чьи-то ноги. Строка Пушкина о зависти волнам и о желании «с любовью лечь» к ногам барышни, перекликается со стихами Томаса Мура («Любовь ангелов»): «…у берега моря стоит дева, к чьим ногам…волны со вздохом бросают свою последнюю дань…» [Thomas Moore]. Также у Байрона в «Чайльд Гарольде» «…воды, кланяясь, встречают ее и приветствуют …целуя ее ноги…».

Комичным оказался комментарий к строке: «…Так люди (первым каюсь я) от делать нечего друзья…» [Пушкин, 35]. И Набоков, как настоящий педант, возражает: *«Нет, Пушкин не первый»*. И затем приводит доказательство, что Руссо в «Юлии» покаялся раньше него [Набоков].

Более однообразны набоковские примеры о быте и нравах. Иной раз Набоков в своей дотошности перебарщивает, и тогда пояснение незначительной детали превращается в расследование. Так, упомянув о «Дуняше Истоминой», комментатор не посчитал, что этого достаточно. К небольшому описанию и цитате о танцовщице Набоков добавил список спектаклей, в которых могла участвовать Истомина, а затем методом дедукции выяснил, на каком из них мог присутствовать сам Пушкин. Набоков добавляет еще несколько точных биографических деталей: о возвращении Пушкина из Царского Села и о нахождении его в Кишиневе. И все эти детали напрямую связаны с Евдокией Истоминой. Набоков последователен и точен.

Задумав перевод «Евгения Онегина», Набоков оказался перед выбором: сохранить ритм или передать точный смысл. По его мнению, перевести роман с учетом созданного Пушкиным ритма – математически невозможно. Потому Набоков максимально сконцентрировался на лингвистическом пласте, при этом подбирая для каждого слова не только точный перевод, но и его точную коннотацию. К примеру, для высокопарных выражений он подбирал соответствующие архаичные формы и выражения. Так, слово «нега» Набоков перевел устаревшим, но выразительным эквивалентом «mollitude», а для «озера пустынного» он избрал архаичное «wasteful», более подходящее по контексту и настроению.

Отдельной темой в языковом аспекте являются галлицизмы и клишированные выражения. Набоков точно подмечал выражения, калькированные с французского (и иногда английского) языка. Выражение *«…(пора) меж волка и собаки…»* [Набоков] современному читателю незнакома. А между тем это было, по словам автора, привычным галлицизмом, означающим сумерки. Если быть точнее, то этот галлицизм – в первую очередь латинизм. И

что самое главное, частое употребление его в русском языке – очень спорная вещь.

В заключение хочется сделать смелое предположение о существовании единицы измерения в пространстве Набокова: единица – суть деталь, самая маленькая и неделимая частичка Комментария. На ней зиждется все остальное. Объяснение этому, возможно, находится в цитате самого автора: *«В искусстве, как и в науке, наслаждение кроется лишь в ощущении деталей»* [Набоков].

Литература

1. *Набоков В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». 1999. – СПб.: Искусство-СПБ. – 928 с. [Электронный ресурс]. URL: https://profilib.net/chtenie/78590/vladimir-nabokov-kommentariy-k-romanu-evgeniy-onegin.php
2. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти тт./ АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Текст проверен и примеч. сост. Б.В. Томашевским. 4-е изд. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. 1978. – 527 с.
3. *Чуковский К.* Собр. соч.: в 15-ти тт. Т. 3. – М.: Терра - Книжный клуб / 2001 [Электронный ресурс] URL: http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/knigi/vysokoe/prilozheniya-onegin-na-chuzhbine
4. Thomas Moore. The loves of the Angels. [Электронный ресурс] URL: https://allpoetry.com/The-Loves-of-the-Angels

Валерия МАРИНЕНКО

Мотив безумия в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя

Тема безумия в литературе крайне обширна и разнообразна. В Библии сказано: «Никто не обольщай самого себя. Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтобы быть мудрым» (1 Кор. 3:18). Христианский безумец близок к Богу, его безумие – «безумие во Христе» («Мы безумны Христа ради, а вы мудры во Христе; мы немощны, а вы крепки; вы в славе, а мы в бесчестии» /1 Кор. 4:10/). Близко к данной трактовке стоит феномен юродства на Руси. В русских сказках положительным персонажем часто является «дурак», который тем не менее оказывается победителем в противостоянии с прагматичными, «умными» персонажами.

Романтизм воспел так называемое «высокое безумие». Сумасшедший для романтика близок к непризнанному гению. Он смешон для толпы, но на деле он выше и чище нее. «И вот появляется целая галерея вдохновенных безумцев, воспетых романтиками, безумцев — поэтов духа, стоящих выше толпы с ее низменной разумностью» [Гуковский: 300].

В противовес романтикам, Пушкин не возвеличивал безумца. Напротив, он видел в сумасшествии «гибель духа», разум для него превыше всего: *«Не дай мне бог сойти с ума,/ Нет, лучше посох и сума»*. Гоголь, с одной стороны, близок в этом вопросе к Пушкину, изображая безумие как «следствие социальных причин», с другой стороны, во многом придерживается линии романтиков, возвеличивая сумасшествие.

«Петербургские повести» Гоголя пронизаны мотивами безумия. Ярче всего это, конечно, проявляется в повести «Записки сумасшедшего», изображающей весь процесс погружения человека в безумие, но в других повестях цикла мотив также прослеживается. Безумец в «Записках сумасшедшего» не «поэт духа», а вполне обычный мелкий чиновник. Вспыхнувшая в нем любовь к генеральской дочке заставляет его иначе взглянуть на мир, что и ведет к сумасшествию. Первые проблески его безумия появляются уже в первой записи, от 3 октября. Это разговор собачек и замечание героя: *«Признаюсь, с недавнего времени я начинаю иногда слышать и видеть такие вещи, которых никто еще не видывал и не слыхивал»* [Гоголь: 149].

Далее признаки будущего сумасшествия не проявляются в записях до 11 ноября, когда герой вспоминает о разговоре собачек и принимает решение перехватить письма. Что могло подтолкнуть Поприщина к этим мыслям? Видимо, разговор с начальником отделения 6 ноября, после которого герой

понимает, что его чувства не являются тайной. Между 13 ноября (когда письма прочитаны, и герой узнает о скорой свадьбе возлюбленной) и 3 декабря Поприщин не делает записей в дневнике. Читатель может лишь догадываться, что творится в мыслях и душе героя. Но именно эти незаписанные мысли окончательно повреждают рассудок Поприщина. Мысли о собственном слишком мелком чине и новости из Испании переплетаются в надломленном сознании: «Сознание Поприщина находит наконец такой ранг, который, оставаясь рангом, выводит в то же время за пределы всей реальной для окружающих табели чинов, за пределы того, чем окружающие всегда измеряли свое превосходство над Поприщиным» [Маркович: 28].

Таким образом, безумие Поприщина – это путь к истине, к справедливости: «Невыносимые мучения, через которые проходит Поприщин, усугубляют его помешательство, но одновременно приносят его душе просветление и очищение. <…> Человек в апогее безумия внезапно выходит к ней, а вместе с тем и к собственной неискаженной природе, к первозданной общенародной основе своей духовной жизни. Обретая неисчерпаемое богатство духа, он словно воссоединяется со всем миром» [Маркович: 28].

Другой персонаж Гоголя, художник Чартков из «Портрета», сходит с ума в финале от зависти и отчаяния. Но еще в начале повести, отдавая в Щукином дворе последние деньги за портрет с живыми глазами, он проявляет первые признаки помутнения рассудка: *«Таким образом Чартков совершенно неожиданно купил старый портрет и в то же время подумал: “Зачем я его купил? на что он мне?” Но делать было нечего»* [Гоголь: 66]. Чартковым движет жажда богатства и славы. Но не она приводит его к сумасшествию, а осознание того, что искра таланта была загублена его собственными руками, зависть к более талантливым и более усердным собратьям: *«Им овладела ужасная зависть, зависть до бешенства. Желчь проступала у него на лице, когда он видел произведение, носившее печать таланта. <…> Купивши картину дорогою ценою, осторожно приносил в свою комнату и с бешенством тигра на нее кидался, рвал, разрывал ее, изрезывал в куски и топтал ногами, сопровождая смехом наслажденья»* [Гоголь: 97].

История Чарткова, по сути, противоположна истории Поприщина. Для чиновника любовь становится путем к очищению, к осознанию несправедливости мира, пусть и через безумие. Сумасшествие Поприщина сродни юродству, которое на Руси считалось Божьим промыслом. Стремление же к богатству и славе приводит художника к безумию темному, дьявольскому, разрушительному.

Для другого художника, Пискарева из повести *«Невский проспект», безумие – способ уйти от жестокой реальности. Сначала через сны: «Наконец сновидения сделались его жизнью, и с этого времени вся жизнь его приняла странный оборот: он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне»* [Гоголь: 20]. *Затем через опиумные видения: «Приемы опиума еще более раскалили его мысли, и если был когда-нибудь влюбленный до последнего градуса безумия, стремительно, ужасно, разрушительно, мятежно, то этот несчастный был он»* [Гоголь: 22].

«Наркотические грезы Пискарева – эквивалент безумия. Доминантным мотивом этого и аналогичных сюжетов является навязчивая идея о спасении кого-то (в данном случае падшей женщины)» [Назиров: 66]. Но от реальности нельзя бежать бесконечно, попытка же бросить ей вызов приводит героя к самоубийству. Но даже еще вполне здоровый Пискарев, преследуя незнакомку, обнаруживает уже ощутимые признаки своего будущего безумия: *«Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз»* [Гоголь: 18].

История, рассказанная в повести «Нос», может быть трактована как галлюцинация безумца… Но автор создает убедительную установку на достоверность происходящего: *«Проснувшись рано утром, коллежский асессор Ковалев, «к величайшему изумлению, увидел, что у него вместо носа совершенно гладкое место»*, а некоторое время спустя герой встречается исчезнувшим носом, превратившимся в солидного господина с регалиями статского советника. У Ковалева, как говорится, «с головой все в порядке», но реальная действительность, кажется, сошла с ума» [Маркович: 6 – 7].

Это приводит к вопросу: возможно ли, что сам мир «Петербургских повестей» безумен? В «Портрете» (ред. «Арабесок») Гоголь называет это «сумасшествием природы». Проявляется оно и в «Записках сумасшедшего», когда Поприщин получает в свои руки переписку двух собачек. Г.А. Гуковский пишет: «Попробуем даже допустить, что Поприщин в безумии сам выдумал все эти письма; это допущение сразу оказывается невозможным, так как в письмах содержатся сведения, неизвестные ранее Поприщину и в то же время верные» [Гуковский: 269].

Романтики идеализировали сумасшедших: «…для них безумие − это прежде всего выход за пределы узких, объективных, сковывающих произвол личности и ее фантазии рамок разума. <…> И вот появляется целая га-

лерея вдохновенных безумцев, воспетых романтиками, безумцев − поэтов духа, стоящих выше толпы с ее низменной разумностью» [Гуковский: 300]. Пушкин спорил с романтизмом, изображая сумасшествие как трагедию. Взгляд Гоголя на безумие, хоть и стремится к пушкинскому, все же оставляет некоторые романтические элементы. Если для человека творческого, художника сумасшествие – это гибель, то для чиновника Поприщина, человека ничтожного по своей сути, – избавление от ранговой стереотипности мышления, обретение, просветление, очищение души. Дальнейшее прогрессирование болезни приводит его к саморазрушению и гибели. Но гибнет лишь тело, душа летит куда-то в неведомый, романтический мир, где Италия соседствует с русскими избами.

Безумие в мире «Петербургских повестей» становится карой для одних (Пискарев, Чартков) и спасением для других (Поприщин). Безумие сродни смерти, это и гибель, и избавление от страданий. Для променявшего свой талант на славу и деньги Чарткова, для добровольно выбравшего мир фантазий, а не реальность, Пискарева безумие – это наказание. Но для Поприщина сойти с ума – спасение от социальной несправедливости, от страданий, вызванных этой несправедливостью. Таким образом, безумие в «Петербургих повестях» служит метафорой смерти, ада и рая.

Литература

1. *Гоголь Н.В.* Петербургские повести. – Л.: Лениздат, 1979. – 168 с.
2. *Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. – М.-Л.: Гослитиздат, 1959. – 531 с.
3. *Маркович В.М.* Безумие и норма в Петербургских повестях Гоголя // Гоголь Н.В. Записки сумасшедшего: Повести. – СПб.: Азбука, 2012. – С. 5–30.
4. *Назиров Р.Г.* Фабула о мудрости безумца в русской литературе // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – С. 103 – 116.

Анастасия ОТИНОВА

Проблема положительного идеала во 2-м томе поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» и книге «Выбранные места из переписки с друзьями»

Время, когда создавался второй том «Мертвых душ», было крайне тяжелым для Н.В. Гоголя. Он испытывает творческий кризис, вызванный по большей части внезапной волной критики первого тома поэмы. Писатель уже сомневается в своих творческих способностях, поэтому работа над вторым томом заменяется поспешным написанием писем друзьям, где он, в числе прочего, старается истолковать замысел книги.

Эпистолярная деятельность перерастает в книгу. О замысле ее Гоголь впервые сообщает А.О. Смирновой в апреле 1845 года: «Это будет небольшое произведение и не шумное по названию в отношении к нынешнему свету, но нужное для многих…» [Манн: 719]. Все его мысли находят теперь место «Выбранных местах из переписки с друзьями». Эта книга центральная в творчестве позднего Гоголя, она как фокус, в котором сконцентрированы все проблемы его писательской и личной биографии. Жанр этого произведения сложно определить: помимо эпистолярного, это и очерк, и проповедь с элементами исповеди. Только такой художественный синтез вмещал в себе умозрения, которые сформировались на данном этапе творчества писателя. Его самым большим желанием было способствовать, как он полагал, вразумлению своих соотечественников, он будто бы создавал «книгу жизни» для русского человека. Под «книгой жизни» мы привыкли понимать Библию или другой священный текст, но именно таким «священным текстом» и должны были стать наставления Гоголя, ведь он чувствовал свою особую ответственность перед Богом. Ориентацию Гоголя на богословские труды выделил К. Мочульский.

Писатель не брал на себя роль проповедника, он лишь хотел помочь людям, видя в книгах только «пользу для души»: *«Я никакой новой науки не брался проповедать. Как ученик, кое в чем успевший больше другого, я хотел только открыть другим, как полегче выучивать уроки, которые даются нам нашим Учителем. Я думал, что по прочтенье книги будет мне сказано: “Благодарю тебя, собрат”, а не: “Благодарю тебя, учитель”»* [Гоголь, т. 8: 465].

«Проездившись» по России и Европе, повидав жизнь с разных сторон, Гоголь сформировал свое представление об идеальной России, и теперь

он неустанно пытается внедрить свои идеалы, наставляя и проповедуя. Он, как духовный наставник, говорит, как надо жить, горестно переживая все отклонения России от утопического идеала, воссозданного его творческим воображением.

На этот новый этап жизни и творчества Гоголя пришлось и написание 2-го тома «Мертвых душ». Гоголь в нем словно стоит на развилке между художественной и публицистической литературой, он еще в поиске лучшей формы выражения своих убеждений. Если в «Выбранных местах…» (далее – «ВМ») он преподает урок своим друзьям, то в «Мертвых душах» (далее – «МД») – своим героям. Мы можем провести параллель между сохранившимися пятью главами второго тома поэмы и размышлениями в «ВМ» в плане воссоздания положительного идеала.

Творчество Гоголя, конечно же, не обделено вниманием исследователей: в частности, «МД» не раз сравнивали с «Божественной комедией» Данте (у Гоголя во втором томе показано в некотором смысле «преображение» ада, воссозданного в томе первом). Герои, в том числе и Чичиков, переживают катарсис, стремясь к высшим ценностям, к божественной правде. Всех героев, по аналогии с «Божественной комедией» Данте, ждет Чистилище, расплата за все грехи, но и очищение... Только «расплатившись», они смогут достичь Рая. На сходство 2-го тома «МД» и «Божественной комедии» указывали, в частности, П. Вяземский, позднее – К. Мочульский.

Если присмотреться ко 2-му тому «МД», можно заметить, что наряду с положительными героями есть и отрицательные, которые будто бы перекочевали из первого тома: Чичиков все так же лихоимствует, воплощая в жизнь своей авантюрный план, Холобуев бездельничает, разоряя свое имение, а глупый, честолюбивый генерал пользуется всеми привилегиями своего чина. Но положительные герои, фактически отсутствующие в первом томе, исподволь уже входят в эту мрачную Русь. Деятельный помещик Костанжогло, Улинька, дочь генерала, Муразов – все они образуют противоречивую картину России, амбивалентность ее устройства.

Так что же побеждает в этом споре двух противоположных начал? Встанет ли на путь истинный Чичиков, выпущенный из-под следствия? Уедет ли он в деревню и начнет праведную жизнь? Все эти вопросы остаются неразрешенными, текст рукописи обрывается. Гоголь бы предал огню и эти пять глав, если бы не друзья, которые смогли сохранить черновой вариант. Позже он напишет в «Авторской исповеди»: *«Как сравню эту книгу <«ВМ»> с уничтоженными мною «Мертвыми душами», не могу не возблагодарить за насланное мне внушение их уничтожить. В книге моих писем я все-таки*

стою на высшей точке, нежели в уничтоженных «Мертвых душах». В уничтоженных «Мертвых душах» гораздо больше выражалось моего переходного состояния, гораздо меньшая определительность в главных основаниях и мысль двигательней, а уже много увлекательности в частях, и герои были соблазнительны» [Гоголь, т. 8: 458].

Стала ли книга писем заменой второго тома, точно сказать сложно, но можно предположить, что переходное состояние в «МД», о котором говорил Гоголь, перешло в уверенную дидактику в «ВМ». Если в первом томе поэмы мысли об идеальной России возникают только изредка в лирических отступлениях, во втором томе они обнаруживают себя в речах героев, то в «ВМ» они даны отрытым текстом, без посредства художественных образов. Последняя книга Гоголя являет собой высший пик в осознании писателем идеи своей избранности свыше и необходимости нести людям духовное благо и пользу. Он жертвует сюжетом, пейзажем, героями ради, как он полагает, ясности мысли, прямоты и непосредственности ее донесения. Он не хочет больше рисковать и быть непонятым, не хочет «доставлять удовольствие» интригующими сюжетами, вести игру с читателем, смешить его и веселить. Все это позади для Гоголя, он предельно серьезен, ибо чувствует на себе исполнение божественной воли.

Сложно говорить, какая из книг лучше отображает мироощущение Гоголя, одна прямо говорит *о том, как надо*, другая воплощает эти же мысли в художественных образах. Так, например, в главе «Что такое губернаторша» Гоголь пишет: *«Не пугайтесь же и вы мерзостей и особенно не отвращайтесь от людей, которые вам кажутся почему-либо мерзки. Уверяю вас, что придет время, когда многие из нас на Руси из* ***чистеньких*** *горько заплачут, закрыв лицо свое, именно от того, что считали себя слишком чистыми»* [Гоголь, Выбранные места: 158]. В «МД» Чичиков обращается к генералу с анекдотом, в котором заложена сходная мысль: немец, не признав пьяных неряшливых судейский, которых сам и звал в гости, попадает в отместку в тюрьму, но они же ему и предъявляют претензии по истечению срока: *«Не стыдно ли тебе так поступить с нами? Ты всё бы хотел нас видеть прибранными, да выбритыми, да во фраках. Нет,* ***ты полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит****»* [Гоголь, т. 7: 164]. Несмотря на всю ироничность воссозданной ситуации, мысль в эпизоде заложена глубокая. Гоголь говорит о том, что людей нужно полюбить с их недостатками, со всеми «неровностями», ведь только полюбив своего собрата, пусть и черненького, человек может понять его и посочувствовать; презрение же – заведомо тупиковый путь. В поэме анекдот занимает иную сюжетную позицию, но

мысль о любви к человеку развивается в реакции на рассказанный анекдот. Генерал расхохотался, а Улинька болезненно застонала, и гнев выразился на ее лице: *«Одному было смешно оттого, как изворотливы плуты, другому неповоротливая ненаходчивость немца. Третьему было грустно, что безнаказанно совершился несправедливый поступок. Не было четвертого, которому бы тяжелей всего была погибающая душа брата»* [Гоголь, т. 7: 166]. Четвертым был Гоголь, которому как раз и было больно за всех погибающих и пропадающих. Он пытался протянуть руку помощи всем до единого на русской земле, и миссию свою он видел в служении на поприще литературы. Характерно, что, помимо духовных наставлений, он добросовестно и подробно давал в своей книге советы, как правильно вести себя в свете, как управлять хозяйством. Все его наставления могли должным образом воплотиться только в письмах. В силу своих дидактических наклонностей он всегда искал ту нишу, где советы перейдут в откровенный разговор, где важнее не форма и жанр, а психологизм, расположенность читателя, «эта форма привлекала его не как сугубо литературная, а пограничная, предоставляющая возможность сохранять статус писателя и одновременно выходить за его пределы» [Анненкова]. Но вернемся к анекдоту про беленьких и черненьких и сравним его с фрагментом из «ВМ»…

Улинька, воплощенный женский идеал в поэме и полярный по отношению к предыдущим героям образ. Можно сказать, что она предвосхищает мысль о существовании надежды на спасение этого темного, погибающего мира. Почему Гоголь воплощает, персонифицирует эту надежду в женщине? Он видит начало преображения России именно в женской красоте, потому что она *«скорей способна очнуться и двинуться»* [Гоголь, т. 8: 337]. Для Гоголя она – живительная сила, способная на многое, в особенности на благие дела. Улинька – дочь генерала, но и единственная девушка в семье. Ее реакция на рассказанную Чичиковым историю является чем-то вроде совестливого упрека обоим; она даже спрашивает их, как они могут смеяться над этой несправедливостью. Гоголь делает мерилом нравственности женщины ее совесть и чистоту, ее благое влияние на окружающих; вот что сказано про Улиньку: *«При ней както смущался недобрый человек и немел, а добрый, даже самый застенчивый, мог разговориться с ней, как никогда в жизни своей ни с кем»* [Гоголь, т. 7: 24].

Сравним – в «ВМ», в главе «Женщина в свете», Гоголь также определяет образ светской дамы как силу, одолевающую зло и безнравственность: *«Вот уже одно влияние, которое совершается без вашего ведома от одного вашего присутствия! Кто не смеет при вас позволить себе дурной мысли, тот уже стыдится; а такое обращение на самого себя, хотя бы и мгно-*

венное, есть уже первый шаг человека к тому, чтобы быть лучше» [Гоголь, Выбранные места: 50].

Также идеальная женщина в представлении Гоголя обладает чем-то стремительным и сильным, в ней соединяются могущество и слабость, она способна вдохновлять человека на подвиги и склонять к милосердию. Женщина должна быть всепрощающей, совмещать в себе таинственную загадку, неземную святость и способность оказать физическую помощь. Это ангел небесной красоты, способный на такую же неземную любовь. Улильку он описывает так: *«Но гнев бывал у нее только тогда, когда она слышала о какой бы то ни было несправедливости или жестоком поступке. Но вдруг исчезнул бы этот гнев, если бы она увидела в несчастии того, на кого гневалась, как вдруг бы бросила она ему свой кошелек, не размышляя, умно это или глупо, и разорвала бы на себе платье для перевязки, если бы он был ранен. Было в ней что-то стремительное»* [Гоголь, т. 7: 24]. Сравним с «ВМ»: *«В вас живет та неведомая сила, которая нужна теперь для света: самый ваш голос, от постоянного устремления вашей мысли лететь на помощь человеку, приобрел уже какие-то родные звуки всем, так что, если вы заговорите в сопровождении чистого взора вашего и этой улыбки, никогда не оставляющей уст ваших, то каждому кажется будто заговорила с ним небесная родная сестра»* [Гоголь, Выбранные места: 51]. И здесь Гоголь напоминает о родстве. Мысль о том, что все люди друг другу братья, потому и помогать даже постороннему надо с той же любовью, которая, как правило, есть в семье – весьма частотна в его письмах.

Важным (если не ключевым) моментом второго тома является «падение» Чичикова. Читая первый том, сложно представить ползающего на коленях, рыдающего и умоляющего о пощаде чиновника. Читая же том второй, не можешь поверить своим глазам – до чего же опустился некогда гладко выбритый, во фраке с иголочки, важно беседующий с помещиками и генералами, человек! Хоть Чичикова и отпустят благодаря Муразову, но позор, которого боится каждый честолюбивый человек, и будет его расплатой, той мотивационной силой, которая заставит его измениться к лучшему. В письме «Близорукому приятелю», ставшему гордым и себялюбивым после обретения важной государственной должности, Гоголь пишет: *«Моли Бога о том, чтобы встретилась тебе какая-нибудь невыносимейшая неприятность на службе, чтобы нашелся такой человек, который сильно бы оскорбил тебя и опозорил так на виду у всех, что от стыда не знал бы ты, куда сокрыться, и разорвал бы за одним разом все струны твоего самолюбья. О, как нам бывает нужна публичная, данная в виду у всех, оплеуха!»* [Гоголь, Выбранные

места: 190]. Можно заключить, что публичное осмеяние и падение в чужих глазах может быть только полезным для человека, свернувшего с верного пути. Чичиков исполнит волю автора, но «сработает» ли теория с приятелем Гоголя? Одно можно сказать наверняка: писатель не изменяет своим идеалам, в оба произведения он вкладывает одну и ту же идею: репутация, а точнее ее дискредитация, может стать поводом для духовного перерождения.

Корысть всех действий Чичикова направленна на благополучное будущее, он признается: *«Трудом и потом, кровавым потом добывал копейку. Зачем добывал копейку? Затем, чтобы в довольстве прожить остаток дней, оставить что-нибудь детям, которых намеревался приобрести для блага, для службы отечеству. Покривил, не спорю, покривил… что ж делать? Но ведь покривил, увидя, что прямой дорогой много не возьмешь, косой больше возьмешь»* [Гоголь, т. 7: 253]. Однако писатель во многих письмах настаивает на том, что нужно в первую очередь заботиться о настоящем, что именно в нем состоят все беды будущего: «Не будущего, но настоящего опасайся. О настоящем велит заботиться нам Бог. Кто с Богом, тот глядит светло вперед и есть уже в настоящем творец блистательного будущего» [Гоголь, Выбранные места: 190].

Можно сделать вывод, что именно за его безбожность, коварные помыслы и обманы, направленные на будущее, без оглядки на греховное существование в настоящем, Чичикова и настигло возмездие. Его дело было вынесено на суд закона, но дойдет ли оно до Божественного Суда? Из рукописи нам этого не дано узнать...

Одним из самых любопытных персонажей в поэме является помещик Костанжогло, он вызывает восхищение у каждого читателя, и – изумление самого Чичикова. Он самый деятельный и предприимчивый персонаж, и весь его труд направлен в благое русло. Он – центральная фигура второго тома, и именно он осуществляет важный замысел Гоголя – преображение русской деревни. Костанжогло – неисчерпаемый источник энергии и воли, способный заставить работать даже самого ленивого, сделать доход из «всякой дряни», а крестьяне его рождены, чтоб поднимать великое хозяйство, поэтому вся его деревня светится ореолом благородия, где царят самые праведные идеалы, и помещик всего этого Творец. *«Здесь, именно здесь подражает Богу человек: Бог предоставил себе дело творенья, как высшее наслаждение, и требует от человека также, чтоб он был творцом благоденствия и стройного течения дел»* [Гоголь, т. 7: 73], – говорит Костанжогло Чичикову, сам весь сияя. Этот фрагмент дает нам представление о том, какое большое значение для Руси Гоголь отдавал помещику, видя корень большого блага и

процветания страны в земледелии и хлебопашестве. И более того, помещик и крестьяне имеют особую связь, Гоголь считает, что именно обращение к Богу способно возродить ее нерушимость: *«…если только помещик взглянул глазом христианина на всю обязанность, то не только он может укрепить старые связи, о которых толкуют, будто они исчезли навеки, но связь их новыми, еще сильнейшими связями – связями во Христе, которых уже ничего не может быть сильнее»* [Гоголь, Выбранные места: 166]. Впрочем, вся глава «Русской помещик» в «ВМ» представляет собой ряд советов, как найти общий язык с мужиком (прежде всего – с Божией помощью).

Нравоучительный тон поэмы прослеживается в монологах героев, Гоголь будто говорит устами своих персонажей. Он сам дает советы своим героям, потерявшимся на перепутье жизни. Муразов рекомендует Холобуеву оставить семью и идти по России с верой и Богом: *«Наденьте простую сибирку… ведь вы теперь простой человек, разорившийся дворянин тот же нищий: что уж тут чиниться? – да, с книгой в руках, на простой тележке и отправляйтесь по городам и деревням. От архиерея вы получите благословение и шнурованную книгу, да и с Богом»* [Гоголь, т. 7: 243]. Но Муразов знает, что этим поступком принесет только пользу, возможно, даже спасет свою семью. И в практичности его советов не стоит сомневаться, это поистине самое праведное дело души – посвятить свою жизнь Богу, об этом мечтал и сам Гоголь, он признается в письме А.П. Толстому: *«Нет выше званья, как монашеское, и да сподобит нас бог надеть когда-нибудь простую ризу чернеца, так желанную душе моей, о которой уже и помышленье мне в радость. Но без зова божьего этого не сделать. Чтобы приобрести право удалиться от мира, нужно уметь распроститься с миром. “Раздай все имущество свое нищим и потом уже ступай в монастырь”, – так говорится всем туда идущим»* [Гоголь, Выбранные места: 135].

Гоголь так и не нажил имущество, чтоб раздать бедным, но его произведения до сих пор остаются востребованными и актуальными, и читатели неустанно открывают для себя новые вопросы в его творчестве и тщетно пытаются на них ответить. А Гоголь продолжает громогласно вещать шелестом страниц своих книг...

Литература

1. *Анненкова Е.И.* Письмо в структуре «Выбранных мест из переписки с друзьями» и эпистолярное наследие Гоголя / Дом Гоголя [Электронный ресурс] URL: http://www.domgogolya.ru/science/researches/1407/

2. *Гоголь Н.В.* Выбранные места из переписки с друзьями. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 320 с.
3. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14-ти тт. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 7. – 1951. – 435 с.
4. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14-ти тт. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 8. – 1952. – 816 с.
5. *Манн Ю.В.* Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 813 с.

Дарья ТРЕТЬЯКОВА

Семантика пограничных состояний сознания в малой прозе Ф.М. Достоевского

Попытки создать героя, находящегося на границе между вменяемостью и безумием, были предприняты многими авторами русской и зарубежной литературы. Мы знаем, что произведения часто являются отражением современного им времени, а некоторые – отражают еще не наступившее, но назревающее. Федор Михайлович Достоевский – один из тех авторов, которые улавливали витающее в воздухе и отражали это в свои произведения. Р.Г. Назиров отмечает: «Психологическая фантастика Достоевского осуществляется и в другом смысле. В результате самонаблюдения, изучения медицинской литературы, обобщения традиций романтического психологизма писатель достиг огромного мастерства в изображении разного рода душевных аномалий и неврозов. Он изображал их так часто потому, что считал свою эпоху кризисной, неестественной, больной (прежде всего этически, а затем уже психологически). В больном мире преобладают больные люди» [Назиров: 133 – 134]. В наиболее трудные, переломные моменты обостряется интерес к таким героям – к героям, существующим между двумя мирами. Ведь эта лиминальность и есть отражение перелома – того состояния, когда с одной стороны находится действительность, а за точкой надлома – фантастическая реальность. Актуальность таких героев, таких произведений не утрачена и теперь. И в наше время, характеризующееся быстрым темпом, динамично изменяющейся реальностью, отбрасывающей тех, кто не может за ней успеть, оставляющей их, неприспособившихся, одних, интерес к данной теме не утрачен. Этот интерес проявляется и в медицине, и в философии, и в художественной литературе. И, рассматривая человека безумного в произведениях русских писателей, невозможно обойти Ф.М. Достоевского.

Довольно большое количество исследователей касалось тематики пограничных состояний сознания в творчестве данного автора. В основном для рассмотрения берутся тексты, входящие в «Великое Пятикнижие». Подробно рассматривается проблема безумия в романах Ф.М. Достоевского 1865–1880-х год. Д.А. Медведевой и А.А. Казаковым; значительная работа по изучению текстов автора была проделана М.М. Бахтиным, который считает доминантой образа героя в этих произведениях – его самосознание. Г.С. Померанц подробно говорит о точке безумия в жизни героев, основываясь на примерах образов князя Мышкина, Раскольникова, Ставрогина.

Он утверждает, что в этой точке душа борется с помыслом. Также в довольно интересном ключе изучает психологическую фантастику произведений «Великого Пятикнижия» Н.Г. Назиров. Он утверждает: «Внешнее “безумие” героев обычно маскирует логику борьбы их разума с подсознанием, эстетических побуждений с этическими» [Назиров: 130].

Д. Чижевский говорит о Достоевском-психологе, расширяя круг произведений до «Хозяйки», «Кроткой», но при этом его исследования практически не касаются пограничных состояний героев, он направляет своё внимание на отношение Достоевского к просвещенцам и их идеям, на рассмотрение такого понятия как «неподвижная идея» [Чижевский].

В данном исследовании мне бы хотелось проследить, как именно в произведениях малой прозы Ф.М. Достоевского создаются образы пограничных состояний сознания и какие художественные цели при этом достигаются. Моё рассмотрение поставленных вопросов будет основываться на четырёх текстах, два из которых относятся к более раннему периоду творчества: это «Хозяйка» и «Неточка Незванова», а два других – к позднему: «Кроткая» и «Мальчик у Христа на ёлке». Так как в основном исследованиям подвергались величайшие романы Ф.М. Достоевского, мне видится довольно интересным и актуальным посмотреть, как в малое текстовое пространство Ф.М. Достоевский вводит тему пограничных состояний сознания и для чего он это делает, а также мне хотелось бы сопоставить произведения, относящиеся к разным временным периодам, выделить ряд их общих черт и особенностей.

В каждом из выбранных мной текстов присутствуют пограничные состояния героев, когда те не до конца осознают окружающую их действительность. Несомненно, роль подобных состояний очень важна, и особое внимание следует уделить целям, которые преследуются автором, вводящим в сюжет ситуации, при которых герои находятся на границе между действительным и ирреальным мирами.

В повести «Хозяйка» такие моменты являются реакцией измученного Ордынова на внезапное его взаимодействие с окружающим миром. Мы видим, до какой степени данный герой был одинок и оторван от этого мира, если при первом соприкосновении с ним сознание не выдерживает наплыва впечатлений и мыслей. Он боится жизни, это можно обнаружить в образах, возникающих в критические моменты. Сознание Ордынова отображает его детство, то время, когда реальность не угрожала ворваться в спокойное существование героя, когда мама была рядом. Особенно это заметно в моменты, связанные с Катериной. Нам кажется, что слова и поступки девушки

могут являться лишь плодами воображения Ордынова: её жаркие слезы – слезами самого героя, а она сама сливается с образом его матери: её дыхание – это дыхание матери Ордынова над колыбелью; он будто слышит, как девушка его перекрестила – так крестила героя мать. Посмотрим, какие образы возникали в сознании Ордынова, когда тот не владел собой. Перед ним воплощались все мысли, родившиеся за его одинокую жизнь и зарождавшиеся в этот момент; все мечты и миры, созданные им. Но жизнь разрушает эти образы, сама по себе также являясь образом, и от неё никуда не сбежать: *«…он слышал, как он умирает, разрушается в пыль и прах, без воскресения, на веки веков; он хотел бежать, но не было угла во всей вселенной, чтоб укрыть его»* [Достоевский, т. 1: 356]. Жизнь предстаёт в сознании Ордынова в лице старика – давящего и преследующего: *«…отвел от него навсегда его бедную мать…»* [Достоевский, т. 1: 355]. Мы видим, что в представлении Ордынова старик уводит мать, в реальности – Катерину, это доказывает их слияние в сознании героя. Данную точку зрения можно увидеть и в исследовании А.Л. Бем: «Хозяйка, которая заботится о немъ, пріобрѣтаетъ въ болѣзненномъ ви дѣніи черты матери, въ слезахъ надъ нимъ, бѣднымъ ребен комъ, склонившейся» [Бем: 88]. Ордынов не способен уже к тому моменту, когда выходит на улицу в поисках квартиры, отграничивать, воспринимать действительный мир в отрыве от своего, собственно созданного и обжитого. Все его приступы, изменённые состояния сознания – это скатывание с точки надлома в сторону фантазии, которые не могут существовать изолированно от действительности, поэтому они накладываются на неё, синтезируются и рождают странные таинственные картины в голове Ордынова и, соответственно, в тексте Достоевского. И герой, с одной стороны, стремится к настоящей жизни, но с другой – страшится её, хочет уйти, продолжить летать той самой песчинкой в своих мирах. Однако это оказывается невозможным, жизнь всё же настигает его, рушит образы, иллюзии и возвращает на квартиру к немцу. Что остаётся от Ордынова? *«Иногда прежняя горячка к науке, прежний жар, прежние образы, им самим созданные, ярко восставали перед ним из прошедшего, но они только давили, душили его энергию. Мысль не переходила в дело. Сознание остановилось»* [Достоевский, т. 1: 403]. Образ главного героя, идея, заключённая в нём, не смогла бы быть донесена в такой степени без включения в сюжет пограничных состояний.

В повести «Неточка Незванова» мы снова встречаем образ героя-мечтателя. Это, прежде всего, отчим девочки, а также она сама. Трагична судьба музыканта, считающего себя непризнанным гением, а потом столкнувшегося с истинным талантом. Он жил исключительно своими фантазиями, в сво-

ей ложной действительности и при столкновении с правдой не выстоял, потому как негде было оставаться: мир скрипача больше не принимал его, так как был разрушен, а настоящий мир не мог принять он сам: *«Но истина была невыносима для глаз его, прозревших в первый раз во всё, что было, что есть и в то, что ожидает его; она ослепила и сожгла его разум»* [Достоевский, т. 2: 260]. Всё произведение – это не только рассказ девушки о жизни, пересказ каких-либо событий и моментов, это, прежде всего, самоанализ, который проводит героиня: *«И я не удивляюсь, что среди таких странных людей, как отец и мать, я сама сделалась таким странным фантастическим ребенком»* [Достоевский, т. 2: 228]. Большую роль сыграла в жизни Неточки красивая гордая девочка Катя. Она затрагивает её эстетические чувства, появляясь, когда сознание девочки ослаблено и измучено. Так же явилась Катерина Ордынову в повести, рассмотренной выше. Болезненные моменты сознания девочки мы можем видеть, когда та сталкивается с жестокой действительностью: в детстве – с отчимом, после – с Петром Александровичем. Однако в итоге ей удаётся устоять, не сломаться под гнётом реальности. Живущая в мечтах, она всё же способна осознавать, что это мечты, отделять их от действительной жизни.

Если рассматривать семантику пограничного состояния сознания ростовщика в «Кроткой», то следует вспомнить цитату: *«Я хочу себя судить и сужу. Я должен говорить pro и contra, и говорю»* [Достоевский, т. 13: 347]. Герой в своём изменённом состоянии сознания исключительно честен. Мы читаем настоящее откровение человека, доведённого до отчаяния. Автор доводит его до этого состояния, а потом отображает полностью все помыслы, все чувства, таившиеся в душе персонажа, не открывавшиеся даже самому себе. Г.С. Померанц отмечает: «В состоянии надрыва, в точке безумия героя Достоевского раскрываются глубины, ради которых он создан. Точка безумия оказывается точкой совести, точкой раскрытия истины» [Померанц: 203]. Похожее мнение можно встретить и у М.М. Бахтина: «Только в форме исповедального самовысказывания может быть, по Достоевскому, дано последнее слово о человеке, действительно адекватное ему» [Бахтин]. В данном случае автор, помещая сознание своего героя в пограничное состояние, преследует цель обнажить перед нами его душу, поместить в «точку раскрытия истины», ведь что, как не исповедь, мы видим в мыслях и словах ростовщика? Данное состояние мастерски воссоздано Ф.М. Достоевским. Нас увлекает монолог ростовщика, мы буквально устремляемся вместе с ним за его мыслями. Это сделано с помощью частых повторов слов, выражений. Например, *«Дело в том, что я всё хожу,*

хожу, хожу» [Достоевский, т. 13: 341]. Или: *«Ах, слушайте! слушайте! Вот теперь уже началось, а то я всё путался <...> Я всё хочу в точку мысли собрать и — не могу, а вот эти черточки, черточки…»* [Достоевский, т. 13: 344]. В последней цитате мы видим также ещё один интересный момент: герой словно обращается к нам. Хотя, безусловно, мы понимаем, что обращается он к некоему абстрактному «слушателю». Иногда встречаются обращения к себе, но гораздо реже, это происходит в наиболее трудные моменты: *«Наутро?! Безумец, да ведь это утро было сегодня, еще давеча, только давеча!»* [Достоевский, т. 13: 371]. А также: *«И этого не понимаешь: ответ на столе лежит, а ты говоришь “вопрос”!»* [Достоевский, т. 13: 349]. Иногда его помешательство доходит до более крайней точки, герою начинает казаться, что кто-то указывает ему на мёртвую жену: *«И что ж, повторяю, что вы мне указываете там на столе? Да разве это оригинально, что там на столе?»* [Достоевский, т. 13: 353]. Он задаёт вопросы в пустоту, иногда отвечая на них, иногда продолжая думать дальше. Ростовщик накидывается на воображаемых слушателей, на самом же деле, на свои внезапные тревожащие мысли: *«Зачем вы говорите, что я смотрел и ничего не видел?»* [Достоевский, т. 13: 370]. Ход мыслей героя часто меняется, он начинает противоречить сам себе: в одной строке говорит, что теперь всё понял, через абзац утверждает, что и теперь не понимает. Также мы видим, что ростовщик, пораженный, не помнит, что было, когда он вернулся, а она лежала уже мёртвая: *«…завопил я, говорят, изо всей силы, поднял руки и бросился на него...»* [Достоевский, т. 13: 219]. Словом «говорят» подчёркивается то, что сам герой не осознавал ничего в тот момент. Ростовщик сам признаётся, что является мечтателем, и это в итоге губит их жизни: *«Одним словом, я нарочно отдалил развязку: того, что произошло, было слишком пока довольно для моего спокойствия и заключало слишком много картин и матерьяла для мечтаний моих. В том-то и скверность, что я мечтатель: с меня хватило матерьяла, а об ней я думал, что* ***подождет****»* [Достоевский, т. 13: 223]. Довольно интересно исследование Дмитрия Чижевского. Он говорит о ростовщике не как о мечтателе, а как о заложнике «неподвижной идеи» [Чижевский: 36], утверждает, что данное понятие Достоевский позаимствовал у А.С. Пушкина. «“Обособившийся” человек отрывается от той субстанции духовной жизни, от того “воздуха”, в котором “носятся идеи”, он создает себе свои собственные, “обособленные” идеи. Такие “обособленные идеи” и есть идеи “чугунные”, “неподвижные”» [Чижевский: 40]. Трагедией ростовщика он считает его подчинённость идее власти над Кроткой, идее достижения своих целей и жела-

ний, слепоту перед действительностью. Сам ростовщик думает: *«Я хотел, чтоб она стояла предо мной в мольбе за мои страдания − и я стоил того»* [Достоевский, т. 13: 350]. И вот окончательное прозрение наступает только в конце, в ходе монолога полупомешанного человека возле трупа жены.

В своём «фантастическом рассказе» Достоевский изображает реалии жизни отвергнутых, несчастных, одиноких людей. Ростовщик привык молчать и молчал, довольствуясь мечтами об их будущем счастье. Кроткая разочаровалась в жизни, которая ей в итоге открылась. Она *«не захотела обманывать полулюбовью под видом любви или четвертьлюбовью»* [Достоевский, т. 13: 372]. Герой истерзал её, сам того вовсе не желая. И она не выдержала, не смогла жить так, как требовалось, как пообещала, вот и *кротко* выбросилась из окна с образом в руках. А самое страшное во всём этом для ростовщика – вновь остаться одному, он повторяет это несколько раз: *«А теперь опять пустые комнаты, опять я один. Вон маятник стучит, ему дела нет, ему ничего не жаль. Нет никого − вот беда!»* [Достоевский, т. 13: 373]. Для него Кроткая была всем: вновь обретённым смыслом, надеждой оправдаться перед собой. Вернее, этим «всем» была не именно Кроткая, а его «неподвижная идея», которая не могла перенести столкновения с реальностью. «Неподвижные, незыблемые идеи, несмотря на свою “незыблемость”, на свою кажущуюся устойчивость и прочность, оказываются, при встрече с действительностью, зыбкими, шаткими, неустойчивыми» [Чижевский: 37]. И как теперь существовать ростовщику: *«Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?»* [Достоевский, т. 13: 375].

В рассказе «Мальчик у Христа на ёлке» пограничное состояние порождает образ заслуженного одиноким героем мира. Мальчик, находясь на границе между жизнью и смертью, перемещается в своём сознании туда, где ему не придётся сталкиваться с жестокой реальностью. Интересно Ф.М. Достоевским создан этот самый образ лучшего мира: сознание мальчика наделяет это место только самыми светлыми воспоминаниями, когда-то особенно впечатлившим его: большая нарядная ёлка, другие угнетённые и измученные жизнью, но теперь счастливые дети, их матери. Не зная своего отца, мальчик не мог воссоздать в сознании его образ, поэтому не было и отцов других детей, зато его мама находилась там. Сам Ф.М. Достоевский пишет: *«Но вот в том-то и дело, мне всё кажется и мерещится, что всё это могло случиться действительно…»* [Достоевский, т. 13: 17]. И нам кажется, всё это случилось в сознании мальчика, в том самом пограничном состоянии между жизнью и смертью. Таким образом автором изображён контраст между реальностью, в которой жил мальчик, его мама и живём мы все, и

реальностью, которую мальчик заслужил, а вместе с ним и другие дети, отвергнутые и уничтоженные действительным миром.

Проанализировав все выбранные тексты, я хотела бы перейти к сопоставлению ранних и поздних произведений. И вначале следует сказать о чертах, которые можно отыскать в каждом из текстов. Во-первых, необходимо отметить сходство в образах героев. Начнём с особой группы персонажей – одиноких и замкнутых. Вспомним Ордынова, Неточку, ростовщика и мальчика. Они все чрезвычайно одиноки: Ордынов и ростовщик живут довольно обособленно и уединённо, Неточка и мальчик живут среди взрослых, но по большей части сами в себе. Герои замкнуты в связи с какими-либо внешними обстоятельствами. Это одиночество давит на их сознание и отражается в общей для всех черте – склонности к мечтательности, к фантазийному мышлению. Данная черта часто проявляется в их состояниях изменённого сознания. Героями-мечтателями мы можем считать Ордынова, Катерину, Неточку, её маму и отчима, ростовщика (с некоторыми оговорками), мальчика. Все они так или иначе живут своими фантазиями, пытаясь данным образом сбежать от действительности, заключающей в себе то, чего герои боятся, с чем не хотели бы сталкиваться. М.М. Бахтин также говорит об этих особенностях персонажей, о том, как они возникли: «Достоевский искал такого героя, который был бы сознающим по преимуществу, такого, вся жизнь которого была бы сосредоточена в чистой функции сознавания себя и мира. И вот в его творчестве появляется “мечтатель” и “человек из подполья”» [Бахтин].

Однако при рассмотрении ранних и поздних произведений мы можем увидеть, как в разные временные периоды изменяются некоторые акценты в творчестве Ф.М. Достоевского. В «фантастическом рассказе» «Кроткая» автор выводит перед нами не совсем привычный образ мечтателя. Там, как мы помним, ростовщиком владеет не фантазия, а «неподвижная идея». И место пограничного состояния в произведении совсем другое: вся повесть – это состояние изменённого сознания, в котором «происходит развитие внутреннего чувства формы, чувства истины (в минуты озарения) и чувства фальши (при остром сознании ложности ложного шага, преступности преступления). Это внутреннее чувство, формируясь, приводит к прояснению нравственной интуиции, и опрозрачниванию всякой жизненной ситуации в зеркале собственной прозрачности» [Померанц: 141].

Однако и в поздних, и в ранних произведениях Ф.М. Достоевский создаёт образ одинокого человека, оторванного от мира, отделённого от других людей. *«Косность! О, природа! Люди на земле одни – вот беда! «есть ли в поле жив человек?» – кричит русский богатырь. Кричу и я, не богатырь, и*

никто не откликается» [Достоевский, т. 13: 375]. Каждое пограничное состояние является откровением, мы можем увидеть с его помощью такие глубины души героя, которые никогда не будут доступны исключительно благодаря усилиям ума. Герои рассмотренных произведений Ф.М. Достоевского, и поздних, и ранних, существуют между двумя мирами, разделёнными точкой надлома, но ни в одном из этих миров им нет места. Мир фантазии, мечты обольстителен, но, привыкнув жить в нём, трудно будет устоять при первом же столкновении с реальностью. И, как мы могли заметить, большинство героев ломаются, не выдерживают испытания. Одинокие, измученные люди, не способные найти себе места, изображены Ф.М. Достоевским невероятно пронзительно, а пограничные состояния их сознания таят в себе много загадок и смыслов.

Литература

1. *Аврамец И.* Мифологические мотивы в повести Ф.М. Достоевского «Хозяйка» // В честь 70-летия профессора Ю.М. Лотмана. Сборник статей. – Тарту, 1992. – С. 148 – 161.
2. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. – Киев: Next, 1994. – 511 с. [Электронный ресурс] URL: http://www.vehi.net/dostoevsky/bahtin/index.html
3. *Бем А.Л.* Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского) // Бем А.Л. Достоевский. Психоаналитические этюды. – Берлин, 1938. – С. 47 – 89.
4. *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 15-ти тт. – СПб.: Наука, 1988 – 1996.
5. *Медведева Д.А.*, Казаков А.А. Проблема безумия в романах Ф.М. Достоевского 1865–1880-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Томск: Национальный исследовательский Томский государственный университет. – 2011. № 351. – С. 33 – 38. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/problema-bezumiya-v-romanah-f-m-dostoevskogo-1865-1880-h-gg
6. *Назиров Р.Г.* Творческие принципы Достоевского. – Саратов: Изд-во Саратовского университета. 1982. – 160 с. [Электронный ресурс] URL: http://nevmenandr.net/scientia/nazirov-book.php
7. *Померанц Г.С.* Открытость бездне. Встречи с Достоевским. Точка безумия в жизни героя Достоевского. – М.: Советский писатель, 1990. – 384 с. [Электронный ресурс] URL: http://www.belousenko.com/books/pomerants/pomerants_bezdna.pdf

8. *Чижевский Д.* Достоевский – психолог // О Достоевском. Сборник статей / Под ред. А.Л. Бема. – Париж: Amga editions. 1986. –262 с.

Виктория ЩЕРБИНА

Божественное и дьявольское в искусстве
(Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Н.С. Гумилев)

Вопрос о связи и соотношении божественного и дьявольского в искусстве нельзя, конечно, назвать новым. Тем не менее, до сих пор вопрос этот открыт, и его актуальность, как нам кажется, заключается в самой специфике вопроса, в его неспособности к единому универсальному разрешению, в его неустанном требовании новых ответов и новых ракурсов. Ни одно поколение писателей не смогло обойти тему творчества, ибо для любого творца (в частности, писателя) эта тема тесно спаяна с вопросом самоопределения, а порой и смысла жизни.

В рамках нашего небольшого исследования, конечно, не удастся провести масштабную работу по сравнению взгляда разных авторов на заявленную тему. Нами было взято лишь четыре текста, но таких, которые предоставляют большую возможность для маневрирования. Для анализа мы выбрали тексты: «Портрет» Н.В. Гоголя (в двух редакциях), «Неточка Незванова» Ф.М. Достоевского и «Скрипка Страдивариуса» Н.С. Гумилёва. Целью нашего исследования является попытка сравнить, как авторы трех разных эпох в своих текстах пытаются выстроить систему «Творец-Бог-Дьявол».

Начнём с повести «Портрет» Н.В. Гоголя, однако перед этим необходимо отметить, что рассматривать данное произведение мы будем как единое, несмотря на то, что существует оно в двух редакциях. Такая практика применялась уже не раз, и мы также последуем этой исследовательской тенденции, но за основу будем брать последнюю редакцию.

Мнения исследователей относительно соотношения обоих вариантов произведения существенно разнятся. Так, например, В.В. Лепахин писал, что «различия между двумя редакциями преувеличены», тогда как Г.А. Гуковский говорит о том, что сам Гоголь воспринимал вторую редакцию как другое произведение. Это утверждение нам кажется вполне справедливым, поскольку основывается на письме Гоголя к Плетневу: «Посылаю вам повесть мою “Портрет”. Она была напечатана в “Арабесках”, но вы этого не пугайтесь. Прочитайте ее: вы увидите, что осталась одна только канва прежней повести, что всё вышито по ней вновь» [Гоголь, Переписка: 241].

Итак, повесть имеет две редакции – первую редакцию «Арабесок», опубликованную в 1835 году, и вторую, напечатанную уже в «Современнике» в 1842 году. Текст произведения значительно изменился, хотя самые общие

черты повести сохранились. Для нашей работы бóльший интерес представляет вторая редакция, которую мы и берем за основу, при этом привлекая первую для объяснения некоторых мест, лучше всего просматриваемых на контрасте двух текстов.

Мотив искушения, присутствующий во всех взятых нами произведениях, представляет главный интерес для нашей работы. Более детальную проработку мотив этот получает именно во второй редакции «Портрета». Как меняется взаимодействие Чарткова и портрета?

В первой редакции Чартков, на наш взгляд, выходит не столь самостоятельным, даже в некоторой степени, лишенным собственной воли. В самом деле, ведь художник, оставив деньги за картину в лавке, не берет портрет: *«Не смея и думать о том, чтобы взять его с собой, он выбежал на улицу».* То есть Чартков, поначалу пораженный тем, что в лубочной лавке нашел действительно произведение искусства, все-таки отступает перед портретом, вызывающим за счет излишней натуралистичности ощущение «сумасшествия природы», отказывается от дальнейших с ним сношений, но его отказ как будто бы не принимается. Портрет сам «приходит» к нему, точно так же, как и во второй части портрет оказывается у художника, выбежавшего от Петромихали. Для сравнения – во второй редакции портрет ростовщика уже не передвигается самостоятельно (за исключением разве что финала, впрочем, и там исчезновение портрета сопровождается предположением: «украли», что делает перемещение мистического портрета более реалистичными): Чартков сам приносит домой портрет, художнику же картину приносит старуха, жившая при ростовщике.

Совсем иначе происходит и «искушение» Чарткова. В первой редакции старик напрямую обращается к Чарткову, предлагая ему все условия для реализации выгодного ему (ростовщику) пути – пути наименьшего сопротивления, ещё при жизни приводящего к славе и деньгам, тому, чего так алчет молодой художник.

Во второй редакции перед нами уже иная картина. Чартков видит три сна, являющихся продолжением один другого. Старик в них безмолвен, а его небольшой монолог из первой редакции становится внутренними размышлениями самого Чарткова: *«…что тебе за охота целые веки корпеть за азбукой, когда ты давно можешь читать по верхам…»* (слова ростовщика), *«Что, в самом деле? Зачем я мучусь и, как ученик, копаюсь над азбукой, тогда как мог бы блеснуть ничем не хуже других и быть таким, как они, с деньгами»* (внутренний монолог Чарткова). Таким образом, Гоголь показывает Чарткова как уже давно сбившегося с истинного пути искусства. Встреча

с портретом не становится для Чарткова роковой, он сам давно уже готов к ней, а потому старику не нужно ничего объяснять художнику. Осталось только предоставить. Показательно, как быстро Чартков берет деньги – он хватает их уже в первом сне, а утром просыпается с тем, что глаза старика, до того вселявшие ужас, *«уже не казались ему страшными»*. Сама же сцена тройного искушения отдаленно напоминает известный библейский сюжет. Сравнения Чарткова с Христом, разумеется, никак не предполагается, однако же, именно факт тройного искушения, на наш взгляд, – явная евангельская отсылка.

Необходимо отметить, что Чартков предстает перед нами как человек, отошедший от истинного пути в искусстве, его цель изначально не соответствует устремлению создать что-то подлинное. После получения денег его первая мысль – запереться и работать, улучшать мастерство, но вот как он заканчивает свой монолог: *«И если поработаю три года для себя, не торопясь, не на продажу, я зашибу их всех и могу быть славным художником»*.

Своим помешательством, которое наступает после переломной точки в жизни Чарткова – встречи его с истинным произведением искусства, с картиной боговдохновенной, близкой к тому, чтобы вызывать в человеке молитву, а это уже по содержанию – приближение светской картины к иконе, поскольку, как пишет Лепахин: «светская картина может вызвать <…> катарсис, но она не способна дать главное – молитву. Икона же призвана вызвать у человека именно молитву…» [Лепахин].

Произведение искусства, таким образом, приближается, возвращается к своему первейшему смыслу и призванию – сближению человека с Богом. Для Чарткова эта встреча становится переломом. Однако художник, вдруг все явственно осознавший, оказывается не способным к покаянию (это его самое значительное отличие от художника второй части, создателя портрета, для которого покаяние стало путем жизни после истории с портретом), Чартков обнаруживает себя прошедшим точку невозврата, последней надеждой для него становится предположение, что у него нет таланта. Следовательно, он несет за него ответственность. И здесь явная аналогия с притчей о талантах. Один зарывает, другой приумножает, и с каждого после взыщется. Последний шаг для Чарткова перед окончательным помешательством – понять, что он именно зарыл имевшийся у него талант. И в том момент, когда он это явственно понимает, он впадает в безумие. А для уже впавшего в безумие Чарткова наступает период «возвращение долга» тому, кто ссудил ему денег. Он воплощает собой в буквальном смысле акт антитворчества – физически уничтожая произведения искусства, таким образом приводя в исполнение фактически миссию дьявола, не способного создать

произведение во имя свое, но посредством таких, как Чертков, способного уничтожить хотя бы то, что создано во имя Божие.

Можно сделать вывод, что в художественном мире «Портрета» Гоголя дьявол представляется лишенным творческого начала, не способным вдохновить на создание чего-то антибожественного. В связи с этим его единственная возможность – действовать через людей, созданных по образу и подобию Божию, а значит обладающих в определенной мере искрой творчества. Главной же лазейкой в отношении людей творящих является отчасти нетерпение, неспособность осознать себя частью большого процесса творчества, «инструментом» достижения высшей гармонии. Путь творца – путь самоотречения, не предполагающий даже какой-либо награды. И пройти этот путь способны очень не многие. Гоголь показывает нам двух художников – не способного пройти и сумевшего пройти.

Нетерпение, невозможность смирения можно назвать лейтмотивом всех трех произведений. Он хорошо просматривается в рассказе Н.С. Гумилева «Скрипка Страдивариуса», особо интересного ещё и тем, что Гумилев совершенно иначе создает образ антихриста, нежели Гоголь.

Паоло Белличини в отличие от Чарткова человек немолодой, находящийся уже в самом конце пути и жизни, и творчества. Он признан и велик, но его величие, его талант происходят не от Бога. И, несмотря на то, что *«никто не превзошел его в дивном искусстве музыки»,* перед мэтром испытывают невольный страх как его поклонники, так и его ученики. Собственно, мрачный образ музыканта не менее инфернален, чем тот, с кем он встречается: пальцы, сравниваемые с индийскими змеями, кабинет как обитель чернокнижника, все предметы, находящиеся в жилище мэтра, автор описывает как «бредовые видения». С.Н. Колосова обращает также внимание на присутствие в кабинете мэтра гротесков Лоррэна и Калло. Подробно разбирая специфику творчества обоих художников, исследователь справедливо отмечает: «Вряд ли возможное присутствие этих офортов могло вдохновить героя Гумилева на создание «божественных» мелодий» [Колосова: 80].

Позиция Белличини относительно искусства вполне определенная – для него искусство не связано с Богом, он ставит произведения искусства ступенью выше, отвергая молитву как способ для поиска вдохновения: *«Молитва помогает только при создании вещей простых и благочестивых».* Но в связи с этим возникает вопрос: вещью какого рода является для мэтра его соло?

Не он существует для искусства, но искусство для него. Белличини не понимает преемственности: *«Тяжелые томы гордых древних поэтов чер-*

нели по стенам <…> напоминали о священной преемственности во имя искусства. Но неистовый мэтр не понял ничего…». Довольно показательно, что мэтр не испытывает страха при встрече со своим спутником: *«Улыбнулся Паоло своему спутнику»*. Впрочем само слово «спутник» косвенно намекает на то, что встреча эта, возможно, была не первой.

Антихриста Гумилев, вопреки христианской традиции, наделяет творческим началом. Более того, он рекомендует себя как «отец красоты, любитель всего прекрасного, наставник в деле искусства». Он предстает как родоначальник всех видов искусства и получается, что всякое произведение искусства – это так или иначе работа на него.

Скрипка Страдивариуса содержит в себе потенциал, чтобы *«люди могли достичь высшей гармонии»*, однако этот путь к достижению исчисляется тысячелетиями, а значит он складывается из жизни многих мастеров. Именно преемственность искусства дает возможность пройти этот путь и прийти к тому, что в конце концов появится творец, который сможет взять барьер, не доступный предшественникам, чтобы достичь наконец недосягаемого, высшего. Это понимают и антихрист, и Белличини.

Для антихриста скрипка мастера Страдивариуса представляла определенную опасность: *«Я предвидел страшные возможности <…> но, к счастью, она попала к тебе, а ты не захочешь ждать тысячелетия…»*. Белличини не способен к смирению, он не мыслит себя как часть искусства. Он понимает, что талант предполагает иерархию, но согласен быть лишь на её вершине. Безумие настигает мэтра по мере того, как он осознает, несмотря на то, что «никто не превзошел его в дивном искусстве музыки», свою неспособность взять необходимую ему для окончания соло высоту. Он скорее уничтожит средство, которое могло бы дать человечеству возможность достичь высшей гармонии, чем признает себя лишь частью этой цепи и этого пути. Как и для Чарткова, к безумию Белличини приводит осознание бессилия, невозможности сделать ничего более. Впрочем, существенно отметить, что Чарткова сводит с ума невозможность покаяния, Белличини же ни в чем не кается, и хоронят его «как скончавшегося без церковного покаяния».

Не менее интересна для разбора судьба музыканта Ефимова. У Достоевского мотив безумия выражен наиболее ярко. Для Ефимова безумие – не только финал, как для Чарткова и Белличини, он на протяжении всего времени характеризуется как больной, помешанный и одержимый человек. Парадоксально, что его судьба начинается встречей с итальянским музыкантом (капельмейстер был родом итальянец) и заканчивается также своеобраз-

ной встречей, приездом С-ца, таким образом судьба скрипача замыкается в некий круг.

Обращает на себя внимание то, как сам Ефимов ощущает себя после смерти капельмейстера и в целом от общения с ним: *«Бес меня попутал <…> не знаю, кто меня на все это наталкивает <…> сам дьявол привязался ко мне».* Капельмейстера он прямо называет дьяволом: *«…тот дьявол побратался со мною…».* Примечательно, что капельмейстер-дьявол не умел играть на скрипке, но мог научить другого: *«…он сам мало знал, а учил хорошо».* Здесь можно вывести предположение, что Достоевский в изображении антихриста (прямого указания на то, что капельмейстер связан с некими силами, нет, однако нельзя отрицать, что он несет в себе некое инфернальное начало) придерживается, как и Гоголь, христианской догматики – дьявол не творец.

Ефимов так же, как Белличини, не может воспринимать себя как часть искусства, как человека наделенного талантом, который кого-то превосходит, но кому-то уступает. *«Бедный, помешанный человек считал во всем мире только один талант, только одного артиста, и этот артист, был, конечно, он сам».* Существование Ефимова держится на том, что он пока «не превзойден», по его мнению, никем. При этом он тверд в своих убеждениях, только он решает, достоин тот или иной скрипач составить ему конкуренцию или нет: *«Всех петербургских скрипачей он знал наперечет и, по своим понятиям, ни в ком из них не находил себе соперника».*

Для Ефимова все держится на его невозможности окончательно осознать своё бессилие (*«его сумасшествие сильнее истины»*), и всё для героя оканчивается тогда, когда стена его безумия рушится, происходит же это после концерта С-ца. Приезжий скрипач, настоящий приверженец и служитель искусства: *«…когда он берет смычок, для него не существует ничего в мире, кроме его музыки».* Только такая музыка оказывается способной отрезвить Ефимова. Подобно Чарткову он, язвительный и желчный, непоколебимый в самоуверенности, отступает перед истинным произведением искусства, которое лишает героев возможности лгать самим себе (Чартков бессилен перед «чистой, непорочной» картиной, Ефимов – перед одухотворенной музыкой). Возвращаясь к себе, он также определенным образом повторяет судьбу Чарткова – он пробует играть сам, но у него выходят *« не звуки скрипки, а как будто чей-то ужасный голос <…> впечатления страшные, неисходимо мучительные <…> финальный аккорд, в котором было все, что есть ужасного в плаче, мучительного в муках и тоскливого в безнадежной тоске…».*

Заканчивается история музыканта в точности так же, как и судьбы Чарткова и Белличини: *«…был задержан <…> в припадке исступленного помешательства, его свезли в больницу, где он и умер через два дня».*

Нам удалось осуществить сравнительно небольшой анализ выбранных текстов. Повторимся, сказав, что избранная тема представлена достаточно большим количеством произведений не только русской классической, но и мировой литературы. В рассмотренных текстах нам удалось выявить некие общие тенденции, а также посмотреть, как воплощены мотивы, которые мы находим у всех трех авторов. Как схожесть этих текстов, так и их отличия подчеркивают, насколько неоднозначны вопросы искусства и творчества. И, несмотря на кажущееся сходство, каждый автор решает их по-своему.

Литература

1. *Гоголь Н.В*. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. Петербургские повести. – М.: АСТ, 2008. – 683 с.
2. *Гоголь Н.В*. Переписка: В 2-х тт. Т. 1. / Сост. и коммент. А.А. Карпова, М.Н. Виролайнен. – М.: Худож. лит., 1988. — 479 с.
3. *Гумилев Н.С.* Скрипка Страдивариуса [Электронный ресурс] URL: https://gumilev.ru/prose/8/
4. *Достоевский Ф.М.* Неточка Незванова. – М.: Гослитиздат, 1955. – 164 с.
5. *Лепахин В.В.* Живопись и иконопись в повести Н. В. Гоголя Портрет [Электронный ресурс] URL: http://www.nesusvet.narod.ru/ico/books/lepahin2/gogol.htm
6. *Колосова С.Н.* И воин, и всадник. Николай Гумилев: прозаик и поэт. М.-Ярославль: Литера, 2004. – 242 с.

Мария Эрлих

Художественное слово как основа формирования национального сознания: идеи А.С. Шишкова

Вопросы соотношения языка и мышления, языка и поведения, языка и сознания разнообразно освещаются в трудах исследователей. Актуальной на данный момент является проблема взаимодействия языка и национального сознания. Употребляя понятие «сознание», будем подразумевать под ним «человеческую способность воспроизведения действительности в мышлении» [Большой толковый словарь]. И далее будем говорить о коллективном сознании.

Национальная специфичность влияет на язык, влияет на когнитивную картину мира его носителей. Языковая картина мира – это представление о мире, выраженное в языковых единицах. Слово вообще является главным условным раздражителем, оно составляет вторую сигнальную систему человека. Значительные научные исследования в этой области, как правило, относятся к периоду конца XIX – XX вв. Однако их основы создаются и ранее. В связи с этим необходимо обратить внимание на деятельность А.С. Шишкова – адмирала, государственного секретаря, министра народного просвещения, а также писателя, переводчика и лингвиста. Шишков не был профессиональным лингвистом, что естественно для его времени. Его идеи во многом предвосхищают научные открытия следующих поколений. Они касаются путей развития русского литературного языка, природы русского языка, связи языка и мышления. Поэтому крайне важно определить некоторые черты стиля писателя.

Для Шишкова была очевидна сила слова. А.С. Шишков так говорил о взаимосвязи народа и языка: *«Язык есть душа народа, зеркало нравов, верный показатель просвещения, неумолчный проповедник дел. Возвышается народ – возвышается язык; благонравен народ – благонравен язык»* [Шишков: 44]; и еще: *«…сей величайший дар, сие слово, столь отличающее нас от бессловесных тварей, столь превозносящее над ними, было бы заключено в тесных весьма пределах, не расширило бы ни понятий наших, ни способностей, когда бы воля небес судила каждому из нас порознь скитаться по лицу земли, когда бы не вложила в нас желания составить общества, называемые державами и народами, и не повелела каждому из оных, размножаясь, жить под своим правлением, под своими законами»* [Шишков: 23]. Он считал язык основой народности. А.С. Шишков, ревнитель чистоты русского слога, ста-

рался в своих произведениях обращаться к тем средствам, которые смогли бы как можно точнее и внушительнее выразить его идеи.

Литературную деятельность писателя с начала 1800-х годов принято называть националистической публицистикой. Известны его манифесты, написанные по просьбе императора в 1812 году, а также «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» (1803), «Рассуждение о красноречии Священного Писания» (1811) и «Рассуждение о любви к Отечеству» (1812). «Писанные им манифесты действовали электрически на целую Русь», – отмечал в воспоминаниях С.Т. Аксаков [Аксаков: 285].

«Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» и «Рассуждение о любви к Отечеству» по форме являются публицистическими произведениями. «В рассуждении о красоте Священного Писания» он пишет: *«Что составляет красноречие, как не избранные, богатые смыслом слова, расположенные таким образом, что услаждают вместе и слух и разум?»* [Виноградов: 15].

При восприятии художественного произведения в сознании читателя возникает художественная картина мира. Картина мира в художественном тексте создаётся языковыми средствами и воплощается в индивидуальном использовании образных средств, т.е. в системе тропов. Свои идеи Шишков излагает с помощью создания образности.

Метафора является одним из главных способов построения мысли и организации смыслового движения текста. Метафора – «не в собственном, а в переносном смысле употребленное картинное или образное выражение; представляет собой как бы концентрированное сравнение, причем вместо предмета сравниваемого ставится непосредственно название предмета, с которым желают сравнить» [Брокгауз, Ефрон]. Аристотель в «Поэтике» писал: «...Важнее всего – быть искусным в метафорах…Только этого нельзя перенять от другого; это – признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры – значит подмечать сходство» [Аристотель: 669].

Для нас особый интерес представляют индивидуально-стилистические метафоры, употребляемые Шишковым. Вслед за В.К. Харченко выделим информативную функцию метафор. Особенностью информации, передаваемой посредством метафор, является целостность, панорамность образа. Панорамность опирается на зрительную природу образа.

В «Рассуждениях» часто встречается такая конструкция: выводится мысль в первом предложении, а далее перерастая в метафору, раскрывается. Так, например, *«Что делает любовь к **Отечеству**? С благостью в очах, с прозорливостью в уме, с истиною и правосудием в сердце **печется о благо-***

денствии народном. Она в одной руке держит законы, а в другой – меч *и говорит народу: сии законы, начертанные мною на основании Божиих заповедей, – суть ваша свобода; сей меч, держимый мною на поражение внешних и внутренних врагов, – есть ваша безопасность: доколе сии законы свято будут храниться, до тех пор я с вами и вы свободны…* ***Она говорит каждому сыну Отечества****: «Член великого тела! Не отрывайся от оного никогда и поставленной от Бога над ним главе служи верою и правдою»* [Шишков, 2011: 38], или *«Что делает* ***народная гордость? Она простирает руку помощи слабому и смотрит на сильного без зависти и без боязни. Всяк чужеземец ей друг****, но как скоро помыслит он властвовать над нею, с оружием в руках, или с лукавством в сердце, на силу ли свою надеясь, или на прельщение, тотчас увидит ее грозну, как тучу, и страшну, как молнию и гром.* ***Между уничижением и погибелью избирает она погибель****; между цепей и смертию кидается она в объятия смерти»* [Шишков, 2011: 39] или *«****Народное воспитание*** *есть весьма важное дело, требующее великой прозорливости и предусмотрения. Оно не действует в настоящее время,* ***но приготовляет счастие или несчастие предбудущих времен*** *и призывает на главу нашу или благословенье или клятву потомков.* ***Оно медленно приносит плоды****, но когда уже созреют оные, тогда нет уже возможности удержать их от размножения: должно будет вкусить сладость их или горькость...»* [Шишков, 2011: 43].

В основе данных конструкций лежит образ. Любовь к отечеству, народная гордость и воспитание будто оживают. Э. Джордан говорил: «Метафора есть вербальная структура, которая в силу своей формы *утверждает реальность объекта*. Форма здесь, как и везде, представляет собою систему взаимосвязанных признаков, которая превращает совокупность своих элементов в гармоническое целое. Это целое и есть объект, существование которого утверждает метафоры» [Уилрайт: 90]. Из этого следует, что Шишков, используя метафору, придаёт объекту форму существования. Как бы говорит читателю: «Вот она народная гордость, смотрите, какая она».

«Рассуждения» представлены в публицистической форме, поэтому имеют воздействующий характер. Метафора является также средством общения писателя с реципиентом. Она апеллирует к абстрактному восприятию. Слово, составляющее художественный образ, отчётливее реализует смысловой потенциал. П. Рикёр говорит о том, что с точки зрения семантики метафора позволяет передавать непереводимую, не очевидную информацию, благодаря чему происходит более глубокое проникновение в реальность. «Рассуждения» отчасти родились из недовольства Шишкова нынешним от-

ношением к культуре и родному языку. Писатель желал изменить ситуацию, хотел, чтобы его услышали, рассчитывал на своего читателя. Поэтому можно говорить об определённом горизонте ожидания автора.

В художественной картине мира могут отразиться особенности национальной картины мира – например, национальные символы, национально-специфические концепты. Важно отметить, что постоянно писатель прибегает к понятию *«народный дух»*, используя его в различных метафорических конструкциях: *«твёрдость духа», «дух народной гордости», «упадает дух честолюбия», «дать силу духа»*. Он обращается к особенно значимому в русской культуре концепту «душа». (До какой чрезвычайной степени пылающая к Отечеству любовью душа человеческая может быть велика!)

Эти приёмы носят эстетическую функцию. А также способствуют пониманию главной идеи писателя – любви своего: Отечества, языка, воспитания. *«Если бы истребилась в нас сия постыдная зараза; если бы мы в обществах и на улицах стыдились разговаривать не своим языком; если бы вперяли в детей своих, что всяк знающий чужой язык основательно, а свой поверхностно, есть не иное что, как попугай; тогда бы мы силу языка своего лучше знали, нежели ныне ее знаем; тогда бы может быть и другие многие глупости и обезьянства от нас отстали. Дух честолюбия воспрянул бы в нас, и мы бы свергнув с себя иго подражания, сказали: мы сами хотим быть образцом для других»* [Шишков, 2008: 123].

М.Б. Лоскутникова так пишет о стиле: « это, с одной стороны, итог завершённой работы автора и, с другой стороны, начало освоения художественного мира реципиентом» [Лоскутникова: 27]. Стилистическая модель «рассуждений» Шишкова характеризуется обращением к концептам, имеющим ценность для сознания народа. Метафоричность в «Рассуждениях» создаёт смену образов, организует содержательно ёмкое, художественное повествование. Также способствует восприятию основных установок Шишкова.

Литература

1. *Аксаков С.Т.* Собр. соч: в 4-х тт. Т. 2. Воспоминания. Очерки. Незавершенные произведения.− М.: ГИХЛ, 1955. – 508 с.
2. *Аристотель*. Соч.: В 4-х тт. Т. 4. Поэтика. – М., 1984. – 669 с.
3. Большой толковый словарь русского языка / Под ред. С.А. Кузнецова. СПб.: Норинт, 2000. – 1536 с. [Электронный ресурс] URL: https://gufo.me/dict/kuznetsov

4. *Виноградов В.В.* Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. – М.-Л.: Academia, 1935. – 457 с.
5. *Лоскутникова М.Б.* Особенности великого национального стиля И.С. Тургенева (на материале романа «Дым») / Тургеневские чтения: Сборник статей: Вып. 4 / Сост., науч. ред. Е.Г. Петраш. – М.: Русский путь, 2009. – 416 с.
6. *Уилрайт Ф.* Метафора и реальность / Теория метафоры: Сборник: Пер. с анг., фр., нем., исп., польск. яз. – М.: Прогресс, 1990. – 512 с.
7. *Харченко В.К.* Функции метафоры. Учебное пособие. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1991. – 88 с.
8. *Шишков А.С.* Огонь любви к Отечеству / Отв. ред. О.А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2011. – 672 с.
9. *Шишков А.С.* Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. – Тверь, 2008. – 265 с. [Электронный ресурс] URL: http://textarchive.ru/c-1538453.html
10. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона: В 86-ти тт. с иллюстрациями и дополнительными материалами. СПб., 1890 – 1907 [Электронный ресурс] URL: http://www.vehi.net/brokgauz/

Технический редактор А.В.Шибанов
Художественный редактор А.В.Шибанов
Корректор Т.К. Пескова

Подписано в печать 00.00.2018 г. Формат 60х90/16
Усл. п.л. 8,5. Заказ № 105. Отпечатано в ООО Агентство «Литера»
Тираж 200 экз.
150040, г. Ярославль, ул. Володарского, 101. Тел. 4852-30-55-40
e-mail: litera-yar@yandex.ru